

VIVALDI

Sämtliche Sonaten
für Violoncello und Basso continuo

Complete Sonatas
for Violoncello and Basso continuo

RV 39–47

Herausgegeben von / Edited by
Bettina Hoffmann



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6995

VORWORT

In der barocken Violoncellomusik nimmt das Werk Antonio Vivaldis eine einzigartige Stellung ein. Kein Komponist seiner Zeit hat diesem Instrument einen an Quantität und Qualität, an formeller Vielfalt und technischer Neuerung vergleichbaren Beitrag gewidmet. 27 Solokonzerte,¹ ein Konzert für zwei Violoncelli² und drei für Violine und Violoncello³ sind uns vollständig überliefert; zudem wird dem Violoncello in 18 Konzerten für mehrere Instrumente eine solistische Rolle zugewiesen.⁴ Auch in einigen Opernarien wird das Violoncello solistisch eingesetzt, so zum Beispiel in *Arsilda, regina di Ponto*,⁵ in *L'incoronazione di Dario*⁶ und im *Tito Manlio*.⁷ Im kammermusikalischen Bereich ist neben den neun hier veröffentlichten Solosonaten eine Sonate für Violine und Violoncello zu nennen;⁸ von einer zehnten, verlorengegangenen Sonate für Violoncello und Generalbass, RV 39 in d-Moll, haben wir allein aufgrund eines Incipits in dem 1766 bei Breitkopf erschienenen thematischen Katalog Kenntnis.

Die neun Sonaten „à Violoncello Solo“ sind uns insgesamt fünf verschiedenen Handschriften und einer Druckausgabe überliefert, die untereinander so eng verknüpft sind, dass mit nur einer Ausnahme jede Sonate in wenigstens zwei verschiedenen Quellen erhalten ist.⁹ Darunter verdienen fraglos die in der Konservatoriumsbibliothek in Neapel unter den Signaturen 11188–11190 aufbewahrten Handschriften unsere vornehmliche Beachtung, da sie teilweise autograph sind. Eigenhändig von Vivaldi sind das erste Notensystem der Sonate in B-Dur RV 47 sowie alle Titel, Tempoangaben und schließlich das „fine“. Diese Arbeitsteilung entsprach Vivaldis Gewohnheit; häufig überließ er dem Kopisten das Abschreiben des Noten-

textes, er selbst beschränkte sich auf das Hinzufügen der verbalen Angaben. Vielleicht war dem eine kontrollierende und korrigierende Durchsicht vorgegangen; sicher lässt es auf eine enge Zusammenarbeit zwischen Kopist und Komponist schließen. Die Schrift desselben Kopisten finden wir im Konzert für zwei Hörner und Streicher RV 538 wieder, in der die gleiche Arbeitsteilung befolgt wird.¹⁰ Interessant ist, dass auch dieses Konzert dem Violoncello eine Sonderstellung einräumt: Der Mittelsatz wird allein vom Violoncello mit Generalbass ausgeführt und würde sich formell und stilistisch nahtlos in eine der Solosonaten einfügen.

Auch der Kopist der in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrten Handschrift (Vm⁷ 6310) muss Vivaldi persönlich gekannt haben, er war sehr wahrscheinlich Venezianer. Schon bei der Niederschrift des Oboenkonzertes RV 455 hatte er mit Vivaldi und Vivaldis Vater zusammengearbeitet; seine Handschrift findet sich in Werken weiterer venezianischer Komponisten aus den Jahren 1716–1726 wieder.¹¹ Diese Quelle wurde in der Vergangenheit oft zu einer Abschrift des Druckes von Le Clerc abgewertet. Dagegen sprechen aber nicht nur ihre venezianische Herkunft, sondern auch einige Varianten im Notentext der Sonate RV 47, die uns in drei Quellen überliefert ist. Bei einem Vergleich stellen wir dabei fest, dass die Pariser Handschrift in mehreren Punkten mit derjenigen aus Neapel übereinstimmt, während die Druckfassung eine andere Lesart anbietet.¹² Die Pariser Handschrift steht also dem Autograph eindeutig näher als der Druck.

Es ist durchaus denkbar, dass Vivaldi selbst diese Sammlung einem französischen Adressaten zugedacht hatte. Seit 1725 war er in Kontakt mit dem französischen Botschafter in Venedig, Jacques-Vincent Languet, Graf von Gergy, für dessen festliche Anlässe er einige Werke schrieb.¹³ Auf Languets Vermittlung geht wahrscheinlich die Übersendung der zwölf heute noch

1 RV 398–424. Von zwei weiteren Konzerten (RV 787 und 788) ist nur die Bratschenstimme erhalten.

2 RV 531.

3 RV 544, 546, 547. Der Instrumentalbezeichnung des Konzertes 546 „1 Viol^o et 1 Viol^{lo} obligato“ fügte Vivaldi erst später die Angabe „all'Inglese“ zu, wodurch er das Werk dem Repertoire des gängigen Cellos entzog. Das Konzert RV Anh. 91 für Violine und Violoncello, von dem nur die Bratschenstimme überliefert ist, kann nicht mit Sicherheit Vivaldi zugeschrieben werden.

4 RV 538, 554a, 555, 558, 561, 564, 569, 571, 572, 574, 575, 585 und die Konzerte aus dem *Estro armonico* RV 549, 565, 567, 568, 580. Auch das Konzert RV 297, *L'Inverno*, sieht im 2. Satz einen obligaten Part für Cello vor.

5 Venedig, 1716; Arie *Sempre piace goder il suo bene*, Akt I, Szene VI.

6 Venedig, 1717; Arie *Sentirò tra ramo e ramo*, Akt III, Szene II.

7 Mantua, 1719; Arie *Di verde ulivo cinta la chioma* Akt I, Szene X.

8 Sonate in c-Moll, RV 83

9 Vgl. die Aufstellung am Beginn des Kritischen Berichtes.

10 Vgl. Paul Everett, *Vivaldi's Italian Copyists*, in: *Informazioni e studi vivaldiani*, 11 (1990), S. 27–88: 58.

11 Vgl. Paul Everett, ebenda, S. 54–55.

12 Vgl. den Kritischen Bericht: 1. Satz, T. 8 und T. 21–22; 4. Satz, T. 28–29.

13 Die Serenade *Gloria e Imeneo*, ein *Te Deum* und höchstwahrscheinlich die Serenade *La Sena festeggiante*. Vgl. Michael Talbot, *Vivaldi and a French Ambassador*, in: *Informazioni e studi vivaldiani*, 2 (1981), S. 31–43, und Michael Talbot und Paul Everett, *Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)*, in: Antonio Vivaldi, *Due serenate*, Milano 1995 (= *Drammaturgia musicale veneta* 15), S. IX–LXXXVII.

