

•
•
•
•
•
•
•
•
•
•
Bernhard Moosbauer



Antonio Vivaldi
Die Vier Jahreszeiten

Bärenreiter

Bernhard Moosbauer

Antonio Vivaldi
Die Vier Jahreszeiten



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Für Iris in Dankbarkeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2010 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Titelbild: © Otto Ehrmann, Bildarchiv Bodem

Einbandgestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand

Lektorat: Christiana Nobach

Korrektur: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Leipziger Notensatz

ISBN 978-3-7618-7259-8

DBV 310-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7	
Venedig und Vivaldi		
Die historische Situation zur Zeit Vivaldis	9	
Das Musikleben	11	
Biografische Notizen.....	13	
Vivaldis künstlerisches Selbstverständnis	17	
Die Jahreszeiten in Kunst und Musik		
Ein kunsthistorischer Abriss	21	
Die Vertonungstradition.....	23	
»Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione«		
Vivaldis kompositorische Vorgaben		
Entstehung – Benennung – Überlieferung.....	24	
Begriffsbestimmungen: Concerto – Solokonzert	41	
Die Jahreszeitenkonzerte als Programmmusik? Die Rolle der Sonette	46	
»Dall'Armonia all'Inventione«		
Die Konzerte der »Quattro Stagioni«		56
»La Primavera« (op. 8/1, RV 269)		59
1. Satz: Allegro 60 ■ 2. Satz: Largo e pianissimo 66 ■ 3. Satz: Allegro 69		
»L'Estate« (op. 8/2, RV 315)		77
1. Satz: Allegro mà non molto 78 ■ 2. Satz: Adagio 88 ■ 3. Satz: Presto 89		
»L'Autunno« (op. 8/3, RV 293)		98
1. Satz: Allegro 99 ■ 2. Satz: Adagio molto 106 ■ 3. Satz: Allegro 108		
»L'Inverno« (op. 8/4, RV 297)		115
1. Satz: Allegro non molto 116 ■ 2. Satz: Largo 121 ■ 3. Satz: Allegro 123		

Selbstzitate Vivaldis aus den »Quattro Stagioni«	132
Rezeptionsgeschichte im 18. Jahrhundert	133

»Das Beste, was wir in dieser Art haben«

Der exemplarische Charakter der Jahreszeitenkonzerte	137
---	------------

Anhang

Abkürzungen	142
Bibliografie	143
Anmerkungen	148
Abbildungsnachweis	158

Vorwort

Venedig, Vivaldi, *Die Vier Jahreszeiten* – diese drei Begriffe bilden für viele Musikinteressierte gleichsam eine Assoziationskette. Der Mythos der auf unzähligen Holzpfählen in die Lagune der Adria gebauten Handelsmetropole mit ihrer jahrhundertelangen großen Geschichte ist ungebrochen. Die »Serenissima« ist reich an berühmten Gestalten aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen, wie dem Kaufmann Marco Polo, dem »galantuomo« Giacomo Casanova, dem Literaten Carlo Goldoni. Von überragender Bedeutung freilich sind Maler wie Tizian, Tiepolo oder die beiden Canaletto, ebenso Musiker wie Monteverdi und natürlich Vivaldi. Sie alle stehen für Venedigs herausragende Größe und Bedeutung in der Geschichte.

Der Name Antonio Vivaldi steht im allgemeinen Bewusstsein für die venezianische Musik schlechthin. Der »prete rosso« ist auch heute noch trotz der Vielzahl an Entdeckungen, Veröffentlichungen und Einspielungen auf dem Sektor Vokalmusik in weiten Kreisen hauptsächlich als der führende Vertreter des barocken Instrumentalkonzerts bekannt, an dessen Ausformung und Verbreitung er maßgeblichen Anteil hatte. Verantwortlich dafür sind die weithin bekannten und beliebten Jahreszeitenkonzerte, *Le Quattro Stagioni*. Die Anzahl von Aufführungen und Einspielungen ist mittlerweile unüberschaubar.

