

VIVALDI

Le Quattro Stagioni

The Four Seasons / Die Vier Jahreszeiten

Edited by / Herausgegeben von
Christopher Hogwood

Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6994

INTRODUCTION

The enormous popularity of *The Four Seasons* is startlingly disproportionate to the scanty source materials on which performances of these masterpieces are based. Unlike most “top-sellers” (*Messiah*, Mozart’s *Requiem*, Beethoven 9) where we have autograph material, our sole source of these works until recently has been the printed set of 12 concertos titled *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* Op. 8, issued in 1725 by Michel-Charles Le Cène (successor to Estienne Roger) in Amsterdam. Ever since the first appearance of *Le Quattro Stagioni* in modern print (an arrangement for piano duet made in 1919) and the first electric recording (by Bernadino Molinari in 1942), almost all printed and performed versions have been derived exclusively from this print. Of this source, which is far from definitive, only one complete copy has survived (Paris, Bibliothèque Nationale), and whatever autograph or manuscript material the composer supplied for the engravers has since disappeared.

Vivaldi himself, however, admitted that earlier versions did exist. In the dedicatory letter to Wenzel, Count Morzin that prefaces Op. 8, Vivaldi calls himself the Count’s “Maestro in Italia”; the twelve concertos he describes as “in 4 and 5 parts”, and the inclusion of the Four Seasons he excuses, despite their having “found generous favour with Your Illustrious Lordship quite a long time ago”, on the grounds that they are now improved and augmented “not only with the Sonnets but with a clear description of everything pictured in them”.

The implication that those four concertos existed in an earlier form without either the sonnets, cue letters or descriptive captions is strengthened by the existence of just such a version of *L’Estate* in manuscript in Genoa (I-Gi(1), SS.A.2.10). A Swedish manuscript of the same concerto in Lund (S-L, Wenster, Lit. L, 14) contains cue letters for the sonnets without the poems themselves, but only the manuscript partbooks now in Manchester Public Library contain all four concertos with sonnets but without captions, and represent a finished state prior to the printed version. Paul Everett, who has made a particular study of this material (see Recommended Reading) suggests that they were copied in Venice about 1726 for presentation to Cardinal Pietro Ottoboni (the patron of Handel and Corelli amongst many other artists); although they postdate the appearance of Op. 8, they “accurately

transmit a text that is older than the retouched version as published” (Everett 1996, p. 11).

Through the efforts of Edward Holdsworth, “a large purchase of Operas, Oratorios, Cantatas, & what not” from the Cardinal’s collection, bought at auction in 1742, was sent to Charles Jennens, the friend of Handel and librettist of *Messiah*. It was he who had the assorted 96 concertos and instrumental pieces bound for his private library, from which they eventually passed to his cousin, the Earl of Aylesford, then to Sir Newman Flower, and finally to Manchester Public Library. The five relevant volumes are shelf mark MS 580 Ct 51.V.1-4 and 6: 1 Violino principale, 2 Violino Primo, 3 Violino Secondo/Violino Sec:^{do}, 4 Violetta/Alto Violetta and 6 [Basso].

Although not in Vivaldi’s own hand, the parts were copied within the Vivaldi circle, presumably from his own scores, by two different hands, identified in Paul Everett’s listing (*Informazioni e Studi Vivaldiani*, 1990 p. 53) as Scribes 6 and 7; both these writers and the music-paper involved are closely connected with Vivaldi and his circle, and a detailed forensic account of these and other sources is given by Everett and Talbot (see Recommended Reading). The Manchester books contain many readings that are patently more accurate (and often more difficult) than the rather slipshod printed parts, and in a number of important areas (especially articulation, figuring and chromatic inflection) they are far superior. In some passages the Manchester version gives a radically different reading from the better-known published text (the antiphonal lightning flashes between first and second violins in *La Primavera* are one of the more immediately striking examples), and frequently corrects misprints which have become hallowed by tradition, such as the bizarre trill on the final note of *L’Inverno* ii.

There are no duplicate parts in the Ottoboni set, and it is quite possible that Vivaldi anticipated performance by single strings (as in his earlier *L’Estro Armonico* collection). Certainly the absence of “Solo” markings in the accompaniments to the first movement of *La Primavera*, the bass part’s division into “Il cembalo arpeggiato ed il Violon, e il Violonc:^{lo} p.^o” (*L’Autunno* ii) and separate parts for “Il Violoncello solo” and “Il Cembalo e Violone” (*L’Inverno* ii) suggest one to a part. The marking of “sordini” (rather than “sordino”) in the second movement of *L’Autunno*

is standard 18th-century usage – even the soloist’s line was marked thus – and does not invalidate the use of single strings.

The Manchester manuscript version is as closely connected with Vivaldi as the Amsterdam print, and is here presented for the first time as the prime text for these concertos, rather than a source for secondary readings.

* * *

One of the most novel, and problematic, aspects of these “Concerti figurati” (a title actually used by the scribe of the second *Sonetto* in the Manchester source) is the use of descriptive poetry, cued into the parts with letters, as well as the additional descriptive captions; while some of these captions reduplicate the poetry, others contain new information which a reading of the *Sonetti* would not supply (the barking dog in *La Primavera*, for example, and specific meteorological effects in *L’Estate* and *L’Autunno*). The Amsterdam engraver(s) tried to include all the descriptive matter – the reference letters, the appropriate lines of poetry, the additional captions, the technical instructions and the usual dynamic and tempo indications. This posed insuperable problems then, which still persist today. In *L’Autunno* ii he gave up and simply printed the verse at the foot of the page in the basso part – it was an engraver’s nightmare then and is now. Le Clerc, in the later Paris edition (derived uncritically from the Amsterdam text, while adding further misprints), tried to insert the poetry and captions in the viola part, but then gave up, noting apologetically that in the other parts only the reference letters were given “pour Eviter la Confusion”.

