

Three surviving Vivaldi works belong to a highly interesting secular vocal genre, widely cultivated in the late seventeenth century and most of the eighteenth century, commonly known as the serenata. The alternative description of this kind of work as a “dramatic cantata” (or “cantata” *tout court*) explains its essential nature. It is a vocal work (hence “cantata”) and is dramatic, in eighteenth-century terms, by virtue of being structured as a dialogue between two or more named characters.

The term *serenata* is derived not from *sera* (evening), which is a false etymology, but from *sereno* (a clear sky, particularly at night). This word reflects the fact that such works were commonly performed not in theatres, complete with costumes, scenery and stage machinery, but in improvised, less formal surroundings where either the audience or the performers, or even both, might find themselves under the skies. Unlike operas, which were performed on several nights and could be revived in other seasons and in different locations, serenatas were generally “occasional” works in the strictest sense of that term: they were performed once, and then, their purpose accomplished, usually forgotten, unless the composer chose to recycle some of their material. Serenatas usually formed the centrepiece of an elaborate festa commemorating some significant and welcome event in the life of a prominent person or family, such as a birth, a birthday, a name-day, a wedding, a visit by a high-ranking person or a peace treaty. The texts for such works were normally written in extreme haste by a local poet and instantly set to music by a local composer. In Venice and elsewhere in Italy there was theoretically a legal obligation to publish the libretto following its approval by the censors, but pressure of time and the extra expense entailed seem to have caused this requirement often to be ignored. This may be the reason why no librettos have survived for a high proportion of serenata texts, which therefore have today to be laboriously reconstructed from the words fitted underneath the notes of the score.

It is conventional for a serenata text directly or indirectly to mention, often in the last passage of recitative, the name of the person or institution sponsoring the performance - that is, the commissioner of the work - and also the person and event honoured by its performance. Serenatas usually call for between two and six solo singers and an orchestra made up of strings and continuo, sometimes augmented by wind instruments; to have a separate chorus is a rarity. Their plots nearly always take the form of a quietly civilised conversation among the *dramatis personae* rather than a sequence of action-packed events. Whereas the operas of the same period exhibit a clear hierarchy among the singers, reflected with great precision in the number of arias allotted to each character, serenatas tend to be conceived in a more egalitarian spirit. The arias are grouped instead into a series of “rounds”, during which each character sings exactly one aria; the order in which the singers present their arias is varied from round to round in order to lend variety. Like oratorios, longer serenatas are customarily divided into two parts of roughly equal length (during such intermissions the hosts plied their invited guests with refreshments).

La Senna festeggiante is the fruit of a close relationship that Vivaldi enjoyed between 1724 and 1729 with the French ambassador to Venice, Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy. Like other foreign diplomatic representatives in Venice, whose social life was very restricted on account of a law that prevented Venetian patricians from frequenting them except by special permission, the French ambassadors liked, on 25 August

(their sovereign’s name-day, the feast of St Louis), to hold a festa commemorating the event. It was probably for this day in 1726 that Vivaldi composed *La Senna festeggiante*. The year of composition is easy to establish, at any rate, from the characteristics of the paper used for the manuscript, which was copied out by the composer’s father, Giovanni Battista Vivaldi (with a few autograph insertions), and from the pattern of textual concordances, literary and musical, that link the serenata to both earlier and later works. Almost a year previously, on 12 September 1725, Vivaldi had written a shorter, two-voice serenata (RV 687) for Languet celebrating the wedding of the youthful Louis xv to the Polish princess Maria Leszczyńska. In 1726 there was a special reason to produce a more elaborate work, one more overtly paying homage to the French nation in addition to its monarch: the visit of Cardinal Pietro Ottoboni, the famous patron of the arts resident in Rome. A member of the Venetian patriciate, Ottoboni had earlier fallen foul of the Republic’s laws by accepting a position at the Vatican as Protector of the Affairs of France, and for several years had been banished from his native city. His triumphant return in 1726, marked by a multitude of musical events, set the seal on the normalization of diplomatic relations between Venice and France. So on this occasion the librettist, Domenico Lalli (a frequent collaborator of Vivaldi), and the composer were effectively paying tribute to three people: Languet (as host), Louis (as French monarch, on his name-day) and Ottoboni (as distinguished visitor and symbol of reconciliation between Venice and France).

