

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 28 (2004)

Heft: [1]

Artikel: Vermischter Geschmack all'italien : Antonio Vivaldis La senna festeggiante

Autor: Steinheuer, Joachim

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VERMISCHTER GESCHMACK ALL'ITALIEN:
ANTONIO VIVALDIS *LA SENNA FESTECCIANTE*

VON JOACHIM STEINHEUER

*I. Asymmetrien und Aporien: Zum Verhältnis italienischer und französischer
Musikkultur im 17. und frühen 18. Jahrhundert*

Wechselseitige Wahrnehmung und Auseinandersetzung hatte seit dem Mittelalter das Verhältnis von italienischer und französischer Musikkultur geprägt, und immer wieder wandelten sich dabei zu bestimmten Zeiten Interessenschwerpunkte, Art und Weise wie auch Intensität der Rezeption. Im 16. Jahrhundert etwa stellte es eine Selbstverständlichkeit dar, dass der literarische Petrarkismus und die daran geschulte musikalische Schreibart des italienischen Madrigals ebenso von Dichtern und Komponisten in Frankreich rezipiert wurden wie umgekehrt die Gestaltungsprinzipien der französischen Chanson in Italien, nachweisbar etwa in einigen Madrigalen wie Palestrinas *Vestiva i colli e le campagne intorno* und später dann vor allem in der Herausbildung einer als *canzon francese* bezeichneten polyphonen instrumentalen Gattung. Eine Reihe von Komponisten wie Jacobus Arcadelt, Philippe Verdelot, Adriaen Willaert, Orlando di Lasso oder Jean de Castro waren sogar, wie ihre heute erhaltenen Werke ausweisen, in den vokalen Idiomen beider Länder gleichermaßen versiert. Auch im Bereich des höfischen Balletts lässt sich noch bis wenigstens in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hinein ein vergleichbarer reziproker Austausch feststellen: Das auf Veranlassung von Katharina de' Medici konzipierte *Balet comique de la Roynne* von 1581 hatte in einer bereits in Florenz vor allem in den Intermedienaufführungen erprobten, für den französischen Hof jedoch neuartigen Weise Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, dramatische Handlung und aufwendige Szenographie miteinander verknüpft und damit eine in diesem Kontext neue Tradition begründet; diese sollte ihrerseits wiederum zum Vorbild für diverse *Balli* an italienischen Höfen werden, wie etwa für Rinuccinis und Monteverdis *Ballo delle ingrato* 1608 in Mantua, Lorenzo Allegris *Ballo delle Ninfe di Senna* 1613 in Florenz oder d'Agliés und D'Indias 1621 in Turin aufgeführtes *Balletto dei Re della China*.

Im weiteren 17. und frühen 18. Jahrhundert scheint dagegen zunehmend ein gewisses Missverhältnis die wechselseitige Rezeption von italienischer und französischer Musikkultur zu bestimmen, denn die Situation stellt sich nun auf den ersten Blick weit eher als eine Art Einbahnstraße von Italien in Richtung Frankreich dar, mit besonderer Bedeutung der Achse Rom-Paris. Wenn Kardinal Mazarin immer wieder Komponisten wie Marco Marazzoli, Luigi Rossi, Francesco Cavalli oder Carlo Caproli und Sängerinnen und Sänger wie Eleonara Baroni oder Atto Melani nach Paris holte, die hier vokale Kammermusik und Opern in italienischer Sprache aufführten, wenn später am Hofe des Sonnenkönigs der eingebürgerte Italiener Lully das Musikleben beherrschte und aus der Verschmelzung von Kompositionstechniken, Szenentypologie

und Szenographie der italienischen Oper mit französischer Deklamations- und Tanzkunst einen spezifisch französischen Operntypus entwickelte, wenn italienische Komponistenpersönlichkeiten wie Pietro Lorenzani oder Antonia Bembo über lange Jahre hinweg im engeren und weiteren Gravitationsfeld des französischen Hofes wirkten, wenn konzertierende italienische Schreibearten mit ihrer Fundierung des Satzes auf einem Instrumentalbass, ihrer vokal-instrumentalen Besetzungs- und Klangvielfalt und ihren hochentwickelten Dialogtechniken seit Henri Dumont für die geistliche Musik Frankreichs adaptiert wurden, wenn ostinate Bassmodelle wie insbesondere Passacaglia und Ciaccona in Frankreich aufgegriffen und umgedeutet wurden, wenn zahlreiche echte oder unterschobene Kompositionen von Carissimi und anderen vor allem römischen Komponisten wie Francesco Foggia oder Bonifazio Graziani in Frankreich in Abschriften kursierten, wenn französische Musiker wie Marc-Antoine Charpentier oder Jean-Jacques-Baptiste Anet zur Ausbildung nach Italien gingen und französische Musikschriftsteller von Maugars über Mersenne bis hin zu Raguey und Le Cerf de la Viéville sich immer wieder, wenn auch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven, mit italienischer Musik beschäftigten, wenn in musikdramatischen Werken bei Lully, Charpentier oder Campra italienisch gesungene Szenen eingefügt wurden, wenn in der *Cantate française* mit ihren italianisierenden Rezitativen und da-capo-Arien bei Morin, Bernier, Stuck, Clérambault und anderen und in den französischen Violinsonaten von Elisabeth Jacquet de la Guerre und Anet konkrete italienische Formmodelle adaptiert wurden oder wenn schließlich im Umkreis des Abbé Mathieu an St-André-des-Arts in Paris eine intensive, auch aufführungspraktische Rezeption italienischer Musik stattfand, die gewissermaßen ein Gegenstück in der Sammeltätigkeit auch zahlreicher italienischer Quellen bei Sébastien de Brossard fand, so bilden diese und andere Beispiele vielfache Belege für einen massiven, wenn auch nicht allseits erwünschten und akzeptierten Einfluss italienischer Musikkultur im Frankreich des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Versucht man umgekehrt die Kenntnis und Wahrnehmung französischer Musik in Italien während der gleichen Periode zu beschreiben, so steht man vor dem Dilemma, dass hierfür nur in weitaus geringerem Umfang und in wenigen, konkret zu benennenden Bereichen Ansätze erkennbar sind, die zudem bislang noch so wenig zusammenhängend aufgearbeitet sind, dass in vielerlei Hinsicht zur Zeit kaum umfassendere Aussagen möglich erscheinen. So ist etwa bis heute nicht befriedigend geklärt, was Komponisten wie Francesco Rasi und Claudio Monteverdi – dessen Musik übrigens im Frankreich des 17. Jahrhunderts so gut wie gänzlich unbekannt gewesen zu sein scheint¹ – eigentlich genau meinten und auf welche Praxis sie sich bezogen, wenn sie in einzelnen Vokalstücken eine Überschrift wie *alla francese* wähl-

¹ Vgl. hierzu Jean Lionnet, „Qui était Claudio Monteverdi pour un français du grand siècle?“, in: Silke Leopold/Joachim Steinheuer (Hg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen, Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel etc. 1998, 123–129.

ten. Beide Komponisten veröffentlichten darüber hinaus einzelne Vokalstücke, die wohl direkt auf französische Modelle zurückgingen. Bei Rasis *Or che a noi rimena* ist bislang die Vorlage nicht identifiziert,² und als Monteverdi den möglicherweise von Ottavio Rinuccini nach dem französischen Vorbild Jean Passerats in *Patoureau, m'ayme tu bien* adaptierten Schäferdialog „Bel pastor“ in Musik setzte, übernahm er musikalisch, wenn überhaupt, wohl nur indirekte Anregungen der 1611 erschienenen Vertonung des französischen Textes durch Jean de Castro.³ Mehr noch muss offen bleiben, ob jene zahlreichen italienischen Sänger und Komponisten, die Reisen an den französischen Hof unternahmen, von dort auch musikalische Ideen und Anregungen mit nach Italien zurücknahmen und vielleicht sogar weiterentwickelten; anders gefragt, lässt sich so etwas wie eine direkte oder indirekte Rezeption französischer Musik auf so unterschiedliche Persönlichkeiten wie den Florentiner Giulio Caccini, die römischen Komponisten Marco Marazzoli und Luigi Rossi, die Wahrömer Leonora Baroni, Atto und Jacopo Melani sowie die Venezianer Francesco Sacrati oder Francesco Cavalli überhaupt annehmen, und wenn ja, woran ließe er sich konkret festmachen? Auch die lange weitgehend nicht hinterfragte Vorstellung einer Hegemonie des französischen Tanzes in Italien bereits während des 17. Jahrhunderts ist in jüngerer Zeit mit guten Gründen etwa von Barbara Sparti und Irene Alm in Frage gestellt worden, deren Untersuchungen deutlich machen, dass mit Ausnahme einzelner Orte mit einem spezifischen politischen Bezug nach Frankreich, wie etwa an den Höfen von Turin, Modena und teilweise auch Parma oder den französischen Gesandtschaften in Rom und Venedig, ein breiteres Eindringen französischer Tanzkultur in Italien wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts anzunehmen ist.⁴

Vor allem im Bereich der Instrumentalmusik lässt sich im 17. Jahrhundert dagegen eine vergleichsweise kontinuierliche Rezeption französischer Musikkultur belegen. Abgesehen von der erstaunlich langlebigen, bis zu den vier von dem neapolitanischen Organisten Giovanni Salvatore 1641 veröffentlichten *Canzoni francesi* sowie dem unter dem Namen Frescobaldis posthum von Vincenti in Venedig gedruckten Band *Canzoni alla Francese* [...] *Libro Quarto* von 1645 reichenden Tradition der polyphonen „canzon francese“ sind seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts auch andere Beispiele für unterschiedliche Instrumentalkompositionen mit einem explizit französischen Bezug anzutreffen, so in Salomone Rossis *Sonata quinta*.

² John Whenham, „The later madrigals and madrigal-books“, in: Denis Arnold/Nigel Fortune, *The new Monteverdi companion*, London etc. 1985, 130–235.