The present edition returns to the solution of the Manchester (M) version, probably Vivaldi’s first intention, which simply gives reference letters in the parts, without the full quotation. However, the additional descriptive captions found in the Amsterdam print (A) have been added; these appear to have been devised separately from the *Sonetti* and may even have been earlier, since in several cases they simply reduplicate what the sonnet line is saying. From the engraving, it would seem that the full lines of poetry were added after the shorter instructions had been engraved, and in some cases had to be “wrapped round” the existing texts (for example, the line “Sin che ’l Giaccio si rompe, e si disserra” in the final movement of *L’Inverno* incorporates the previously engraved “Il Giaccio si rompe”).

A similar confusion attends various attempts to

amalgamate the caption with the sonnet quote: a collision of the caption “Zeffiretti dolci” with the poetic “Zeffiro dolce spira” (*L’Estate* i) results in “Zeffiretti dolci spira”, “Zeffiretti dolce” and “Zeffiretti dolci” in the various violin parts. Eliminating the poetry from the parts leaves room for the descriptive captions not included in the poems which are found only in A to be added in italics (e. g. “il cane”), also the performance instructions (“sopra il Cantino”), and indicators such as “Tuoni” and “Venti diversi”, which have a direct bearing on performance. These are translated in footnotes to the score and parts, while the *Sonetti* together with their cue letters and translations are printed before each concerto.

The captions from A have been transcribed with “u” in place of “v”; otherwise the original spelling, capitalisation and punctuation have been preserved; the *Sonetti dimostrativi* have been reproduced as they are found in the Manchester source, on the title-page of the basso part for each concerto, and differ in many details from the more familiar printed version. The reference letters were included (mostly) throughout the solo violin part, but only at the start of the others (Violin 1, Violin 2 only in *La Primavera* i, Viola nothing after bar 1 of *La Primavera* ii, and none in the Basso part itself).

No author is given for these (indifferent) poems; possibly they are the work of Vivaldi himself, and may represent a more elegant or amusing method of itemising the programme than a simple prose list. Certainly the use of Venetian dialect (“mossoni” instead of “mosconi”) and spelling (“cani” for “cani”) could support this theory. From the Manchester headings of “Sonetto dimostrativo Sopra il Concerto ...” it has been suggested that the poems may have been written *after* the composition, though it seems unlikely that at least the literary captions were not conceived before.

Paul Everett (1996, pp. 77ff.) proposes a connection between Milton’s *L’Allegro* and *Il Penseroso* and the sonnets (although Milton’s poems did not appear in print in Italy until 1738); it is also possible that both Milton and Vivaldi were developing a common source, since “seasonal” descriptive writing can be traced back in Italy to such classical authors as Statius (c 60 AD).

* * *

The musical text presented here is the Manchester/Ottoboni manuscript version, with a few of the more significant alternatives from the Amsterdam print included as *ossias* (indicated by small notes or dotted slurs and ties; an *editorial* slur is shown as a crossed

slur \frown). Some dynamic markings from **A** have been added where **M** is partially deficient (though not, for instance, in the dynamic-free second movement of *L'Estate*, which is capable of many interpretations other than the predictable “pianos” and “fortes” of the printed version). Cue letters have been regularized throughout the parts, although they are often missing from the tutti parts of **M**.

In ambiguous cases (and this manuscript is no clearer than any normal 18th-century source) the less usual reading has been preferred, with the expectation that any player offended by the novelty can more easily adapt the part to the “usual” reading. Some of the inherent problems are visible in the facsimile pages of the solo violin part reproduced on pp. XIII–XVI of this edition. The Critical Commentary gives the differences between the sources in detail.

This score includes two figured bass lines; the figures *under* the Basso line give the complete figuring from **M**; *above* the line are included figures from **A** (corrected as necessary), where these supplement or significantly differ from the manuscript readings. Idiosyncrasies such as $\sharp 3$, $3\sharp$ or \sharp have been preserved where the differences do not affect the interpretation, though there seems no reason why *La Primavera* i, b. 3 is figured “wrongly”, while the same “motto” harmony in *L'Autunno* i and iii is notated correctly. “Tasto solo” markings appear to be cancelled by “Tutti”, and sometimes coexist with a figured harmony at the start of the passage (see *La Primavera* i b. 79). At the end of the final movement of *La Primavera*, **A** gives “Tasto solo sempre” from b. 71; but does the **M** version imply that the marking lapses?

A minimum of editorial dynamic markings has been added: sustained bass notes (“lunghe arcate”) may be held through passages that include echoes without dynamic indications, and a “forte” is not obligatory for the beginning of every unmarked movement; the opening of *L'Inverno*, when reused in the opera *Farnace* (quoted by Everett 1996, p. 88) is specifically marked “p”. Vivaldi had no specific signs for gradual dynamic variation; alternating “p” and “pp” may simply imply a gradual crescendo and diminuendo (e. g. *L'Estate* i, bb. 83–89 and iii bb. 53–54), and the placement of “pp” on the first note of *L'Estate* i bb. 52 and 110 could imply the meteorological possibility of a diminuendo in the preceding storm.

Very few ornaments are specified in any of the sources for *Le Quattro Stagioni*. Trills are indicated in **M** by “tr” in the first two seasons (copied by Scribe 6) and “t.” in *L'Autunno* and *L'Inverno* (copied

by Scribe 7), and this difference has been preserved. The fact that “t.” is used throughout the **A** print, suggests the possibility that the material provided for *Le Cène* was in the hand of Scribe 7. (Vivaldi himself wrote “tr”). The only other abbreviation occurs in the bird-song solo at the beginning of *La Primavera*, where *m* would seem to require a different interpretation from a normal trill. A “close shake” or some other avian imitation seems likely.

Extended embellishments (especially in slow movements) are the responsibility of the performer in Vivaldi’s music, and would usually have been improvised. Although no 18th-century models exist for these concerti, Vivaldi’s own decorations for the Largo of RV 581 are preserved in the Biblioteca del Conservatorio di Venezia, and give some idea of the lavishness which is possible: see music example on p. VI.

