

PREFACE

L'Estro Armonico is a title that defies translation; neither 'The Harmonic Fancy' nor 'The Musical Flush' suggests quite the right combination of fantasy and urgency that prompted Estienne Roger, the shrewdest of the 18th-century Amsterdam publishers, to issue this set of 12 concertos in 1711. Prior to this, Vivaldi's only printed works had been two sets of sonatas published in Venice: 12 trio sonatas (Op. 1) in 1705 and 12 solo sonatas (Op. 2) in 1709, both stemming from his activities as violin teacher at the Conservatorio dell'Ospedale della Pietà.

The publication of Opus 3 made Vivaldi's reputation in Europe, and the collection was reprinted between 1715 and 1717 by John Walsh in London as 'Vivaldi's most Celebrated Concertos', and by Le Clerc Cadet in Paris with the title somewhat bizarrely rendered in his catalogue as *Les Troharmónico*. When Quantz heard the concertos for the first time in Pirna, near Dresden, in 1714, he wrote that 'as musical pieces of a kind that was then entirely new, they made no small impression on me. I was eager to accumulate a good number of them, and Vivaldi's splendid ritornelli served as good models for me in later days.'¹

Like *Le Quattro Stagioni*, at least some of the Opus 3 concertos had been in circulation in manuscript versions prior to publication; of those that are still extant in widely separated collec-

tions (three in Dresden, the others in Vienna, Naples, Cividale, Trondheim, Lund, Stockholm and Schwerin), several point to an earlier state of composition and offer a window into Vivaldi's methods of working. In particular the Dresden version of Concerto 7 offers a startling appraisal of the sort of wholesale changes that Vivaldi could undertake prior to publication, and is published here for the first time (see Appendix p.308). A comparison of this version with the final form shows that, while the final *Allegro* is basically unaltered, the previous movements show dramatic changes: refinement (and in some cases expansion) of the ritornelli, changes of disposition amongst the soloists (and the creation of a solo cello line) and complete rewriting of the solo content of several episodes, often without altering the bar-count. The *Adagio* has been given extra rhythmic impetus, plus an additional bar, while some dynamic and articulation marks in the MS are omitted from the printed version.²

The collection was assembled in a complex sequence designed to show a maximum of variety if the set is played as a whole; the concertos are arranged in four groups of three, each containing a solo, double and quadruple concerto. In addition Vivaldi employs a pairwise arrangement by keys, each concerto in the major being followed

¹ 'Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf', in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1755), p.205

² For an analysis of similar changes found in the Dresden versions of Tessarini's concertos see: Jehoash Hirshberg and Simon McVeigh, 'The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's "Opera prima"', *Informazioni e Studi Vivaldiani*, 21 (2000), pp. 35-73

by one in the minor, with the exception of the final pair, where this system is reversed in order to end the entire set in the major. This seems to have been a typically Italian arrangement; Albinoni (Opp. 7 and 9) and Torelli (Opp. 5 and 8) employed the same pairwise system.

The title-page of Roger's edition is reproduced in facsimile on p.XLV. The concertos were issued in eight part-books (*Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Violino Quarto, Alto Primo, Alto Secondo, Violoncello* and *Violone e Cembalo*), which perhaps gave rise to the striking advertisement in *The Post-Man* for 16 October 1711 referring to them as 'Concerti, a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8 Instrumenti'! In Roger's own catalogue of 1716 he describes them as 'Sonate a 4 violini, due alti, violoncello e bc'.

Vivaldi's introductory letter 'Alli Dilettanti di Musica' draws attention to the quality of the engraving (a great improvement over his two previous Italian publications) and also adds a puff for his next set of *concerti a quattro*, Op. 4. (For this and the letter of dedication to Ferdinand III, both printed at the beginning of the *Violino Primo* part-book, see pages XLVI–XLIX below.)