³ Vgl. hierzu Silke Leopold, „Der schöne Hirte und seine Vorfahren“, in: Peter Cahn/Ann-Katrin Heimer (Hg.), *De musica et cantu, Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper, Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 1993, 471–480.

⁴ Barbara Sparti, „La ‚danza barocca‘ è soltanto francese?“, in: *I rapporti musicali tra Italia e Francia nel Seicento, Studi Musicali* 15, 1–2, 1996, 183–302; sowie: Irene Alm, „Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French Social Dance in Venice“, ebenda, 345–371.

Sopra un Aria Francese aus seinem *Libro Quarto* von 1622, den insgesamt fünf mit *Aria franzesa* überschriebenen Kompositionen in den drei Bänden mit instrumentaler Ensemblesmusik, die Carlo Farina 1626/27 allerdings in Dresden in Druck gab, den drei *Correnti alla francese* in Biagio Marinis op. 8 von 1629 oder den knapp 50 *Correnti francesi* in den beiden Büchern von 1630 und 1635 von Martino Pesenti. Während des gesamten Jahrhunderts sind französische Tänze oder andere Stücke mit Zusätzen wie *alla francese* oder *in stil francese* in einer Reihe von instrumentalen Sammlungen präsent, gelegentlich sogar in dezidiert Gegenüberstellung mit parallelen Kompositionen nach italienischer Art, so wohl erstmals bei Salvador Gandini in seinen *Correnti et Balletti alla Francese & all'Italiana* aus dem Jahre 1655. Vergleichbare, direkt in der Titelgebung einzelner Stücke gekennzeichnete Unterscheidungen nationaler Schreibarten nehmen auch Marco Uccellini in den *Compositioni harmoniche* von 1668 oder Maurizio Cazzati in seinen *Varii, e Diversi Capricci* von 1669 vor, doch sind Charakterisierungen einzelner Stücke als in französischer Manier geschrieben noch weitaus häufiger anzutreffen, so etwa bei Giosepepe Colombi 1668, in Giovanni Maria Bononcini op. 3 von 1669, op. 4 von 1671 und op. 9 von 1675, bei Giovanni Motta 1681, Domenico Gabrielli 1684 oder Giovanni Battista Vitali 1685. Bei vielen weiteren Stücken, auch wo dies nicht explizit so bezeichnet ist, ist wohl darüber hinaus ebenfalls eine Auseinandersetzung mit französischen Modellen anzunehmen, wie etwa in einigen Sätzen der *Sonate a 3*, op. 4 von Arcangelo Corelli aus dem Jahre 1694, die für die römische *Accademia* des Kardinals Ottoboni entstanden sind, der bekanntlich enge politische Beziehungen zu Frankreich unterhielt. Dabei ist in den meisten Fällen noch kaum geklärt, was in den genannten Sammlungen jeweils die spezifisch französische oder auch italienische Manier einer Komposition ausmacht, auf welche möglichen Vorbilder die verschiedenen Komponisten sich im einzelnen bezogen haben könnten und in welcher Weise diese imitiert, adaptiert oder auch grundlegend transformiert wurden. In diesem Zusammenhang mag insgesamt vielfach ein eher langsamer Aneignungs- oder Rezeptionsprozess anzunehmen sein, der die Beantwortung von Rezeptionsfragen generell nicht erleichtert. Dafür ist etwa das Auftreten von Menuetten in Italien aufschlussreich. Nach der Einführung des Tanzes am französischen Hofe in den 1650er Jahren sind Menuette in italienischen Drucken mit Instrumentalmusik erst knapp 30 Jahre später – seit Anfang der 1680er Jahre – anzutreffen, zunächst vier Menuette in Giovanni Mottas Mailänder *Armonia capricciosa* von 1681, dann gleich acht in Giovanni Battista Vitalis *Balli in stile Francese* op. 12 von 1685 sowie noch einmal vier in Giuseppe Torellis *Concerto da camera* op. 1 aus dem darauf folgenden Jahr.

Auch Antonio Vivaldi hat in seine Instrumentalwerke, wie Kees Vlaardingbroek im Überblick dargestellt hat, mehrfach gezielt französische Elemente einbezogen:

[...] one encounters three movements explicitly labelled „Allegro alla francese“ (RV 117, I; RV 139, II; RV 543, II). „Minuet“ finales occur in one trio sonata (RV 72, III:

„Air Menuett Allegro“) and four concertos (RV 136, III; RV 406, III; RV 447, III; RV 473, III), not forgetting a lost flute concerto entitled *La Francia* (RV 750). There are also numerous „Ciacona“ finales, of which at least one is heavily indebted to the French style (RV 114, III).⁵

Daneben erwähnt er noch einen weiteren Instrumentalsatz *alla francese* in *Giustino* (RV 717, II, 12) sowie eine mit *Minuet Allegro* überschriebene Sinfonia zur Eröffnung des dritten Aktes in *Griselda* (RV 718, Sinfonia III). Auf zwei der hier genannten Stücke (RV 117, I und RV 114, III) wird im Zusammenhang mit der Serenata *La Senna festeggiante* noch zurückzukommen sein.

Parallel zur Übernahme oder Nachbildung französischer Tänze fanden Tanzmodelle aus Frankreich während der gleichen Zeit auch Eingang in die italienische Vokalmusik. So finden sich schon in Bellerofonte Castaldis *Capricci* von 1622 insgesamt drei auf französischen Tänzen basierende, vermutlich vom Komponisten selbst mit italienischen Texten versehene Lieder, das als *Brando francese* bzw. *Branle* bezeichnete „Quella crudel che per mia doglia“, die auf Pierre Guedrons Air „Est-ce Mars“ aus dem *Ballet de Madame* von 1613 basierende *Volta Francese* mit dem neuen Text „Hor che tutto gioioso mi brilla“ sowie eine *Corrente francese* mit dem Anfangsvers „Aita, aita ben mio“. Martino Pesenti folgte im Jahre 1639 mit insgesamt 14 vokalen *Correnti alla francese*, doch ist wegen des starken Rückgangs an musikalischen Druckerzeugnissen während der folgenden Jahrzehnte bislang die Entwicklung nicht einmal in Umrissen zu überblicken, da zusammenhängende Untersuchungen im italienischen Opern- und Kantatenrepertoire zur Frage der Aneignung französischer Lied- und Tanzmodelle bislang fehlen.

Erst auf einer solchen Grundlage ließe sich einschätzen, in welchem Kontext die gänzlich auf französischen Tanzmodellen basierenden, häufig sehr einfach gehaltenen *Arie in stil francese* des in Lucca ansässigen Komponisten Giovanni Lorenzo Gregori zu sehen sind, die an dessen Wirkungsort 1698 im Druck erschienen und in denen die Gattung des Menuetts mit 24 von 36 Stücken die Sammlung weitgehend dominiert. Gregori konnte interessanterweise offenbar nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass das Publikum durchweg mit dem Charakter der in seiner Sammlung verwendeten Tänze vertraut war, denn er gibt im Vorwort an die Leser Hinweise für die bei den einzelnen Gattungen zu wählenden Tempi:

[...] Per chi non hà certa cognizione de i Balli, si accenna, che le Gagliarde sogliono cantarsi in tempo assai largo. Le Minuet allegro, e vivace. Le Borè presto, e alla Breve, quando però vi sarà descritto il solito segno. [...].⁶

⁵ Kees Vlaardingerbroek, „Vivaldi alla francese: Guido and Rameau, à la manière vivaldienne“, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 18 (1997) 64.

⁶ Was das hier überraschend vorgeschlagene ziemlich breite Tempo für Gagliarden angeht, macht vor dem zusätzlichen Hintergrund, dass das einzige entsprechende Stück in der Sammlung zudem geradtaktig notiert ist, wohl deutlich, dass Gregori selbst die ehemalige Bedeutung des Begriffs und seine musikalischen Implikationen nicht mehr bekannt gewesen sein können.

Auch für Vivaldis Vokalmusik ist – anders als etwa für Georg Friedrich Händel⁷ – generell die Verwendung von Tanzmodellen in den Arien noch nicht umfassend untersucht worden, doch verweist erneut Kees Vlaardingerbroek auf zumindest gelegentliche explizit französische Bezüge in zwei mit *alla francese* überschriebene Arien, „Tornar voglio al primo amore“ im dritten Akt von *Arsilda, regina di Ponto* (RV 700, III, 8) aus dem Jahre 1716 und „So che combatte ancor“ im ersten Akt von *Armida al campo d'Egitto* (RV 699, I, 10) von 1718, sowie auf den Arientext „Quel tuo ciglio languidetto“ aus dem zweiten Akt von *Farnace*, den Vivaldi in den beiden Fassungen der Oper von 1727 und 1739 in zwei unterschiedlichen Versionen, aber jeweils in Form einer Menuettarie vertont hat.⁸ Für die Musik von *La Senna festeggiante* sollte Vivaldi auf die erstgenannte dieser drei Arien zurückgreifen und sie mit einem neuen Text versehen.

Ein dritter Bereich möglicher Frankreichrezeption in Italien soll in diesem Kontext nur angedeutet werden. Er betrifft Fragen der Auseinandersetzung mit französischer Orchesterkultur und Spieltechniken, des Vordringens einzelner Instrumente, zunächst wohl vor allem von Oboen, in Italien oder auch der Wahl bestimmter Instrumentenkonstellationen in kleineren Ensembles bzw. Instrumentierungsmerkmale im Orchester. Auch hier ist an den genannten Orten mit engen politischen Verbindungen nach Frankreich, aber auch unabhängig davon in Werken einzelner Komponisten mit aufschlussreichen Anknüpfungspunkten zu rechnen. So verweist Vlaardingerbroek auf eine größere Zahl von Alessandro Marcellos Konzerten mit einer spezifisch französischen Orchesterbesetzung,⁹ doch ist auch hier das in Frage kommende Umfeld noch nicht systematisch untersucht.

