

# VIVALDI

## Gloria

RV 589

Herausgegeben von / Edited by  
Malcolm Bruno und / and Caroline Ritchie

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 7674

## INHALT / CONTENTS

Preface .....	III
Vorwort .....	VIII
Appendix I / Anhang I .....	XIV
Appendices II- IV .....	XV
Anhänge II- IV .....	XVII
I. Gloria in excelsis Deo .....	1
II. Et in terra pax hominibus .....	8
III. Laudamus te .....	15
IV. Gratias agimus tibi .....	19
V. Domine Deus, Rex coelestis .....	22
VI. Domine Fili unigenite .....	24
VII. Domine Deus, Agnus Dei .....	31
VIII. Qui tollis peccata mundi .....	35
IX. Qui sedes ad dexteram Patris .....	36
X. Quoniam tu solus sanctus .....	40
XI. Cum Sancto Spiritu .....	42
Critical Report .....	50

### BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano I, II, Alto

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Tromba; Oboe; Violino I, II, Viola,  
Basso (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Zu vorliegender Partitur sind der Klavierauszug (BA 7674a)  
und das Aufführungsmaterial (BA 7674) erhältlich.  
In addition to the present full score, the vocal score (BA 7674a)  
and the performance material (BA 7674) are also available.

# PREFACE

## INTRODUCTION

During the second decade of the eighteenth century, the centre of Antonio Vivaldi's illustrious music-making was Venice. A century had passed since Monteverdi's arrival at San Marco, but Venice and the Italian peninsula remained very much the hub of ground-breaking composition. In precisely the same period northern Italy was also the centre of the fastly evolving family of stringed instruments, with Stradivari, inheritor of the great Amati tradition, at the peak of his career in nearby Cremona.

Vivaldi, like Corelli, was one of the Italian virtuosos whose musicianship would define the baroque violin, taking it to its technical limits. Taught by his father, a violinist at San Marco, his prowess as a performer must have been well in evidence by the time of his appointment in 1703 at the most musically prestigious of the four great Venetian charitable institutions, the Ospedale della Pietà. His position there as violin instructor to the talented female students was to be expanded ten years later upon Francesco Gasparini's leave from his post as *maestro di coro*. For six years from 1713 to 1719 during an interregnum the responsibilities of this position were divided between Vivaldi and his colleague, the singing teacher, Pietro Scapari.

The autograph manuscript of the *Gloria* RV 589 belongs to the period 1713–1717, as has been shown by Paul Everett. As proposed by Michael Talbot, it may well have been associated with Venetian victory in the sixth war against the Ottoman Empire in August 1716. The most striking Pietà trademarks, however, are features of the score itself, including the solos for soprano and alto voices and the relatively high tessitura (equivalent to a 'viola' range with two or three exceptions) of the vocal bass.

Since the early 1990s a number of performances of the *Gloria* have been mounted for recording with female voices only. The American performer/musicologist Candace Smith has concluded convincingly that a number of options would have been used in these female-only institutions to realise the normal 8' bass including transposition, substitution of instruments for the vocal bass and the cultivation of unusually low voices. We may assume that this tradition continued into eighteenth century Venice and that these options were known and employed by Vivaldi at the Pietà. Clearly under no circumstances were men to be

engaged in this cloistered convent to sing tenor and bass parts. Indeed these reasons would be a prime-motivating force in the standard SATB notation of Vivaldi's autograph: allowing not only for subsequent performances beyond the convent walls, but for a flexibility, with the inevitable flux of voices, for performances at the Pietà as well.

Unlike the virtuosic *Le Quattro Stagioni* and myriad other less well-known concerti by its creator, the *Gloria* is happily performable by amateur or youthful voices; like the *Seasons* it, too, has a perfect sense of proportion with elegant changes of colour and mood, texture and rhythmic vitality. And as striking is the ongoing sense, revealed in details of orchestration, that the *Gloria* is the work not of an organist/choir-master, but of a uniquely virtuosic violinist from the Venetian high baroque.

## EDITORIAL AND PERFORMANCE PRACTICE

### *Introduction*

The autograph of the *Gloria* should be seen as the working manuscript of a practical early eighteenth-century violinist-composer, and as such reveals aspects of performance that are specific to the Venetian baroque. As discussed above, several aspects of Vivaldi's sacred music are typical of the developing Venetian style that set the precedent during his lifetime for the 'high baroque' style across Europe. Such features include a violin-dominated texture, supported by the use of high wind instruments underpinned by a polarised bass-group. They are highlighted in this edition by retention of the physical details of the composer's manuscript, including the original layout and notation.

### *Instrumentation*

We have indicated a complete instrumentation at the opening of each movement, in accordance with modern practice. In the manuscript, however, string and vocal parts are not marked as such; the string orchestra (vln 1, vln 2, vla, continuo group) are assumed to be the default orchestral forces, and vocal parts are indicated by clef. Reference in the manuscript is made only to the solo line (for example in **Domine Deus Rex (V)** where a solo instrumental line is marked

'*oboe o violino solo*') or to the addition of exceptional instruments, such as the *tromba* (trumpet) and *oboe* in the opening and final choruses. We have, in obvious solo movements, indicated such above the first vocal entry with '*solo*' in italics. Occasionally Vivaldi compresses the upper string parts on a single staff, such as in **Laudamus te (III)**, marked as 'unisoni', which we have corrected without notice in the score, but included in the Critical Commentary.

Unusual to the modern score-reader, but typical of baroque practice, the trumpet part takes the top staff in the manuscript, above the oboe line. As the role of the oboe in the baroque style (apart notably from Bach) is often simply to reinforce the violin sound, sharing practically all its part with the first violin, and that of the trumpet is to provide an extra 'gloss' at the top of the texture, we have maintained Vivaldi's original positioning.

As to the orchestral forces Vivaldi might have expected, there is surprisingly little surviving evidence from the Pietà. We are reliant on two orchestral lists that survive from the Ospedali, one from the Pietà, dated 1707, and one from the Mendicanti, dated 1743. As the composition of the *Gloria* falls between these two dates, these lists can be used for guidance only.

Pietà, 1707: 4 violini, 2 violette, 3 viole, 1 violone, 3 organi, 1 theorbo

Mendicanti, 1743: 8 violini, 2 violette, 4 viole, 3 violoni

By 1743, therefore, we can observe that the number of violins Vivaldi had at his disposal had doubled in comparison to the number of violas ('violette') along with a proportional increase in the number of bowed bass instruments (The reader may refer to Appendix III for a further discussion of Vivaldi's bass instruments notated 'viole' and 'violoni'). This is consistent with the increasing treble-bass polarisation and violin-dominated sound mentioned above. For the Pietà orchestra of the 1710's, therefore, it would be reasonable to assume a small string group of two to three players per part. However, given Talbot's theory mentioned above that the *Gloria* was composed for a celebratory Mass after the Venetian victory of 1716, and thus employing a heraldic trumpet (see below), it is possible that the *Gloria* was first performed with a string-size more akin to the Mendicanti list of 1743 than that of the Pietà in 1707.

Oboes are not mentioned as part of the Pietà orchestra, though the instrument had been 'officially' introduced to Venetian musical life with the appointment of an oboist at San Marco in 1698. By 1703,

Gasparini had petitioned governors of the Pietà to provide teachers for violin, viola and oboe. Thereafter all the major Venetian oboists at the time taught at the Pietà. From 1707 one gifted student, Pelegrina dall'Oboè, even instructed herself; while by 1726 a 'Susanna' was recorded as the most talented oboist.

The trumpet part would have been played on the baroque (natural) trumpet (without fingerholes). As trumpet-playing was transmitted through a closely-guarded (and male) guild system, and no teacher for the instrument is recorded at the Pietà, Michael Talbot has suggested that external trumpet players were employed for special occasions – presumably playing from a location in the church without direct visible contact with the female performers.

It is likely, too, that a bassoon would have been present as part of the orchestral bass line. This is suggested by Vivaldi's use of the bassoon in his operas and concerti, and by the presence of a bassoon teacher at the Pietà during Vivaldi's tenure. Musically the addition of a bassoon to the bass group offers an ideal balance at points where oboe (and trumpet) are present. And as a member of the bass line, the bassoon can offer a similar colour and focus to the bowed bass as the oboe provides for the first violin part.

#### *Continuo*

Vivaldi's autograph of the *Gloria* presents the continuo line as a single, figured, bass line, positioned below the vocal parts. His original figures are complemented here with occasional editorial additions offered in brackets. As a rule Vivaldi's *stile antico* movements are much more heavily figured.