Performers preferring less extended flourish can take example from the similarities between *L'Inverno* ii and the slow movement of RV 94:



Accidentals have been modernised where the original used a flat in place of a natural, both in the string parts and the continuo figuring. They occasionally last only one note rather than throughout a bar, and in remote keys (E major, F minor) the fourth sharp or flat is frequently omitted (see the solo part in *L'Estate* iii bb. 40–54). Vivaldi often chooses to vary the chromatic inflection of octave repeats of the same figure: see *L'Estate* iii bb. 48–50 both with and without E natural, and the tutti in *L'Inverno* iii bb. 48–9. Editorial accidentals (either admonitory or additional) are given in square brackets [].

In the *Violino principale* part of **M**, the “Tutti” markings are placed where the solo line rejoins the tutti part, and are therefore not always on the first note of an orchestral entry. The length of some of the shared chords at these points suggests that the soloist has the option of holding the final solo note into the orchestral tutti (for instance *L'Autunno* i b. 27). The lack of “solo” indications for Violins 1 and 2 in *La Primavera* i bb. 14–27 and 61–65 and iii bb. 37–47 suggests that the Manchester version was conceived for single strings.

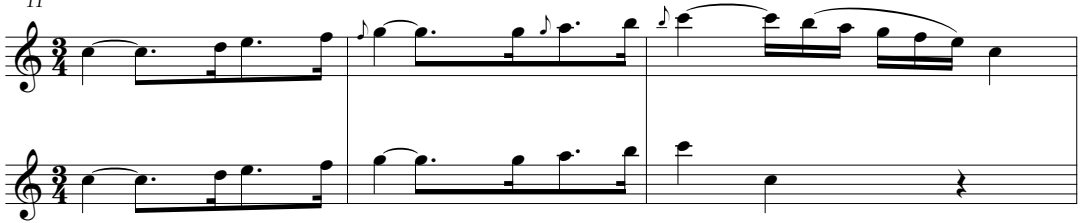
As far as possible the original idiosyncrasies of notation have been preserved: slurs and ties have not been modernised, the use of two minims tied instead of a semibreve (e. g. *L'Inverno* ii b. 17) is preserved.

from /aus Largo of / von RV 581: Concerto per la S.S^{ma} Assontione di M[aria] V[ergine].

11

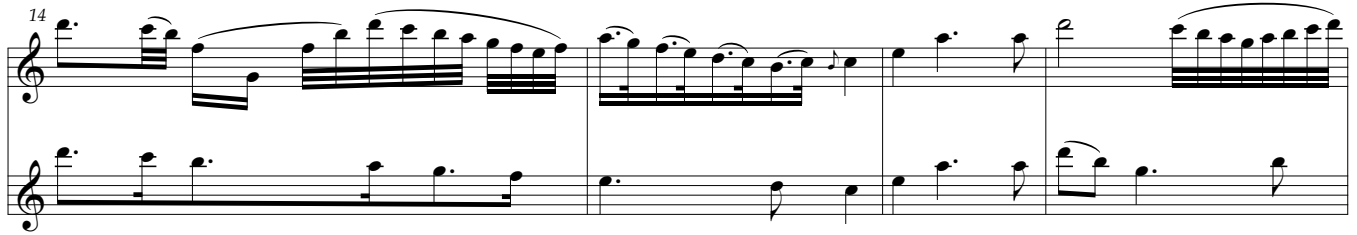
ornamented

simple



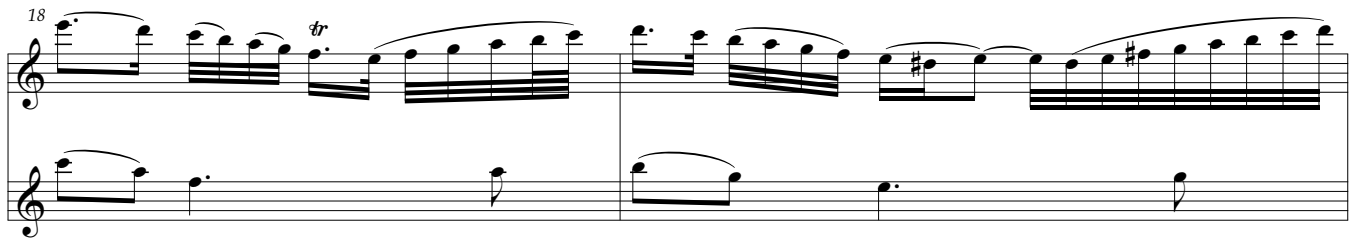
Musical notation for measures 11-13. The top staff is labeled 'ornamented' and the bottom staff is labeled 'simple'. Both staves are in 3/4 time. The ornamented version features a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes, while the simple version is a more straightforward melody.

14



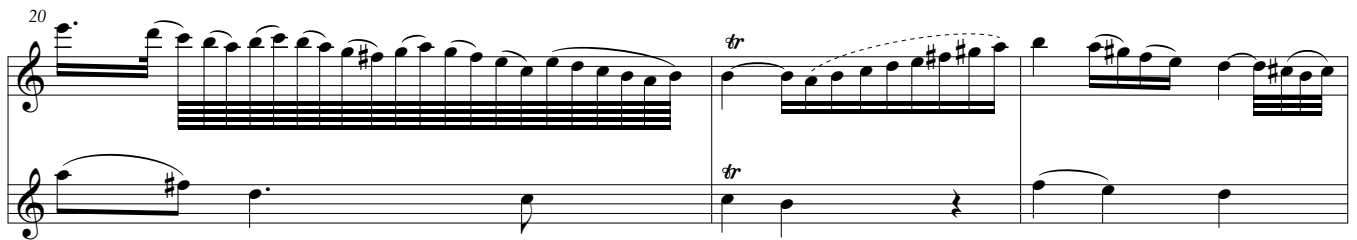
Musical notation for measures 14-17. The top staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes. The bottom staff has a simpler melody. There are dynamic markings like 'p' and 'f' in the top staff.