in Paris aufbewahrten Streicherkonzerte zurück.¹⁴ Ähnliches möchte man von unseren sechs Violoncellosonaten annehmen. Leicht können wir uns einen französischen Adligen vorstellen, der etwa in den 20er Jahren das in Frankreich gerade salonfähig werdende Violoncello entdeckt und sich auf der Suche nach Literatur für sein Instrument nach Italien wendet. Wenig glaubhaft ist es hingegen, dass Vivaldi diese Handschrift zusammenstellen und kopieren ließ, um sie von einem französischen Drucker herausgeben zu lassen. Dem ruhmreichen Verlag Roger-Le Cène in Amsterdam blieb er sein Leben lang treu und selbst in den schwierigen Jahren, in denen Jeanne Roger die Leitung der väterlichen Firma übernommen hatte, wandte er sich nie an ein Konkurrenzunternehmen.¹⁵

Die Bibliothek der Grafen von Schönborn-Wiesentheid stellt dank der unermüdlichen Sammel- und Musikleidenschaft des Grafen und Amateurcellisten Rudolf Franz Erwein (1677–1754)¹⁶ eine der wichtigsten Quellen barocker Violoncellomusik dar. Sowohl Graf Rudolf Franz Erwein als auch seine Söhne und sein Bruder Johann Philipp Franz, Bischof von Würzburg, reisten nach Italien und unterhielten brieflich zahlreiche diplomatische und persönliche Kontakte zu Italien. Gelegenheiten zur Bereicherung seiner Musiksammlung mit italienischen Werken fehlten Rudolf Franz Erwein also sein Leben lang nicht. In Wiesentheid finden sich daher einzigartige Zeugnisse insbesondere der italienischen Violoncellokunst mit Werken teils in Italien ansässiger Komponisten (Giuseppe Torelli, Filippo Amadei, Giovanni Bombelli, Giovanni Battista Costanzi, Stefano Penna), teils über die Alpen ausgewanderter Italiener (Antonio Caldara, Girolamo Bassani, Giovanni Benedetto Platti, Fortunato Chelleri). Die Bibliothek bewahrt nicht weniger als 17 Werke Antonio Vivaldis in Abschriften, darunter acht Konzerte für Violoncello und Streicher, eines für Violine, Violoncello und Streicher und die drei Solosonaten, die wir hier näher betrachten wollen.¹⁷

Die Sonaten RV 46 und 42 sind in einer Handschrift eindeutig deutscher Prägung erhalten, die in Wiesentheid unter den Signaturen 782 und 783 aufbewahrt wird. Unter derselben Signatur 783 ist außerdem ein

einzelnes Blatt katalogisiert, auf dem ein anderer Kopist die Sonate RV 42 abzuschreiben begann; er brach seine Arbeit aber aufgrund eines Schreibfehlers nach wenigen Zeilen ab.¹⁸

Dass die Wiesentheid Bibliothek eine weitere Abschrift einer Cellosonate Vivaldis aufbewahrt, ist bisher vielen entgangen. Die Handschrift 532 ist ohne Titelblatt und daher ohne Komponistenangabe überliefert; von den Wiesentheid Bibliothekaren wurde sie versuchsweise dem Abt Del Cinque zugeschrieben, von dem die Bibliothek zwei weitere Cellosonaten in derselben Handschrift besitzt. Es handelt sich aber um die Sonate RV 44, die wir schon aus der neapolitanischen Sammlung kennen.¹⁹ Die Autorschaft Vivaldis ist also über jeden Zweifel erhaben, da sie in Neapel durch autographe Zusätze beglaubigt ist. Der Kopist der Wiesentheid Handschrift könnte durchaus Italiener sein; seine ungewohnten und sprachlich korrekten Angaben an den Umblätterstellen „Siegue presto La Seconda parte“ und „Volti per il resto“ lassen auf eine italienische Herkunft schließen.

Ein Vergleich der neapolitanischen und der Wiesentheid Handschriften erlaubt keine Schlüsse über ihre Herkunft und Chronologie. Neben den zahlreichen, aber üblichen Unterschieden der Artikulationszeichen und einigen kleineren Abweichungen des Notentextes, verdienen die Takt- und Tempoangaben Beachtung. Nur in den Wiesentheid Kopien sind die Sonatensätze mit Tanztiteln bezeichnet („Allemanda“, „Corrente“, „Sarabanda“ und das ganz typisch deutsche „Gigue“ in der Handschrift 782–783, „Giga“ in der Handschrift 532). Es liegt natürlich nahe, diese Namensformen, die in Italien längst aus der Mode waren, auf einen deutschen Kopisten zurückzuführen. Aber Vivaldi selbst gebraucht diese Tanztitel noch in seinen sogenannten Manchester-Sonaten, die etwa auf die Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts datiert werden können.²⁰ Möglicherweise handelt es sich in beiden Fällen um eine Gefälligkeit gegenüber ausländischen Auftraggebern.

Auch aus den Taktangaben sollten wir keine Schlüsse auf eine Datierung dieser Werke ziehen. Vivaldis persönliche Schreibgewohnheit ging etwa Anfang der

14 RV 157, 133, 119, 136, 114, 154, 160, 127, 164, 121, 150, 159.

15 Vgl. Rudolf Rasch, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, in: *Informazioni e studi vivaldiani*, 17 (1996) S. 89–135.

16 Zur Biographie Rudolf Franz Erweins vgl. Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege*, Würzburg 1949.

17 Vgl. Fritz Zobeley und Frohmut Dangel-Hofmann, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Thematisch-bibliographischer Katalog*, Tutzing 1982.

18 Vgl. die detaillierte Beschreibung im Kritischen Bericht. Zur besseren Unterscheidung habe ich diese Handschrift dort „783/II“ genannt.

19 Auf diese Konkordanz wurde zuerst von Ute Zingler hingewiesen. Vgl. Ute Zingler, *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Oberhausen 1967, S. 171, Anm. 4.

20 Vgl. Michael Talbot, *Antonio Vivaldi, Suonate a violino solo e basso per il cembalo. (Le sonate „di Manchester“)*, Florenz 2003 (= *Vivaldiana* 3).