Much evidence, both of the period and from this particular publication, suggests that such pieces were intended for performance with one player to a part, or part-book. The allocation of the *Violone* and *Cembalo* to one part also prompts the suggestion that the part was mislabelled by the publisher, and that Vivaldi had simply intended *Cembalo*: 'Op. 3 seems to be unique among published Venetian concertos from the first quarter of the 18th century in including a part that apparently

has to be shared'.³ The inclusion of a *Violone* will also raise the question of whether an 8' or 16' pitch is expected.

The large part that improvisation played in 18th-century concerto performances – particularly in the gracing of the solo parts and the realization of the continuo – leaves the modern player with possible problems. In some cases where Vivaldi required elaborate soloistic decoration, he would indicate it (as in the lavish slow movements of Concertos 5, 6 and 9); in others the use of a corona (☉) may indicate a momentary halt for a cadenza (it may also, of course, simply indicate a pause). In the absence of contemporary samples of decorated lines in this set, a few passages are quoted in the Critical Commentary from 18th-century keyboard transcriptions, to provide a catalyst for extemporization in adagios. In general, however, Quantz's advice is apt: 'One ought to avoid varying the lyrical ideas of which one does not easily tire, and, likewise, the brilliant passages which have a sufficiently pleasing melody themselves. One should only vary such ideas as make no great impression'.⁴ Pertinently for the slow movement of Concerto 11, he says: 'A *siciliano* ought to be played simply, with scarcely any trills and not too slowly. One should not employ many other ornaments here except for a few appoggiaturas, because it is an imitation of a Sicilian shepherds' dance'.⁵

As regards the improvised continuo element, two examples of a realization

³ Richard Maender, 'The Scoring of Baroque Concertos' (in preparation)

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752; facsimile repr. Bärenreiter Verlag, Kassel/DVM, Leipzig, 1983), ch.18, p.117

⁵ *ibid.*, p.143

written out by Vivaldi himself confirm the view that the Italians regarded the continuo as a background support to the harmony, rather than a foreground rival to the soloist.⁶ Both harpsichord and organ are legitimate continuo instruments, as are lute or theorbo. In the performing material for this edition, the figuring has been retained in the separate *Basso* part for the convenience of theorbo players and those who prefer an improvised realization.

Shorthand notation in violin writing was a convention of the 18th century; while in some instances Vivaldi writes figurations out in full (Concerto 8 III bb86–113 and 10 III bb104–112), he uses shorthand notation in 8 III bb37–50 and 132–141, 10 II bb16–36 (here with instructions on the note-values and bowing to be used) and 12 I bb58–65, usually notating the required figuration in full for one bar before abbreviating. Some mysteries remain, such as how to resolve 12 I b65 (like b59?), 12 III bb64–81, for which no sample is provided, and why *Violino Primo* in Concerto 8 III bb87–113 is *not* abbreviated.

Although the individual concertos need no written guide, it is illuminating to see how *L'Estro Armonico* (which, together with Corelli's Opus 6, represented the most popular concertos of the whole century) provided the rules from which such writers as Quantz, Marcello and Mattheson judged and advised other composers. Quantz writes that what was looked for was a 'magnificent opening *ritornello*, with all the parts well elaborated'⁷ (2, 4 or 8 for example), or possibly 'the unison, performed in a lofty and majestic manner,

with a fire and vigour such as is not given to the notes of another sort of melody'⁸ (5, or the *Largo* of 1). 'A skilful mixture of the imitations in the concerted parts'⁹ is best displayed with four soloists in the first movement, a contrast between the *ritornello* and the lyrical solo is recommended. Vivaldi's solutions for the *Largo* movements include a persistent unison *tutti* (as in 1), sustained harmony (6), gently repeated chords (5, 11) and a frequent lightening of the texture by omitting the bass line completely. The last movement 'should differ from the first both in the nature and metre [...] as humorous and gay as the first is serious'.¹⁰ One interesting alternative to the bravura finale is provided by the last movement of 7, a minuet in the French ballet style, which would traditionally end a suite of court dances.