The continuo would have undoubtedly been realised by a keyboard instrument (an organ, given the sacred context), and quite possibly a theorbo; the Pietà orchestral list of 1707 implies the use of several chordal instruments together. The continuo line would also have been doubled by a bowed bass – at the 8' register, a violoncello, with the addition of a contrabass instrument ('violone') at a lower register. As the nomenclature of these two instruments and their use is often subject to confusion, the reader may wish to refer to Appendix III ([www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)).

The bass line is occasionally soloistic in lighter textures, as in **Domine Deus Agnus Dei (VII)**. Although Vivaldi has not notated it as such, he would have assumed that a *basso generale*, as opposed to a solo 8' concerted line, would, in accordance with eighteenth-century practice, double the bass vocal line (*colla parte*). We have therefore 'decompressed' the shorthand of

Vivaldi's *basso generale* in the tutti choral sections on an independent staff. Beyond the obviously soloistic quality of the instrumental bass line in this movement, in dialogue with the alto solo above it, it should be pointed out that no instrument is specified, leaving open the use of either solo cello or bassoon, or, depending upon the presence of a suitable continuo instrument, solo organ.

In **Domine Deus Rex (V)** a related question of bass/continuo notation arises: with the solo oboe in the treble register, a solo bassoon (or cello) as a bass instrument would seem a natural ideal complement. Vivaldi's oscillating octaves in the bass create the sense of a pastorale, reminiscent of the Musette or Sicilian *zampogna*. It is likely, given the texture, that these repeated octaves would have been played by a 'soloist' from the continuo section – bassoon or cello, or solo keyboard, for which the part would be idiomatic. We have therefore, in Appendix I ([www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)), provided a simplified version of the part that can be used by the remaining bass-group instruments, for example the bassoon if the cello plays the 'solo' line, or for the double-bass.

#### *Dynamics*

Vivaldi's use of dynamic markings is minimal; dynamics are employed to alter an existing dynamic level, indicating contrast rather than basic volume. The vocal parts rarely contain any indication, on the assumption that either vocal texture, tessitura or taste will determine the colour and intensity of vocal sound; for these, and for the instrumental parts, a basic *forte*, implying 'full sound', 'normal sound' or 'foreground' may be regarded as the default dynamic, always assumed at the opening of movements. The *piano* dynamic is especially used in the violin parts to place the basic *forte* in relief, as if a subsequent phrase is a shadow of the first. This 'tiering' use of dynamics means that the *forte* after a *piano* section implies only a return to normal sound. Original dynamics are printed in roman script, occasional editorial suggestions in italics.

#### *Rhythmic notation*

The art of *colla parte* playing was borne of normal musical instinct in Vivaldi's world. Instrumentalists' sensitivity to the vocal text, which they regularly doubled, resulted in the subtle skill of accommodating their parts invisibly to the vowels and consonants they supported. In, for example, bars 16, 17 and 21, 22 of **Propter magnam (IV)**, Vivaldi's ties in the upper

strings indicate to players where principal stresses of the text occur with this information affecting the shaping of their accompaniment. We have therefore incorporated all of Vivaldi's original notation in such instance without modern correction.

Another subject related to the innate relation of instruments supporting vocal lines, is the interpretation of 'small' notes. A legacy of the twentieth century is the conception of small notes (sixteenths or smaller) as irreducible rhythmic bits. Vivaldi's world is rather focussed on the larger quarter as *tactus*. A perfect example is the opening anacrusis in the **Laudamus te (III)** in which the violin part has a sixteenth length and the vocal part an eighth. We take the view that the opening violin sixteenth upbeat is essentially the same duration as the singer's, who has a consonant before the vowel of the *allegro* upbeat, accommodated by the notation of an eighth. In the violins beneath the upbeats are subsequently notated as eighths and not sixteenths, though effectively these violin eighths are sixteenths with a sixteenth rest following, as the string-crossing for the octave jump must be taken into consideration.

The dotted eighth/sixteenth pattern in **Domine Fili (VI)** is another primary example of the 'small' note question. The relation between long and short notes are consistent and continuous, but it would be an imposition of modern practice to assume that this rhythm is a quarter fiercely and quite literally subdivided into four atomic sixteenths, or even more sharply pointed by double-dotting. Thus a possible rhythmic spectrum could range from scintillating double-dotting at one extreme to relaxed, gracious triplets at the other. For a discussion of the potential dotting of 'Jesu' in bars 16, 25, 60 etc, please see Appendix II.

In the **Qui tollis (VIII)**, the change from duple to triple time at the word 'suscipe' is governed under the sixteenth and seventeenth-century system of rhythmic proportion, in which the quarter-note of the duple-time section becomes rhythmically equal to the half-note of the ensuing triple. This transition is implied by Vivaldi's final setting of the word 'suscipe' in the soprano part at the end of the duple section (bar 7), which is thus rhythmically equal to the triple 'suscipe' rhythm of the ensuing triple section. As the *tactus* therefore remains the same, no additional tempo marking is needed in bar 8, and, crucially, the use of half-note *tactus* does not imply a slowing of the tempo. Text and vocal line are, as ever, the governing forces.

### Articulation

#### Beaming and Phrasing

Vivaldi's autographs contain elegant beaming patterns, which have been maintained in the current edition. Unlike regularised modern notation, Vivaldi's often irregular beaming of eighth and sixteenth notes tallies both with vocal text underlay and with rhythmic emphasis. This notation is partly the result of the tradition of *colla parte* playing, with the instrumental parts reflecting the underlay and shape of the text; and partly to highlight intentional changes in register, points of harmonic importance, rhythmic alteration, and patterns of stress. These beamings, important indicators of phrasing, underlay and accentuation, have been kept as useful aids to performance. Some examples of their use and significance are given below:

I, bars 2, 4, 6, 8: violins, eights/sixteenths two beams to a bar, to contradict the tendency to labour second and fourth beats, supporting and elaborating on the vocal-line stresses, that are two to a bar

II, bar 19: viola, beamed to correspond with the text 'et in' of the soprano entry

II, bar 69: viola, beamed to reflect the descending three quarter-note arpeggio motif of the violin part (across the barline)

VI, bars 35, 36: basso, beaming to show hemiola rhythm (across the barline)

VI, bar 37: viola, beaming to match the violin parts, so all upper parts articulate the second beat, against the bass pedal A begun on the first beat.

VI, bar 38: viola, beaming to emphasise the octave leap against the smooth articulation of the upper parts

#### Slurring and Phrasing

Slurs are used rarely in the manuscript. The two-note slur is closest in intent to a modern tenuto marking. Examples of this include **Laudamus te (III)** 31, 32 where the slurs within the melisma on the word 'glorificamus' create an articulation that emphasises the first of each two-note grouping, reminiscent of Caccini's *sospiro* ornament. Similarly, in **Cum Sancto Spirito (XII)**, bar 5, the slurs on the first syllable of 'patris' create both a shape and a rhythmic stress.

In **Domine Deus Rex (V)** 7, 8, the long slurs over the oboe/violin line imply a longer phrase shape, and a suggested breathing, as opposed to the localised stress implied by the two-note slurs described above. We have maintained Vivaldi's slurs to make such articulations as clear as possible, and have kept editorial intervention to a minimum, only suggesting additional slurring when it seems to be implied by a repeated sequence, as in **Domine Deus Rex (V)** 28–30.

### Fermate

Vivaldi's use of the *fermata* is also unusual to the modern eye. Unlike its use today to imply elongation, it is deployed throughout, in accordance with baroque tradition generally, as a punctuation mark, a visual indicator in the score to signify conclusion. It therefore appears over cadential notes without vertical uniformity, implying only an articulation appropriate for a final cadential downbeat. We have therefore left *fermate* as positioned by the composer without further suggestion.

### Text and Underlay

The Latin throughout conforms to modern usage. In the manuscript of the *Gloria*, the text underlay generally appears in the bass part only, unless a solo line is involved. It has been distributed to all parts continually without comment.

### Accidentals

Vivaldi uses the flat sign universally to notate a lowered semitone, in accordance with early eighteenth-century usage; where appropriate, this has been amended to a natural sign, in accordance with modern notation, again without comment.

### Time Signatures and Barring

Time signatures and barring are all original.