20er Jahren vom „ $\frac{3}{4}$ “ oder „ $\frac{3}{8}$ “ auf die große „3“ über. In den uns vorliegenden Handschriften sind die Taktzeichen aber von den jeweiligen Kopisten geschrieben und es ist gut denkbar, dass derartige Nebensächlichkeiten, denen in diesem stilistischen Zusammenhang jede musikalische Bedeutung fehlt, der Entscheidung und der Gewohnheit des Kopisten überlassen blieb.

Schließlich sollte eine weitere Sonate der Wiesentheider Sammlung nicht unerwähnt bleiben, die oft fälschlich Vivaldi zugeschrieben wird und von Peter Ryom in den Anhang seines Kataloges verbannt wurde.²¹ Unter der Nummer 781 finden wir eine anonyme „Sonata per Camera, à Violoncello Solo“ in A-Dur. Die Annahme der Autorschaft Vivaldis beruht einzig auf der Gemeinsamkeit von Papier und Kopistschrift mit dem Konzert für Violoncello und Streicher RV 415, das wiederum nicht ganz gesichert ist. Stilistische Betrachtungen lassen aber keinen Zweifel daran, dass diese Sonate nicht von Vivaldi sein kann.

Im Jahre 1733 lernt der englische Literat Edward Holdsworth auf seiner Italienreise Vivaldi in Venedig kennen. Seinem Freund Charles Jennens berichtet Holdsworth brieflich von dem Zusammentreffen:

„In diesen Tagen habe ich einige Gespräche mit deinem Freund Vivaldi geführt, der mir sagte, dass er beschlossen hat, keine Konzerte mehr herauszugeben, weil er behauptet, dass dies den Verkauf seiner handschriftlichen Werke verhindert, was ihm, wie er meint, mehr einbringen kann, was sicherlich wahr ist, wenn er viele Abnehmer findet, denn er rechnet eine Guinee für jedes Stück.“²²

Tatsächlich hat Vivaldi nach seinem Op. 12, das 1729 bei Le Cène in Amsterdam erschienen war, keine Werke mehr in Druck gegeben. Das sogenannte Op. 13, *Il Pastor Fido*, ist ein echtes Fälschermeisterwerk von Nicolas Chédeville.²³ Alle weiteren englischen und französischen Ausgaben aus den 30er Jahren sind nichts weiter als Nachdrucke der Amsterdamer Originale, die man schlicht als Raubdrucke bezeichnen sollte, wäre dieser Ausdruck bei der unsicheren Lage des damaligen Autorenrechtes nicht etwas zu hart gewählt.

21 Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, kleine Ausgabe*, Kopenhagen 1974, S. 137. Im Anhang verzeichnet Ryom zweifelhafte Werke.

22 Brief von Edward Holdsworth an Charles Jennens, 13. Februar 1733, GB-BENcok, Nr. 10; zitiert nach Michael Talbot, *Jennens and Vivaldi*, in: *Vivaldi veneziano europeo*, hrsg. von Francesco Degradà, Florenz 1980 (= Quaderni vivaldiani 1), S. 67–75: 71 (Übers. vom Hrsg.; Originalzitat siehe Preface, S. X).

23 Philippe Lescat, „*Il Pastor Fido*“, *une œuvre de Nicolas Chédeville*, in: *Vivaldi. Vero e falso*, hrsg. von Antonio Fanna und Michael Talbot, Florenz 1992 (= Quaderni vivaldiani 7), S. 109–126.

Unter den Verlagen, die ungefragt Vivaldis Werke auf den Markt bringen, ist die Gruppe Pantaléon Le Clerc/Madame Boivin/Charles-Nicolas Le Clerc besonders aktiv. In den Jahren 1737 bis 1751 finden wir nicht weniger als dreizehn Ausgaben unter Vivaldis Namen in ihren Katalogen, darunter den oben schon erwähnten *Il Pastor Fido* und einige Neudrucke der Op. I, III und VIII. Es ist sicher bezeichnend für die völlige Unabhängigkeit dieser Verlagstätigkeit von einem persönlichen Kontakt zum Komponisten, dass sie durch den Tod Vivaldis keinerlei Veränderung erfährt.

Der einzige authentische Erstdruck Le Clercs ist also die Ausgabe der sechs Violoncellosonaten; wir dürfen mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass nicht der Komponist selbst sie dem Herausgeber zugestellt und anvertraut hatte, sondern dass Le Clerc über Dritte in den Besitz dieser Sonaten kam. Vivaldi hat diese Ausgabe höchstwahrscheinlich nicht gewollt, möglicherweise wusste er nicht einmal von ihrer Existenz.

Die ganz offensichtliche Ähnlichkeit zwischen der Pariser Handschrift und dem Druck könnte leicht zu dem Schluss führen, dass sich Le Clercs Ausgabe auf diese Handschrift gestützt habe, hätten wir nicht ein fast verschwindend kleines Indiz, das dem widerspricht: Das Taktzeichen im ersten Satz der Sonate VI lautet sowohl in der Wiesentheider Handschrift als auch in der Druckausgabe fälschlich „ $\frac{3}{8}$ “, während die Pariser Handschrift korrekt „ $\frac{3}{4}$ “ angibt. Ein derartiger Fehler ist dermaßen ungewöhnlich, dass man nur schwer an einen Zufall glauben mag. Ganz undenkbar ist es, dass der Druck auf die private Kopie des Grafen von Schönborn-Wiesentheid zurückzuführen sei. Umgekehrt beweisen uns einige Textvarianten der Sonate, dass diese Kopie nicht etwa auf dem Druck basiert, da sie in mehreren Details mit der Pariser Handschrift übereinstimmt, wo sie von dem Druck abweicht.²⁴ Es muss also eine weitere, verlorengegangene Handschrift gegeben haben, die Le Clerc als Vorlage diente und die er vielleicht nach Fertigstellung der Ausgabe vernichtete.

Nach italienischer Gewohnheit tragen die Handschriften der Violoncellosonaten keinerlei Generalbassziffern; einzige Ausnahme ist eine überdies unklare „b6“ im 3. Satz der Sonate RV 45. Die Druckausgabe von Le Clerc zeichnet sich hingegen durch eine extrem dichte Bezifferung aus, wie sie bei Herausgebern nördlich der Alpen üblich war. Zweifellos gehen diese Ziffern nicht auf Vivaldi zurück; man erinnere sich nur an

24 Vgl. den Kritischen Bericht: 1. Satz, T. 9 und T. 11; 2. Satz, T. 21; 3. Satz, T. 3.

das bissige „per li coglioni“, dass er einst einer seiner Generalbassstimmen zusetzte, in der er die Ziffern ironisch übergroß geschrieben hatte, um diejenigen zu verhöhnen, die anders die Harmonie nicht verstanden.²⁵ Zudem schlägt die Bezifferung unserer Sonaten einige harmonische Lösungen vor, die deutlich dem französischen Geschmack entspringen, etwa die häufigen Kadenz mit 6/4–5/3 statt 5/4–5/3 auf der Dominante und die Bevorzugung des verminderten Quintakkordes statt des Sext- oder Quint-Sextakkordes über Leittönen im Bass.