Dass das Thema »Jahreszeiten« in der Geschichte der Musik darstellenden, respektive deskriptiven Charakters bis zu Vivaldis Komposition eine eher periphere Rolle gespielt hatte, ist überraschend. Vivaldi betrat also Neuland und setzte, seinem Anspruch folgend, sofort hohe Maßstäbe. In den vier Konzerten demonstriert Vivaldi das ganze Spektrum seiner Kunst, von der idealen Regelmäßigkeit bis zur extremen Dehnung formaler Konventionen, von heiterer Gelassenheit bis zur unbändigen Wildheit in der Affektdarstellung, dazu die musikalische Abbildung von Vorgängen in der Natur. Als Teil der Sammlung *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* folgen die Werke der Titel-Thematik, indem sie sich kompositorisch gleichsam zwischen den beiden Polen der »armonia« und der »invenzione« bewegen, deren ganze Spannbreite ausfüllen, deutlich erkennbar an einer Verschiebung bei der Gewichtung der beiden genannten Aspekte. Darüber hinaus gelingt Vivaldi eine weitreichende zyklische Integration der

vier Konzerte, wodurch sie einen erheblichen Grad an Eigenständigkeit innerhalb der Sammlung erzielen.

Das vorliegende Buch will helfen, sich auf die Spur des Entstehungsprozesses zu begeben, historisch-kulturelle Hintergründe zu erfahren, sich Einblicke in die musikalische Kunstfertigkeit und Eigenart der Konzerte zu verschaffen und damit der ungebrochenen Faszination der *Quattro Stagioni* näher zu kommen.

An dieser Stelle sei all jenen gedankt, die das Entstehen des Bandes begleitet haben, dem Lektorat mit Diana Rothaug und im Besonderen Christiana Nobach für Anregungen, Ratschläge und die fachkundige Betreuung.

Kirchheim, im Januar 2010

Bernhard Moosbauer

Venedig und Vivaldi

Die historische Situation zur Zeit Vivaldis

Als Antonio Lucio Vivaldi am 4. März 1678 in Venedig geboren wurde, hatte die »Serenissima« den Zenit ihrer wirtschaftlichen und politischen Bedeutung bereits überschritten.¹ Sichtbares Zeichen war der Verlust Candias (Kreta), das 1645 an die Osmanen ging. Sie nahmen die Insel quasi im Handstreich. Nur der Hauptort, die Festung Candia (Iraklion), konnte in einer zähen und verbissen geführten Auseinandersetzung bis 1669 gehalten werden. Der Aufstieg des Osmanischen Reiches als konkurrierende Seemacht und sein Vordringen nach Europa seit dem 14. Jahrhundert war für die vom Handel lebende Seerepublik eine Bedrohung ersten Ranges. Die Eroberung Konstantinopels 1453 wurde zwar als spektakulär empfunden, war aber letztlich nur eine Episode, die Schließung einer territorialen Lücke. Denn längst hatten die Osmanen in Südosteuropa Fuß gefasst. Als Folge des zweiten venezianisch-osmanischen Krieges von 1463 bis 1479 musste Venedig alle Stützpunkte auf der Halbinsel Morea (Peloponnes) und in Albanien abtreten. Nach und nach gingen die für einen florierenden Seehandel notwendigen Stützpunkte verloren. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts waren dann nur noch Bruchstücke des einst so stolzen Seereiches, des »stato da mar« erhalten.

Hinzu kamen die langfristigen Folgen der Entdeckung des Seeweges nach Indien. Sie wirkten sich zunehmend ungünstig auf die Handelstätigkeit der Venezianer aus. Der Gütertransport um die Südküste Afrikas ließ sich billiger bewerkstelligen als auf dem Landweg bis zum Mittelmeer und weiter nach Venedig, sparte man doch viele Zollformalitäten und Abgaben. Von den neuen Handelsrouten profitierten in erster Linie die Anrainer des Atlantiks wie Portugal, Spanien, später auch Frankreich sowie die Niederlande und ab dem 17. Jahrhundert in großem Stil England. Venedig konnte die Einbußen auch nicht durch die Konzentration seiner wirtschaftlichen Tätigkeit auf das Festland kompensieren. Die wirtschaftlichen und machtpolitischen Konsequenzen aus der Verlagerung der Handelswege trafen Venedig im 17. Jahrhundert mit voller Wucht und es ging rapide bergab mit der venezianischen Seehandelsherrschaft.