Neben der Rezeption französischer Tänze in italienischer Vokal- und Instrumentalmusik sollte sich seit der Wende zum 18. Jahrhundert zudem ein nicht weniger bedeutender französischer Einfluss in einer starken Orientierung italienischer Librettisten am Vorbild von dramatischen Dichtern aus dem Nachbarland bemerkbar machen. Zunächst waren es Tragödien von Pierre Corneille, Jean Racine, Nicolas Pradon und Thomas Corneille, deren Stoffe oder auch Personenkonstellationen Librettisten wie Apostolo Zeno, Antonio Salvi oder Pietro Metastasio für ihre Opernlibretti aufgriffen.¹⁰ Später sollte dann Carlo Goldoni in der Auseinandersetzung insbesondere mit Molières Komödien seinen eigenen literarischen Komödientypus ausbilden. Für die Opernlibretti von Antonio Vivaldi ist ebenso wie für die der meisten seiner Zeitgenossen noch nicht systematisch untersucht worden, in wie hohem Maße französische Vorbilder insgesamt angenommen werden müssen. Zumindest das

⁷ Karina Telle, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, München 1976 (=Beiträge zur Musikforschung 3).

⁸ Vlaardingerbroek, a. a. O., 64f.

⁹ Vlaardingerbroek, a. a. O., 64.

¹⁰ Vgl. hierzu etwa die Auflistung von Vorbildern für Libretti von Salvi bei Reinhard Strohm, „Tragédie‘ into ‚dramma per musica‘, Teil II“, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 10 (1989) 13–14.

von Domenico Lalli umgearbeitete Libretto von F. Silvani zu *La Candace, o siano Li veri amici*, im Karneval 1720 mit Vivaldis Musik in Mantua aufgeführt und unter anderem 1732 noch einmal von Giovanni Battista Lampugnani für Mailand neu komponiert, basiert unmittelbar auf Pierre Corneilles Tragödie *Héraclius, empereur d'Orient* von 1647. Im Falle von *Teuzzone*, bereits 1718 von Vivaldi ebenfalls für eine Mantuaner Aufführung geschrieben, konnte Reinhard Strohm klären, dass Apostolo Zenos in China angesiedeltes Libretto auf den Personenkonstellationen von Thomas Corneilles im elisabethanischen England spielenden Drama *Le Comte d'Essex* von 1678 sowie von Jean Racines orientalischer Tragödie *Bajazet* von 1672 basiert.¹¹ Letzteres Werk mag neben Pradons *Tamerlan, ou La mort de Bajazet* von 1677 zudem eine der weiteren Vorlagen gewesen sein für Agostino Piovenes häufig vertontes Libretto zu *Il Tamerlano (Il Bajazet)*, das 1735 in Verona in Form eines Pasticcios auch von Vivaldi auf die Bühne gebracht wurde.¹²

II. Antonio Vivaldis *La Senna festeggiante*

Auffällig ist, dass in Italien trotz der teilweise offenbar sehr gezielten Einbindung französischer Elemente im Zeitraum vom späteren 17. Jahrhundert bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus Versuche einer gezielten Verknüpfung oder Vermischung der verschiedenen nationalen musikalischen Stil- oder Geschmacksrichtungen nicht direkt als solche bezeichnet worden sind und terminologisch nicht greifbar werden. So existiert insbesondere kein italienisches Gegenstück zu einer Begriffsbildung wie den von François Couperin im Hinblick auf seine 1724 veröffentlichten *Concerts* so bezeichneten „gouts réunis“ oder der im deutschsprachigen Raum dann später bei Johann Joachim Quantz in Anlehnung daran eingedeutschten Version als „vermischter Geschmack“.¹³ Nicola Matteis, einem Italiener in London, scheint es vorbehalten geblieben zu sein, mit einzelnen Satzbezeichnungen wie einer *Aria tra la maniera francese*, *è la Spagnola*, einer *Corrente alla maniera francese*, einer *Aria Ridicola. Un poco di maniera Italiana* oder einer *Corrente tra la maniera Francese è Italiana* einen frühen, wenn auch vereinzelt italienischen Beitrag zu solchen Diskussionen über die Verbindung nationaler Schreibarten geleistet zu haben, und selbst dieser wurde nicht in Italien, sondern in London veröffentlicht.¹⁴

¹¹ Vgl. hierzu Reinhard Strohm, „Tragédie' into 'Dramma per musica' I-IV“, *Informazioni e Studi Vivaldiani*, Teil I: 9 (1988) 14–25; Teil II: 10 (1989) 57–102; Teil III: 11 (1990) 11–26; Teil IV: 12 (1991) 47–75; wiederveröffentlicht in: Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the eighteenth century*, New Haven etc. 1997, 121–198.

¹² Vgl. hierzu Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen 1979, 95–111.

¹³ Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel etc. 1953, darin: 18. Hauptstück, § 87–89, 332–334.

¹⁴ Vgl. hierzu die Edition der drei letztgenannten Stücke in: Silke Leopold, *Vom Mythos der ‚Italianità‘. „Vor-, Früh- und Problemgeschichte einer musikalischen Kategorie“*, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Markus Engelhardt (Hg.), *Vanitas fuga, aeternitatis amor, Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag, Analecta Musicologica* 36, 2005, 1–21, Editionen 13.

Auch wenn eine entsprechende Nomenklatur ansonsten offenbar nicht ausgeprägt wurde, so mag es doch eine nicht zu unterschätzende Reihe von Werken italienischer Komponisten geben, deren kompositorische Gestaltung erst vor der Annahme eines solchen Hintergrunds verständlich wird.

Besonders aufschlussreich für eine solche Auseinandersetzung mit französischer Musik zumindest auf kompositorischer Ebene sind mehrere Serenaden, die Antonio Vivaldi für den französischen Botschafter in Venedig, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, verfaßt hat, und unter diesen vor allem *La Senna festeggiante* (RV 693).¹⁵ Obwohl der Titel nicht explizit in den zeitgenössischen Berichten genannt wird, deuten viele Indizien darauf hin, dass es sich hierbei um jenes Werk gehandelt haben dürfte, das am 15. August 1726 zum Fest des heiligen Ludwig und damit zugleich anlässlich des Namenstags des kurz zuvor gekrönten Königs Louis XV. im Garten der venezianischen Residenz des Botschafters aufgeführt wurde.¹⁶ Die Musiker waren in einer an das Wasser angrenzenden Loggia plaziert, vom Garten aus hörten zahlreiche auswärtige Gesandte und Botschafter zu, darunter bei dieser Gelegenheit auch Kardinal Pietro Ottoboni, Förderer Händels, Corellis und Vivaldis in Rom, während die venezianischen Patrizier und Würdenträger auf Grund der jahrhundertealten strengen Vorschriften zur Begrenzung von Kontakten venezianischer Patrizier mit ausländischen Würdenträgern nur von zahlreichen Gondeln aus maskiert und damit gleichsam incognito der Musik vom Wasser aus lauschen konnten.

La Senna festeggiante ist eine zweiteilige allegorische *Serenata* mit drei Gesangssolisten und einem um Oboen und Flöten erweiterten Streichorchester, das wie die meisten zeitgenössischen Serenaden offenbar ohne Szene in konzertanter Form aufgeführt wurde. Das Textbuch aus der Feder von Vivaldis langjährigem Librettisten Domenico Lalli (1679–1741) – dieser verfasste bereits 1713 die Vorlage zu Vivaldis erster Oper *Ottone in Villa* – bietet insofern auch weniger eine opernhafte dramatische Handlung als eine lockere Aneinanderreihung von Schilderungen einer friedvollen Idylle am Ufer der Seine zum Lobe Frankreichs und seines Herrschers. Die allegorischen Verkörperungen des goldenen Zeitalters (*L'Età dell'oro* – Sopran) und der heroischen Tugend (*La Virtù* – Alt) gelangen nach langen Irrfahrten und herben Enttäuschungen schließlich an das Ufer der Seine und finden hier zu ihrer großen Freude eine neue Heimstatt. Der Flussgott Seine (*La Senna* – Bass) führt sie im zweiten Teil schließlich vor den König, in dessen jugendlichem Antlitz sie Schönheit

¹⁵ Die gesamte handschriftliche Partitur ist im Faksimile ediert in: Antonio Vivaldi, *Due serenate*, hg. von Michael Talbot/Mark Everett, Mailand 1995 (= *Drammaturgia musicale veneta* 15), im folgenden abgekürzt als: Partiturfaksimile.

¹⁶ Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion der Umstände in Michael Talbot/Mark Everett, „Homage to a French King. Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)“, Einleitungsskizze in: Antonio Vivaldi, *Due serenate*, Mailand 1995 (= *Drammaturgia musicale veneta*, 15), VII–LXXXVII (im folgenden abgekürzt als Talbot/Everett), besonders XVI–XXI sowie LXVI–LXXI.

und Majestät vereint glauben; beide verleihen der Überzeugung Ausdruck, dass unter seiner Herrschaft an den Ufern der Seine ein neues goldenes Zeitalter anbrechen wird.