Der unbekannt, sicher französische Bearbeiter, der diese Bezifferung besorgte, um die Sonaten auch dem Liebhaberpublikum zugänglich zu machen, mag außerdem einige Veränderungen am Notentext vorgenommen haben, die ein Vergleich mit den handschriftlichen Quellen erhellt. Offensichtlich ist seine Absicht dabei, einige ihm ungewohnt scheinende Stellen zu glätten und einem allgemein gültigen Geschmack anzupassen, an dem doch Vivaldi oft und gerne aneckte. An den Textvarianten kann man ablesen, was ihn störte: Eine chromatische Stelle im Bass (Sonate II, 2. Satz, T. 18), das Zusammentreffen von G und F (Sonate VI, 2. Satz, T. 26), eine übermäßige Sekunde (Sonate V, 1. Satz, T. 4), eine Asymmetrie der Melodieführung (Sonate II, 2. Satz, T. 28–30 und Sonate V, 2. Satz, T. 7) oder ein unvollständiger Schlusstakt (Sonate V, 2. Satz), wobei er nicht bemerkt, dass gerade die von ihm hinzugefügte Pause dem melodischen Bogen sein Gleichgewicht nimmt. Anderswo hat er aber seine Vorlage verbessern können, zum Beispiel in der Sonate II, 2. Satz, T. 12, in dem seine Fassung der Bassstimme die nicht ganz glückliche verdeckte Quinte vermeidet.

Die Ausgabe von Le Clerc trägt keine Jahreszahl; es ist aber möglich, ihr Erscheinen auf die Jahre 1739 bis 1740 festzulegen. Die Kataloge Le Clercs führen bis 1739 diese Sonaten nicht auf; zum ersten Mal werden sie in einer Anzeige im *Mercure de France* vom Dezember 1740 erwähnt. Einen weiteren Hinweis bietet die auf dem Titel angegebene Adresse der Firma Charles-Nicolas Le Clerc *rue Saint-Honoré, pres l'Oratoire*; im Laufe des Jahres 1740 war Leclerc aber auf die gegenüberliegende Straßenseite in die Adresse *vis-à-vis l'Oratoire* umgezogen.²⁶

Um die Entstehungszeit der neun Sonaten für Violoncello auszumachen, sind wir – wie so oft bei den

Werken Vivaldis – auf die Zusammenstellung mehrerer Zweitinformationen angewiesen, da uns die Quellen selbst kein Datum mitteilen. Doch lassen sowohl die Überlieferung als auch die stilistische Einheitlichkeit der Sonaten auf eine zusammenhängende Schaffensperiode schließen.

Einen ersten chronologischen Bezug gewinnen wir durch unser Wissen über die Kopisten. Die Schrift der Pariser Kopie finden wir in Venezianischen Werken der Jahre 1716–1726 wieder; das Hornkonzert, das mit der Neapolitanischen Handschrift sowohl durch den Kopisten als auch durch die Besetzung verbunden ist, stammt nach Fertonani etwa aus der Mitte der 20er Jahre.²⁷ Weitere Werke Vivaldis in der Konservatoriumsbibliothek in Neapel sind auf die Jahre 1727 bis 1733 datiert.

Da der Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn sein Leben lang Gelegenheit zum Ankauf italienischer Musik hatte und da bis heute eine systematische Untersuchung der Wiesentheider Kopisten fehlt, ist es nicht möglich, mit Sicherheit festzulegen, wann die drei Violoncellosonaten in dieser Bibliothek aufgenommen und abgeschrieben wurden. Von seinen Biographen wird aber angenommen, dass Rudolf Franz Erwein sich in den Jahren nach dem Tod seiner Frau und seines Bruders, also etwa ab 1724, besonders der Kammermusik und seinem Violoncello widmete.

Wenn wirklich die Sammlung der sechs Sonaten durch die Vermittlung Jacques-Vincent Languets, des Grafen von Gergy, nach Paris gelangten, so ist es interessant zu wissen, dass Languet seit Dezember 1723 in Venedig Botschafter war und dass seine Kontakte zu Vivaldi in den Jahren 1725–1727 dokumentiert sind.

Die wenigen autographen Takte der Sonate RV 47 weisen mit ihren runderen Notenköpfen typische Züge der Notenschrift des reifen Vivaldi auf. Erst in den 20er Jahren nahm Vivaldi zudem die Gewohnheit an, seine Werke mit dem Wort „fine“ zu beschließen.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der Werke Vivaldis liefert das Studium seiner Selbstzitate. Wenn zwei seiner Kompositionen ein gemeinsames Thema oder sonstige thematisch bedeutsame Gemeinsamkeiten haben, dürfen wir – aufgrund unserer Kenntnis der Kompositionstechnik Vivaldis – eine gemeinsame Schaffensperiode annehmen. Im Folgenden seien nur die wichtigsten und prägnantesten Selbstzitate genannt:²⁸

25 Konzert für Violine RV 340, 3. Satz, autographe Handschrift der Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2389/0/43. Eine wörtliche Übersetzung des kräftigen Schimpfwortes sei mir und dem Leser erspart.

26 Vgl. Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève 1979, Band I, S. 97–98.

27 Cesare Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Florenz 1998 (= Quaderni vivaldiani 9), S. 444.

28 Ich danke Federico Maria Sardelli, der mir diese Informationen aus seinem Katalog der Selbstzitate Vivaldis (*Simossi delle auto-citazioni vivaldiane*, in Vorbereitung) zur Verfügung gestellt hat.

RV 47, 2. Satz: Die ersten 10 Takte stimmen mit denen der Violinsonate RV 17 und 17a (Manchester-Sonate) überein. Auch das Motiv in T. 76–80 findet sich ähnlich in derselben Sonate.

RV 47, 4. Satz: Die Takte 5–8 finden sich in der Arie *Nel profondo cieco mondo* aus *Orlando furioso* RV 700 wieder.