Geopolitisch war die Serenissima seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in eine defensive Stellung zwischen Habsburg und dem osmanischen Reich gedrängt. Mit dem Einfall der Franzosen unter ihrem König Karl VIII. nach Norditalien anno 1494 begannen unruhige Zeiten für die Apenninen-Halbinsel. Das zuvor fein austarierte Gleichgewicht unter den verschiedenen staatlichen Gebilden wurde aus den Angeln gehoben, Italien zum Spielball der Interessen der europäischen Großmächte Frankreich, Spanien und Österreich. Es war die Zeit des aufkeimenden nationalstaatlichen Denkens, dem das System der nord- und mittelitalienischen Stadtrepubliken nichts entgegenzusetzen hatte. Italien geriet für die nächsten Jahrhunderte unter den Einfluss europäischer Großmachtspolitik, und Venedig musste einsehen, dass die Zeiten unabhängigen und selbstbewussten Auftretens unwiderruflich zu Ende waren. Zukünftig hatte die Serenissima die gewandelten machtpolitischen Verhältnisse in Italien und Europa in das politische Kalkül und Handeln einzubeziehen.

Mit dem Ausgreifen auf die »terra ferma« seit dem 15. Jahrhundert sicherte sich Venedig nicht nur Güter des täglichen Nahrungsbedarfs, die »nobili« erschlossen sich auch neue Finanzquellen und alternative Geldanlagen in Form von Landbesitz. Der Lebensschwerpunkt verlagerte sich von der Stadt auf das Land. Ein neuer Lebensstil hielt Einzug in das bislang vom Seehandel geprägte Patriziat: Aus Seefahrern wurden grundbesitzende Landadelige, die in Landwirtschaft und Industrie statt Waren und Schiffen investierten. Die Verpachtung von Gütern, der Bezug von Renten ermöglichten den Bau repräsentativer arkadischer Villen, in denen es sich gut leben ließ. Man widmete sich der Kunstpatronage und dilettierte selbst in Literatur und Musik. Die Brüder Alessandro und Benedetto Marcello sind bekannte Persönlichkeiten aus Vivaldis Umkreis. Nach und nach entfremdete sich die »nobiltà« von der immer noch wichtigsten Quelle des Wohlstandes, dem Seehandel, und näherte sich den Lebensweisen des übrigen europäischen Adels an. Das zunehmende Interesse vor allem englischer Bildungsreisender an Italien eröffnete eine neue, in zunehmend prekärer werdenden Zeiten willkommene Finanzquelle, die Vermarktung der eigenen Stadt, des Lebensstiles und im Zentrum das Musikleben. Dies alles kam zu einem relativ abrupten Ende durch Napoleons Einmarsch in Italien. Er versetzte der einstmalig so mächtigen Adelsrepublik den Todesstoß. Venedig wurde im Rahmen der sich anschließenden Neuordnung der Staatenlandschaft in Italien zunächst Teil der cisalpinischen, später der italienischen Republik, bevor es als Ergebnis des Wiener Kongresses Österreich zugehörig wurde.

Das Musikleben

Die venezianische Adelsrepublik konnte bis zum Zeitpunkt ihrer Auflösung durch Napoleon auf eine gut 250 Jahre dauernde musikalische Blütezeit zurückblicken.² Mit der Berufung Adrian Willaerts (ca. 1490–1562) zum Kapellmeister an San Marco im Jahr 1527 wurde der Grundstein für den Aufstieg Venedigs zur europäischen Musikmetropole gelegt. Die Verpflichtung Claudio Monteverdis (1567–1643) 1613 war ein Glücksfall für das Musikleben der Serenissima. Der vormalige Mantuaner Kapellmeister war seit der Auseinandersetzung mit Giovanni Maria Artusi (ca. 1540–1613) Anfang des 17. Jahrhunderts zum Exponenten (wider Willen) einer neuen Art des Komponierens geworden, der *seconda prattica*. Kurz gesagt handelt es sich dabei um das gezielte Überschreiten der Melodie- und Stimmführungsregeln sowie der Dissonanzbehandlung der traditionellen kontrapunktischen Schreibweise, der sogenannten *prima prattica*, zugunsten einer adäquaten und gleichwertigen musikalischen Umsetzung des emotionalen Gehaltes einer meist weltlichen Textvorlage. Ausgestattet mit umfassenden administrativen Befugnissen gelang es Monteverdi, durch gezielte Neuanstellungen und die Absicherung der Kapellmitglieder durch Festanstellung die Qualität und Perfektion der Cappella di San Marco zu erhöhen. Dies wirkte sich förderlich auf das städtische Musikleben aus und führte zu einer Steigerung der musikalischen Aktivitäten in der Stadt. Die Pestepidemie der Jahre 1630/31 bedeutete zwar einen gravierenden Einschnitt, fielen ihr doch auch zahlreiche Kapellmitglieder zum Opfer, die von Monteverdi eingeleitete forcierte Reorganisation milderte freilich die Folgen.