The libretto devised by Lalli adopts an extremely common framework for serenata texts that one may term “the quest”. Two allegorical characters, L’Età dell’oro (The Golden Age) and La Virtù (Bravery), wander through a desolate landscape in search of their lost happiness. They are greeted by La Senna (The Seine), who promises to lead them to the object of their search, and the mood lightens from that point up to the end of the first part. In the second part they at last behold the French monarch, to whom they offer fulsome compliments and prayers. Unfortunately two folios containing a large part of the final recitative, in which (as already explained) the context of the celebration would certainly have been described, are missing from the manuscript of the serenata in the Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin.

In setting this text, Vivaldi chose to pay a personal homage to Louis and the French nation by introducing, from time to time, significant and clearly audible elements of the French style (as he had not done in his earlier serenata for the ambassador and does hardly anywhere else in his surviving music). Besides the use of aggressively dotted rhythms (conventionally indicated by the phrase “alla francese” in Italian scores of the time), we find typically French melodic and harmonic inflections and the aping of a French-style overture in the *Ouverture* (Giovanni Battista Vivaldi’s spelling) opening the second part. The fugue forming the long central section of this movement is a cleverly disguised paraphrase of a passage from a terzetto by Antonio Lotti published in a collection of 1705. The first aria for La Senna in the second part, “Pietà, dolcezza”, even alludes to French music in a purely visual way by being notated in 3/2 metre rather than the (for Vivaldi) more usual 3/4. The most French-inspired of the arias is “Al mio seno il pargoletto”, for L’Età dell’oro, which exhibits to perfection the classic French quality of *tendresse*, in association with characteristic minuet rhythms. However, most of the work, including recitatives, remains resolutely

Italianate in style: this primary allegiance is underlined by placing a three-movement Italian sinfonia, a pendant to the French overture, at the head of the first part.

Vivaldi sought maximum musical variety within the limitations inherent in the genre. The three voices - soprano, alto and bass - are well contrasted. The identity of the original singers is not known, but the bass must have been an artist of exceptional vocal agility. Probably at Vivaldi’s behest, Lalli framed the first part with choruses (the second borrowed from an earlier serenata text he had written) and ended the second part with another chorus, this time adapted from the closing chorus of a serenata, *Il Fenice*, that he had written only shortly before in Ottoboni’s honour. Vivaldi simply used the principal singers as chorus for the first two ensembles, but added a part for tenor in the final ensemble, observing in the score: “Sarebbe molto bene far cantare questa parte ma però non è necessario” (“It would be very good to have this part sung; however, it is not necessary”). The reason for the sudden expansion to four parts was that the music for this imposing final movement, written in the style of a chaconne (another French-inspired gesture), was mostly borrowed from the chorus ending Vivaldi’s opera *Giustino* (1724). There are also two duets, both for the upper voices: “Godrem fra noi la pace” is paraphrased from a duet in the 1725 serenata, while “Qui per darci amabil pace” takes the form of a delicious *aria a due*, where L’Età dell’oro and La Virtù first sing separately (in the tonic and dominant, respectively) and only then, with thrilling effect, unite their voices.

Vivaldi is less adventurous with the instrumental scoring. Oboes and recorders are used as *strumenti di rinforzo* in the choruses, but there are no exotic obbligato instruments appearing anywhere in the arias. There are hints in the score that the composer was not personally present at the performance, which could explain his caution.

Where does *La Senna festeggiante* stand in Vivaldi’s oeuvre? The frequency with which it has been revived in modern times, even though no critical edition of it has yet been commercially published, testifies to a recognition of its high musical value. This elevated status may appear a little surprising in view of the number of borrowings it contains (only a few of which have been remarked on here), but Vivaldi, like Handel, was a discriminating and skilful borrower more motivated to extend the life of his best music than merely to save himself time or effort. Leaving aside the operas, *La Senna festeggiante* is by a wide margin his most ambitious and memorable secular vocal work to have survived, a worthy counterpart to his oratorio *Juditha triumphans*.