## BIBLIOGRAPHY

- BALDAUF-BERDES, JANE J., *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525–1855* (Oxford, 1993) ■ the history and structure of the Venetian ospedale, with considerable information on the employment of musicians and the teaching of music
- EVERETT, PAUL, 'Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria" RV 589', *Informazioni e Studi Vivaldiani*, xvii, 1996, pp. 68–86 ■ a detailed examination of the manuscript of the Gloria
- EVERETT, PAUL (ed.), *Antonio Vivaldi, Gloria in D RV 589* (Oxford, 1997) ■ Everett's edition with critical notes
- KOLNEDER, WALTHER, *Performance Practices in Vivaldi* (Winterthur, 1979) ■ performance practice conclusions drawn from the study of Vivaldi's autograph manuscripts
- ROSTIROLLA, GIANCARLO, 'L'organizzazione musicale nell'Ospedale Veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi', *Nuova rivista musicale italiana*, xiii, 1979,

- pp. 168–95 ■ an overview of the musical organisation of the Pietà during Vivaldi's time
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (Oxford, 1975/1994) ■ comprehensive survey of a century of musical developments and performances in Venice
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Vivaldi's Esoteric Instruments', *Early Music*, 6 (3), 1978, pp. 332–8 ■ an examination of Vivaldi's instrumentarium
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Music at the Pietà before Vivaldi', *Early Music*, 14, 1986, pp. 373–86 ■ the musical life of the Pietà prior to Vivaldi's appointment
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672–1727', *RMA Research Chronicle*, 9, 1971, pp. 1–52; 12, 1974, pp. 152–5
- SPITZER, JOHN, and ZASLAW, NEIL, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford, 2004) ■ a useful survey of orchestral forces in the baroque period
- STEVENS, DENIS, 'Musicians in Eighteenth-Century Venice', *Early Music*, 20, 1992, pp. 402–8
- SMITH, CANDACE, 'Who's on bass?', *Oxford Taverner Symposium*, April 1994 ■ a discussion of the performance of four-part music as performed in convents in seventeenth-century Italy
- TALBOT, MICHAEL, *The Sacred Music of Antonio Vivaldi* (Florence, 1995) ■ the most authoritative and comprehensive study of Vivaldi's sacred music to date
- TALBOT, MICHAEL, 'Vivaldi Conference', *Early Music*, 19 (3), 1991, pp. 494–5 ■ report on the 1990 Vivaldi conference, with particular reference to Vivaldi's musical 'borrowings'
- TALBOT, MICHAEL, 'Vivaldi's Venice', *The Musical Times*, 119 (1622), 1978, pp. 314–9 ■ a survey of Venetian musical life during Vivaldi's era
- TALBOT, MICHAEL, 'Tenors and Basses at the Venetian Ospedali', *Acta Musicologica*, lxxvi, 1994, pp. 128–38 ■ some proposed answers to the question of tenor and bass singers at the Pietà
- VANSCHEEUWIJCK, MARC, 'Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach', *Early Music*, 38 (2), 2010, pp. 181–92 ■ an examination of the genesis and identity of the 'baroque cello' and of the nomenclature of violoncello, viola, violone

#### ACKNOWLEDGEMENTS

We wish to thank librarians of the Biblioteca Nazionale, Torino for accommodating us graciously in our requests to study the autographs. Our gratitude as well goes to Mike Diprose and Edward Tarr for their thoughts concerning Vivaldi's trumpet players, to Ralph Stelzenmüller for advice on Basso continuo and to Catherine Motuz for her knowledge of rhythmic proportions in the 17th Century. Finally our editor at Bärenreiter, Stefan Gros has given us the ideal mix of enthusiasm and technical support to assure a distinctive new edition of a very familiar work.

Malcolm Bruno and Caroline Ritchie  
January 2011

# VORWORT

## EINFÜHRUNG

Venedig war in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts das Zentrum für Antonio Vivaldis musikalisches Schaffen. Seit Monteverdis Ankunft in San Marco war ein Jahrhundert vergangen, doch blieben Venedig und die italienische Halbinsel weiterhin der Mittelpunkt zukunftsweisender Kompositionen. Gleichzeitig war Norditalien auch das Zentrum für die rasche Weiterentwicklung der Familie der Streichinstrumente; Stradivari, der Erbe der großen Amati-Tradition, war im nahen Cremona auf dem Höhepunkt seiner Karriere.

Wie Corelli gehörte auch Vivaldi zu jenen italienischen Virtuosen, die durch ihr musikalisches Können die Barockvioline definierten und sie an ihre technischen Grenzen führten. Ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater, einem Violinisten an San Marco; und bereits im Jahr 1703, als er an der musikalisch bedeutendsten der vier Institutionen Venedigs mit gemeinnützigem Charakter, dem Ospedale della Pietà, Anstellung fand, müssen seine künstlerischen Fähigkeiten bereits evident gewesen sein. Er war dort als Violinlehrer für talentierte Waisenmädchen beschäftigt; zehn Jahre später, nach Francesco Gasparinis Abschied, wurde seine Position auf die des *maestro di coro* ausgedehnt. Von 1713 bis 1719, während eines sechsjährigen Interregnums, teilte Vivaldi diese Stelle mit einem Kollegen, dem Gesangslehrer Pietro Scapari.

Das Autograph des *Gloria* RV 589 datiert in diese Zeit (1713–1717), wie Paul Everett gezeigt hat. Michael Talbot vermutet einen Zusammenhang mit dem Sieg Venedigs im sechsten Krieg gegen das Osmanische Reich im August 1716. Sehr deutliche Hinweise auf die Pietà finden sich allerdings in der Partitur selbst; dazu gehören die Soli für Sopran- und Altstimme und die relativ hohe Lage der vokalen Bassstimme (vergleichbar mit dem Umfang der Viola, von zwei oder drei Ausnahmen abgesehen).

Seit den frühen 1990er Jahren sind einige Aufführungen mit nur weiblichen Stimmen eingespielt worden. Der amerikanische Musiker und Musikwissenschaftler Candace Smith hat überzeugend dargelegt, dass es in diesen rein aus Frauen bestehenden Institutionen verschiedene Möglichkeiten gab, um den normalen 8'-Bass zu realisieren; dazu gehören Transposition, Ersatz des vokalen Basses durch Instrumente und die Kultivierung ungewöhnlich tiefer Stimmen.

Man kann davon ausgehen, dass diese Tradition sich in Venedig bis ins 18. Jahrhundert gehalten hat und dass diese Möglichkeiten bekannt waren und auch von Vivaldi an der Pietà genutzt wurden. Unter keinen Umständen durften in diesen strengen Frauenklöstern Tenor- und Bassstimmen von Männern gesungen werden. Dennoch notierte Vivaldi in der Standardnotation SATB, nicht nur um nachfolgende Aufführungen außerhalb der Klostermauern zu ermöglichen, sondern auch um Aufführungen an der Pietà, wo mit unvermeidlichen Wechseln der Stimmen zu rechnen war, die notwendige Flexibilität zu bewahren.

Im Gegensatz zu den virtuosen *Le Quattro Stagioni* und unzähligen anderen weniger bekannten Concerti von Vivaldi ist das *Gloria* glücklicherweise von Amateuren oder jugendlichen Sängern aufführbar; wie die *Jahreszeiten* lässt es durch elegante Wechsel in Farbe und Stimmung, Struktur und rhythmischer Dynamik einen ausgesprochen guten Sinn für Proportionen erkennen. Bestimmte Merkmale der Instrumentation bestätigen den Eindruck, dass es sich bei dem *Gloria* nicht nur um das Werk eines Organisten und Chorleiters, sondern eines einzigartig virtuosen Violinisten des venezianischen Hochbarock handelt.

## ZUR EDITION

### *Einführung*

Das Autograph zum *Gloria* muss als Arbeitsmanuskript eines erfahrenen Violinisten und Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts angesehen werden. Als solches enthält es für den venezianischen Barock typische Merkmale der Aufführungspraxis. Wie oben bereits erwähnt, trägt Vivaldis Kirchenmusik typische Züge des venezianischen Stils, der zu seinen Lebzeiten Vorbild für den hochbarocken Stil in ganz Europa war. Kennzeichnend für diesen Stil ist die von der Violine dominierte Struktur, die durch die Verwendung von Blasinstrumenten in hoher Lage und einer polarisierenden Bassgruppe unterstützt wird. Vorliegende Ausgabe hebt diese Merkmale durch Beibehaltung sämtlicher Details der Handschrift hervor, einschließlich des originalen Layouts und der originalen Notation.