Unübersehbares Zeichen der fortschreitenden Erholung war die Eröffnung des ersten Opernhauses San Cassiano im Jahr 1637, benannt nach der Pfarrkirche des Sprengels. Weitere Häuser schossen in der Folgezeit wie Pilze aus dem Boden.³ Venedigs Opernbetrieb zählte im 17. Jahrhundert 20 größere und kleinere Häuser, im 18. Jahrhundert sogar 23. Die bedeutendsten unter ihnen gehörten Familien der nobili und waren von Impresarios gepachtet. So war das Teatro Sant'Angelo im Besitz der Familien Cappello und Marcello; Vivaldi selbst leitete einige Zeit das Theater. Den Löwenanteil der Einnahmen erbrachte die langfristige Vermietung der Logen an einheimische Patrizier und ausländische Adlige. Der venezianische Opernbetrieb kannte vier »stagioni« (Spielzeiten). Die weitaus wichtigste war »carnevale«. Sie dauerte vom Stephanstag (26. 12.) bis Fastnacht. Während dieser Zeit brachten die führenden Theater zwei bis vier neue Opern

auf die Bühne. Die anderen Spielzeiten waren kürzer, es nahmen weniger Theater daran teil, der Spielplan beschränkte sich häufig auf eine Oper.

Zunehmende Bedeutung für das Musikleben der Stadt gewannen im 17. und 18. Jahrhundert die vier Ospedali.⁴ Wie an den Namen ablesbar ursprünglich zu rein sozialen Zwecken gegründet, der Betreuung Kranker, Armer und Waisen, widmeten sie sich in verstärktem Maße der musikalischen Ausbildung und beschäftigten hochkarätige Musiker als Lehrer. So arbeitete der spätere Kapellmeister von San Marco, Giovanni Legrenzi (1626–1690), zunächst am Ospedaletto, bevor er ans Ospedale dei Mendicanti wechselte. Im 18. Jahrhundert waren die Ospedali aufgrund der vorteilhaften Arbeitsbedingungen – ließen sie doch zusätzliche Einkunftsquellen aus anderen Arbeitsverhältnissen zu – gleichsam ein Tummelplatz der bedeutendsten italienischen Musiker, nicht zuletzt auch für Antonio Vivaldi. Europaweite Berühmtheit erlangte das Ospedale della Pietà. Seine ausnahmslos weiblichen Zöglinge, die sogenannten »figlie«, im Lauf der Zeit mehr und mehr Töchter vermögender nobili, erhielten eine fundierte musikalische Ausbildung. Sie wurden in zwei Gruppen aufgeteilt, die »figlie di comun« und die Begabteren, die »figlie di coro«. Aus deren Reihe erlangten einige hohes künstlerisches Ansehen und konnten sich ohne Weiteres mit den Virtuosen ihrer Zeit messen, so z. B. die Vivaldi-Schülerin Anna Maria als Geigerin und Spielerin der Viola d'amore⁵ oder Teresa als Spielerin des Violoncellos. Der Berühmtheit der Pietà fußte insbesondere auf dem außergewöhnlich hohen Standard des Orchesterspiels, das von Reisenden den besten Theater- und Hoforchestern an die Seite gestellt wurde. Eine anschauliche Schilderung der Aufführungen der Ospedali und der dadurch verbreiteten Atmosphäre bietet ein Bericht des späteren ersten Präsidenten des Parlamentes von Dijon, Charles de Brosses, aus den Jahren 1739/40: »Am besten in Venedig musizieren vier Waisenhäuser, die ausschließlich mit Waisenmädchen, außerehelich geborenen oder solchen besetzt sind, deren Eltern keine Mittel zu ihrer Erziehung haben. Der Staat läßt sie auf seine Kosten aufziehen und einzig zu guten Musikantinnen ausbilden. Kein Wunder, daß sie wie Engel singen, geigen, flöten, Oboe, Cello und Fagott spielen und selbst vor den größten Instrumenten nicht zurückschrecken [...] In jedem Konzert wirken einige vierzig Mädchen.«⁶ Die teils beträchtlichen Einnahmen aus den öffentlichen Konzerten der Ospedali dienten neben den staatlichen Mitteln, den Zuwendungen durch Stiftungen und von privater Hand der Finanzierung des Betriebes.