Vivaldis Partitur ist ungeachtet des panegyrischen, wenig affektgeladenen Sujets von außerordentlichem musikalischem Reichtum und geht zudem in weit höherem Maße auf den konkreten Umstand und Kontext der Komposition ein, als das in weitgehend konventionellen italienischen Rezitativ- und Arientexten angelegte Libretto zunächst vermuten lassen würde. Das sicherlich überraschendste Merkmal von Teilen der Partitur liegt in einer vielgestaltigen, offenbar ganz bewussten Auseinandersetzung mit französischer Musik, auf die bereits Talbot und Everett in ihrer beeindruckenden Aufarbeitung von Entstehungskontext und Verknüpfungen mit Vivaldis sonstigem Schaffen in der Einleitung zur Faksimileausgabe des Werks hingewiesen haben:

Vivaldi had gone out of his way to emphasize its French connections by drawing on genres, forms, modes of instrumentation, rhythms, harmonies and melodic turns of unmistakably Gallic inspiration. Of course he is not a perfect mimic, and he was doubtless neither able nor willing to disguise his national identity as completely as, say, Michele Mascitti or Giovanni Antonio Guido, Italian-born composers working in France around the same time. Nor is the French orientation an omnipresent feature of the work, for several movements – including the two duets (nos. 5 and 13) concordant with movements in RV 687 – remain wholly Italian in style. But French elements recur frequently enough, and in enough different guises, to stamp the work as a whole.¹⁷

Im folgenden soll an den wichtigsten hierfür in Frage kommenden Sätzen der Partitur noch einmal grundlegend untersucht werden, ob und in welcher Weise sich tatsächlich in der Wahl von Form- und Satzmodellen oder auch des besonderen kompositorischen Gestus einzelner Passagen Art und Perspektive der Bezugnahme auf angenommene französische Modelle klären lässt. Dabei wird sich erweisen, dass es Vivaldi in fast allen Fällen offenbar weder um eine Stilkopie noch um eine bloße Anverwandlung konkreter Modelle geht, sondern um eine häufig experimentelle Verknüpfung französischer Merkmale mit einem zumeist primär italienisch geprägten Satz.

Dies wird bereits an denjenigen instrumentalen und vokalen Sätzen deutlich, mit denen Vivaldi einen musikalischen Rahmen für die gesamte *Serenata* schafft: Beide Teile werden jeweils durch eine instrumentale Einleitung eröffnet. Zu Anfang handelt es sich dabei um eine dreisätzig italienische Sinfonia mit den Tempobezeichnungen *Allegro – Andante molto – Allegro molto*,¹⁸ deren Außensätze mit denen des Streicherkonzerts RV 117 bis auf marginale Änderungen wie etwa die Schlussbildung in Takt 10 des ersten Satzes in den drei Oberstimmen sowie die hinzugefügten Vorzeichnungen für dynamische Kontraste identisch sind. Im *Concerto* hatte Vivaldi im Autograph den ersten Satz noch mit *Allegro alla francese* überschrieben, und dies mag

¹⁷ Talbot/Everett, XLIV.

¹⁸ Partiturfaksimile 70ff.; vgl. hierzu auch Talbot/Everett, LIX.

auch den Hintergrund für die Übernahme der genannten Sätze in die *Serenata* bilden. Als Merkmale eines französischen Satztypus mögen im Anfangsteil die markanten auftaktigen 32-Figuren, die punktierten Sechszehntelketten und die eine Oktave umfassenden „tirate“ in den Außenstimmen gelten, und auch die eingangs klare vier- bzw. achttaktige Periodik mit Quartbassmotivik könnte in diese Richtung weisen, doch werden alle diese Elemente durch die rasche Motorik der Achtelbewegung in den Unterstimmen mit zunächst oktavierendem Trommelbass und anschließendem ausgedehntem Orgelpunkt in einen ganz anders gearteten Satztypus eingebettet, der mit seinem stark italienischen Charakter auch den Gesamteindruck bestimmt.

Der zweite Teil der *Serenata* wird ebenfalls von einem Instrumentalsatz eröffnet, diesmal von einer *Ouverture* (sic) genannten Komposition, deren formaler Aufbau dezidiert französischer Prägung zu sein scheint – darauf verweisen die Wahl des Titels und die dreiteilige Anlage mit den Tempoangaben *Adagio-Presto / (Adagio)Allegro molto*¹⁹ ebenso wie der langsame, charakteristisch in französischer Manier punktierte erste Teil mit einem nachfolgenden raschen, fugierten zweiten Abschnitt. Allerdings besitzt dieser in seiner Binnenfaktur keinesfalls die für französische Fugati an vergleichbarer Stelle eher lockere Handhabung kontrapunktischer Techniken, sondern erweist sich vielmehr als instrumentale Umarbeitung des letzten Abschnitts eines mehrstimmigen Madrigals von Vivaldis venezianischem Kollegen Antonio Lotti aus dessen *Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci* von 1705.²⁰ Die ausgedehnte Schlussfuge von Lottis vierstimmigem Madrigal *Moralità d'una perla: Piange l'amante ucciso* weist den zwei Sinnabschnitten des sentenzhaften Schlussverses „Che anche il fasto mortal nasce dal pianto“ zwei kontrastierende Soggetti zu, von denen das erste durch den anfänglichen Quint- bzw. Quartsprung mit einem anschließenden sequenzierend geführten und variierten Motivbaustein gekennzeichnet ist, während das zweite einen halbtaktigen chromatischen Aufwärtsgang beschreibt, der mit dem ersten soggetto verschränkt wird und fast während des gesamten kontrapunktisch dichten Satzes als zweite Schicht präsent ist. Vivaldi verändert den ursprünglich getragenen, klagenden Charakter des Satzes in seiner instrumentalen Umarbeitung grundlegend, indem er zusätzlich zur Wahl der Tempovorschrift *Presto* die Viertelbewegung bei Lotti zu einem 3/8-Takt rafft und gleichzeitig den Gegensatz zwischen den beiden Soggetti noch verstärkt, indem er das erste Soggetto in eine durchgängige Achtelbewegung auflöst und damit den bereits angelegten Unterschied im Bewegungstypus zwischen den Soggetti noch weitaus markanter herausarbeitet. Innerhalb einer französischen *Ouverture* kommt dem so entstehenden ganz italienisch geprägten Satz ein unerwartetes Gewicht zu.

¹⁹ Partiturfaksimile, 195 ff.

²⁰ Vgl. Talbot/Everett, LXI.

Bsp. 1: Antonio Lotti, *Moralità d'una perla*, aus op. 1, 1705, Schlussabschnitt, Takte 71 ff.

nas -

Che an - che il

Che an - che il fa - sto mor - tal, il fa - sto mor - tal

ce dal pian - - to

fa sto mor - tal, il fa - sto mor - tal Che an - che il

Che an - che il fa - sto mor - tal, il fa - sto mor - tal na -

na - sce dal pian - to

Che an - che il fa - sto mor - tal, il

fa - sto mor - tal, il fa - sto mor - tal na - sce dal

sce dal pian - - to

Zum kompositorischen Rahmen der Serenata gehören über die beiden die Hauptteile einleitenden Instrumentalstücke hinaus auch die drei von den Solisten gemeinsam zu singenden Chorsätze; der erste davon mit dem Anfangsvers

„Della Senna in su le sponde“²¹ folgt gleich auf die eröffnende Sinfonia und bildet eine Einladung an die Nymphen der Seine, dem Wasser zu entsteigen; er ist in liedhafter zweiteiliger Form mit einer durchgängigen Paralleldeklamation in allen Stimmen gehalten, wie sie auch für viele Chorsätze der französischen Oper kennzeichnend ist. An die französische Praxis der Vertonung von volksmusikartigen Stücken mit ihren häufig prosodisch falschen Wortbetonungen erinnern dabei zudem die mehrfach anzutreffenden, wohl ganz bewußt vorgenommenen Aufbrechungen von Vokalverschleifungen, durch die nicht nur das Versmaß der regelmäßigen ottonario-Verse durchbrochen wird, sondern schon in den ersten beiden Versen immer wieder unbetonte Worte wie „in“ oder „o“ auf die Taktschwerpunkte rücken. Der gezielt kunstlose Tonfall der Deklamation findet eine Entsprechung in der Wahl der musikalischen Mittel, denn die vor allem anfangs bordunartige Begleitung, der prägnante Rhythmus und der rasche, mit „Allegro“ überschriebene 3/8-Takt evozieren eine heitere pastorale Atmosphäre und erinnern trotz fehlender Auftaktbildungen an einen französischen Passepied, den Sébastien de Brossard als „Menuet dont le mouvement est fort-vite & fort gay“ kennzeichnete.²² Der Tanzcharakter wird allerdings durch Ausweitung der Abschnitte im ersten Teil zur Sechstaktigkeit auf Grund von Textwiederholungen oder durch Einfügung von Melismen partiell zugleich wieder in Frage gestellt. Nach dem ersten dieser Abschnitte wird sogar zusätzlich noch ein periodisch überzähliges eintaktiges Zwischenstück der Streicher eingeschoben, das erst durch den gleichsam um einen Takt verkürzten Siebentakter am Ende des ersten Teils wieder ausgeglichen wird; dagegen sperren sich die durchweg geradtaktigen Abschnittsbildungen des zweiten Teils weniger gegen einen durchgängig tänzerischen Gestus.

Die zwei anderen Chöre der *Serenata* bilden jeweils den Abschluss der beiden Hauptteile: „Di queste selve“²³ am Ende des ersten Teils ähnelt vom Gestus her einer nun anstelle einer alla-breve-Vorzeichnung mit halbierten Werten im 2/4-Takt notierten Bourrée mit fast durchgängiger Achtelbewegung im Bass²⁴ und evoziert erneut eine ländlich arkadische Idylle, da hier Naiaden, Satyrn und Faune in einem solistisch-chorischen Wechselgesang mit Begleitung von Flöten und Oboen zum Tanz herbeigerufen werden. Dagegen basiert der mit *Allegro* überschriebene Abschlusschor „Il destino, la sorte e il fato“²⁵ vollständig auf einem ostinaten Bassmodell, das melodisch anfangs durch den taktweisen Quartgang abwärts zur Dominante auf den Typus der *Passacaglia* verweist, anschließend aber noch eine Erweiterung des einfachen Kadenzschemas vorsieht. Vivaldi hatte ein sehr ähnliches Modell bereits für den als *Ciaccona* bezeichneten Schluss-Satz seines *Concerto D-Dur* für Streicher und

²¹ Partiturfaksimile, 86 ff.

²² Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, dritte erweiterte Auflage, Amsterdam, vermutlich 1708, nicht paginiert.

²³ Partiturfaksimile, 172 ff.

²⁴ Vgl. hierzu die obigen zitierte Instruktion Gregoris an seine Leser, der auf der Notwendigkeit einer alla-breve-Ausführung der bei ihm mit *Boré* überschriebenen Arie insistiert.

²⁵ Partiturfaksimile, 170 ff.

Cembalo (RV 114) verwendet, das hier jedoch in einer ganz regelmäßigen geradtaktigen Periodik mit Halbschluss im vierten und Ganzschluss im achten Takt ausgeprägt war, wobei beide Zäsuren durch zusätzliche Viertelpausen in der Bass-Stimme unterstrichen wurden. In der *Serenata* dagegen ist das sonst weitgehend übereinstimmende Modell von der achttaktigen zu einer recht ungewöhnlichen siebentaktigen Periodik verkürzt, indem Vivaldi anstelle des im *Concerto* noch durchgängig vorhandenen separaten Abschlusstaktes auf der Tonika nunmehr unmittelbar den ebenfalls auf der Tonika einsetzenden Neuanfang des Modells anschließt.

Bsp. 2: Antonio Vivaldi, *Ciaccona*, aus dem Concerto D-Dur für Streichorchester und Cembalo RV 114.

The image displays two systems of musical notation for a Ciaccona by Antonio Vivaldi. Each system consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Cembalo (middle), and Bass (bottom). The music is in 3/4 time. The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The Cembalo part features a steady eighth-note accompaniment, while the strings play a melodic line with some syncopation.

Die so entstehende, mit sieben Takten der Sphäre der usuellen Tanzmusik vollständig entthobene Variante eines *Ciaccona*-Modells hatte der Komponist bereits für den Schlusschor „Dopo i nemi e le procelle“ seiner Oper *Il Giustino* entwickelt,²⁶ geschrieben als sein zweites Werk für den Karneval 1724 im römischen Teatro Capranica; und bereits hier im Umkreis des frankophilen

²⁶ Talbot und Everett gehen davon aus, dass schon der Schlußchor von *Il Giustino* eine Übernahme des verlorenen Finales von *La verità in cimento* aus dem Jahre 1720 darstellte; vgl. Talbot/Everett, LXV.

Kardinals Ottoboni mag die Idee einer Anknüpfung an jenen Typus der französischen *Chaconne* oder *Passacaille* eine Rolle gespielt haben, der in Frankreich seit den späteren Opern Lullys immer wieder im Wechsel instrumentaler, solistischer und chorischer Abschnitte unter Einbeziehung von Tänzern für apotheotische Schlusswirkungen großer Bühnenwerke Verwendung gefunden hatte. Hierfür mag auch die formale Anlage von Vivaldis Satz mit seinem einleitenden Orchester-Ritornell, einem zweiten solistischen Bassdurchlauf mit dem ersten Sopran und dem Einschub eines weiteren geringstimmigen Abschnitts beim achten und neunten Modelldurchlauf sprechen, der einem Duett der Oberstimmen vorbehalten ist und zusätzlich durch die Eintrübung von B-Dur nach b-moll mit den umschließenden Tutti-Teilen kontrastiert. Allerdings ist die Gesamtform bei Vivaldi gegenüber vergleichbaren Szenen in französischen Opern mit nur elf Durchläufen des Bassmodells weitaus knapper als die häufig sehr ausgedehnten Szenen bei Lully oder anderen französischen Komponisten an vergleichbarer dramaturgischer Stelle.

Auffällig ist aber gegenüber solchen durchaus anzunehmenden dramaturgischen Parallelen zu möglichen Vergleichsstücken erneut, dass sich nur schwerlich ein französisches Beispiel für die durchgängige Verkürzung des *Ciaccona*- bzw. *Passacaglia*-Bassmodells auf eine ungerade Taktzahl finden lassen dürfte. Bei Lully wie bei seinen Nachfolgern basieren *Passacaille* bzw. *Chaconne* üblicherweise auf einem jeweils viertaktigen Modell, ganz so, wie es auch Sébastien de Brossard in seinem *Dictionnaire* definiert:

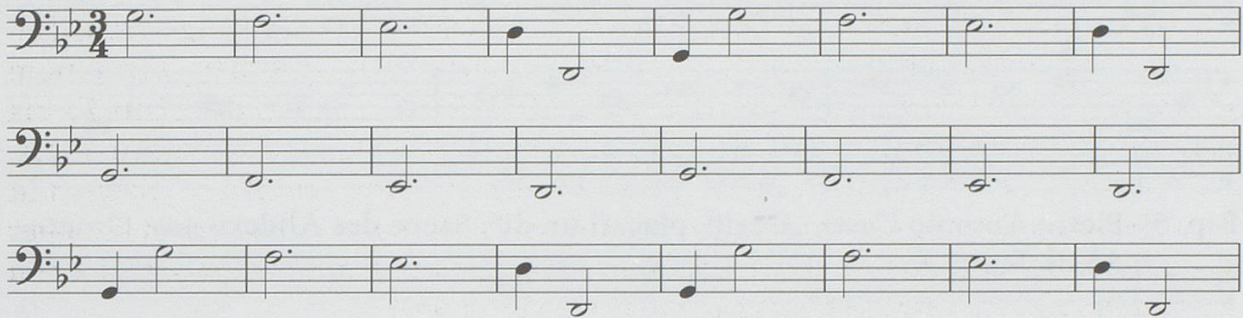
C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple de noire, & qui se repette autaut de fois que la *Chaconne* a de *Couplets*, ou de *variations*, c'est à dire, de chants différens composéz sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pièces du *Mode majeur* au *Mode mineur*, & on tolère bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seroient pas régulièrement permises dans une composition plus libre.²⁷

Diesem Modell entsprechen auch die z. T. außerordentlich ausgedehnten Variationszyklen der *Passacailles* aus Lullys *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide* von 1674, aus *Roland* von 1685, aus *Armide* von 1686 oder aus *Acis et Galathée* aus dem gleichen Jahr, die alle zwar diverse Veränderungen des Modells in seiner Binnenstruktur wie Oktavierungen, Varianten in der rhythmischen Organisationen oder Abwandlungen seines konkreten Tonhöhenverlaufs in einzelnen Variationen erkennen lassen, jedoch grundsätzlich immer auf einer viertaktigen Periodik basieren und im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert sind. Ähnliches gilt noch für François Couperins *Chaconne, ou Passacaille* in der 1726 in Paris veröffentlichten Sammlung *Les Nations*, die als charakteristischer französischer Satz im *Premier ordre: La Française* enthalten ist und in der Freiheit der melodisch-rhythmischen Behandlung des Modells weit über Lully hinausgeht,

²⁷ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Nachdruck Amsterdam 1964, Eintrag *Ciaccona, veut dire Chaconne* (sic), ohne Paginierung.

jedoch weiterhin an viertaktiger Periodik festhält. Erst in den *Chaconnes* einiger Opern bei Jean-Philippe Rameau seit den späten dreißiger Jahren sollte in französischen Beispielen die Bindung an ein klar strukturiertes ostinates Bassmodell streckenweise aufgegeben werden.

Bsp. 3: Jean Baptiste Lully, *Passacaille* aus: *Armide*, Akt V, 1686.



Ausweitungen um zusätzliche Takte oder gar eine partielle Abweichung derartiger Modelle von geradtaktigen Perioden sind dagegen weit eher in der italienischen Tradition schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts anzutreffen. Bereits in Barbara Strozzi's *Sul Rodano severo* von 1651 findet sich eine Passage mit einem auf sechs perfekte Breven bzw. sechs Takte ausgeweiteten, von Pausen durchbrochenen sowie um eine an den Quartgang anschließende Kadenzwendung erweiterten Bassmodell; und in Pietro Antonio Cesti's *Oro-ntea* aus dem Jahre 1656 wird neben einer Passacaglia in der Arie „Vieni, vieni Alidoro“ in der achten Szene des zweiten Aktes mit regulärem viertaktigem Bassmodell bereits in der zehnten Szene des ersten Aktes in einer aus zwei Strophen bestehenden Aria des Alidoro auch ein weitaus freierer Umgang mit solchen Formeln erprobt. Nach einem einleitenden Rezitativ markiert der Wechsel zu einer ungeraden Taktart bei gleichzeitiger Veränderung der Verstruktur den Beginn der Arie, die sich zunächst noch kaum als Passacaglia-Variante zu erkennen gibt. Dies wird definitiv erst mit dem Ende des ersten Abschnitts bei den emphatisch vorgetragenen, im folgenden refrainartig eingesetzten Worten „Placati, placati, placati un di“ deutlich, wo erstmals eine klar viertaktige Grundstruktur des Bassmodells erkennbar wird, das nun aus einem Quartbass mit anschließender Kadenzwendung gebaut erscheint. In viertaktige Abschnitte ist auch das anschließende Ritornell gegliedert, das in eine dreistimmige instrumentale Fassung des Refrain mündet; danach werden nochmals der vokale Refrain und der Ritornellschluss über dem nun erstmals als Ostinato behandelten Bassmodell wiederholt. Der Anfangsteil der Arie weist dagegen eine melodisch freie Führung der Bass-Stimme auf, die allerdings dennoch auf Grund der Kadenzwendungen eine klare Abschnittsbildung von jeweils 8, 7 und 1 bzw. 6 Takten ausbildet, je nachdem, ob man den Refrain als musikalisch separaten Abschnitt oder zusammen mit dem Versbeginn eher als Einheit sieht. Zumindest im Ansatz mag eine solch flexible Handhabung des Passacagliamodells dem siebentaktigen Ostinato Vivaldis eher verwandt erscheinen als die durchgängigen Viertakter französischer Provenienz.

Bsp. 4: Barbara Strozzi, Erweitertes Passacaglia-Modell in: *Sul Rodano severo*, aus: *Cantate, ariette e duetti*, op. 2, Venedig 1651.