### Instrumentierung

Der modernen Notationspraxis entsprechend wird in der vorliegenden Ausgabe die vollständige Instrumentierung jeweils am Anfang eines Satzes angezeigt. Im Autograph sind Streicher- und Gesangsstimmen allerdings nicht als solche gekennzeichnet; für das Streichorchester (Vln 1, Vln 2, Vla, Continuo-Gruppe) wird die Standardbesetzung vorausgesetzt, die Lage der Gesangsstimmen ergibt sich durch die Schlüsselung. Hinweise auf die Besetzung finden sich im Manuskript nur an Solostellen (z. B. ist im **Domine Deus Rex [V]** ein Instrumentalsolo mit „*oboe o violino solo*“ bezeichnet) oder wenn außergewöhnliche Instrumente hinzukommen, wie die „*tromba*“ (Trompete) und „*oboe*“ in der Eröffnung des Schlusschores. Handelt es sich offensichtlich um einen solistisch geführten Satz, haben wir den ersten Gesangseinsatz durch „*Solo*“ über dem System markiert. Gelegentlich hat Vivaldi die oberen Streicherstimmen auf einem Notensystem zusammengefasst, so etwa im **Laudamus te (III)**, und die Anweisung „*unisoni*“ gegeben. Dies haben wir in der Partitur stillschweigend korrigiert, aber im *Critical Commentary* erwähnt.

Heute ungewöhnlich, aber für die Praxis der Barockzeit typisch ist die Anordnung der Trompetenstimme über der Oboe im obersten Notensystem der Partitur. Da die Oboe, wie im Barock üblich, weitgehend zusammen mit der ersten Violine läuft und somit zur Verstärkung des Violinklangs beiträgt, zudem die Aufgabe der Trompete darin besteht, dem oberen Register Glanz zu verleihen, haben wir Vivaldis originale Anordnung beibehalten.

Über die Orchesterstärke, die Vivaldi an der Pietà zur Verfügung stand, ist erstaunlich wenig bekannt. Wir sind dabei auf zwei Orchesterlisten angewiesen, die von den Ospedali überliefert sind: eine von der Pietà aus dem Jahr 1707 und eine von den Mendicanti aus dem Jahr 1743. Diese Listen können nur Anhaltspunkte geben, da die Komposition des *Gloria* zeitlich zwischen beiden liegt.

Pietà, 1707: 4 violini, 2 violette, 3 viole, 1 violone, 3 organi, theorbo

Mendicanti, 1743: 8 violini, 2 violette, viole, 3 violini

Bis 1743 hat sich die Anzahl der Violinen, die Vivaldi zur Verfügung standen im Vergleich zu den Violoncello („violette“) offensichtlich verdoppelt, gleichzeitig ist die Anzahl der Streichinstrumente in der Bassgruppe proportional dazu gestiegen (siehe die Ausführungen zu den von Vivaldi als „viole“ und „violini“ bezeichneten Bassinstrumenten im Appendix III. Diese Zah-

len spiegeln sich auch in der zunehmenden Polarisierung zwischen Oberstimmen und Bass sowie dem oben erwähnten, von der Violine dominierten Klang. Für das Orchester der Pietà kann somit im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine kleine Streichergruppe, bestehend aus zwei oder drei Streichern je Stimme, vorausgesetzt werden. Mit Blick auf die oben erwähnte These von Michael Talbot, das *Gloria* sei für den Festgottesdienst anlässlich des venezianischen Sieges von 1716 komponiert worden – unter Verwendung einer Signaltrompete (siehe unten) –, ist es doch wahrscheinlich, dass bei der ersten Aufführung des *Gloria* eher eine Streichergruppe gemäß der Liste der Mendicanti von 1743 als derjenigen der Pietà von 1717 beteiligt war.

Obwohl die Oboe durch Anstellung eines Oboisten an San Marco seit 1698 „offiziell“ im Musikleben Venedigs eingeführt war, wird sie nicht als Teil des Orchesters der Pietà erwähnt. Bis 1703 hatte Gasparini die Direktoren der Pietà ersucht, Lehrer für Violine, Viola und Oboe einzustellen. Danach haben alle bedeutenden venezianischen Oboisten der Zeit an der Pietà unterrichtet. Von 1707 an erlernte eine begabte Studentin, Pelegrina dall'Oboè, das Instrument im Selbststudium; hingegen wird im Jahr 1726 eine „Susanna“ als talentierteste Oboistin erwähnt.

Der Trompetenpart wurde von der barocken (Natur-) Trompete (ohne Grifflöcher) übernommen. Da das Trompetenspiel durch ein eng überwachtetes Zunftsystem vermittelt wurde und an der Pietà kein Lehrer erwähnt wird, vermutet Michael Talbot, dass für besondere Anlässe externe Spieler herangezogen wurden – vermutlich waren sie in der Kirche ohne direkten Augenkontakt zu den weiblichen Musikern positioniert.

Es ist außerdem wahrscheinlich, dass ein Fagott an der Ausführung der Bassstimme im Orchester beteiligt war. Die Verwendung des Fagotts in Vivaldis Opern und Concerti sowie die Anwesenheit eines Fagottlehrers an der Pietà zur Zeit von Vivaldis Anstellung legen diese Vermutung nahe. In musikalischer Hinsicht bietet die Ergänzung der Bassgruppe durch das Fagott einen idealen Ausgleich an Stellen, wo Oboe (und Trompete) mitspielen. Wie die Oboe der ersten Violine Farbe und Glanz verleiht, kann das Fagott als Mitglied der Bassgruppe mit Blick auf den Streichbass dieselbe Funktion übernehmen.

### Continuo

Im Autograph zum *Gloria* besteht die Continuo-Stimme aus einer einzelnen bezifferten Bassstimme unter

den Vokalstimmen. Gelegentliche Ergänzungen der originalen Bezifferung wurden in vorliegender Ausgabe in eckigen Klammern gesetzt und somit als editorische Zutat gekennzeichnet. In der Regel waren Vivaldis Sätze im *stile antico* wesentlich stärker beziffert.

Der Continuo wurde zweifellos von einem Tasteninstrument realisiert (dem geistlichen Kontext entsprechend eine Orgel) und möglicherweise von einer Theorbe. Die Orchesterliste der Pietà aus dem Jahr 1707 belegt die gleichzeitige Verwendung mehrerer Saiteninstrumente. Außerdem wurde die Continuo-Stimme durch einen Streichbass gedoppelt – im 8'-Register ein Violoncello und außerdem ein Kontrabassinstrument („Violone“) in der tieferen Lage. Da die Nomenklatur dieser beiden Instrumente und ihre Verwendung häufig Anlass zur Verwechslung gibt, sei der Leser auf Appendix III verwiesen.

Die Bassstimme wird an kleiner besetzten Stellen gelegentlich solistisch geführt, wie im **Domine Deus Agnus Dei (VII)**. Obwohl von Vivaldi nicht notiert, kann vorausgesetzt werden, dass der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts gemäß ein *basso generale* die gesungene Bassstimme verdoppelte (*colla parte*). Wir haben deshalb den von Vivaldi in Kurzschrift festgehaltenen *basso generale* dekomprimiert und in den tutti-Chorabschnitten auf einem unabhängigen Notensystem notiert. Über die offensichtlich solistischen Qualitäten der instrumentalen Basslinie im Dialog mit dem darüber liegenden Altsolo in diesem Satz hinaus muss betont werden, dass der Komponist keine Angaben zur Besetzung macht. Offen bleibt somit die Verwendung von Solocello oder Fagott, oder, abhängig von einem geeigneten Continuo-Instrument, die Verwendung der Solo-Orgel.

Im **Domine Deus Rex (V)** taucht eine ähnliche Frage hinsichtlich der Notation von Bass- bzw. Continuo-Stimme auf: Für das obere Register der Solooboe scheint ein Solofagott (oder Cello) als Bassinstrument die natürliche Ergänzung. Vivaldis oszillierende Oktaven im Bass erwecken den Eindruck einer Pastorale, sie erinnern an die Musette oder sizilianische Zampogna. Die Struktur des Satzes lässt vermuten, dass diese wiederholten Oktaven von einem „Solisten“ aus der Continuo-Gruppe gespielt wurden – denkbar sind Fagott, Cello oder ein Tasteninstrument, für welches der Abschnitt idiomatisch ist. Aus diesem Grund haben wir in Appendix I eine vereinfachte Fassung des Abschnittes gegeben, der von der verbleibenden Bassgruppe gespielt werden kann, zum Beispiel dem Fagott, wenn das Cello die „Solostimme“ spielt, oder auch vom Kontrabass.