Die renommierten Musikerpersönlichkeiten der Stadt, die Mitglieder

der Cappella di San Marco die Lehrer an den verschiedenen Institutionen, wirkten bei der musikalischen Ausgestaltung von Festlichkeiten der Scuole der Laienbruderschaften mit und waren gern gesehene Gäste in den Villen und Palazzi der Adelsfamilien und der Botschafter der einflussreichsten europäischen Staaten, insbesondere Frankreichs und des Kaisers. Dort wurden die unterschiedlichsten musikalischen Veranstaltungen abgehalten, darunter die sogenannten Akademien; und es wurden Kontakte geknüpft, Pläne geschmiedet, um Unterstützung durch Mäzene erworben.

Das reiche und vielfältige Musikleben der Serenissima und dessen Protagonisten zogen eine Vielzahl ausländischer Musiker, insbesondere aus dem deutschen Sprachraum, an. Hier in Venedig konnten sie vor Ort die neuesten Musizierformen und Gattungen studieren, ihre Fähigkeiten vervollkommen. Zu den prominentesten zählen Heinrich Schütz (1585–1672), Johann Philipp Krieger (1649–1725), Johann David Heinichen (1683–1729) und Georg Friedrich Händel (1685–1759).

Biografische Notizen

Vivaldi⁷ wurde also in eine blühende Musiklandschaft hineingeboren, in der die Oper als Hauptattraktion den Ton angab. Von großem Interesse und weitreichender Ausstrahlung waren zudem die öffentlichen Konzerte der Ospedali. Andere Arten musikalischer Darbietungen wie die Akademien der Adligen waren einem breiteren Publikum unzugänglich. Die Kirchenmusik, insbesondere die der Hauptkirche San Marco, hatte nach dem Tod Monteverdis an Bedeutung und Qualität verloren, sieht man von Giovanni Legrenzi einmal ab. Er veranlasste noch im Jahr seiner Berufung 1685 die Neuordnung und Vergrößerung der Cappella auf 34 Musiker. Davon profitierte auch der Vater Antonio Vivaldis, Giovanni Battista (1655–1736). Er wurde in die erweiterte Kapelle aufgenommen. Vivaldi sen. scheint als Berufsmusiker einiges Ansehen genossen zu haben, denn er zählte auch zu den Gründungsmitgliedern des *Sovvegno de' musicisti di Santa Cecilia*, dessen Leiter ebenfalls Legrenzi war. Außerdem war er Mitglied im Theaterorchester von San Crisostomo und als »maestro d'instrumenti« an das von Legrenzi geleitete Ospedale dei Mendicanti berufen.

Die Begabung des jungen Antonio wird Legrenzi sicher nicht verborgen geblieben sein, auch mag er ihn in seinen letzten Lebensjahren hier und

da gefördert haben, der erste und wichtigste Lehrer des Jungen war freilich sein Vater. Er dürfte ihn mit den maßgeblichen Gattungen, Musizierformen und musikalischen Spielstätten bekannt gemacht haben. Außerdem hatte er durch seine beiden Orchesterstellen die Möglichkeit, seinen Sohn dort einzuführen und sich in Notfällen von ihm vertreten zu lassen. So scheint der junge Vivaldi an Weihnachten 1696 in der Cappella Ducale ausgeholfen zu haben, wie aus einer späteren Abrechnung hervorgeht, in der ein »Prè [i. e. Priester] Vivaldi« als Mitwirkender verzeichnet ist. Zu jener Zeit befand sich Vivaldi noch mitten in der Priesterausbildung.