RV 43, 3. Satz: Das Thema ist identisch mit dem des 1. Satzes der Violinsonate RV 5.

RV 40, 1. Satz: Das Thema ähnelt dem 1. Satz des Violoncellokonzertes RV 401 und dem 3. Satz des Konzertes RV 189.

RV 40, 2. Satz: Das Thema und seine Entwicklung paraphrasieren den 2. Satz der Violinsonate RV 7 und 7a.

Einige der hier genannten Werke können bei der Datierung unserer Sonaten weiterhelfen: Die Oper *Orlando Furioso* wurde 1727 uraufgeführt; das Konzert RV 189 kann aufgrund der Quellenlage etwa auf die Mitte der 20er Jahre festgelegt werden; die Manchester-Sonate stammt nach Talbot aus den Jahren 1724–1726, sie bringt uns im Übrigen wieder in den Umkreis des französischen Botschafters Languet, der höchstwahrscheinlich diese Sonaten dem Kardinal Ottoboni überreichte.²⁹

Überblickt man die hier angeführten Daten stellen wir fest, dass sie fast einhellig in der Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts liegen. Auch stilistisch-musikalische Betrachtungen, so schwer sie auch in kurzen Worten zu beschreiben sind, deuten darauf hin, dass die Sonaten in den Jahren um 1725 entstanden sein könnten.

ZUR EDITION

Als Hauptquelle unserer Ausgabe wurde jeweils diejenige gewählt, die mutmaßlich Vivaldi am nächsten steht. Diese Quellenhierarchie beruht auf der Untersuchung der Kopisten, der Quellengeschichte und der Textvarianten, die im Vorwort näher ausgeführt ist.³⁰

Jede Abweichung der Zweitquellen sowie offensichtliche Fehler der Hauptquelle sind im Kritischen Bericht verzeichnet. Die Werktitel und deren Zählung werden normalisiert; die originalen Titel können dem Kritischen Bericht entnommen werden. Weitere Vor-

schläge der Herausgeberin sind wie folgt gekennzeichnet: Bögen durch Strichelung, textliche Zusätze sowie ergänzende Vorzeichen durch eckige Klammern. Diese Vorschläge konnten oft die Varianten der Zweitquellen berücksichtigen, die nicht selten eine willkommene Ergänzung der Hauptquelle darstellen.

Alle Quellen zeichnen sich durch eine beachtenswerte Vielzahl der Artikulationsangaben (Bindebögen, Staccato- und sogar Staccato-legato-Zeichen) aus, die weit über die Gewohnheiten der Zeit hinausgehen. Dieser wertvolle Einblick in die Interpretationskunst Vivaldis ist aber durch die Nachlässigkeit gestört, mit der insbesondere die beiden venezianischen Kopisten die Bindebögen über die Noten setzen. Oft ist der Bezug von Bogen und Note so unklar, dass ohne Einsicht in die musikalische Sprache der Zeit eine glaubhafte Lösung nicht zu finden ist. In besonders schwierigen Fällen wird daher im kritischen Bericht eine Alternative angeboten. Die Bindungen der Ausgabe Le Clerc sind zwar dank ihrer tadellosen Drucktechnik weitaus einfacher zu verstehen, sind aber in sich dermaßen inkonsequent, dass sie als Hilfsquelle nur sehr bedingt herangezogen werden konnten.

Die Bezifferung des Generalbasses in der Druckausgabe von Le Clerc geht – wie schon im Vorwort ausgeführt – sicherlich nicht auf Vivaldi zurück. Unsere Ausgabe gibt daher diese Ziffern nicht wieder.

Die Vorzeichen sind stillschweigend modernisiert. Während in den originalen Quellen die Vorzeichen nur für direkt aufeinanderfolgende oder durch höchstens eine Note getrennte Töne gelten, unabhängig davon, ob sie im gleichen oder im folgenden Takt stehen, wurden die Vorzeichen in dieser Ausgabe nach modernem Gebrauch übertragen, demzufolge sie für den ganzen Takt, nie aber über den Taktstrich hinaus Gültigkeit haben. In eckige Klammern sind daher nur diejenigen Vorzeichen gesetzt, die Vorschläge und Ergänzungen der Herausgeberin sind. Warnungsvorzeichen werden der modernen Notationspraxis folgend stillschweigend ergänzt.

Ebenso werden auch die in den Quellen häufig fehlenden Bindungen von Vorhalts- zur Hauptnote stillschweigend ergänzt.

Bettina Hoffmann
Florenz, im November 2002

²⁹ Vgl. Michael Talbot, *Suonate a violino solo e basso per il cembalo*, a. a. O.

³⁰ Siehe die detaillierte Aufstellung der Quellen im Kritischen Bericht.

PREFACE

The works of Antonio Vivaldi occupy a unique position in the cello music of the baroque age. No composer of the period devoted music of such quantitative and qualitative richness, formal variety, and technical innovation to this instrument. Twenty-seven solo concertos,¹ a concerto for two cellos,² and three concertos for violin and cello³ have come down to us intact; another eighteen concertos for multiple instruments assign a solo part to the cello.⁴ The instrument also plays a solo role in several arias from Vivaldi's operas, including *Arsilda, regina di Ponto*,⁵ *L'incoronazione di Dario*,⁶ and *Tito Manlio*.⁷ His contributions to the chamber music repertoire, besides the nine solo sonatas published in the present volume, include a sonata for violin and cello⁸ and a tenth sonata for cello and basso continuo (D minor, RV 39), of which all that survives is an incipit published in Breitkopf's thematic catalogue of 1766.

Vivaldi's nine sonatas à *violoncello solo* have come down to us in a total of five manuscripts and one printed edition. All these sources are so closely inter-related that, with one exception, each sonata is preserved in at least two different sources.⁹ The sources that merit by far the greatest attention, being partly in Vivaldi's own hand, are those preserved in the library of the Naples Conservatory under the shelf marks 11188 to 11190. Here Vivaldi entered the first line of music in the B-flat major Sonata RV 47 as well as all the titles, tempo marks, and the concluding "fine". This division of labor was fully in keeping with his standard practice: Vivaldi often had his copyists write out the musical text and limited himself to adding

verbal material, perhaps proofreading and correcting the piece beforehand. Whatever the case, it is safe to conclude that he enjoyed a close working relationship with this copyist. The handwriting of the same scribe, with the same division of labor, recurs in the Concerto for Two Horns and Strings, RV 538.¹⁰ Interestingly, this concerto also concedes a special role to the cello: the middle movement is performed entirely by the cello and basso continuo and would fit perfectly into one of the solo sonatas as far as its style and workmanship are concerned.