Bsp. 5: Pietro Antonio Cesti, „Desin, placati un dì“, Szene des Alidovo aus: *Orondea*, Akt I, Szene X.

7

8

9

pla - ca - ti, pla - ca - ti, pla - ca - ti un di.
fer - ma - ti, fer ma - ti, fer - ma - ti qui.

In Arcangelo Corellis *Ciaccona* aus den *Sonate da camera* op. 1 aus dem Jahre 1685 wird zwar zunächst eine viertaktige Periodik in vielen der Variationen beibehalten, dennoch ähnelt die melodische und damit harmonische Führung der Basslinie streckenweise stark derjenigen bei Vivaldi. So führt gleich in den ersten beiden Variationen ein stufenweiser Gang von der Tonika abwärts, der allerdings keinen Quartgang umfasst, sondern schon nach nur zwei Schritten zur dritten Stufe abspringt, von der aus stufenweise die abschließende Kadenzwendung vorbereitet wird. Im weiteren Verlauf geht Corelli dann sehr frei mit dem Modell um. Eine Reihung von bloßen Quartgängen abwärts wie bei einer Passacaglia findet sich, wenn auch mit Pausen durchsetzt, in den Variationen 4 und 5 ebenso wie verschiedene Umspielungen oder auch ganz entgegengesetzte Lösungen wie die Aufwärtsbewegung der Gerüsttöne bei gleichzeitiger Auflösung in eine durchlaufende Achtelbewegung in Variation 9, Ausweitungen des viertaktigen Modells zur Siebentaktigkeit in Variation 3 oder fast eine Auflösung periodischer Verhältnisse in Variation 10, nach deren Einsetzen es 16 Takte braucht, bis die Tonika wieder erreicht wird. So mag sich Vivaldi zwar, was die Funktion und vielleicht auch die Dramaturgie dieses Schlusschors angeht, auf französische Modelle beziehen, die konkrete musikalische Gestaltung erweist sich dagegen wohl erneut als weitgehend italienisch.

Bsp. 6: Arcangelo Corelli, *Ciaccona*, Anfang der Bass-Stimme, aus: *Sonate da camera*, op. 2, Rom 1685.

Innerhalb des durch die beiden instrumentalen Eröffnungssätze und die drei Chöre gebildeten formalen dramaturgischen Rahmens benutzt Vivaldi in *La Senna festeggiante* ein breites Spektrum an Möglichkeiten von Rezitativ- und Arienformen. Durch den recht hohen Anteil an *Accompagnati* wie etwa gleich nach dem Eingangschor beim ersten Auftritt der Figur des Goldenen Zeitalters werden die Rezitative gegenüber den das *Seccorezitiv* bevorzugenden Konventionen der zeitgenössischen italienischen Oper deutlich aufgewertet – wie es in gewisser Weise auch ihrer Stellung im französischen Musiktheater entsprechen würde. Gerade in den Dialogabschnitten unternimmt Vivaldi dabei gelegentlich selbst auf engem Raum den Versuch, für jede der Figuren einen eigenen musikalischen Gestus zu etablieren, so im ersten Dialog „*Tutto muor, tutto manca*“²⁸ nach Abschluss der dramatischen Exposition, in dem den drei Protagonisten drei unterschiedliche Formen der Begleitung zugewiesen werden: Dem Flussgott ein *Seccorezitiv*, dem Goldenen Zeitalter liegende Streicher-

²⁸ Partiturfaksimile, 132 ff.

akkorde, der Tugend dagegen kurze Unisono-Einwürfe des ganzen Orchesters. In „Quanto felici siete“²⁹ wechselt dagegen ein metrisch gebundener arioser Gestus im 3/4-Takt zu Beginn mit einem dissonanzenreichen Streicheraccompanato für den geradtaktigen Schluss. Das inhaltlich parallele Rezitativ der Virtù nach der anschließenden Arie der Età, ebenfalls mit dem Incipit „Quanto felici siete“³⁰ ist dagegen als einfaches Seccorezitativ gestaltet. An einer weiteren Stelle sieht Vivaldi innerhalb eines der Rezitative Taktwechsel vor, und zwar vom üblichen 4/4-Takt zu einem 3/8-Takt und wieder zurück in „Tal di me parlo ancora“ der Età.³¹ Anders als in „Quanto felici siete“ wechselt hier aber nicht zugleich grundlegend die Art der Vertonung bzw. der instrumentalen Begleitung, und trotz der zusätzlich durch Wiederholung hervorgehobenen Textstelle „colma d'amaro duol“ dürfte der Grund für den Taktwechsel hier keine primär wortausdeutenden Implikationen haben. Er könnte stattdessen in der Tat der charakteristischen, mit häufigen Taktwechseln arbeitenden Art der Notierung für Versdeklamation in französischen Rezitativen nachempfunden sein, um dieser Stelle zumindest prosodisch besonderes Gewicht zu verleihen. Dieser Hintergrund liegt umso mehr nahe, als unmittelbar anschließend mit „Al mio seno il pargoletto“ auch die einzige mit *Alla Francese* überschriebene Arie der Partitur folgt.

Mehr noch als in den Rezitativen ist die Gestaltung der Arien und Duette von erstaunlicher Mannigfaltigkeit: Naturschilderungen wie in der Nachtigallenarie „Se qui pace talor vo cercando“³² oder Sennas Sturmarie „L'alta lor gloria immortale“³³ – in beiden Sätzen vermeidet Vivaldi allerdings jegliche offensichtlichen Anspielungen auf in Frankreich für derartige Szenen entwickelte deskriptive instrumentale Figurationen – stehen Stücke mit besonderen instrumentalen Klangwirkungen gegenüber, wie etwa in der Wahl von gedämpften Streichern in der Aria „con sordini“ und „senza cembalo“ „Così sol nell'aurora“,³⁴ der Parallelführung aller Stimmen in der virtuosen, mit „Allegro più ch'è possibile“ überschriebenen Unisono-Bassarie „Qui nel profondo“³⁵ oder den gelegentlichen Vierfachgriffen in den ersten Geigen innerhalb der Orchester-Ritornelle von „Stelle, con vostra pace“,³⁶ worin zudem in allen Passagen mit Gesang die Violinen mit den Bratschen in tiefer Lage die Rolle des Continuo übernehmen. Die B-Teile der da-capo-Arien setzt Vivaldi durch eine Vielfalt von Mitteln von den umschließenden A-Teilen ab, sei es durch Wechsel von Takt und Tonart wie in der genannten Sturmarie, durch Reduktion des Orchesters auf die bloße Continuobegleitung in der Nachtigallenarie oder umgekehrt durch den vollständigen Fortfall des schon im A-Teil partiell

²⁹ Partiturfaksimile, 139 ff.

³⁰ Partiturfaksimile, 147.

³¹ In der Handschrift ist sogar am Beginn der Stelle ein Doppelstrich gezeichnet, die originalen Taktvorzeichnungen sind C/3/C; vgl. in der Faksimileausgabe, 142.

³² Partiturfaksimile, 93 ff.

³³ Partiturfaksimile, 141 ff.

³⁴ Partiturfaksimile, 148 ff.

³⁵ Partiturfaksimile, 118 ff.

³⁶ Partiturfaksimile, 113 ff.

ausgesparten Basso und einen dann ganz in hoher Lage geführten Satz in der ersten Arie der *Virtù* „In quest'onde che feconde“.³⁷

In den Arien und Duetten finden sich überdies gleichfalls vielfache Anspielungen auf französische Vorbilder, sei es in der Wahl eines binären Formmodells – wie bereits im Eingangschor deutlich geworden – oder im erneuten Rückgriff auf französische Tanzmodelle. So könnte das Duett „Godrem fra noi la pace“³⁸ in seiner zweiteiligen Form mit einem zusätzlichen, die gesungenen Teile umschließenden Ritornell sowie seiner liedhaft simplen, in diesem Fall jedoch prosodisch korrekten Parallelführung der Stimmen mit binären französischen *Airs* in Zusammenhang gebracht werden. Allerdings beschreitet auch hier Vivaldi in der Binnengestaltung wieder ganz eigene Wege, für die sich schwerlich Entsprechungen in französischen *Airs* finden dürften, indem er jeweils zwei der zugrunde liegenden settenario-Verse mit piano- und tronco-Endungen zwar prinzipiell zu viertaktigen Einheiten zusammenbindet, die jedoch dann durch Wiederholung des Schlussteils des jeweils ersten Verses in fast allen Binnenabschnitten – wie übrigens bereits im Ritornell – zu regulären fünftaktigen Perioden ausgeweitet werden. Die einzige Ausnahme bildet der durch zwei sequenzierende Zweitakter gekennzeichnete Beginn des zweiten Teils. Den Satz übernahm Vivaldi aus seiner Hochzeitsserenade *Gloria e Imeneo* RV 687, wo es sich um ein Duett zwischen Imeneo und Gloria mit dem Anfang „Vedrò sempre la pace“ gehandelt hatte.³⁹

Ein konkretes französisches Tanzmodell benennt Vivaldi selbst mit der Angabe *Minuet/Allegro* in dem Duett „Qui per darci amabil pace“.⁴⁰ Es handelt sich in diesem Fall um ein rasches Menuett, das im 3/8-Takt notiert ist und damit auf einen weniger häufigen Menuetttypus verweist, wie er etwa unter den 24 Menuetten in Gregoris Sammlung von 1698 nur einmal mit der Aria „Sarò fedele“ vertreten ist. Vivaldis Duett ist angelegt als ein strophischer Dialog zwischen *Età* und *Virtù* mit einleitendem Instrumental-Ritornell, das bereits den ersten Teil der Strophe vorwegnimmt, sowie einem anschließenden Duett als dritter musikalischer Strophe, in der nun die beiden Textstrophen parallel erklingen. Zum Schluss wiederholen die Instrumente noch den zweiten Teil des Duetts, so dass die beiden umrahmenden Instrumentalteile zusammengenommen eine weitere vollständige musikalische Strophe ergeben, wenn auch ohne Binnenwiederholungen. Vor diesem Befund einer insgesamt strophischen Disposition muss wohl auch die Ansicht von Talbot und Everett korrigiert werden, die in diesem Duett „an elaborate *rondeau* structure“ zu erkennen glaubten.⁴¹ Die so entstehenden musikalischen Strophen sind jeweils aus zwei im Prinzip zu wiederholenden Teilen zusammengesetzt, die der musikalischen Umsetzung je einer aus zwei ottonario-Versen bestehenden Halbstrophe entsprechen.