### Dynamik

Vivaldi verwendet nur selten dynamische Anweisungen. Sie werden eingesetzt, um eine bestehende dynamische Stufe zu verändern; zeigen also eher Kontrast als Lautstärke an. Die Gesangsstimmen enthalten selten dynamische Angaben. Hier wird vorausgesetzt, dass entweder die Struktur des Gesangs, seine Lage oder aber der Geschmack des Sängers die Farbe und Intensität des vokalen Klanges festlegen. Für die Vokal- und Instrumentalstimme kann grundsätzlich *forte*, im Sinne von „vollem Klang“, „normalem Klang“ oder „Vordergrundklang“ als Standard-Dynamik am Anfang der Sätze vorausgesetzt werden. *Piano* findet vor allem in den Violinstimmen Anwendung, als Kontrast zum vorherrschenden *forte*, so als sei eine nachfolgende Phrase ein Schatten der ersten. Bei dieser stufenartigen Verwendung der Dynamik bedeutet also *forte* nach einem *piano*-Abschnitt lediglich die Rückkehr zur normalen Lautstärke. Originale dynamische Angaben sind gerade, gelegentliche editorische Vorschläge kursiv gedruckt.

### Rhythmische Notation

Die Kunst des *colla parte*-Spiels entsprang in Vivaldis Welt dem normalen musikalischen Instinkt. Die Instrumentalisten hatten ein ausgeprägtes Feingefühl für den gesungenen Text, den sie üblicherweise doppelten, so dass sie in der Lage waren, die gesungenen Vokale und Konsonanten nahezu unmerklich zu unterstützen. Im **Propter magnam (IV)**, Takte 16, 17 und 21, 22, zum Beispiel, stehen die Bögen in den oberen Streichern für Hauptbetonungen im Text und beeinflussen damit die Gestalt der Begleitung. Um dies zu verdeutlichen, haben wir in solchen Fällen den Notentext nicht an die moderne Notationspraxis angepasst, sondern Vivaldis Originalnotation beibehalten.

Ein weiteres Thema in Verbindung mit der instrumentalen Unterstützung der Gesangsstimmen ist die Interpretation von „kleinen“ Noten. Die Auffassung, dass kleine Notenwerte (Sechzehntel oder kleiner) rhythmische Kleinteile sind, ist ein Erbe des 20. Jahrhunderts. In Vivaldis Vorstellung ist eher die größere Viertel als Taktschlag von Bedeutung. Ein gutes Beispiel gibt der Auftakt zum **Laudamus te (III)**; die Violinstimme hat eine Sechzehntel, die Gesangsstimme eine Achtel. Wir vertreten die Ansicht, dass der Sechzehntelauftakt der Violine im Wesentlichen die gleiche Länge hat wie derjenige des Sängers, der einen Konsonanten vor dem Vokal im Allegro-Auftakt zu singen hat, wofür der Achtelaufakt den notwendigen Platz schafft. In den Violinen darunter sind die Auf-

takte im Folgenden als Achtel notiert und nicht als Sechzehntel, obwohl es sich de facto um Sechzehntel mit einer nachfolgenden Sechzehntelpause handelt, bezieht man den für den Oktavsprung notwendigen Saitenwechsel in die Überlegungen ein.

Die punktierten Achtel mit nachfolgender Sechzehntel im **Domine Fili (VI)** liefern ein weiteres wichtiges Beispiel zur Frage der „kleinen“ Notenwerte. Das Verhältnis zwischen langen und kurzen Noten ist durchgehend konsequent, doch ist hier die moderne Ansicht, der Rhythmus bestünde aus einer im wahrsten Sinne exakt in vier Sechzehntel zerlegten Viertelnote und würde durch Doppelpunktierung schärfer betont, fehl am Platz. Folglich kann die rhythmische Interpretation von flimmernder Doppelpunktierung im einen Extrem bis zu äußerst entspannten, anmutigen Triolen im anderen Extrem reichen. Zur Diskussion der möglichen Doppelpunktierung von „Jesu“ in Takten 16, 25, 60 etc. siehe Appendix II.

Im **Qui tollis (VIII)** ist der Übergang vom Zweier- zum Dreiertakt beim Wort „suscipe“ durch das im 16. und 17. Jahrhundert übliche System der rhythmischen Proportion geregelt. Die Viertelnote des zweizeitigen Abschnitts ist der Halben Note des folgenden dreizähligen Abschnittes rhythmisch gleichgestellt. Vivaldi bereitet diesen Wechsel beim letzten Erklängen des Wortes „suscipe“ in der Sopranstimme am Ende des zweizeitigen Abschnitts bereits vor (Takt 7), der somit rhythmisch gleich ist wie das „suscipe“ im folgenden Dreiertakt. Bei gleichbleibender Taktart ist in Takt 8 keine zusätzliche Tempoangabe erforderlich; da in Halben Noten gezählt wird, verlangsamt sich das Tempo nicht. Text und Gesangsstimme sind wie immer die vorherrschenden Kräfte.

#### Artikulation

##### Balkensetzung und Phrasierung

Vivaldis Autographe enthalten eine elegante Balkensetzung, die in der vorliegenden Ausgabe beibehalten wird. Im Gegensatz zur regulierten modernen Notation folgt die von Vivaldi verwendete unregelmäßige Balkung von Achtel- und Sechzehntelnoten dem unterlegten Gesangstext und seiner rhythmischen Betonung. Diese Notation ist teilweise das Ergebnis des traditionellen *colla parte*-Spiels, wobei die Instrumentalstimmen den unterlegten Text widerspiegeln; teilweise dient sie auch der Hervorhebung beabsichtigter Wechsel in der Stimmlage, harmonisch wichtiger Stellen, rhythmischer Veränderungen und Betonungsmustern. Diese Balkungen sind wichtige Indikatoren für Phrasierung, Textunterlegung und Akzentuierung

und wurden als nützliche Hilfe für die Aufführung beibehalten. Einige Beispiele für ihre Verwendung und Bedeutung seien im Folgenden gegeben:

I, Takte 2, 4, 6, 8: In den Violinen haben Achtel bzw. Sechzehntel zwei Balken pro Takt, um der Tendenz, auf den zweiten und vierten Schlag hinzuarbeiten, entgegen zu wirken, dabei werden die Betonungen der Gesangsstimme (zwei pro Takt) unterstützt und hervorgehoben.

II, Takt 19, Viola: Balkung korrespondierend mit dem Text „et in“ im Sopran Einsatz

II, Takt 69, Viola: Balkung reflektiert das absteigende, aus drei Viertelnoten bestehende Arpeggio-Motiv der Violinstimme (über den Taktstrich hinaus)

VI, Takte 35, 36, Basso: Balkung verdeutlicht den hemiolischen Rhythmus (über den Taktstrich hinausgehend)

VI, Takt 37, Viola: Balkung in Übereinstimmung mit Violinstimmen, so dass alle oberen Stimmen gegen den auf den ersten Schlag einsetzenden Orgelpunkt A im Bass den zweiten Schlag artikulieren.

VI, Takt 38, Viola: Balkung betont den Oktavsprung gegen die leichte Artikulation der oberen Stimmen.

#### Bögen und Phrasierung

Bögen werden im Autograph selten verwendet. Der Bogen zwischen zwei Noten kommt dem modernen *tenuto* am nächsten. Beispiele dafür finden sich im **Laudamus te (III)**, Takte 31 und 32; die Bögen innerhalb des Melismas auf dem Wort „glorificamus“ betonen jeweils die erste der aus zwei Noten bestehenden Gruppen, was an Caccinis *sospira*-Verzierung erinnert. In gleicher Weise unterstützen die Bögen auf der ersten Silbe von „patris“ im **Cum Sancto Spiritu (XII)**, Takt 5, sowohl die Form als auch den Rhythmus.

Im Gegensatz zu diesen kurzen, auf zwei Noten begrenzte Bögen markieren die langen Bögen in Oboe und Violine im **Domine Deus Rex (V)**, Takt 7, 8, eine längere Phrase und deuten ein Atmen an. Um Vivaldis Artikulation so deutlich wie möglich zu machen, haben wir seine Bögen beibehalten und editorische Zusätze möglichst gering gehalten. Zusätzliche Bögen werden nur dort vorgeschlagen, wo sie bei einer wiederholten Sequenz erforderlich sind, wie im **Domine Deus Rex (V)**, Takte 28–30.

#### Fermate

Vivaldis Verwendung der *fermata* mutet heute ungewöhnlich an. Im Gegensatz zum modernen Gebrauch im Sinne von Verlängerung, wird sie gemäß der barocken Tradition generell als Interpunktionszeichen verwendet, um in der Partitur optisch einen Schluss zu kennzeichnen. Sie erscheint deshalb über Vorhalts-

noten ohne Rücksicht auf die vertikale Linie und setzt eine für die Schlusskadenz geeignete Artikulation voraus. Deshalb haben wir die vom Komponisten gesetzten Fermaten ohne weitere Eingriffe beibehalten.