18



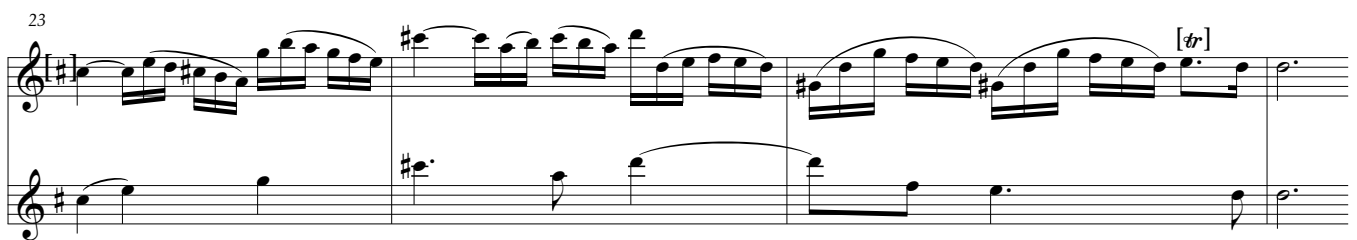
Musical notation for measures 18-20. The top staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes. The bottom staff has a simpler melody. There are dynamic markings like 'p' and 'f' in the top staff.

20



Musical notation for measures 20-23. The top staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes. The bottom staff has a simpler melody. There are dynamic markings like 'p' and 'f' in the top staff.

23



Musical notation for measures 23-26. The top staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes. The bottom staff has a simpler melody. There are dynamic markings like 'p' and 'f' in the top staff.

The bariolage sequence in *L'Autunno* iii b. 59 is given as in the manuscript, with semiquaver figuration marked as triplets, rather than the reading of A with demisemiquavers marked "6". The beaming of the manuscript is maintained, even when it varies between parts in the same passage or bar.

Those unison passages where the violin and viola parts were notated in the bass clef, such as the thunder in *L'Estate* ii and the opening of iii, have been rendered in the appropriate clef. (Where there might be a choice of octaves, the pitch has been decided by reference to A). Vivaldi's advice on string choice – "Cantino, Canto, Tenore, Basso" – equates with the E, A, D and G strings respectively. In the alternating tempi (Largo–Presto) of the second movement of *L'Estate*, the tutti Presto markings are not indicated for the soloist, who may therefore continue the final note of each phrase in the slower tempo.

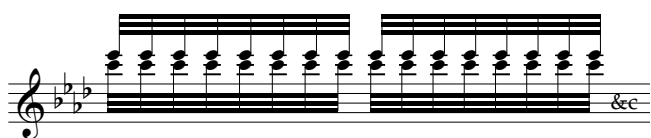
Like many composers in the 18th century, Vivaldi frequently adopted a shorthand form of notation for arpeggiated passage-work: a sample bar of fully notated figuration would be followed by simple chords, assuming a continuation of the figuration, as in *L'Autunno* iii bb. 59ff. The ties required for a continued note in this texture (e. g. *L'Estate* iii, bb. 51–54) simply indicate the length of that note, and are not a prescribed bowing, e. g.



At bar 74 of the same movement, the bowing of the lower part determines the passage, thus:

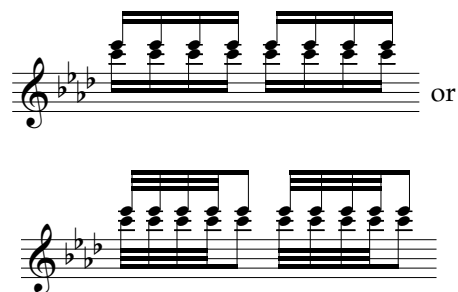


Note that in the Manchester version the continued upper G is held through to b. 78 without alteration (a more typically Vivaldian gesture than the weaker printed version, and one that avoids consecutive fifths). At b. 47 of the first movement of *L'Inverno*, however, the Manchester manuscript gives only the simple chords shown in this score, with no suggestion for their amplification. In A, bar 47 is notated as



before simple chords take over, but the imaginative

player could experiment with a variety of formulas, such as



At bar 54ff. Vivaldi's notation might be interpreted as



or (to preserve a quaver or semiquaver rhythm) as



with or without slurs.

Curiously, the most repetitive section in all four concertos, the independent cello part in the second movement of *L'Inverno*, is written out in full in both sources.

For courteous assistance with this edition we would like to thank Giovanni and Federico Guglielmo, Carlo Vitali, Simon Standage, Paul Everett, Robert Howarth, Stephen Rose, and the staffs of the Manchester Public Library and the Library of Congress, Washington D. C.

RECOMMENDED READING

- Paul Everett: *Vivaldi; The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8* (Cambridge University Press, 1996)
- Paul Everett: *The Manchester Concerto Partbooks*, 2 vols. (New York and London, Garland Publishing Inc., 1989)
- Peter Ryom: *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales* (Copenhagen, 1986)
- Michael Talbot: *Vivaldi* (London, Dent 1978/2nd ed. 1993)
- Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*, ed. Paul Everett & Michael Talbot (Milan, 1996); see Critical Notes (pp. 141–155)

Christopher Hogwood
Cambridge
July 2000

EINLEITUNG

In Anbetracht der großen Popularität der *Vier Jahreszeiten* erstaunt die Dürftigkeit des Quellenmaterials, das letztlich die Grundlage der zahlreichen Aufführungen bildet. Im Gegensatz zu anderen, ähnlich prominenten Werken (*Messias*, Mozarts *Requiem*, Beethovens 9.), von denen uns autographes Material vorliegt, war unsere einzige Quelle zu den zwölf Konzerten bis vor kurzem ein 1725 bei Michel-Charles Le Cène (Nachfolger von Estienne Roger) in Amsterdam unter dem Titel *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* Op. 8 erschienener Stimmensatz. Seit Erscheinen von *Le Quattro Stagioni* im modernen Druck – eine Bearbeitung für zwei Klaviere aus dem Jahr 1919 – und seit der ersten Einspielung von Bernardino Molinari im Jahr 1942 greifen nahezu alle Ausgaben und Aufführungen auf den Amsterdamer Druck zurück. Von dieser Quelle, die weit davon entfernt ist, maßgeblich zu sein, ist nur ein vollständiges Exemplar erhalten (Paris, Bibliothèque Nationale); jegliches autographe oder handschriftliche Material, das der Komponist den Druckern zur Verfügung stellte, ist verloren.