³⁷ Partiturfaksimile, 103 ff.

³⁸ Partiturfaksimile, 127 ff.

³⁹ Partiturfaksimile, 46 ff.; vgl. Talbot/Everett, LIX–LX.

⁴⁰ Partiturfaksimile, 151 ff.; vgl. auch Talbot/Everett, XLVIII–XLIX.

⁴¹ Vgl. Talbot/Everett, L.

Da Vivaldi im zweiten Strophenteil den Anfangsvers noch ein zweites Mal vertont, ergibt sich eine leichte Asymmetrie zwischen den Teilen, denn diese bestehen nun aus zwei, respektive drei Viertaktern, von denen jeweils im letzten Viertakter Hemiolenbildung mit einem Triller auf der letzten Note in Singstimmen und Streichern deutlich den Abschluss markiert. Die beiden Solisten nehmen in ihren Solostrophen im Prinzip bereits jene Melodiedispositionen vorweg, die ihnen dann erneut im Duett gemeinsam zugeordnet sein werden. Dabei verbleibt die erste Strophe von *Età* in der Tonika D-Dur – zu Anfang beider Teile markant unterstrichen durch einen in Oktavschritten notierten Orgelpunkt auf dem Grundton –, während Vivaldi die zweite Solostimme der *Virtù* so angelegt hat, dass der bis auf die Schlussnoten der Viertakter über weite Strecken identische Tonhöhenverlauf (nur am Ende des zweiten Teils divergiert die melodische Führung zwischen den beiden Strophen stärker) in der Solostrophe durchweg in der Dominante, im Duett aber in der Tonika harmonisiert werden kann. Durch diesen in seiner radikalen Einfachheit ausgesprochen raffiniert anmutenden Kunstgriff vermeidet Vivaldi eine bloße Reihung der drei binär gebauten musikalischen Strophen, bindet diese stattdessen in einen dreiteiligen tonartlichen Gesamtplan mit dominantischem Mittelteil ein und unterstreicht damit zugleich den dialogischen Charakter, der ja auch im Duettabschnitt noch durch die Zweitextigkeit erhalten bleibt. Ob die Anregung für das Aufgreifen solch eines Dialogduetts insgesamt erneut auf französische Modelle verweist, ist schwer zu entscheiden. Immerhin gab es dafür in französischen Opern eine lange Tradition, doch besitzen auch hier die melodische Gestaltung mit ihren häufigen Sprüngen und Repetitionen kleiner Bausteine sowie die Führung der Bassstimme einen dezidiert italienischen Gestus.⁴²

Französischer Einfluss ist auch für das eindrückliche Largo „*Pietà, dolcezza*“⁴³ geltend gemacht worden, laut Talbot und Everett die einzige Stelle in Vivaldis musikdramatischem Schaffen, die einen 3/2-Takt verwendet:

No similar use of this meter occurs elsewhere in Vivaldi's dramatic music. The musical effect would presumably have been the same, at least for Vivaldi, if the composer had halved his note values and written in $\frac{3}{4}$ meter, so the preference for „white“ notes may perhaps have stemmed from a desire to imitate French notational practice, which still made much use of this meter in the early eighteenth century, even outside the special context of church music. On the other hand, the „whiteness“ might be a subtle visual allusion to the fashionable pallor of the young king's face, described in the preceding recitative.⁴⁴

Die erste der hier geäußerten Vermutungen erweist sich als wenig stichhaltig, da die Art der Notierung dieses 3/2-Taktes definitiv nicht als weiße Notation französischer Prägung angesehen werden kann, denn zu deren Charakteristika

⁴² Talbot and Everett schreiben dem Stück auf Grund seiner Herkunft aus der Hochzeiterenade einen ausschließlich italienischen Stil zu; vgl. Talbot/Everett, XLIV.

⁴³ Partiturfaksimile, 109 ff.

⁴⁴ Talbot/Everett, L.

gehört, dass anstelle schwarzer Viertelnoten kaudierte weiße Noten verwendet werden, da ansonsten Minima und Semiminima graphisch identisch wären; ebenso entsprechen doppelt kaudierte weiße Noten schwarzen Achtelnoten. In der Tat handelt es sich im späteren 17. Jahrhundert und noch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um eine in Frankreich häufige Form der Notation. Als Beispiele seien hier etwa das zweite, mit *fort tendre* charakterisierte Air „Terminez le cruel martire“ aus Louis-Nicolas Clérambaults französischer Kantate *Alphée et Aretuse* aus dem 1e Livre von 1713, das mit *Lentement et tendre* überschriebene Air „Restes plaintifs de l'objet que j'adore“ aus Michel Pignolet de Montéclair's *Pan et Syrinx* aus dem zweiten Kantatenbuch von ca. 1716 oder auch der zweite, mit *doux* überschriebene Abschnitt innerhalb der *Grande Ritournéle* aus François Couperins *Huitième concert dans le goût théatral* aus der Sammlung *Les goûts réunis* von 1724 genannt. Anders als in diesen und diversen weiteren Stücken notiert Vivaldi jedoch alle Viertelnoten in seinem Largo mit den üblichen schwarzen Notenwerten und dürfte sich damit notationstechnisch gesehen weit eher auf eine im ganzen 17. Jahrhundert in Italien gebräuchliche Art der Notation von langsameren oder auch rascheren Dreiertakten beziehen als auf französische weiße Notation. Irritierend ist allerdings, dass die drei genannten französischen Beispiele Ausführungsangaben wie „tendre“ oder „doux“ enthalten, Begriffe, die gleich im ersten Vers des Largo „Pietà, dolcezza“ ihrerseits auch der Erscheinung des jugendlichen Königs zugeschrieben wird und damit eine Ausführung der Musik in genau diesem Gestus als intendiert erscheinen lassen.

Für die zweite Mutmaßung von Talbot und Everett, die im Operschaffen Vivaldis eher ungewöhnliche Wahl des 3/2-Takts mit überwiegend weißen Semibreven und Miniminen könnte sich auf die im Text angesprochene Blässe des Königs beziehen, findet sich eine erstaunlich direkte Parallele in wenigstens einem weitaus älteren italienischen Beispiel, einem solistischen *Madrigale* – „Tutto di notte bianche“ des Brescianer Komponisten Giovanni Francesco Capello, gedruckt 1617 in Venedig. Der Text spielt in konzeptistischer Manier in sechs der insgesamt zehn Verse direkt mit Wortbildungen, die von dem im Anfangs- und Schlussvers verwendeten Wort „pallidetto“ ihren Ausgangspunkt nehmen, und es dürfte kein Zweifel bestehen, dass die Wahl der in der Überschrift sogar noch dezidiert benannten weißen Notation ein musikalisches Pendant zu diesem „conchetto“ bildet:

Pallidetto mio sole/A tuoi dolci pallori/Perde l'alba vermiglia i suoi colori./Pallidetta mia morte/Alle tue dolci e pallide viole/La porpora amorosa/Perde vinta la rosa/O piaccia alla mia sorte/Che dolce teco impallidisca anch'io/Pallidetto amor mio.

Damit lässt sich zumindest ein konkretes Beispiel dafür benennen, dass in Italien sowohl die Verwendung einer ausschließlich weißen Notation mit den dafür charakteristischen kaudierten weißen Semiminimae, wie sie sich dann später häufig auch in Frankreich findet, keinesfalls unbekannt war und auch das Konzept von Blässe mit der Verwendung weißer Notation in Zusammenhang gebracht wurde. Auch wenn eher nicht davon auszugehen ist, dass Vivaldi das konkrete Beispiel Capellos direkt gekannt haben könnte, so ist

doch ein Weiterwirken solcher Ideen in Italien in der Zwischenzeit keineswegs unwahrscheinlich. Der Nachweis, dass auch in Frankreich weiße Notation in vergleichbarer semantischer Prägung benutzt worden ist, müsste dagegen erst noch erbracht werden.

Madrigale. Tutto di notte bianche.

P

Allidetto mio Sole A tuoi dolci pallori Perde

palba vermiglia i fuoico lo ri Pallidetta mia morte Alle tue dolci

paliide viole La porpora amorosa Perde vinta la Rosa

piaccia alla mia forte Che dolce teo impallidisca anch'io Pallidetto amor mio.

Abb. 1: Giovanni Francesco Capello: „Madrigale. Tutto di notte bianche“, Venezia: Giacomo Vincenti 1617.

Vivaldis *Largo* ist zudem, anders als die bereits beschriebenen binären oder strophischen Stücke, nach italienischer Manier in da-capo-Form angelegt, wie auch ein Großteil der anderen Arien der *Serenata*, und weist auch den

dafür gängigen Binnenaufbau mit je zwei vollständigen Textvertonungen der jeweils vier Fünfsilbler (5 5 5 5t) in beiden Teilen auf, im ersten Teil zusätzlich prononciert durch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Die periodische Struktur des Stücks ist nicht so regelmäßig, dass eine Verbindung mit Tanzformen unmittelbar naheliegen würde. Dies macht bereits das dreitaktige Motto im Vorspiel sowie erneut beim ersten Vokaleinsatz deutlich, das aus einem Wechsel von der Tonika a-moll im ersten Takt zu einem ganztaktig ausgehaltenen verkürzten Dominantseptnonakkord über der VII. Stufe gis auf der zu einem ganzen Takt gedehnten betonten Silbe von „dolcezza“ und anschließender Rückkehr zur Grundtonart besteht. Einzig die auch in diesem Satz erneut ganz deutlich ausgeprägten Hemiolenbildungen mit Trillern auf der letzten Note vor praktisch allen wichtigen Kadenzen lassen an Vorbilder aus dem Bereich der Tanzmusik denken.