#### Text und Unterlegung

Das verwendete Latein stimmt durchgehend mit dem heute üblichen überein. In der Handschrift zum *Gloria* erscheint der unterlegte Text nur in der Bassstimme, es sei denn, eine Solostimme ist beteiligt. Er wurde stillschweigend durchgehend auf alle Stimmen verteilt.

#### Akzidenzien

Der im 18. Jahrhundert üblichen Praxis gemäß verwendet Vivaldi das *b*-Vorzeichen allgemein um die Erniedrigung um einen Halbton anzuzeigen. In der vorliegenden Ausgabe wurde dieses wo notwendig ohne weiteren Kommentar an die moderne Notationspraxis angepasst und durch ein Auflösungszeichen ersetzt.

#### Taktangaben und Taktstriche

Taktangaben und Taktstriche sind wie im Original wiedergegeben.

### BIBLIOGRAPHIE

- BALDAUF-BERDES, JANE J., *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525–1855*, Oxford 1993 ■ Geschichte und Aufbau der venezianischen Ospedale, mit zahlreichen Informationen zur Anstellung von Musikern und zum Musikunterricht
- EVERETT, PAUL, *Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria" RV 589*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* XVII, 1996, S. 68–86 ■ Eine detaillierte Untersuchung über das Manuskript des *Gloria*
- EVERETT, PAUL (Hrsg.), *Antonio Vivaldi, Gloria in D RV 589*, Oxford 1997 ■ Everetts Ausgabe mit kritischem Bericht
- KOLNEDER, WALTHER, *Performance Practices in Vivaldi*, Winterthur 1979 ■ Hinweise zur Aufführungspraxis, basierend auf Untersuchungen von Vivaldis Autographen
- ROSTIROLLA, GIANCARLO, *L'organizzazione musicale nell'Ospedale Veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, in: *Nuova rivista musicale italiana* XIII, 1979, S. 168–195
- Ein Überblick über die musikalische Organisation an der Pietà zur Zeit Vivaldis
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975/1994 ■ Eine umfassende Untersuchung über musikalische Entwicklungen und Aufführungen in Venedig
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, in: *Early Music* 6 (3), 1978, S. 332–338 ■ Eine Untersuchung zu Vivaldis Instrumentarium
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Music at the Pietà before Vivaldi*, in: *Early Music* 14, 1986, S. 373–386 ■ Das Musikleben an der Pietà vor Vivaldis Anstellung
- SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672–1727*, in: *RMA Research Chronicle* 9, 1971, S. 1–52; 12, 1974, S. 152–155
- SPITZER, JOHN, und ZASLAW, NEIL, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004 ■ Eine nützliche Studie zur Orchesterbesetzung in der Barockzeit
- STEVENS, DENIS, *Musicians in Eighteenth-Century Venice*, in: *Early Music* 20, 1992, S. 402–408
- SMITH, CANDACE, *Who's on bass?*, in: *Oxford Taverner Symposium*, April 1994 ■ Eine Diskussion über die Aufführung vierstimmiger Musik an italienischen Konventen im 17. Jahrhundert
- TALBOT, MICHAEL, *The Sacred Music of Antonio Vivaldi*, Florenz 1995 ■ Die derzeit maßgebliche und umfassende Studie zu Vivaldis geistlicher Musik
- TALBOT, MICHAEL, *Vivaldi Conference*, in: *Early Music*, 19 (3), 1991, S. 494–495 ■ Bericht über die Vivaldi-Tagung 1990, mit besonderer Erwähnung von Vivaldis Entlehnungen
- TALBOT, MICHAEL, *Vivaldi's Venice*, in: *The Musical Times* 119 (1622), 1978, S. 314–319 ■ Eine Untersuchung über das Musikleben in Venedig zur Zeit Vivaldis
- TALBOT, MICHAEL, *Tenors and Basses at the Venetian Ospedali*, in: *Acta Musicologica* LXVI, 1994, S. 128–138 ■ gibt einige mögliche Antworten auf die Frage nach den Tenor- und Basssängern an der Pietà
- VANSCHEEUWIJCK, MARC, *Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach*, in: *Early Music* 38 (2), 2010, S. 181–192 ■ Eine Untersuchung von Ursprung und Identität des Barockcellos und der Nomenklatur von Violoncello, Viola und Violone

## DANKSAGUNG

Gedankt sei den Bibliothekaren der Biblioteca Nazionale, Turin, die uns bereitwillig die Autographe für unsere Untersuchungen zur Verfügung gestellt haben. Danken möchten wir außerdem Mike Diprose und Edward Tarr für ihre Auskünfte zu Vivaldis Trompetenspielern, Ralph Stelzenmüller für die Hinweise zum Basso continuo-Spiel und Catherine Motuz für ihre Mitteilungen zu rhythmischen Proportionen im

17. Jahrhundert. Schließlich danken wir Stefan Gros, dem Lektor des Bärenreiter-Verlags, der mit einer idealen Mischung aus Begeisterung und technischer Unterstützung zum Gelingen einer neuen Edition eines sehr vertrauten Werks beigetragen hat.

Malcolm Bruno und Caroline Ritchie

Januar 2011

(Übersetzung: Bettina Schwemer)

# APPENDIX I / ANHANG I

*bass part for Domine Deus Rex (V) / Bassstimme für Domine Deus Rex (V)*

V Domine Deus



## APPENDICES II–IV

### APPENDIX II

**Domine Fili Unigenite (VI)** has often been ascribed the stylistic marking '*alla francese*', along with the editorial suggestion of rhythmic over-dotting throughout. As Vivaldi did not himself use the term '*alla francese*' in relation to this movement, the background to its use deserves some discussion. The term '*alla francese*' is used by Vivaldi in the aria 'Tornar voglio al primo amore' from the opera *Arsilida, Regina di Ponto* (1716); however, the implications of the term itself seem still to cause some confusion. Michael Talbot suggests that in this case, 'in view of the triple metre and 'French' dotted rhythms, it is associated with the tradition of the chaconne', while Paul Everett connects *alla francese* to 'an awareness on the behalf of Italian composers to the arresting *saccadé* ('jerked') rhythms popularised in French overtures'. Everett suggests that this calls for a 'vigorous and emphatic articulation in a tempo that is not particularly rapid, with detached bowing on stringed instruments and perhaps a jerked manner of singing whereby each dotted note is separated a little from the short note that follows'.

There are several points in question here. Firstly, neither the chaconne (which, as a dance, has most in common rhythmically with the sarabande), nor the French overture (typically consisting of a slow, double-dotted duple section followed by a fast triple section, returning to the duple section at the end) is characterised by continuous 'jerked' dotted rhythms. Secondly, the eighteenth-century approach to dotted rhythms saw an infinite degree of rhythmic variation. The action of a baroque bow produces a naturally *inégaie* articulation, with the down-bow being stronger than the resultant up-bow. This was an integral aspect of the musical language of the baroque era, so much so that there is a degree of *inégalité* produced on any pair of separately-bowed notes. The evidence for articulation on wind instruments points to a similar conclusion. Overdotting, therefore, comes at one end of a scale of rhythmic inequality, and it is highly unlikely that a continuously uniform use of overdotting would have been applied to any such movement. From a purely technical point of view, in addition, such an overdotting would not best be produced by a detached bow stroke. Finally, it is reasonable to assume that the *figlie di coro* were not ever encouraged to sing in a 'jerked' manner.

The seventh gathering of the manuscript, beginning at bar 64 of the **Domine Fili Unigenite**, is taken by Everett to be a replacement for Vivaldi's original conclusion to the movement. Everett therefore suggests that where, earlier in the movement, equal-length and dotted eighth-notes appear at the same time (for the first time in bar 16) the equal eighth-notes should correspond to the dotted pattern, as is the case for the latter, revised section of the movement. However, it is also clear from these occasions that the 'straight' eighths align the text vertically in an eighth-sixteenth pattern, intentionally breaking pace on the word 'Jesu' in bars 16, 25, 60. The purpose must not only be of highlighting 'Jesu Christe' at the cadence, but of an elegant text underlay with lower voice(s) against the passing sixteenth-notes of an upper voice, thus neatly aligning the 'su' of 'Je-su'. In bars 69, 83 and 89 where there are no passing sixteenths above, the simple dotted (eighth-sixteenth) appears with no alignment clashes. The only exception to this pattern occurs in bar 52 and the performer may wish to dot these as in bars 69, 83 and 89.