The copyist of the manuscript Vm⁷ 6310, preserved in the Bibliothèque Nationale in Paris, must likewise have been personally acquainted with the composer and was almost certainly a Venetian. He had already worked side by side with Vivaldi and Vivaldi's father when writing out the Oboe Concerto RV 455, and his hand is also found in works by other Venetian composers dating from 1716 to 1726.¹¹ In the past, this manuscript has often been dismissed as a copy of the Le Clerc print. This assumption is disproved, however, by the manuscript's Venetian provenance and by a number of alternative readings in Sonata RV 47, which has come down to us in three sources. A comparison reveals that the Paris MS agrees with the Naples MS in many respects where the printed version offers a different reading.¹² In short, the Paris MS is quite obviously closer to Vivaldi's autograph score than the print.

It is entirely conceivable that Vivaldi himself earmarked this collection for a French recipient. From 1725 he was in contact with the French ambassador to Venice, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, for whom he wrote several works for festive occasions.¹³ It was probably at Languet's initiative that Vivaldi's twelve string concertos were forwarded to Paris, where they are still preserved today.¹⁴ The same may well have been the case with the six cello sona-

1 RV 398–424. Only the viola parts survive for two other concertos (RV 787 and 788).

2 RV 531.

3 RV 544, 546, and 547. It was only later that Vivaldi appended the words "all'Inglese" to the instrumental designation of Concerto 546 ("1 Viol^o et 1 Viol^o obligato"), thereby removing it from the repertoire for the conventional cello. Concerto RV Anh. 91 for violin and cello, which has survived only in the form of a viola part, cannot be securely attributed to Vivaldi.

4 RV 538, 554a, 555, 558, 561, 564, 569, 571, 572, 574, 575, 585 and the concertos from *Estro armonico* (RV 549, 565, 567, 568, and 580). The second movement of Concerto RV 297, *L'Inverno*, also calls for an obbligato cello.

5 Venice, 1716; aria "Sempre piace goder il suo bene", Act 1, scene 6.

6 Venice, 1717; aria "Sentirò tra ramo e ramo," Act 3, scene 2.

7 Mantua, 1719; aria "Di verde ulivo cinta la chioma," Act 1, scene 10.

8 Sonata in C minor, RV 83.

9 See the list at the beginning of the Critical Report.

10 See Paul Everett, "Vivaldi's Italian Copyists," in *Informazioni e studi vivaldiani*, 11 (1990), pp. 27–88 (p. 58).

11 *ibid.*, pp. 54–55.

12 See Critical Report: movt. 1, mm. 8 and 21–22; movt. 4, mm. 28–29.

13 The serenade *Gloria e Imeneo*, a *Te Deum*, and in all probability the serenade *La Sena festeggiante*. See Michael Talbot, "Vivaldi and a French Ambassador," in *Informazioni e studi vivaldiani*, 2 (1981), pp. 31–43, and Michael Talbot and Paul Everett, "Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)," in Antonio Vivaldi, *Due serenate*, *Drammaturgia musicale veneta*, 15 (Milan, 1995), pp. IX–LXXXVII.

14 RV 157, 133, 119, 136, 114, 154, 160, 127, 164, 121, 150, and 159.

tas: one could easily imagine a French nobleman discovering the violoncello, which was just beginning to become fashionable in France in the 1720s, and turning to Italy in a search for suitable literature for his instrument. Conversely, it is less easy to believe that Vivaldi would have had this manuscript compiled and copied out for publication by a French printer. He remained faithful to the celebrated publishing house of Roger-Le Cène in Amsterdam throughout his career. Not even during the difficult years when Jeanne Roger took over the leadership of her father's firm did Vivaldi consider turning to a competitor.¹⁵

Thanks to the tireless efforts of the collector and passionate music-lover Count Rudolf Franz Erwein (1677–1754),¹⁶ one of the major sources of baroque cello music today is the library of the Counts of Schönborn-Wiesentheid. Himself an amateur cellist, the Count, his sons, and his brother Johann Philipp Franz, the Bishop of Würzburg, frequently travelled to Italy and maintained diplomatic and personal correspondence with many people in that country. In other words, throughout his entire life he had many opportunities to acquire Italian music for his collection. As a result, the Wiesentheid library contains unique testimonials, especially to the Italian art of the cello, in works by Italian composers either living in Italy (Giuseppe Torelli, Filippo Amadei, Giovanni Bombelli, Giovanni Battista Costanzi, and Stefano Penna) or working north of the Alps (Antonio Caldara, Girolamo Bassani, Giovanni Benedetto Platti, and Fortunato Chelleri). The library preserves no fewer than seventeen works by Antonio Vivaldi in copyist's manuscripts, including eight concertos for cello and strings, another for violin, cello, and strings, and the three solo sonatas which will now be addressed.¹⁷

Sonatas RV 46 and 42 are found in a manuscript which is clearly of German origin and is preserved today in Wiesentheid under the shelf marks 782 and 783. Also catalogued under shelf mark 783 is a single leaf on which another copyist started to write out Sonata RV 42 only to break off after a few lines due to a scribal error.¹⁸

15 See Rudolf Rasch, "La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers", in *Informazioni e studi vivaldiani*, 17 (1996), pp. 89–135.

16 For Rudolf Franz Erwein's biography see Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege* (Würzburg, 1949).

17 See Fritz Zobeley and Frohmut Dangel-Hofmann, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Thematisch-bibliographischer Katalog* (Tutzing, 1982).

18 A detailed description can be found in the Critical Report, where this manuscript is referred to as "783/II" to distinguish it from the others.

Many scholars have overlooked the fact that the Wiesentheid library also preserves another copy of a Vivaldi cello sonata: MS 532. Because it lacks a title page, this manuscript does not specify the name of the composer, and the Wiesentheid librarians attributed the piece tentatively to the Abbé Del Cinque, the composer of two other cello sonatas preserved in the same manuscript. The Vivaldi composition is Sonata RV 44, a work already familiar to us from the Naples collection.¹⁹ Vivaldi's authorship, being substantiated by his autograph annotations in Naples, is thus incontrovertible. The copyist of the Wiesentheid MS may well have been an Italian, for his unusual and linguistically correct comments at the page turns – "Siegue presto La Seconda parte" and "Volte per il resto" – clearly betoken an Italian origin.