Das vielleicht überraschendste Stück der Partitur bildet die mit *alla francese* überschriebene Arie „Al mio seno il pargoletto“,⁴⁵ die damit den einzigen direkt innerhalb der Partitur selbst vorgenommenen Verweis auf eine beabsichtigte französische Schreibart darstellt. Das hier in d-moll stehende Stück hatte Vivaldi ursprünglich in c-moll mit dem Text „Tornar voglio al primo ardore“ für die achte Szene des dritten Akts seiner Oper *Arsilda, Regina di Ponto* von 1716, ebenfalls auf ein Libretto von Domenico Lalli, komponiert, wo es mit „Andante alla francese“ überschrieben war.⁴⁶ Die Arie stellt bei genauerem Hinsehen eine höchst originelle Synthese eines binären Arienmodells französischer Provenienz mit einer italienischen da-capo-Arie dar: Das zwölftaktige Vorspiel ist aus drei Viertaktern gebaut und antizipiert den gesamten ersten vokalen Abschnitt des A-Teils, der mit seiner starken, häufig noch durch Punktierungen verstärkten Hervorhebung der zweiten Zählzeit innerhalb des Taktes als eine Art Sarabande zu verstehen sein dürfte und in dem die häufigen, genau notierten Vorschläge auf eine ganz französisch gedachte Art der Auszierung der melodietragenden Stimme verweist, die durch die ersten Violinen *colla parte* begleitet wird; allein die Reihung desselben eintaktigen melodischen Bausteins in den Takten 9–10 im Vorspiel bzw. 11–22 im ersten Vokalabschnitt scheint eher auf eine italienische Art der Melodiegestaltung zu verweisen. Da dieser Abschnitt in der Partitur durch Wiederholungszeichen abgetrennt und damit formal geschlossen ist und zudem auch eine harmonische Öffnung zur Dominante vollzogen hat, ließe sich danach eine Fortsetzung der Arie wie in einem französischen binär gebauten Air mit einem zweiten musikalischen Teil für den verbleibenden zweiten Textabschnitt erwarten. Stattdessen schließt sich aber eine zweite Umsetzung desselben ersten Textteils an, wie er für eine da-capo-Arie erforderlich ist. Hierin ist nun der Sarabandencharakter insbesondere durch eine ganz generelle Vermeidung starker Gewichtung auf der zweiten Zählzeit gänzlich aufgegeben, die Periodik wird nicht mehr durchgängig streng viertaktig gehandhabt, sondern zumindest an einer Stelle

⁴⁵ Partiturfaksimile, 143 ff.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch die parallel abgedruckten Texte in Talbot/Everett, LX.

durch eine Textwiederholung zu einem Sechstakter ausgedehnt, und auch die im ersten Vokalabschnitt häufigen Vorschläge in der Melodie, die auf französische Verzierungspraxis deuteten, fehlen nun gänzlich. Der Melodiebildung ist zudem nun wie für den Vers „Quivi almen con labbra intatte“ auf Grund eines gänzlich parataktischen Baus mit Wiederholung und Sequenzierung desselben Bausteins oder durch die parallelen Melodiesegmente in den Takten 39–40 ganz italienisch geprägt. Da im Text Età davon spricht, dass sie den hier wie ein Kind als „pargoletto“ bezeichneten jungen König allein mit der Milch ihrer Brust nähren wollte, dürfte in der Reihung wiegender Sekundalfiguren dieser beiden Takte im Basso continuo und in der Viola sowie in gegenläufiger Rhythmisierung in der zweiten Violine eine unmissverständliche Anspielung Vivaldis auf die lange, schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem musikalischen Topos gewordene Tradition italienischer Wiegenlieder in Kammermusik und Opern zu sehen sein.⁴⁷ Erst im achttaktigen Nachspiel wird dann noch einmal der sarabandenartige Gestus des Beginns aufgegriffen, der damit einen Rahmen für den A-Teil der Arie schafft. Auch im B-Teil der Arie setzen sich die italienischen Tendenzen in der Melodiebildung mit identischer Wiederholung desselben Zweitaktters für die erste Vertonung des Verses „Non con torbido pensiero“ (Takte 57–60) fort, auch wenn nun wieder eine durchgängig viertaktige Periodenbildung anzutreffen ist und zumindest an den hemiolischen Abschlüssen der beiden Textdurchgänge erneut französisch wirkende Verzierungs-floskeln anzutreffen sind. Die Wiederholung des A-Teils bringt dann naturgemäß noch einmal das bereits beschriebene doppelbödige Vexierspiel mit unterschiedlichen Formbildungsprinzipien französischer und italienischer Ariengestaltung.

„Al mio seno il pargoletto“ könnte in Anspielung auf eine der genannten Überschriften bei Nicola Matteis als eine Arie „tra la maniera Francese è Italiana“ bezeichnet werden, und sie bildet in der ganz bewussten, formal gewagten Verknüpfung und Gegenüberstellung französischer und italienischer Form- und Melodiebildungsprinzipien sogar insgesamt vielleicht einen Schlüssel für das Verständnis von Vivaldis Umgang mit französischer Musik in *La Senna festeggiante*. Das Stück erbringt in dem sarabandenartigen Anfangsabschnitt den unmissverständlichen Nachweis, dass Vivaldi so weit mit französischer Schreibart vertraut war, dass er auch einen Satz in einem genuin französisch wirkenden Gestus zu verfassen imstande war, wenn dies in seiner Absicht lag. Doch machen die Anlage und weitere Gestaltung der Arie zugleich deutlich, dass es ihm keinesfalls um eine bloße Stilkopie zu tun war, sondern dass er hier wohl gerade die Integration von dezidiert kontrastierenden formalen und melodischen Gestaltungsprinzipien französischer und italienischer Provenienz anstrebte. Vor diesem Hintergrund dürfte auch die Art der Behandlung französischer Formmodelle in vielen anderen Stücken der *Serenata* nicht als ein bloß äußerliches Lokalkolorit oder als ein gleichsam exotisches französisches

⁴⁷ Zur Herausbildung dieses Topos vgl. Joachim Steinheuer, „Fare la ninnananna: Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts“, in: *Recercare* 9 (1997) 49–96.

Gewand für italienische Musik anzusehen sein, sondern in ganz vergleichbarer Weise als eine bewusste Art der Verknüpfung heterogener Stilmittel zu etwas, das man in Ermangelung eines entsprechenden italienischen Begriffs als vermischten Geschmack all'italien bezeichnen könnte.

Unbekannt ist, ob der Auftrag zur Einbeziehung so vielfältiger französischer Elemente wie in der Wahl des dreiteiligen französischen Ouverturentyps zu Anfang des zweiten Teils, im Experimentieren mit binären Formmodellen in jeweils einem Duett und einem Chor sowie in den häufigen Anspielungen auf französische Tanzmodelle wie Menuett, Passepied, Bourrée, Sarabande und auch Chaconne bzw. Passacaille von Seiten des französischen Botschafters an Vivaldi herangetragen wurde – immerhin diskutierte man gerade in jenen Jahren in Paris wieder einmal sehr intensiv die Möglichkeiten einer Verbindung von italienischem und französischem Geschmack in der Musik; hiervon legen etwa die 1724 von François Couperin unter dem Titel *Les Goûts réunis* veröffentlichten Konzerte Zeugnis ab –, oder ob die Initiative dafür vielleicht als Huldigung an seinen Auftraggeber sogar von Vivaldi selbst ausging. Immerhin muss dieser sich schon in den vorangegangenen Jahren zumindest gelegentlich mit französischen Formmodellen kompositorisch auseinandergesetzt haben, da er bei der Zusammenstellung der *Serenata* auf einige früher entstandene Sätze aus eigenen Werken zurückgreifen konnte. Ungewiss ist auch, welche Beispiele französischer Musik Vivaldi selbst kannte, sei es durch Partituren oder auch durch Aufführungen französischer Musiker oder Tänzer. Konkret lassen sich französische Vorlagen jedenfalls bislang für keines der hier diskutierten Stücke auch nur vermutungsweise benennen.

Ein wichtiger Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, dass Vivaldi in praktisch allen hier besprochenen Stücken seinen eigenen italienischen Hintergrund so stark in die konkrete musikalische Faktur eines Satzes einbezieht, dass vielfach die französischen Elemente dadurch so stark verändert oder überformt werden, dass eventuelle konkrete kompositorische Vorbilder weitgehend ihre Kenntlichkeit verlieren: Ob es sich um das Aufgreifen einer gelehrten Fuge in die *Ouverture* des zweiten Teils, das Spiel mit periodischen Verhältnissen in mehreren der tanzartigen Sätze, die spitzfindige Konstruktion eines siebentaktigen Ciacconamodells, die Verknüpfung französischer instrumentaler Gesten mit italienischer Führung der Bass-Stimme oder die höchst ungewöhnliche Einbeziehung eines binären Formmodells in den A-Teil einer sonst regulären da-capo-Arie handelt, immer verknüpft Vivaldi in höchst eigenständiger Weise heterogen erscheinende Elemente zu einer immer wieder unerwarteten Synthese. In genau dieser Hinsicht stellt *La Senna festeggiante* einen insgesamt in dieser Form wohl einigermaßen singulären Versuch eines musikdramatischen Werks in einem „vermischten Geschmack“ aus der Feder und Perspektive eines führenden italienischen Komponisten der Zeit dar.