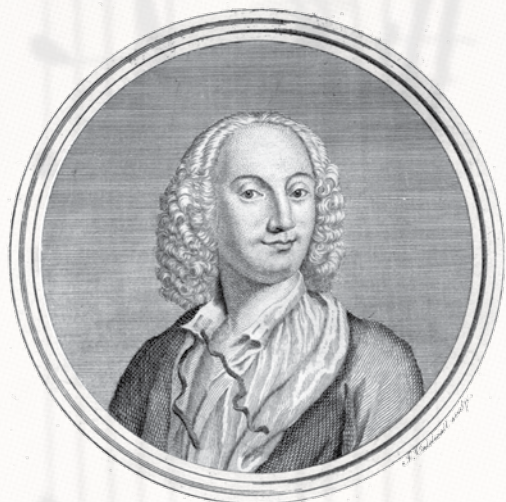
Vivaldi’s service to Languet did not end there. In 1727 he wrote for the ambassador a serenata and a Te Deum to mark the birth of twin princesses to Louis xv. However, he missed the opportunity to write a serenata for the birth of a Dauphin in late 1729 (the task was entrusted to Albinoni), since by then he had departed on a visit to Austria and Bohemia. Soon after Vivaldi’s return Languet was recalled from Venice, and contact between the two men evidently faded. So *La Senna festeggiante* is the main testimony to an important episode in Vivaldi’s career, and is also a reflection of the high reputation he earned in France following the publication, in 1725, of *Le quattro stagioni*. Not for nothing did the *Mercure de France* term him, in October 1725, “le plus habile compositeur qui soit à Venise” (“the ablest composer in Venice”).

Michael Talbot

ANTONIO VIVALDI

LA SENNA FESTEGGIANTE





Antonio Vivaldi *La Senna festeggiant*

RV 693

L'Eta dell'Oro / Zlatý věk

Kristýna Vylčilová soprán / soprano

La Virtù / Statečnost

Dorota Smělíková alt

La Senna / Seina

Jaromír Nosek bas

Ensemble Damian

Gabriela Coufalová,
Martina Michailidisová zobcové flétny / recorders

Aleš Ambrosi,
Tereza Samsonová hoboje / oboes

Alena Strojilová,
Jana Spáčilová housle / violins

Tomáš Hanzlík viola, nastudování a režie
/ viola, staging and direction

Dalibor Pimek violoncello / cello

Šimon Jakubíček kontrabas / double bass

Marek Kubát theorba / theorbo

Jitka Kocůrková cembalo / harpsichord

Vendula Johnová kostýmy / costumes



Tři nalezená díla Antonia Vivaldiho patří k velmi atraktivnímu žánru světské vokální hudby, pěstované na konci sedmnáctého století a po značnou část osmnáctého století a obecně označované jako serenata. Podstatu tohoto žánru vysvětluje i alternativní označování těchto děl jako „dramatické kantáty“ (nebo „kantáty“ *tout court*). Jedná se o vokální dílo (proto „kantáta“), kterému v duchu osmnáctého století dodává dramatický ráz jeho struktura dialogu dvou a více postav.

Etymologie termínu *serenata* není založena na výrazu *sera* (večer), jak se někdy uvádí, ale z výrazu *sereno* (jasná obloha, zejména noční). Tato díla nebyla běžně inscenována v divadlech, s kostýmy, kulisami a jevištní technikou, ale v improvizovaných a neformálních prostředích, kdy se buď diváci, účinkující nebo všichni mohli nacházet pod širým nebem. Na rozdíl od oper, jejichž představení se opakovala a mohla být obnovována během různých sezón a v různých prostředích, byly serenaty v zásadě „příležitostnými“ představeními, v nejpřísnějším smyslu tohoto výrazu: byly uváděny vždy jen jednou a po splnění svého účelu byly obvykle zapomenuty, pokud se autor nerozhodl některé jejich aspekty použít znovu v jiných dílech. Serenaty obvykle tvořily hlavní bod dobře organizovaných oslav významných a vítaných událostí v životě prominentních osob nebo rodin, jako např. narození, narozenin, svátků, sňatků, návštěv vysoce postavených osob či mírových smluv. Libreto těchto děl byla obvykle tvořena ve velkém spěchu místními básníky, a poté hned zhudebňována místními skladateli. V Benátkách a jinde v Itálii platila zákonná povinnost publikovat libreta po jejich schválení cenzory, ale v důsledku časové tísně a snahy ušetřit byl tento požadavek často ignorován. To může být důvod toho, že u značeného počtu serenat se libreto nezachovalo a musejí být dnes pracně rekonstruována z textů uváděných pod notovými osnovami.

Texty serenat často přímo či nepřímo uvádějí, obvykle v poslední pasáži recitativu, jména či názvy osob a institucí poskytujících finanční podporu, tzn. zadavatelů děl a zároveň jména osob a popis událostí, na jejichž počtu bylo dílo vytvořeno. V serenatách obvykle vystupovalo dva až šest zpěváků, plus orchestr tvořený smyčci a nástroji pro basovou linii, někdy doplněnými dechovými nástroji; samostatný sbor je výjimkou. Zápletku většinou tvoří klidný a kultivovaný rozhovor účinkujících (*dramatis personae*), spíše než sekvence akčních událostí. Zatímco v operách tvořených v tomto období vidíme mezi zpěváky zřetelnou hierarchii, která se odráží v počtu árií přidělených každé postavě, serenaty byly koncipovány ve více rovnostářském duchu. Árie bývají seskupeny do sérií „kol“, v rámci nichž každá postava zpívá vždy jednu; pořadí jednotlivých zpěváků se v každém kole mění, aby byla zachována rozmanitost. Stejně jako v případě oratorií jsou delší serenaty obvykle děleny do dvou částí o zhruba stejné délce (během přestávek hostitelé nabízeli pozvaným hostům občerstvení).



