

# VIVALDI

## Le Quattro Stagioni

The Four Seasons / Die Vier Jahreszeiten

Edited by / Herausgegeben von  
Christopher Hogwood

Urtext

For Violin and Piano  
Für Violine und Klavier



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

# 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 the Le Cène 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(l), 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 *Vivaldi, The Four Seasons and other concertos, Op. 8*; Cambridge University Press, 1996) 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); al-

though they postdate the appearance of Op. 8, they “accurately transmit a text that is older than the re-touched version as published” (Everett 1996, p. 11).

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 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 *Le quattro stagioni*, ed. Paul Everett & Michael Talbot, Milan, 1996). The source contains 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.

\* \* \*

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 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 the full score (BA 6994). The Critical Commentary in the score gives the differences between the sources in detail.

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 of the full score.

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 [ ].

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. 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.

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.

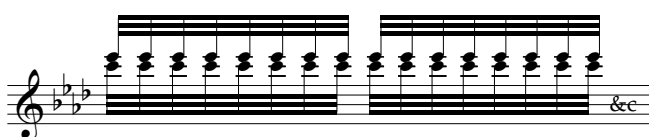
Like many composers in the 18th century, Vivaldi frequently adopted a shorthand form of notation for arpeggiated passage-work: a sample bar of fully notated figuration would be followed by simple chords, assuming a continuation of the figuration, as in *L'Autunno* iii bb. 59ff. The ties required for 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.



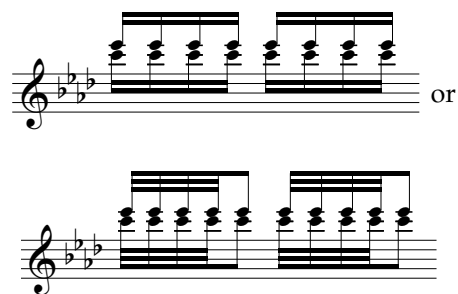
At bar 74 of the same movement, the bowing of the lower part determines the passage, thus:



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.

## NOTES ON THE PIANO REDUCTION

This simple keyboard reduction is based on the 18th-century convention that such adaptations should be readily sight-readable by an enthusiastic amateur. If it is thought to be too economical with the truth, the experienced player is free to add more.

Those sections which in the full score are accompanied by continuo only are supplied here with realisations taken from the published continuo part, and marked with brackets  $\lrcorner$  and  $\rceil$  at beginning and end of such sections.

Sustained bass notes (such as the opening of the third movement of *L'Inverno*) can be reiterated at the discretion of the player. The arpeggiated continuo instructions for the slow movement of *L'Autunno* are suggested here with small note-heads, and players may make their own solution based on these harmonies.

Christopher Hogwood  
Cambridge  
June 2001  
[hogwood@hogwood.org](mailto:hogwood@hogwood.org)

# 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 cimento dell'armonia e dell'inventione* Op. 8 erschiener 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 Le Cène 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 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 be-

reits abgeschlossen war. Paul Everett, der dieses Material näher untersucht hat (siehe *Vivaldi, The Four Seasons and other concertos, Op. 8*; Cambridge University Press 1996), 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).

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 *Le quattro stagioni*, hrsg. von Paul Everett & Michael Talbot, Mailand 1996). Die Quelle weist 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 antiphonische 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*.

\* \* \*

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 Kur-

sive 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.

\* \* \*

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 ↯).

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 Dirigierpartitur (BA 6994) zu erkennen. Der in der Partitur mitgeteilte Kritische Bericht gibt die Unterschiede zwischen den Quellen detailliert wieder.

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 der Partitur).

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.

So weit wie möglich wurden die originalen Besonderheiten der Notation beibehalten: Binde- und Haltebögen wurden nicht modernisiert, die Verwendung von zwei gebundenen Halbenoten anstelle einer Ganzenote (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.

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.

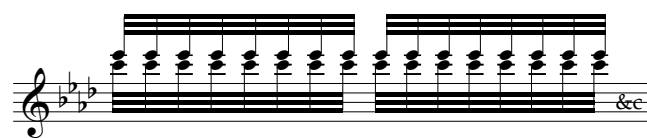
Wie viele Komponisten des 18. Jahrhunderts, eignete sich auch Vivaldi eine Kurzform der Notation für arpeggierte Passagen an: allgemein folgen einem Takt in vollständig notierter Figuration einfache Akkorde, von denen angenommen werden kann, dass sie die Figuration fortsetzen, wie in *L'Autunno* III, 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.



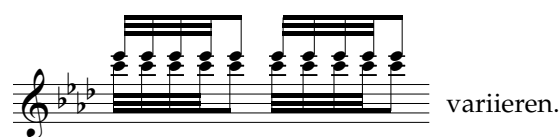
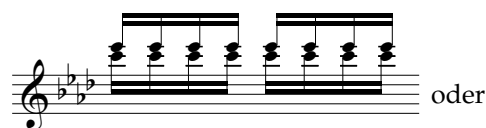
In T. 74 desselben Satzes ist die Bogensetzung im unteren Teil der Passage folgendermaßen zu verstehen:



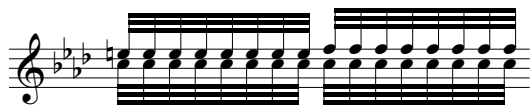
Es ist bemerkenswert, dass in der Manchester-Fassung das wiederholte obere *g* bis T. 78 ohne Unterbrechung gehalten wird (eine für Vivaldi typischere Geste als die in der gedruckten Fassung gegebene, die zudem direkt aufeinander folgende Quinten vermeidet). In T. 47 des ersten Satzes von *L'Inverno* 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.

### BEMERKUNGEN ZUM KLAVIERAUSZUG

Dieser einfache Klavierauszug basiert auf der im 18. Jahrhundert üblichen Konvention, dass derartige Bearbeitungen dazu geeignet sein sollten, vom inter-

essierten Laien vom Blatt gespielt zu werden. Der erfahrene Pianist kann diesen sparsam ausgeführten Klavierauszug freilich auffüllen.

In denjenigen Abschnitten, die in der Partitur allein vom Continuo begleitet werden, gibt der vorliegende Klavierauszug die Continuo Aussetzung wieder; sie sind entsprechend mit  $\sqcap$  und  $\sqcap$  am Anfang und Ende dieser Abschnitte markiert.

Gehaltene Bassnoten (wie diejenigen am Beginn des dritten Satzes von *L'Inverno*) können je nach Ermessen des Spielers wiederholt werden. Die Anweisungen für den arpeggierten Continuo im langsamen Satz von *L'Autunno* sind hier mit kleinen Notenköpfen angezeigt; der Klavierspieler möge aufgrund der gegebenen Harmonien zu einer eigenen Lösung kommen.

Christopher Hogwood  
Cambridge  
Juni 2001

*hogwood@hogwood.org*

(Übersetzung: Bettina Schwemer)

© by Bärenreiter