Von Vivaldi selbst wissen wir, dass aber auch frühere Fassungen zu den Konzerten existierten. In dem Widmungsbrief an Wenzel Graf Morzin, der Op. 8 vorangestellt ist, bezeichnet Vivaldi sich selbst als des Grafen „Maestro in Italia“; die zwölf Konzerte beschreibt er als „vier- und fünfteilig“, und er entschuldigt das Wiederaufgreifen der Vier Jahreszeiten, die „vor langer Zeit bei Eurer Exzellenz Anklang fanden“, nun aber verbessert und „nicht nur um die Sonette sondern um eine klare Beschreibung all dessen, was in ihnen dargestellt wird“ erweitert wurden.

Die Annahme, dass es eine frühere Fassung der vier Konzerte ohne Sonette, Leitbuchstaben und erklärende Überschriften gab, wird von der Existenz solch einer Frühfassung von *L'Estate* in einem Manuskript in Genua (I-GI[1], SS.A.2.10) gestützt. Ein schwedisches Manuskript desselben Konzerts in Lund (S-L. Wenster, Lit. L, 14) gibt zwar die Leitbuchstaben zu den Sonetten, ohne aber die Gedichte aufzuführen. Allein die heute in der Henry Watson Music Library (Manchester Public Libraries) aufbewahrten, handschriftlich auf uns gekommenen Stimmbücher überliefern alle vier Konzerte einschließlich der Sonette, wenn auch ohne die Überschriften; sie repräsentieren ein frühes Stadium der

Konzerte, das vor der Drucklegung bereits abgeschlossen war. Paul Everett, der dieses Material näher untersucht hat (siehe Literaturhinweise), nimmt an, dass es um 1726 in Venedig für Kardinal Pietro Ottoboni, dem Gönner von Händel und Corelli und vielen anderen Künstlern, kopiert wurde; obwohl diese Kopien Op. 8 später datieren, „überliefern sie offensichtlich einen Text, der älter ist als die überarbeitete gedruckte Fassung“ (Everett 1996, S. 11).

Auf Veranlassung von Edward Holdsworth wurde der in einer Auktion von 1742 getätigte „große Kauf von Opern, Oratorien, Kantaten und vielem mehr“ aus der Sammlung des Kardinals an Charles Jennens geschickt, dem Freund Händels und Librettist des *Messias*. Er war es, der die ausgewählten 96 Konzerte und Instrumentalsätze für seine Privatbibliothek hat binden lassen, von wo aus sie vielleicht in den Besitz seines Cousins, dem Earl von Aylesford, dann zu Sir Newman Flower und schließlich in die Henry Watson Music Library (Manchester Public Libraries) gelangten. Die fünf nämlich Bände tragen die Signatur MS 580 Ct 51.V.1-4 und 6: 1 Violino principale, 2 Violino Primo, 3 Violino Secondo/Violino Sec.^{do}, 4 Violetta/Alto Violetta and 6 [Basso].

Auch wenn die Stimmen nicht von Vivaldis Hand stammen, so wurden sie doch in seinem Umkreis von zwei unterschiedlichen Händen, wahrscheinlich von seiner eigenen Partitur abgeschrieben. Paul Everett identifizierte die Kopisten als Schreiber 6 und 7 (*Informazioni e Studi Vivaldiani* 1990, S. 53). Beide Schreiberhände sowie das verwendete Notenpapier deuten auf Vivaldi und seinen Umkreis; eine genaue Schriftuntersuchung dieser und anderer Quellen haben Everett und Talbot vorgelegt (siehe Literaturhinweise). Die Manchester-Stimmbücher weisen viele Lesarten auf, die offensichtlich richtiger (und häufig schwieriger) sind als die eher nachlässig gedruckten Stimmen; in vielerlei Hinsicht, vor allem bezüglich Artikulation, Figuration und Chromatik sind sie weit überlegen. In einigen Passagen gibt die Manchester-Fassung eine gänzlich andere Lesart als der bekanntere gedruckte Text – das antiphonale rasche Aufblitzen zwischen erster und zweiter Violine in *La Primavera* ist nur eines der unmittelbar auffallenden Beispiele – und korrigiert zahlreiche Druckfehler, die bis heute tradiert sind, wie etwa den bizarren Triller auf der letzten Note des zweiten Satzes von *L'Inverno*.

Der Ottoboni-Stimmensatz enthält keine Doublirstimmen, und es ist durchaus möglich, dass Vivaldi wie in seiner früheren Sammlung *L'Estro Armonico* auch hier die Aufführung mit einfacher Streicherbesetzung vorsah. Ebenso bestätigen die fehlenden „Solo“-Markierungen in der Begleitung zum ersten Satz von *La Primavera* und die Teilung der Bass-Stimme in „Il cembalo arpeggiato ed il Violon, e il Violonc:lo p.o“ (*L'Autunno* II) sowie die je eigenen Stimmen für „Il Violoncello solo“ und „Il Cembalo e Violone“ (*L'Inverno* II) diese Vermutung. Die Bezeichnung „sordini“ (anstelle von „sordino“) im zweiten Satz von *L'Autunno* entspricht der Gewohnheit des 18. Jahrhunderts – sogar die Solostimme war in dieser Weise gekennzeichnet – und widerspricht der Verwendung einer einfachen Streicherbesetzung nicht.

Für die Fassung des Manchester-Manuskripts lässt sich eine ebenso enge Verbindung zu Vivaldi herstellen wie für den Amsterdamer Druck; die vorliegende Edition bietet deshalb erstmals diese Frühfassung nicht bloß als Quelle für sekundäre Lesungen sondern als primären Text der Konzerte.