We therefore take the view (with the exception of bar 52) that Vivaldi's autograph as we now have it presents us with the composer's final and best intentions for these bars and suggest that they should be taken as read, and that any general editorial suggestion of over-dotted patterns would not only interfere with the elegance of Vivaldi's own rhythmic alignment, but would discourage the performer from exploring the rhythmic flexibility and nuance of the music.

### APPENDIX III

The orchestral lists referred to above use the terms 'viola' and 'violone' for the bass instruments of the bowed string group. The lack of reference here to the 'violoncello' may cause some confusion. As discussed above, Vivaldi neglects here to name an instrument unless it is extra to the normal orchestral forces, or has a solo role. The term 'violoncello', however, is used regularly in the bass and solo instrumentation of his concerti, and referred to in the continuo parts for the operas. The term 'violoncello' originated in northern Italy towards the end of the seventeenth

century, when the development of silver-wound gut strings allowed the size of bass instruments to be reduced, thus making solo playing a possibility, while maintaining the same sounding pitch. 'Violoncello' was thus the diminutive of the old 'violone', a term later associated with the great-bass viol, but which in the seventeenth century was applied to most bass string instruments. A recent article in *Early Music* by Marc Vanscheeuwijck suggests that different forms of bowed-bass instruments co-existed well into the early 18th century, before the classical form of the cello was made standard, and that the terminology was correspondingly vague.

The three terms used in the 1707 orchestral list for the bass members of the string section – 'violetta', 'viola', and 'violone' – provide a semantic answer to the puzzle of instrumentation. If 'viola' is taken as a generic term for a bowed-bass instrument of the 8' register, then 'violetta', the diminutive, refers to the 4' register (the modern 'viola'), and 'violone' to the 16'. This terminology is also in keeping with Vivaldi's own taste for using the viola part as a 'bassetto' – a bass line that operates when the true continuo is silent. All three, therefore, are bass instruments of a kind, whose use can be compared with the use of different register options for the pedal on the organ.

The 'violone', or 16' bass, would itself have been an early form of double-bass with four or five strings. Teachers for the 'contrabasso' are in the records of the Pietà from the early eighteenth century (the famed bassist Dragonetti taught in the Ospedale some years later), and Vivaldi's own parts for his concerti and operas designate the use of the contrabasso. It is therefore likely that, in practice, such a violone would often have formed part of Vivaldi's orchestra, albeit in a simplified form of the continuo line, and this is again borne out by Vivaldi's scorings in the concerti.

#### APPENDIX IV

The art of continuo playing has been in revival over the past half century. Aside from different keyboard instruments, a sensitivity has developed for a variety of sound: bowed, plucked, and occasionally blown. By the time of Bach the bass-line had, in Leipzig, become a precisely defined 8'/16' relationship. 'Contrabasso' meant doubling at the octave, which Bach could adjust for a lighter texture by stipulating 'pizzicato'. In

the *Johannes-Passion* he further employs the 8'/16' relationship with the double-bassoon (bassono grosso) in an organ pedal-stop 'on and off' manner: assiduously marking where it should and should not play.

In Vivaldi's Venice by contrast the realisation of the continuo-line was less certain. The theorbo offered a range a fourth lower than the violoncello (a fifth lower than the bass-viol), while the 'violone', if it were a 'G-violone' or greatbass-viol would be the same 12'-bass pitch (i. e. half an octave lower than the 8' bass). The effect of this colour is markedly different than the routine thorough-going 16' bass of the following generations. In Italy, especially, with the polarised style of 'violin-treble vs basso-continuo', the viola could offer an additional unusual colour in the mix: the 4'-bass. This was common not only in Venice, but as far away as Rome and Naples. Pergolesi, for example, generally specifies a viola part as '*col basso*' when it was not required to complete a four-part harmonic texture; and it is easily imaginable, even in Handelian London, that as late as *Messiah* arias such as 'Rejoice greatly' and 'I know that my Redeemer liveth', where tutti unison violins are pitted against bass, that the otherwise unemployed violas would add a 4' colour to the continuo team.

In terms of the expected role of the 'violone' (as the lowest member of the bass group), the instruction '*tutti il basso*', or '*tutti suonano il basso*' is common in Vivaldi's autograph MS (although not seen in the *Gloria*). In his opera *Farnace*, the instructions 'a piacere di chi canta' appear; in *Tito Manlio* he indicates, '*violine pizzicato – bassi con l'arco*' both of which illustrate that his bass group was flexible according to circumstance. Vivaldi also uses solo contrabass in *L'Olympiade*, with demanding figuration that goes down to CC, certainly implying a 16' instrument. In the operas the cello is often required as a solo instrument for the bass part of solo arias – and in concerti, the specification '*violoncello solo*' or '*violono il basso senza viole o bassi*' is found. The implications of this are that Vivaldi would have had use of a 16' contrabass, and that its use was often not specifically notated, but dependent on circumstance, and up to the consideration and experience of the player. Our 'simplified' bass part for **Domine Deus Rex (V)** can be used for a lighter 16' as well as an 8' texture; similarly construction of a thinned-out 16' part could, depending upon conditions, be considered for **Qui sedes ad dexteram Patris (IX)**.



## ANHÄNGE II–IV

### ANHANG II

**Domine Fili Unigenite (VI)** wurde stilistisch oft als *alla francese* bezeichnet und von den Editoren die rhythmische Überpunktierung vorgeschlagen. Da Vivaldi selbst den Terminus *alla francese* in Verbindung mit diesem Satz nie verwendet hat, seien die Hintergründe dafür im Folgenden erläutert. Der Begriff *alla francese* wird von Vivaldi in der Arie „Tornar voglio al primo adore“ aus der Oper *Arsilida, Regina di Ponto* (1716) verwendet; doch scheint immer noch unklar zu sein, welche Auswirkungen der Begriff hat. Michael Talbot vermutet, dass der Terminus hier „mit Blick auf den Tripeltakt und den ‚französischen‘ punktierten Rhythmus in Verbindung mit der Tradition der Chaconne steht“; Paul Everett verbindet *alla francese* mit „einem Bewusstsein der italienischen Komponisten für die fesselnden *saccadé* (zuckenden) Rhythmen, die in Französischen Overtüren populär wurden.“ Everett hält somit eine „kraftvolle und emphatische Artikulation in einem nicht besonders schnellen Tempo mit abgesetztem Bogenstrich in den Streichern und vielleicht eine ruckartige Art des Singens, während jede punktierte Note ein wenig von der folgenden kurzen Note getrennt werden sollte“ für angebracht.

Daraus ergeben sich allerdings einige Fragen. Erstens ist weder die Chaconne (ein Tanz, der rhythmisch mit der Sarabande verwandt ist), noch die Französische Overtüre (normalerweise bestehend aus einem langsamen, doppelt punktierten, geradtaktigen Abschnitt, worauf ein schneller Abschnitt im Tripeltakt folgt, der am Ende wieder in den geradtaktigen Abschnitt mündet) durchgehend von „ruckartigen“ Rhythmen geprägt. Zweitens erlaubt der punktierte Rhythmus dem Verständnis des 18. Jahrhunderts entsprechend eine unendliche Zahl rhythmischer Variationen. Der barocke Bogenstrich hatte eine natürliche *inéga*le Artikulation zur Folge, bei welcher der Abstrich stärker war als der Aufstrich. Dies war in der Barockzeit ein so wesentlicher Bestandteil der musikalischen Sprache, dass *inégalité* in gewissem Maß auf jedem einzelnen gestrichenen Notenpaar erzeugt wurde. Die Artikulation der Blasinstrumente scheint in die gleiche Richtung zu gehen. Somit muss Überpunktierung eher als Möglichkeit letzter Wahl angesehen werden und es ist sehr unwahrscheinlich, dass bei einem solchen Satz durchgehend überpunktirt wurde. Vom rein technischen Standpunkt aus gesehen lässt sich solch eine

Überpunktierung außerdem vom abgesetzten Bogenstrich nicht besonders gut hervorbringen. Schließlich scheint auch die Annahme, dass die *figlie di coro* jemals dazu angeregt worden seien in „ruckartiger“ Art und Weise zu singen, nicht sehr wahrscheinlich.