Die Beweggründe des Vaters für die Ausbildung Antonios zum Priester dürften vor allem darin gelegen haben, dem seit Kindheit kränklichen Jungen eine sichere Lebensgrundlage zu verschaffen. Als Mitglied des geistlichen Standes mit regelmäßigen finanziellen Einkünften hatte Vivaldi eine gesicherte soziale Stellung inne und genoss ein höheres gesellschaftliches Ansehen. Hinzu kam die vergleichsweise liberale Handhabung der kirchlichen Vorschriften und des Kirchenrechts in Venedig, das Priestern Freiräume ließ und insbesondere Musikern wie Vivaldi eine größere Mitwirkung am gesellschaftlichen Leben ermöglichte. Dies war u. a. der starken Stellung des Patriarchen von Venedig in der kirchlichen Hierarchie zu verdanken. Vivaldi versah das Priesteramt nach seiner Ordination nur eine kurze Zeit lang, sein Ehrgeiz dürfte sich in erster Linie auf eine Karriere als Musiker konzentriert haben.

Ein halbes Jahr nach der Priesterweihe wurde er als »maestro di violino« am Ospedale della Pietà angestellt. Diesen Posten hatte er freilich nicht ununterbrochen inne, denn er war einer turnusmäßigen Bestätigung und Verlängerung unterworfen. Die Zeiträume ohne Anstellung waren bis auf die Jahre in Mantua und danach jedoch nur kurz. Vivaldis Eifer und Kompetenz verschafften ihm neue Aufgabenbereiche an der Pietà: Er übernahm den Unterricht auf der Viola all'inglese, eine vermutlich sechssaitige Viola da gamba,⁸ und 1709 das Amt des »maestro de'concerti«. Für Vivaldis eigene musikalische Entwicklung ist die Arbeit an der Pietà von nicht zu unterschätzender Bedeutung, konnte er sich doch mit den Charakteristika und Möglichkeiten der verschiedensten Instrumente vertraut machen und mit unterschiedlichsten Kombinationen experimentieren, darüber hinaus intensiv mit dem Orchester arbeiten, vergleichbar der Situation Joseph Haydns in Eisenstadt und Eszterháza. Sein Posten erleichterte es ihm, neue Kontakte zu knüpfen, sodass er schnell zu einer Institution des venezianischen Musiklebens wurde. Die Veranstalter schmückten sich mit seinem Namen.

Das Erscheinen seines Opus 3, des *L'Estro Armonico*, 1711 in Amsterdam bei Estienne Roger, legte den Grundstein für seine Berühmtheit und Popularität in Europa. Die Konzertsammlung hatte Pioniercharakter und übte weitreichenden Einfluss aus, insbesondere in Deutschland, wo Johann Sebastian Bach (1685–1750) und sein Vetter Johann Gottfried Walther (1684 bis 1748) Stücke daraus für Orgel bearbeiteten.⁹ Mit den unterschiedlich besetzten und gearbeiteten Concerti setzte Vivaldi kompositorische Maßstäbe für die noch junge Gattung. Er führte die verschiedenen bisherigen Entwicklungsstränge zusammen und trug entscheidend zur Konsolidierung der Musizierform bei. Schon vorher war der in Venedig als »prete rosso« ge-läufige Vivaldi ausländischen Kennern der Musikszene ein Begriff, so dem nachmaligen Fürstbischof von Würzburg, Johann Philipp Franz Erwein von Schönborn, der in einem Brief aus dem Jahr 1710 seinen Vermittler und Geschäftsträger in Venedig, den Kaufmann Regaznig beauftragte, »zu trachten, noch einige rare compositiones des Vivaldi zu erhalten und nechstens zu behendigen«.¹⁰ Nun aber war er zur Attraktion geworden und ein Besuch bei ihm, zumindest aber ihn im Konzert erlebt zu haben, gehörte zum obligatorischen Programm der begüterten Venedig-Reisenden. Bis in die 1730er-Jahre blieb Vivaldi eine der führenden Persönlichkeiten des venezianischen Musikbetriebes, wenn nicht die führende. Ein Schlaglicht auf die Situation wirft die *Guida de'Forestieri per osservare il più riguardevole nella città di Venezia* von 1713. Darin werden die beiden Vivaldi als Berühmtheiten der Stadt, Sehenswürdigkeiten vergleichbar, eigens erwähnt. Schon in der Ausgabe von 1706 stand zu lesen: »Trà li migliori, che suonano di Violino sono singolari, Gio: Battista Vivaldi, e suo Figliolo Prete.«¹¹