Dílo *La Senna festeggiant* je plodem přátelství Antonia Vivaldiho a francouzského velvyslance v Benátkách, Jacquese Vincenta Langueta, hraběte de Gergy, z let 1724 až 1729. Podobně jako další zahraniční diplomatictí zástupci v Benátkách, jejichž společenský život byl velmi omezen v důsledku existence zákona, který je benátským měšťanům zakazoval navštěvovat bez zvláštního povolení, měli francouzští velvyslanci ve zvyku slavit dne 25. srpna svátek sv. Ludvíka, jejich panovníka. Pravděpodobně u této příležitosti složil Vivaldi v roce 1726 skladbu *La Senna festeggiant*. Rok vzniku skladby lze snadno určit podle papíru rukopisu, psaného otcem skladatele Gio-

vannim Battistou Vivaldim (s několika vsuvkami psanými vlastní rukou), a ze samotného obsahu textu, kterým serenata odkazuje na předchozí a pozdější díla. Téměř rok předtím, dne 12. září 1725, napsal Vivaldi pro Langueta krátkou serenatu pro dva hlasy (RV 687), oslavující sňatek mladého Ludvíka XV s polskou princeznou Marií Leszczyńskou. V roce 1726 existoval důvod k napsání ještě propracovanějšího díla vzdávajícího okázalou poctu francouzskému národu a jeho vládci: návštěva kardinála Pietra Ottoboniho, slavného patrona umění, žijícího v Římě. Benátský měšťan Ottoboni se před tím dostal do sporu se zákony republiky tím, že přijal funkci ochránce záležitostí Francie v Benátkách. Na dobu několika let byl vykázán ze svého rodného města. Jeho triumfální návrat v roce 1726, doprovázený množstvím hudebních akcí, zpečetil proces normalizace diplomatických vztahů mezi Benátkami a Francií. Při této příležitosti tedy libretista Domenico Lalli (častý spolupracovník Vivaldiho) a skladatel vzdávali hold třem osobnostem: Languetovi (jako hostiteli), Ludvíkovi (jako francouzskému panovníkovi, u příležitosti jeho svátku) a Ottobonimu (jako významnému návštěvníkovi a symbolu usmíření Benátek a Francie).



Libreto sepsal Lalli na téma obecně používané pro serenaty, které lze označit termínem „hledání“. Dvě alegorické postavy, L'Eta dell'Oro (Zlatý věk) a La Virtù (Statečnost), putují pustou krajinou a hledají své ztracené štěstí. Pozdraví je La Senna (řeka Seina), která jim slíbí, že je dovede k tomu, co hledají. Od tohoto okamžiku až do konce první části se tak dílo vyznačuje vzletnou atmosférou. Ve druhé části postavy konečně spatří francouzského panovníka, kterému věnují oddané komplimenty a modlitby. V rukopisu serenaty uchovaného v Národní univerzitní knihovně v Turíně bohužel chybějí dva archy obsahující značnou část závěrečného recitativu, který podle daného kontextu zjevně obsahoval oslavné texty.



Předkládaným dílem hodlal Vivaldi vyjádřit osobní poctu králi Ludvíkovi a francouzskému národu, pomocí výrazných a zřetelně slyšitelných prvků francouzského stylu (což nečinil v ostatních serenatách pro velvyslance, ani kdekoli jinde ve svých dochovaných hudebních dílech). Kromě tečkovaného rytmu (běžně označovaného v dobových italských hudebninách jako „alla francese“), zde najdeme typické melodické a harmonické prvky a napodobení francouzské předehery v zahájení druhé části *Ouverture*. Fuga tvořící dlouhou prostřední část této věty je chytře maskovaná parafráze pasáže z terceta Antonia Lottiho, vydaného jako součást sbírky v roce 1705. První árie pro La Sennu ve druhé části, „Pietà, dolcezza“, dokonce odkazuje na francouzskou hudbu čistě vizuálním způsobem tím, že je zapsaná ve třípůlovém taktu, místo (pro Vivaldiho) typického tříčtvrtinového taktu. Nejvíce Francií inspirovanou árií je „Al mio seno il pargoletto“, pro L'Eta dell'oro, která nese znaky dokonalé klasicky francouzské jemnosti, ve spojení s charakteristickými menuetovými rytmy. Většina díla, včetně recitativů, se nese pevně v italském stylu: tato zřejmě věrnost je podtržena prostřednictvím trivité italské sinfonie, doplňující francouzskou ouverturu na začátku první části.