Those concertos from Opus 3 which surprised 18th-century commentators need little note, since they have the same impact on us: the theatrical opening of 2 (remarkably similar to the start of 'L'Inverno' in *Le Quattro Stagioni*), or the extraordinary passage of scoring for the violins in the *Larghetto* of 10, where four distinct methods of arpeggiation are specified simultaneously. Somewhat unexpectedly for the modern listener, it is clear from surviving copies and transcriptions that Concerto 5 was easily the most popular work of the set in the 18th century. Several versions in G major also circulated, possibly indicating an earlier form, and several of the keyboard transcriptions offer ornamented versions of the *Largo* (see Critical Commentary).

⁶ see RV281 and the *Grave* of RV541

⁷ Quantz, op. cit., p.295

⁸ *ibid.*, p.253

⁹ *ibid.*, p.294

¹⁰ *ibid.*, p.299

VIII

It was even played in a harp version by the Irish harpist Turlough O'Carolan who, we are told, learned it from Geminiani.¹¹

On the whole, it was not expected that Vivaldi, 'being of a volatile Disposition; (having too much Mercury in his Constitution)'¹² would offer learned or contrapuntal movements: 'Indeed the peculiar characteristics of Vivaldi's music, speaking of his Concertos – for as to his Solos and Sonatas they are tame enough – is, that it is wild and irregular; and in some cases it would seem that it had been his study that it should be so [...] From this character of his compositions it will necessarily be inferred that the harmony of them, and the artful contexture of the parts, is their least merit; but against this conclusion there are a few exceptions; the eleventh of his first twelve Concertos being [...] a very solid and masterly composition.'¹³ Dr William Hayes, Professor of Music at Oxford, also agreed that 'in the eleventh of his first twelve Concertos, he has given us a Specimen of his Capacity in solid Composition [...] in the others, he piques himself upon a certain Brilliance of Fancy and Execution, in which he excelled all who went before him; and in which, even Geminiani has not thought him unworthy to be imitated. But in the above Concerto is a Fugue; the principal Subjects of which are well invented, well maintained, the whole properly diversified with mas-

terly Contrivances, and the Harmony full and complete.'¹⁴

Editorial Notes

The primary source for this edition is the set of parts published by Estienne Roger (see above), compared with the London printing by Walsh and Hare. Their first volume (containing seven concertos) was advertised in *The Post-Man* for 6–8 October 1715, and the title-page reads:

Vivaldi's most Celebrated Concertos in all their parts for Violins and other Instruments with a Thorough Bass for the Harpsichord Compos'd by Antonia Vivaldi Opera Terza.

The *Second Part* with the remaining five concertos followed in 1717, with the same misprint in Vivaldi's name that Hawkins quoted in a sneering footnote as proof of his assertion that the publishers 'were both illiterate men'.

In the present score the layout for four solo violins has been preserved, though Vivaldi's 'Alto Viola' has been modernized to Viola (but, illogically, we have retained 'Solo' rather than the more grammatical 'Sola' required); in those concertos where the two viola parts are identical they are subsumed into one part. The cello part is printed here on a separate stave only in those concertos where it diverges from the *Violone e Cembalo* line.

Original key-signatures have been retained (i.e. one flat for G minor), though accidentals have been modernized, with a natural replacing a flat where necessary (also in the continuo

¹¹ J. C. Walker, *Historical Memoirs of the Irish Bards* (Dublin, 1786), pp.89–90

¹² William Hayes, *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression* (London, 1753), pp.40–41

¹³ Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776), Vol. V, p.214

¹⁴ Hayes, op. cit.

figuring). Where a note is repeated after a bar-line, accidentals have been added within square brackets [] in the score, but with the brackets omitted in the parts for legibility. The numbering of the movements is editorial, and should not encourage a hiatus. 'Unmathematical' upbeat, as for example in the *Larghetto* of Concerto 2 have been retained, since it is no more difficult for a 21st-century player to adjust to them than an 18th-century player.