* * *

Zu den aktuellsten und problematischsten Aspekten der „Concerti figurati“ – ein Titel, der von dem Schreiber des zweiten Sonetts im Manchester-Manuskript verwendet wird – ist die Einbeziehung von beschreibender Poesie, deren Einsatzzeichen in den Stimmen durch Buchstaben angezeigt werden, und von zusätzlich beschreibenden Überschriften; während einige dieser Überschriften die Dichtung wiederholen, geben andere wiederum neue Informationen, die die Sonette nicht enthalten (z. B. der bellende Hund in *La Primavera* und spezielle meteorologische Effekte in *L'Estate* und *L'Autunno*). Der Amsterdamer Druck versuchte alle beschreibenden Stoffe aufzunehmen – die Leitbuchstaben, die entsprechenden Zeilen der Gedichte, die zusätzlichen Überschriften, die technischen Anweisungen und die üblichen Dynamik- und Tempo-Vorschriften. Dies bereitete unüberwindliche Probleme, die auch heute noch bestehen. In *L'Autunno* II gab er auf und druckte die einzelnen Verse nur noch in der Basso-Stimme jeweils am Ende einer Seite – es war damals und ist noch heute ein Alptraum für jeden Drucker. Le Clerc versuchte in der späteren Pariser Ausgabe (die unkritisch auf den Amsterdamer Text zurückgeht und weitere Druckfehler hinzufügt), die Gedichte und Überschriften in die Viola-Stimme zu integrieren, gab dann aber ebenfalls auf und bemerkte mit Bedauern, dass in den anderen

Stimmen nur die Leitbuchstaben gegeben werden „pour Eviter la Confusion“.

Die vorliegende Edition kehrt zu der Lösung der Manchester-Fassung (M) zurück, die vielleicht Vivaldis ursprünglichen Willen spiegelt, indem sie einfach die Leitbuchstaben in die Stimmen integriert, ohne das volle Zitat aufzuführen. Außerdem wurden die zusätzlichen erklärenden Überschriften, die der Amsterdamer Druck (A) überliefert, in den Notentext aufgenommen. Diese scheinen unabhängig von den *Sonetti* überliefert zu sein und sind vielleicht früher entstanden; in vielen Fällen wiederholen sie einfach eine Zeile des Sonetts. Der Druck erweckt den Eindruck, als seien die vollständigen Gedichte erst hinzugefügt worden, als die kürzeren Instruktionen bereits vorhanden waren; in einigen Fällen scheinen sie um den bereits existierenden Text regelrecht „herumgewickelt“ worden zu sein (z. B. umrahmt die Zeile „Sin che l'giaccio si rompe, e si disserra“ im letzten Satz von *L'Inverno* das vorher gesetzte „Il Giaccio si rompe“).

Eine ähnliche Verwirrung ergibt sich aus den zahlreichen Versuchen, die Überschriften mit den entsprechenden Sonett-Zitaten zu verbinden: die Konfrontation der Überschrift „Zeffiretti dolci“ mit dem Gedicht „Zeffiro dolce spira“ (*L'Estate* I) ergibt in den verschiedenen Violin-Stimmen „Zeffiretti dolci spira“, „Zeffiretti dolce“ und „Zeffiretti dolci“. Vorliegende Ausgabe verzichtet darauf, die Gedichte in den Stimmen zu geben und fügt die in A überlieferten erläuternden Überschriften (z. B. „il cane“), die aufführungspraktischen Anweisungen („sopra il Cantino“) und Hinweise wie „Tuoni“ und „Venti diversi“, die einen direkten Bezug zur Ausführung haben, in Kursive ein; alle Überschriften sind in den Fußnoten von Partitur und Stimmen übersetzt. Die Sonette erscheinen einschließlich der Leitbuchstaben sowohl im Original als auch in Übersetzung jeweils vor Beginn eines jeden Konzertes.

In den Überschriften aus A wurde der modernen Schreibgewohnheit entsprechend „u“ anstelle von „v“ übertragen; darüber hinaus wurden die originalen Orthographie, Groß- und Kleinschreibung sowie die Interpunktion beibehalten; die *Sonetti dimostrativi* wurden so reproduziert, wie sie auf der Titelseite der Basso-Stimme für jedes Konzert in der Quelle aus Manchester überliefert sind; sie unterscheiden sich in zahlreichen Details von der bekannteren gedruckten Fassung. Die Leitbuchstaben wurden in die Solo-Violinstimme durchgehend integriert, in den anderen Stimmen lediglich am Beginn eingefügt (*La Primavera* I: nur in Violine 1 und Violine 2; *La Primavera* II:

in der Viola nur bis Takt 1, in der Basso-Stimme gar nicht).

Der Autor dieser eher mittelmäßigen Gedichte ist unbekannt; möglicherweise stammen sie von Vivaldi selbst, der das Programm der Konzerte damit auf eine elegantere oder amüsantere Art und Weise als in Form einer einfachen Prosa-Auflistung präsentieren wollte. Gewiss wird diese Vermutung durch die Verwendung des Venezianischen Dialektes („mossoni“ statt „mosconi“) und der Venezianischen Schreibweise („canni“ statt „cani“) unterstützt. Die in der Manchester-Quelle überlieferten Überschriften wie „Sonetto dismostrativo Sopra il Concerto ...“ legen die Vermutung nahe, dass die Gedichte *nach* der Komposition geschrieben wurden, doch scheint es unwahrscheinlich, dass das Konzept der literarischen Überschriften nicht schon vorher bestand.

Paul Everett (1996, S. 77ff.) zieht eine Verbindung von Miltons *L'Allegro* und *Il Penseroso* zu den Sonetten (allerdings erschienen Miltons Gedichte in Italien nicht vor 1738 im Druck); es wäre ebenso möglich, dass beide, Milton und Vivaldi, auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Die „Jahreszeiten“ beschreibende Literatur kann in Italien bis zu klassischen Autoren wie Statius (ca. 60 v. Chr.) zurückverfolgt werden.

* * *

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe beruht auf der im Manchester/Ottoboni Manuskript überlieferten Fassung, einschließlich einiger signifikanter Alternativen aus dem Amsterdamer Druck, die als abweichende Lesarten gegeben werden (angezeigt durch Kleinstich und gestrichelte Bögen; ein vom Herausgeber hinzugefügter Bogen ist durchstrichen \dashv).