In der siebten Lage des Autographs, beginnend mit Takt 64 des **Domine Fili Unigenite**, erkennt Everett einen später eingefügten Abschnitt, der Vivaldis originalen Schluss des Satzes ersetzt. Everett schlägt vor, dass die am Anfang des Satzes vorkommenden punktierten Achtelnoten gleicher Länge (erstmalig in Takt 16) an die im revidierten Abschnitt erklingenden punktierten Achtel angeglichen werden sollten. Bei näherer Betrachtung der Beispiele wird aber auch deutlich, dass die „reinen“ Achtel den Text vertikal in einem Achtel-Sechzehntel-Muster unterstützen und damit absichtlich das Tempo zum Wort „Jesu“ (Takte 16, 25 und 60) durchbrechen. Intendiert ist hier nicht allein die Hervorhebung des „Jesu Christe“ innerhalb der Kadenz, sondern auch die passende Textunterlegung in den tieferen Stimmen gegen die Sechzehntelnoten der oberen Stimme, um damit das „su“ von „Jesu“ zu unterstützen. In den Takten 69, 83 und 89 gibt es keine darüberliegenden Sechzehntel und die einfach punktierten Achtel und Sechzehntel stören die Textunterlegung nicht. Die einzige Ausnahme von diesem Muster erscheint in Takt 52; hier mag der Musiker gemäß Takt 69, 83 und 89 punktieren.

Wir sind der Ansicht, dass Vivaldis Autograph (mit Ausnahme von Takt 52) so wie es uns heute vorliegt, für diese Takte die letzten und besten Willen des Komponisten spiegelt und so übernommen werden sollten; jeder editorische Hinweis der Überpunktierung würde nicht nur der Eleganz von Vivaldis eigener rhythmischer Anpassung widersprechen, sondern auch den Musiker davon abhalten, die rhythmische Flexibilität und die Feinheiten der Musik zu ergründen.

### ANHANG III

Die oben erwähnten Orchesterlisten verwenden die Bezeichnungen „Viola“ und „Violone“ für die Bassinstrumente der Streichinstrumentenfamilie. Das Fehlen eines Hinweises auf das Violoncello mag hier Verwirrung stiften. Wie oben besprochen benennt Vivaldi im Autograph keine Instrumente, es sei denn, es handelt sich um einen Zusatz zur normalen Orchesterbeset-

zung oder um ein solistisch eingesetztes Instrument. Der Terminus „Violoncello“ wird aber regelmäßig in der Bass- und Solo-Instrumentation seiner Konzerte verwendet und in den Continuo-Stimmen der Opern erwähnt. Der Begriff „Violoncello“ taucht zuerst in Norditalien gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf, als das Aufkommen der silberumwundenen Darmsaiten es ermöglichte, die Größe der Bassinstrumente zu reduzieren und damit auch das Solospiel unter Beibehaltung derselben Tonhöhe möglich machte. „Violoncello“ war somit die Verkleinerungsform vom alten „Violone“, ein Begriff, der später mit der großen Bassviolen assoziiert wurde, aber im 17. Jahrhundert für die meisten Bass-Streichinstrumente verwendet wird. Ein kürzlich in *Early Music* erschienener Artikel von Marc Vanscheeuwijk erläutert, dass verschiedene Arten von gestrichenen Bassinstrumenten im frühen 18. Jahrhundert gleichzeitig existierten, bevor die klassische Form des Cellos Standard wurde, und dass die Terminologie entsprechend ungenau war.

Die drei in der Orchesterliste von 1707 verwendeten Begriffe für die Bassinstrumente der Streichergruppe – „Violetta“, „Viola“ und „Violone“ – geben eine logische Antwort auf die Frage der Instrumentation. Wenn „Viola“ als allgemeiner Begriff für gestrichene Bassinstrumente im 8'-Register galt, dann bezieht sich der Diminutiv „Violetta“ auf das 4'-Register (die moderne „Viola“) und „Violone“ auf den 16'. Diese Terminologie stimmt auch mit Vivaldis eigener Vorliebe für die Verwendung der Violastimme als „bassetto“ überein – eine Bassstimme, die spielt, wenn das eigentliche Continuo schweigt. Bei allen dreien handelt es sich somit um Bassinstrumente, deren Verwendung mit den verschiedenen Registrierungsmöglichkeiten für das Pedal einer Orgel vergleichbar ist.

Der „Violone“, oder 16'-Bass, war selbst eine frühe Form des Kontrabasses mit vier oder fünf Saiten. Lehrer für den „Contrabasso“ sind in den Aufzeichnungen der Pietà vom Anfang des 18. Jahrhunderts an zu finden (der berühmte Bassist Dragonetti unterrichtete einige Jahre später am Ospedale); Vivaldis eigene Stimmen für seine Concerti und Opern sehen die Verwendung des Contrabasso vor. Es ist somit wahrscheinlich, dass in der Praxis ein Violone häufig Teil von Vivaldis Orchester war, wenn auch in einer vereinfachten Form der Continuo-Stimme, was in den Partituren zu Vivaldis Concerti ebenfalls bestätigt wird.

## ANHANG IV

Die Kunst des Continuospiels erfuhr in der letzten Jahrhunderthälfte eine Wiederbelebung. Sieht man einmal von den verschiedenen Tasteninstrumenten ab, hat sich mit Blick auf die anderen beteiligten Instrumente ein Bewusstsein für verschiedene Klänge entwickelt: gestrichen, gezupft und gelegentlich geblasen. Zur Zeit Bachs stand die Basslinie in Leipzig in einem genau definierten 8'/16'-Verhältnis. „Contrabasso“ stand für Oktavverdoppelung, die Bach durch die Anweisung „pizzicato“ in eine leichtere Struktur verwandeln konnte. In der *Johannes-Passion* entwickelt er das 8'/16'-Verhältnis weiter: Das Kontrafagott (bassono grosso) spielt nach Art eines Orgelregisters, das ein- und ausgeschaltet werden kann; Bach markierte eifrig, wo es spielen und nicht spielen sollte.

Im Gegensatz dazu war die Realisation der Continuo-Stimme zu Vivaldis Zeiten in Venedig weniger festgelegt. Die Theorbe liegt im Umfang eine Quarte tiefer als das Violoncello (eine Quinte tiefer als die Bassviolen), während der „Violone“, wenn es sich um ein „G-Violone“ oder Grossbass-Violen handelte, die gleiche 12'-Bassstimmung hatte (eine halbe Oktave tiefer als der 8'-Bass.) Der Klangeffekt ist deutlich anders als der normale solide 16'-Bass der folgenden Generationen. In Italien konnte die Viola vor allem in dem zwischen Violindiskant und Basso-Continuo polarisierten Klang zusätzlich eine ungewöhnliche Färbung einbringen: den 4'-Bass. Diese Praxis war nicht nur in Venedig, sondern auch bis nach Rom und Neapel üblich. Pergolesi zum Beispiel bezeichnet die Violastimme generell mit *col basso*, wenn sie nicht zur Ergänzung der vierstimmigen Struktur benötigt wurde. Es ist sogar in London zur Zeit Händels vorstellbar, dass in späten Arien des *Messias*, wie „Rejoice greatly“ und „I know that my Redeemer liveth“, an Stellen, wo alle Violinen im unisono gegen den Bass antreten, die ansonsten beschäftigungslosen Violen der Continuo-Gruppe eine 4'-Färbung verleihen.

Welche Rolle der „Violone“ als tiefstes Mitglied der Bassgruppe übernehmen soll, bestimmt Vivaldi für gewöhnlich in Anweisungen wie „*tutti il basso*“ oder „*tutti suonano il basso*“ (allerdings nicht im *Gloria*). In der Oper *Farnace* erscheint die Anweisung „*a piacere di chi canta*“; in *Tito Manlio* verlangt er „*violine pizzicato – bassi con l'arco*“. Beide Beispiele illustrieren, dass die Bassgruppe bei Vivaldi je nach Anforderung flexibel war. In *L'Olympiade* verwendet er den Kontrabass solistisch und lässt ihn eine anspruchsvolle Figuration, die zum C<sub>1</sub> heruntergeht, spielen; dabei setzt er

sicher ein 16'-Instrument voraus. In den Opern wird das Cello häufig als Soloinstrument für die Bassstimme in den Soloarien verlangt – in den Concerti findet sich die Anweisung „*violoncello solo*“ oder „*violino il basso senza viole a bassi*“. Daraus lässt sich schließen, dass Vivaldi den 16'-Kontrabass verwendet hat, wenn er ihn auch nicht ausdrücklich erwähnt. Sein Einsatz

war von den Umständen, dem Ermessen und der Erfahrung des Musikers abhängig. Die hier gegebene vereinfachte Bassstimme für **Domine Deus Rex (V)** kann sowohl für die leichtere 16'- als auch für die 8'-Struktur verwendet werden; eine ähnlich ausgedünnte 16'-Stimme könnte unter Umständen für **Qui sedes ad dexteram Patris (IX)** erwogen werden.