A comparison of the Naples and Wiesentheid MSS sheds no light on their provenance or chronology. Besides a large number of the usual variants in articulation signs and a few lesser textual discrepancies, the time signatures and tempo marks also merit attention. Only the Wiesentheid copies give the movements of the sonatas such dance titles as "Allemanda", "Corrente", "Sarabanda", and the typically German "Gigue" (MSS 782–783), or "Giga" (MS 532). Such generic terms were long out of fashion in Italy, and it seems logical to attribute them to a German scribe. But Vivaldi himself still made use of these dance titles in his so-called "Manchester Sonatas", which can be seen to date from the mid-1720s.²⁰ In both cases, the titles may have been entered to oblige a foreign patron.

Nor are the time signatures helpful in drawing any conclusions as to the dates of these works. In the early 1720s, Vivaldi changed his personal style of indicating triple meter from " $\frac{3}{4}$ " and " $\frac{3}{8}$ " to a large "3". The manuscripts in question, however, have time signatures written by their respective scribe, and it is readily conceivable that minor matters of this sort, which lack any musical significance, were simply left to the discretion and habits of the copyist.

Finally, it is worth mentioning another sonata in the Wiesentheid collection that is often attributed to Vivaldi but has been rightly consigned to the appendix of Peter Ryom's catalogue:²¹ an anonymous *Sonata per*

19 This concordance was first pointed out by Ute Zingler, *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (Oberhausen, 1967), p. 171, note 4.

20 See Michael Talbot, *Antonio Vivaldi, Suonate a violino solo e basso per il cembalo (Le sonate «di Manchester»)*, *Vivaldiana*, 3 (Florence, 2003).

21 Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, kleine Ausgabe* (Copenhagen, 1974), p. 137. Ryom lists works of doubtful authenticity in the appendix.

Camera, à Violoncello Solo in A major (MS 781). The only reason why Vivaldi has been made the author of this piece is the similarity of its paper and handwriting to that of the Concerto for Cello and Strings, RV 415, the authorship of which is in turn open to question. However, a stylistic analysis reveals beyond the shadow of a doubt that this sonata cannot be by Vivaldi.

In 1733, the English *littérateur* Edward Holdsworth met Vivaldi in Venice during his tour of Italy. He reported the encounter briefly to his friend, Charles Jennens:

"I had this day some discourse with your friend Vivaldi who told me y^t He had resolv'd not to publish any more Concerto's, because He says it prevents his selling his Compositions in Mss w^{ch} He thinks will turn more to account; as certainly it wou'd if He find's a good market for he expects a Guinea for ev'ry piece."²²

Indeed, after having his op. 12 published by Le Cène in Amsterdam, Vivaldi did not see any more of his music into print. The so-called op. 13, *Il Pastor Fido*, is a veritable masterpiece of forgery by Nicolas Chédeville.²³ All other English and French editions from the 1730s are nothing more than reprints of Amsterdam originals which might simply be called "pirated" if the term were not somewhat strained, given the uncertain status of author's rights at that time.

Among the publishing houses that showed special alacrity in putting Vivaldi's works unbidden onto the market was the group associated with the names of Pantaléon Le Clerc, Madame Boivin, and Charles-Nicolas Le Clerc. In their catalogues from 1737 to 1751, there can be found no fewer than thirteen editions under Vivaldi's name, including the above-mentioned *Il Pastor Fido* and some newly engraved editions of opp. 1, 3, and 8. It is surely revealing of the utter lack of contact between Vivaldi and these publishing activities that they showed no signs of abating after his death.

The quite obvious similarity between the Paris MS and the print might well lead to a conclusion that Le Clerc's edition was based on this manuscript, were it not for an almost negligible clue that this was not the case. Both the Wiesentheid MS and the printed edition give the time signature for the first movement of

Sonata VI incorrectly as " $3/8$ ", while the Paris MS correctly reads " $3/4$ ". A mistake of this magnitude is so unusual that it can hardly be the result of coincidence. It is entirely unthinkable that the print could derive from the private copy owned by the Count of Schönborn-Wiesentheid. Conversely, a number of textual discrepancies in the sonata prove that this copy cannot have been based on the print, for it agrees with the Paris MS in a number of points where it departs from the print.²⁴ In other words, Le Clerc must have based his edition on another lost manuscript, perhaps destroying it after the opus was published.

In keeping with the Italian custom, the manuscripts of the cello sonatas have no thoroughbass figures in the continuo part, the sole exception being a highly ambiguous "b6" in the third movement of Sonata RV 45. The Le Clerc print, in contrast, is noteworthy for its extremely rich figuring of the bass part, as was customary of all trans-alpine publishers. There can be little doubt that Vivaldi had nothing to do with these figures: one need only recall the ill-tempered "per li coglioni" that he once added to a thoroughbass part after ironically writing out the figures in oversized digits, thereby mocking those who would otherwise fail to understand the harmony.²⁵ Moreover, the continuo figures in the sonatas propose a few harmonic solutions that clearly reflect the French *goût*, as witness the frequent 6/4-5/3 cadences on the dominant (instead of 5/4-5/3) and the preference for the diminished triad on bass-note leading tones instead of a dominant triad or seventh chord in first inversion.

The unknown but surely French arranger responsible for adding these figures in order to make them accessible to nonprofessionals may also have introduced a few changes to the musical text. A comparison with the handwritten sources illuminates his alterations. Evidently the arranger's aim was to smooth out a few passages to which he was unaccustomed and to adapt the music to the prevailing taste that Vivaldi so willingly and so frequently violated. The alternative readings convey a clear picture of the sorts of things that disturbed the arranger: a chromatic passage in the bass (Sonata II, movt. 2, m. 18), a clash of G and F (Sonata VI, movt. 2, m. 26), an augmented second (Sonata V, movt. 1, m. 4), an asymmetrical melody (Sonata II, movt. 2, mm. 28-30; Sonata V, movt. 2, m. 7), and an incomplete final bar (Sonata V, movt. 2), though in the latter case

22 Letter of 13 February 1733 from Edward Holdsworth to Charles Jennens, GB-BENcoker, no. 10; quoted from Michael Talbot, "Jennens and Vivaldi", in *Vivaldi veneziano europeo*, ed. by Francesco Degradà, Quaderni vivaldiani, 1 (Florence, 1980), pp. 67-75 (p. 71).

23 Philippe Lescat, "Il Pastor Fido, une œuvre de Nicolas Chédeville", in *Vivaldi: Vero e falso*, ed. by Antonio Fanna and Michael Talbot, Quaderni vivaldiani, 7 (Florence, 1992), pp. 109-126.