Einige dynamische Bezeichnungen aus **A** wurden dort hinzugefügt, wo **M** teilweise unzulänglich ist (nicht aber zum Beispiel in dem dynamikfreien zweiten Satz von *L'Estate*, der viele andere Interpretationen zulässt als die in der gedruckten Fassung gegebenen „pianos“ und „fortes“). Leitbuchstaben, die in den Tutti-Stellen von **M** häufig fehlen, wurden in den Stimmen vereinheitlicht.

An undeutlichen Stellen (das Manuskript ist ebenso uneindeutig wie andere Quellen des 18. Jahrhunderts auch), wurde die weniger übliche Lesung bevorzugt unter der Voraussetzung, dass jeder Spieler, der an der ungewohnten Lesart Anstoß nimmt, die Stelle einfach in die „übliche“ Lesart umzuwandeln vermag. Einige typische Probleme sind auf den Faksimile-Seiten der Solo-Violinstimme, auf den Seiten XIII–XVI der vor-

liegenden Edition zu erkennen. Der Kritische Bericht gibt die Unterschiede zwischen den Quellen detailliert wieder.

Die Partitur enthält zwei Generalbass-Linien: die Zahlen *unter* der Basso-Stimme geben den vollständigen Generalbass von **M**, *über* dem System stehen die Generalbassziffern von **A** (wenn notwendig korrigiert), wo diese die Lesart der Handschrift ergänzen oder wesentlich von ihr abweichen. Besonderheiten wie $\sharp 3$, $3\sharp$ oder \sharp wurden dann beibehalten, wenn sie die Interpretation nicht beeinflussen; so ist es z. B. nicht zu begründen, weshalb in *La Primavera* I, Takt 3 „falsch“ beziffert ist, während die Harmonie des gleichen „Mottos“ in *L'Autunno* I und III korrekt notiert ist. „Tasto solo“ Bezeichnungen werden durch das folgende „Tutti“ aufgehoben und begegnen am Anfang einer Passage manchmal bei ausgesetzter Harmonie (siehe *La Primavera* I, T. 79). Am Ende des letzten Satzes von *La Primavera*, gibt Quelle **A** von Takt 71 an die Anweisung „Tasto solo sempre“; fraglich ist aber, ob diese Anweisung für die Fassung **M**, in der die Markierung fehlt, auch gilt.

Dynamische Anweisungen wurden vom Herausgeber nur sparsam hinzugefügt: gehaltene Bassnoten („lunghe arcate“) können in Passagen mit Echowirkung auch ohne dynamische Differenzierung einfach ausgehalten werden, und ein „forte“ ist nicht obligatorisch für den Beginn jedes unbezeichneten Satzes; der Anfang von *L'Inverno* ist bei der Wiederverwendung in der Oper *Farnace* (s. Everett *op. cit.* S. 88) ausdrücklich mit „p“ bezeichnet. Vivaldi verwendet für allmähliche dynamische Wechsel keine besonderen Zeichen; der Wechsel zwischen „p“ und „pp“ kann einfach durch ein allmähliches Crescendo und Diminuendo umgesetzt werden (z. B. *L'Estate* I, T. 83–89 und III, T. 53–54), und die Platzierung von „pp“ unter die erste Note von *L'Estate* I, T. 52 und T. 110 deutet vielleicht das Abklingen des vorausgegangenen Sturmes an.

Die Quellen zu *Le Quattro Stagioni* enthalten nur wenig Ornamente. Triller sind in **M** in den ersten beiden von Schreiber 6 kopierten Jahreszeiten durch „tr“ angezeigt, in *L'Autunno* und *L'Inverno* (Schreiber 7) durch „t.“; diese Unterscheidung wurde beibehalten. Die Tatsache, dass „t.“ auch innerhalb des Druckes **A** verwendet wird, stützt die Vermutung, dass das für *Le Cène* vorgesehene Material von der Hand des Schreibers 7 stammt. (Vivaldi selbst schrieb „tr.“) Die einzige andere Abkürzung erscheint im Solopart des Vogelgesangs am Beginn von *La Primavera*, wo *m* eine andere Interpretation zu fordern scheint als einen

normalen Triller. Ein „Zwitschern“ oder eine andere Vogelimitation scheint angemessen.

Die Ausführung ausgedehnter Verzierungen obliegt in Vivaldis Musik, vor allem in den langsamen Sätzen, der Verantwortung des Musikers; sie wurden in der Regel improvisiert. Da aus dem 18. Jahrhundert keine Vorbilder für diese Konzerte überliefert sind, können Vivaldis eigene Auszierungen für das Largo von RV 581 (Bibliotheca del Conservatorio di Venezia) als Vorbild dienen; sie geben eine Vorstellung von der Üppigkeit, die Vivaldi vorschwebte (vgl. das Notenbeispiel auf S. VI).

Wer bei der Ausführung eine sparsamere Verzierung vorzieht, kann die Ähnlichkeiten zwischen *L'Inverno* II und dem langsamen Satz von RV 94 zum Vorbild nehmen:



Akzidenzien wurden sowohl im Streichersatz als auch in der Continuo-Bezifferung dann modernisiert wenn im Original ein \downarrow anstelle eines Auflösungszeichens steht. Sie gelten normalerweise nur für eine Note, seltener für den ganzen Takt; in entfernten Tonarten (E-Dur, F-Moll) fehlt in der Regel das vierte Kreuz oder \downarrow (siehe den Solo-Part in *L'Estate* III, T. 40 bis 54). Vivaldi zieht es oft vor, die Notierung von chromatischen Wendungen bei Oktavwiederholungen derselben Figur zu variieren (siehe *L'Estate* III, T. 48 bis 50: sowohl mit als auch ohne *e* mit Auflösungszeichen, und das Tutti in *L'Inverno* III, T. 48–49). Herausgeberzutaten, darunter sowohl Warnungsakzidenzien als auch hinzugefügte Vorzeichen, sind in eckigen Klammern [] gegeben.