Vivaldi hledal maximální hudební rozmanitost v rámci omezení vyplývajících z daného žánru. Dílo nabízí krásný kontrast tří hlasů - soprán, altu a basu. Identita původních zpěváků není známa, ale basové party musely být

interpretovány zpěváky s výjimečnými hlasovými schopnostmi. Pravděpodobně na Vivaldiho žádost zarámoval Lalli první část do sborových částí (z nichž druhou si vypůjčil z dřívějšího textu vlastní serenaty) a ukončil druhou část jiným sborem, převzatým ze závěrečné části serenaty *Il Fenice*, kterou složil jen krátce před tím, na počest kardinála Ottoboniho. Vivaldi jednoduše využil hlavní zpěváky jako sbor pro první dva soubory a v závěrečném souboru přidal překvapivě part tenoru - v notové osnově je uvedeno: „Sarebbe molto bene far cantare questa parte ma però non è necessario“ („Tuto část by bylo velmi dobré zpívat, ale není to nutné“). Důvodem pro náhlé rozšíření na čtyři party bylo, že hudba pro tuto závěrečnou větu, napsaná ve stylu chaconne (další prvek inspirovaný Francií), byla z větší části výpůjčkou ze závěrečného sboru Vivaldiho opery *Giustino* (1724). Nalezneme zde i dva duety, oba pro vyšší hlasy: „Godrem fra noi la pace“ je parafrázi na duet ze serenaty z roku 1725, zatímco „Qui per darci amabil pace“ přebírá formu z rozkošné *arie a due*, kde L'Eta dell'oro a La Virtù poprvé zpívají samostatně (v základní a dominantní tónině) a teprve poté dojde ke spojení jejich hlasů, se skvělým efektem.

Vivaldi je v rozepsání partitury méně odvážný. Jako *strumenti di rinforzo* slouží ve sborových písních hoboje a flétny, avšak nikde se v áriích neobjevují žádné exotické obligátní nástroje. V notové osnově lze nalézt znaky toho, že skladatel nebyl na veřejné produkci osobně přítomen, což by mohlo vysvětlovat jeho opatrnost.



Jaké místo zaujímá *La Senna festeggiant* ve Vivaldiho díle? Frekvence, s jakou byla skladba reprizována v moderních dobách, bez komerčního publikování jakéhokoli kritického vydání, svědčí o uznání jeho vysoké hudební hodnoty. Tento stav se může jevit poněkud překvapivým, vzhledem k velkému počtu výpůjček (zde se zmiňujeme jenom o několika z nich), avšak Vivaldi, stejně jako Händel, byl zručným vypůjčovatelem, jehož motivací bylo spíše prodloužit životnost povedených hudebních částí, než jen ušetřit čas a úsilí. Ponecháme-li stranou opery, pak je *La Senna festeggiant* rozhodně nejvíce ambiciózním a nezapomenutelným světským vokálním dílem, které se zachovalo a které je svojí kvalitou na stejné úrovni jako jeho oratorium *Juditha triumphans*.

Vivaldiho poctu Languetovi tím však nekončí. V roce 1727 napsal pro velvyslance serenatu a Te Deum při příležitosti narození dcer - dvojčat Ludvíka XV. Bohužel však neměl příležitost napsat serenatu k narození prvorozeného syna na konci roku 1729 (tento úkol byl svěřen Albinonimu), neboť se v té věnoval návštěvě Rakouska a Čech. Brzy po Vivaldiho návratu byl Languet z Benátek odvolán a kontakt mezi oběma muži zřejmě ochabl. Proto je *La Senna festeggiant* hlavním svědectvím o důležité epizodě ve Vivaldiho kariéře a zároveň i odrazem vysokého renomé, které získal ve Francii, po vydání svého díla *Le quattro stagioni* v roce 1725. Ne nadarmo jej časopis *Mercure de France* v říjnu 1725 označil za „le plus habile compositeur qui soit à Venise“ („nejnadanějšího skladatele v Benátkách“).

Michael Talbot