Ein eindrückliches Zeugnis der Violinkunst Vivaldis, insbesondere seiner stupenden Virtuosität, ist durch Johann Friedrich Armand von Uffenbach überliefert, einen Frankfurter Juristen, wohlhabenden Dilettanten und Mäzen, auch Freund Telemanns in dessen Frankfurter Zeit. Er notierte in sein Reisetagebuch anlässlich einer Opernaufführung im Frühjahr 1715 im Teatro Sant'Angelo: »gegen das ende spielte der vivaldi ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine phantasie [i. e. Solokadenz] anhing die mich recht erschrecket, denn dergleichen ohnmöglich so jehmahls ist gespielt worden, noch kann gespiellet werden, denn er kahl mit den Fingern nur einen Strohhalm breit an den steg daß der bogen keinen plaz hatte, und das auf allen 4 saiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die unglaublich ist, er surprenierte damit jedermann.«¹² Uffenbachs Berichte gestatten darüber hinaus auch einen tieferen Einblick in die vielfäl-

tige Tätigkeit Vivaldis als Impresario, geschätzter Lehrer, vielbeschäftigter Organisator, gewiefter Verkäufer eigener Kompositionen, insbesondere von Manuskripten. Sie standen nach der Druckpublikation des *Estro* hoch im Kurs. Vivaldi war à la mode, was den Wert seiner Kompositionen steigerte. Wer als Musiker oder Liebhaber etwas auf sich hielt, versuchte Werke aus seiner Hand zu bekommen.

Im Jahr 1713 gelang Vivaldi auch der Einstieg in den Opernbetrieb. Nach dem gelungenen Debüt in Vicenza wagte er sich auch in seiner Heimatstadt an die Öffentlichkeit. Trotz eines anfänglichen Misserfolgs stieg Vivaldi in den drei Folgejahren zu einer der maßgeblichen Persönlichkeiten des venezianischen Opernbetriebes auf.¹³ Zwischenzeitlich waren weitere Sammlungen mit Instrumentalmusik bei Roger / Le Cène in Amsterdam auf den Markt gekommen, die Violinkonzerte des Opus 4 mit dem Beinamen *La Stravaganza* von 1714, das Opus 5 (1716) sowie die Opera 6 und 7 (ca. 1716/17).

Ende des Jahres 1717 brach Vivaldi seine Zelte in Venedig ab und ging als Kapellmeister nach Mantua an den Hof des dort als kaiserlicher Statthalter regierenden Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt.¹⁴ Es war Vivaldis einzige höfische und zugleich feste Anstellung außerhalb Venedigs. In dem Landgrafen hatte Vivaldi einen wohlwollenden Dienstherrn, der ihm erheblichen Freiraum zur Verfolgung eigener Interessen und Pläne gewährte, ja er förderte sie sogar, indem er ihm einen Opernauftrag des Florentiner Hofes verschaffte. Der Mantuaner Posten steigerte Vivaldis Renommee und zierte seitdem auch die Titelblätter seiner neu erscheinenden Werksammlungen. Darüber hinaus war die Stellung strategisch gut gewählt, einerseits nahe genug an Venedig, um Kontakte und die erreichte Stellung aufrechtzuerhalten, andererseits zentraler in Norditalien, um den Wirkungskreis auszuweiten, nicht zuletzt nach Rom, wo die Ottoboni, eine der führenden venezianischen Familien, in der Person des Kardinals Pietro Ottoboni einen der politisch einflussreichsten Posten innehatte: den des »vicecancelliere« der römisch-katholischen Kirche.

1720 kehrte Vivaldi nach Venedig zurück. Die nach dem Tod der Kaiserwitwe Eleonora Magdalena im Januar ausgerufene Landestruer in allen habsburgischen Besitzungen hatte eine längere Einschränkung musikalischer Veranstaltungen zur Folge, auch in Mantua. Landgraf Philipp entband Vivaldi von seinen Pflichten, allerdings mit der Einschränkung, ihn bei Bedarf zurückzuholen. Vivaldi musste seine Tätigkeit freilich nicht mehr aufnehmen, die Anstellung wurde aber auch nie formell beendet.