In der *Violino principale*-Stimme der Quelle **M** sind die Tutti-Anweisungen dort gegeben, wo die Solostimme sich wieder dem Tutti anschließt und stehen deshalb nicht immer auf der ersten Note eines Orchestereinsatzes. An diesen Stellen gibt die Länge einiger gebrochener Akkorde einen Hinweis darauf, dass der Solist die Möglichkeit hat, den letzten Soloton bis in das Orchestertutti hinein auszuhalten (z. B. *L'Autunno* I, T. 27). Das Fehlen von „solo“ Anweisungen in den Violinen I und II in *La Primavera* I, T. 14–27 und 61–27 sowie III, T. 37–47 lässt vermuten, dass die Manchester-Version für die einfache Streicherbesetzung vorgesehen war.

So weit wie möglich wurden die originalen Besonderheiten der Notation beibehalten: Binde- und Halte-

bögen wurden nicht modernisiert, die Verwendung von zwei gebundenen Halbenoten anstelle einer Ganzennote (z. B. *L'Inverno* II, T. 17) wurde beibehalten. Die Bariolage Sequenz in *L'Autunno* III, T. 59 ist wie im Manuskript in Form von Sechzehntelfiguration, die als Triolen markiert sind und nicht wie in **A** mit Zweiunddreißigsteln, die mit „6“ bezeichnet sind wiedergegeben. Die Balkung des Manuskriptes wurde beibehalten, auch wenn sie zwischen den Stimmen innerhalb einer Passage oder eines Taktes variiert.

Unisono-Passagen, in denen Violin und Viola-Stimmen im Bassschlüssel notiert sind, wie etwa der Donner in *L'Estate* II und der Beginn von III, wurden in den entsprechenden Schlüssel versetzt. (Wo die Oktavlage nicht eindeutig war, wurde die Tonhöhe **A** folgend festgelegt.) Vivaldis Hinweise auf Saiten – „Cantino, Canto, Tenore, Basso“ – sind gleichzusetzen mit der E-, A-, D- und G-Saite. In den wechselnden Tempi (Largo–Presto) des zweiten Satzes von *L'Estate* sind die tutti Presto-Bezeichnungen für den Solisten nicht gegeben, der somit die letzte Note jeder Phrase im langsamen Tempo fortführen kann.

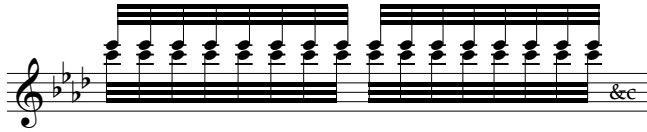
Wie viele Komponisten des 18. Jahrhunderts, eignete sich auch Vivaldi eine Kurzform der Notation für arpeggierte Passagen an: allgemein folgen einem Takt in vollständig notierter Figuration einfache Akkorde, von denen angenommen werden kann, dass sie die Figuration fortsetzen, wie in *L'Autunno* III, T. 59ff. Die Bögen, die in diesem Zusammenhang für einen wiederholten Ton notwendig sind (z. B. *L'Estate* III, T. 51–54), zeigen lediglich die Länge dieser Note an und sind keine Artikulationsbögen.



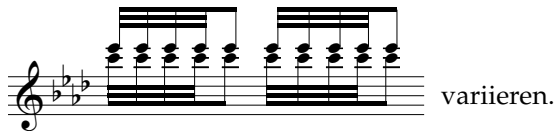
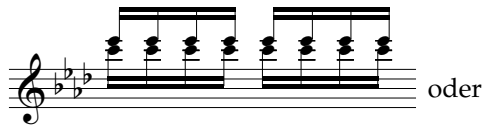
In T. 74 desselben Satzes ist die Bogensetzung im unteren Teil der Passage folgendermaßen zu verstehen:



Es ist bemerkenswert, dass in der Manchester-Fassung das wiederholte obere *g* bis T. 78 ohne Unterbrechung gehalten wird (eine für Vivaldi typischere Geste als die in der gedruckten Fassung gegebene, die zudem direkt aufeinander folgende Quinten vermeidet). In T. 47 des ersten Satzes von *L'Inverno* aber geben das Manchester-Manuskript und demzufolge auch die vorliegende Partitur nur die einfachen Akkorde, ohne Hinweis auf die praktische Ausführung. In **A** ist T. 47 folgendermaßen notiert, ehe die Notation in einfache Akkorde übergeht:



Aber der phantasievolle Spieler kann mit einer Vielfalt von Formen wie



In T. 54ff. kann Vivaldis Notation wie folgt interpretiert werden



oder (um einen Achtel- oder Sechzehntelrhythmus beizubehalten)



mit oder ohne Bögen.

Eigenartigerweise ist die am häufigsten wiederholte Passage in allen vier Konzerten, die unabhängige Cello-Stimme im zweiten Satz von *L'Inverno*, in beiden Quellen ausgeschrieben.

Für die freundliche Unterstützung bei der vorliegenden Edition danke ich Giovanni und Federico Guglielmo, Carlo Vitali, Simon Standage, Paul Everett, Robert Howarth, Stephen Rose und den Mitarbeitern der Manchester Public Libraries: Henry Watson Music Library sowie der Library of Congress, Washington D. C.

LITERATURHINWEISE

- Paul Everett, *Vivaldi, The Four Seasons and other concertos, Op. 8*, Cambridge University Press 1996.
 Paul Everett, *The Manchester Concerto Partbooks, Vol. 1-2*, New York und London, Garland Publishing Inc. 1989.
 Peter Ryom: *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Kopenhagen 1986.
 Michael Talbot, *Vivaldi*, London, Dent 1978, ²1993.
 Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*, hrsg. von Paul Everett & Michael Talbot, Mailand 1996; siehe „Critical Notes“, S. 141-155.

Christopher Hogwood
 Cambridge
 Juli 2000

(Übersetzung: Bettina Schwemer)

© by Bärenreiter