24 See the Critical Report: movt. 1, mm. 9 and 11; movt. 2, m. 21; movt. 3, m. 3.

25 Concerto for Violin, RV 340, movt. 3, autograph score in Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 2389/0/43. A translation of this phrase will be spared the users of this edition.

he failed to notice that the very rest he added upset the balance of the melodic arch. In other instances, however, he was able to improve on his model, as in Sonata II (movt. 2, m. 12), where his version of the bass deftly averts clumsily concealed parallel fifths.

Although the Le Clerc print was issued without any indication as to the year of publication, its appearance can be narrowed down to the years 1739 or 1740, for the sonatas are missing in Le Clerc's catalogues of 1739 and are first mentioned in an advertisement published in the December 1740 issue of the *Mercure de France*. Another clue is provided by the street address for Charles-Nicolas Le Clerc printed on the title page – "rue Saint-Honoré, pres l'Oratoire" – for the company moved to the opposite side of the street, "vis-à-vis l'Oratoire", in the course of 1740.²⁶

As so often in Vivaldi's music, one must turn to circumstantial evidence to establish the dates of composition for the nine cello sonatas, for the sources themselves are undated. However, the source tradition of the sonatas and their stylistic consistency suggest that they were composed in a single span of time.

The first item of chronological evidence is provided by what is known of the copyist. The handwriting in the Paris MS recurs in Venetian works dating from 1716 to 1726. According to Fertonani, the horn concerto, which has the same copyist and scoring as the Naples MS, dates roughly from the mid-1720s.²⁷ Other Vivaldi works in the library of the Naples Conservatory were composed between 1727 and 1733.

Count Rudolf Franz Erwein von Schönborn had opportunities to purchase Italian music throughout his entire life. This fact, and the absence of a systematic study of the Wiesentheid copyists, makes it impossible to say for certain when the three cello sonatas in his library were acquired and copied. However, the Count's biographers assume that he devoted his attention primarily to chamber music and the cello following the death of his wife and his brother, i. e. roughly from 1724.

If the collection of six sonatas indeed reached Paris through the agency of Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, it is of interest to know that Languet was ambassador in Venice from December 1723 and that his contacts with Vivaldi are known to have taken place between 1725 and 1727.

The few autograph bars of Sonata RV 47, with their more circular note heads, reveal typical traits of Vi-

valdi's mature handwriting. Moreover, it was not until the 1720s that he adopted the habit of ending his works with the word "fine".

Another important clue for the dating of Vivaldi's works is his use of self-borrowings. Knowledge of his compositional technique could lead to the conclusion that when two of his compositions share a common theme, or have other significant thematic similarities, they must have originated during the same period of time. Here is a list of the most important and conspicuous self-borrowings:²⁸

RV 47, movt. 2: The first ten bars are identical to those of the "Manchester" Sonata RV 17/17a. The same sonata also contains a motif similar to the one found in mm. 76–80.

RV 47, movt. 4: Bars 5–8 recur in the aria "Nel profondo cieco mondo" from *Orlando furioso* (RV 700).

RV 43, movt. 3: The same theme is found in the first movement of the Violin Sonata RV 5.

RV 40, movt. 1: A similar theme occurs in the first movement of the Cello Concerto RV 401 and the third movement of Concerto RV 189.

RV 40, movt. 2: The theme and its development paraphrase the second movement of the Violin Sonata RV 7/7a.

Some of the aforementioned works may be of assistance in unearthing the dates of the cello sonatas. The opera *Orlando furioso* was given its première in 1727; the sources of Concerto RV 189 allow for a narrowing of its date of composition to the mid-1720s; the "Manchester" Sonata, according to Talbot, stems from the years 1724 to 1726 and leads once again into the circles of the French ambassador Languet, who in all likelihood presented these sonatas to Cardinal Ottoboni.²⁹

A glance at the above dates reveals that they lie almost without exception in the middle of the 1720s. The musical style, though difficult to convey in a few words, also suggests that the sonatas may have originated in or around 1725.

NOTES ON THE EDITION

Each work in the present edition has been drawn from the source presumed to be closest to Vivaldi. This hierarchy of sources is based on their examination by

26 See Anik Devriès and François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français* (Geneva, 1979), vol. I, pp. 97–98.

27 Cesare Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi, Quaderni vivaldiani*, 9 (Florence, 1998), p. 444.

28 I wish to thank Federico Maria Sardelli for kindly providing this information from his catalogue of Vivaldi's self-borrowings (*Sinossi delle autocitazioni vivaldiane*, in preparation).

29 See Michael Talbot, *Suonate a violino solo e basso per il cembalo*, loc. cit.

the editor, discussed at greater length in the Preface, of the copyists, source history, and textual variants.³⁰

Every discrepancy in the secondary sources and all obvious mistakes in the primary source are listed in the Critical Report. The titles and the numbering of the works have been standardized; original titles can be found in the Critical Report. All suggestions by the editor are indicated as dotted lines (for slurs) or square brackets (for added signs and text). These suggestions often take into account alternative readings from the secondary sources, which frequently form a welcome complement to the primary source.

All the sources are noteworthy for their many articulation marks (slurs, staccato, even staccato-legato signs), which are far more numerous than was customary for Vivaldi's time. This valuable glimpse into Vivaldi's performance style is, however, offset by a carelessness in the placement of slurs, especially among the two Venetian copyists. Often the relation between slur and note is so vague that only a knowledge of the musical language of the period offers a clue to a credible solution. In especially difficult cases, readers will find alternative solutions in the Critical Report. Thanks to its impeccable printing technique, the slurs in the Le Clerc print are far easier to read,

but they are so inconsistent and self-contradictory that they could only be referred to, with reservations, as an ancillary source.

As already mentioned in the preface, Vivaldi was most certainly not responsible for the continuo figures in the Le Clerc print, and the editor has therefore refrained from including them in the present edition.

In the original sources, accidentals apply only to notes repeated in succession or at most separated by one note of a different pitch, whether or not the notes appear in the same bar. In the present edition, they have been altered to conform with modern usage, in which accidentals apply for the duration of a bar but not beyond the bar line. Thus, accidentals in square brackets invariably represent editorial additions or suggestions. Precautionary accidentals have been added without comment in accordance with modern usage. Similarly, the many slurs missing between appoggiaturas and principal notes in the sources have likewise been added without comment.

Bettina Hoffmann
Florence, November 2002
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter

³⁰ A detailed list of sources can be found in the Critical Report.