Editorial additions are enclosed within square brackets [], except ties and slurs which are shown as broken ligatures. Wherever possible the original beaming of parts has been preserved. The *Tutti* and *Solo/Soli* markings of Roger have been retained, but are cautionary rather than admonitory, and a cancelling *Tutti* mark was considered unnecessary. Two violins together will generally be *Soli*, although when the Violoncello is added it will be *Solo*. *Tutti* in the Violoncello part indicates a unison with *Violone e Cembalo* (see Concerto 2 IV b28).

The Critical Commentary deals with three categories of readings under each Concerto heading: firstly, the details of the two printed editions of which the Roger edition is treated as the prime text. In second place are selected variants from MS versions which either

contribute to an understanding of the concerto's development or can offer suggestive alternatives for performers, such as the putative three-violin version of Concerto 6 (Stockholm MS), or even a five-violin version of Concerto 5 (Trondheim MS). Lastly a mention is made of contemporary arrangements (mostly for keyboard, and several by Bach) from which two extracts are quoted as examples of differing embellishment for the slow movement of Concerto 5 (see Critical Commentary, p.XXIII). For those performers who regard differing source material as usable evidence of organic evolution, variant (even bizarre) readings are included in the secondary commentaries.

For assistance in obtaining source material, thanks are due to John Moran, Johannes Gebauer, Anna Lena Holm, Emmanuel André, the Library of Trinity College, Dublin, Catherine Massip (Bibliothèque nationale, Paris), John Roberts (UC Berkeley), Dr Rosemary Moravec-Hilmar, Johan Eckerloo (Conservatoire Royale de Musique, Brussels), Kai Koepp and Dr Karl Geck (Sächsische Landesbibliothek, Dresden), Dr Eleanor Selfridge-Field, Alba Zanini (Archivio Musicale Capitolare, Cividale del Friuli), Susan Orlando and Dr Francesco Melisi (Conservatorio San Pietro a Mayella, Naples).

Christopher Hogwood

VORWORT

Der Titel *L'Estro Armonico* entzieht sich jeder Übersetzung. Weder „Die harmonische Laune oder Eingebung“ noch „Die musikalische (Gefühlsauf-)Wallung“ geben genau die Mischung von Fantasie und Eindringlichkeit wieder, die in Amsterdam Estienne Roger, den wohl cleversten Verleger des 18. Jhs., dazu veranlaßten, diese Sammlung von 12 Konzerten 1711 zu drucken. Zuvor waren von Vivaldi lediglich zwei in Venedig gedruckte Sammlungen erhältlich: die 12 Triosonaten op. 1 (1705) und die 12 Solosonaten op. 2 (1709). Beide Werkgruppen entstanden aus Vivaldis Tätigkeit als Violinlehrer am dortigen Conservatorio dell' Ospedale della Pietà.

Mit dem Opus 3 gelang Vivaldi in Europa der Durchbruch. Rasch folgten weitere Nachdrucke, so zwischen 1715 und 1717 bei John Walsh in London (unter dem Titel *Vivaldi's most Celebrated Concertos*) und bei Le Clerc Cadet in Paris, der den Titel des Werkes in seinem Katalog in etwas bizzarrer Form als *Les Troharmonico* verzeichnete. Als Quantz die Konzerte 1714 erstmals in Pirna bei Dresden hörte, schrieb er: *Sie machten, als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi, haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedienet.*¹

Wie bei den *Vier Jahreszeiten* kursierten auch die Konzerte des Opus 3 vor der Drucklegung in Abschriften, von denen sich manche in weit verstreuten Sammlungen erhalten haben: drei in Dresden, weitere in Wien, Neapel, Cividale, Trondheim, Lund, Stockholm und Schwerin. Einige dieser Manuskripte zeigen ein früheres Kompositionsstadium und bieten so einen Einblick in Vivaldis Arbeitsweise. Besonders die Dresdner Version des 7. Konzertes ermöglicht eine überraschende Einschätzung hinsichtlich der Art von umfassenden Änderungen, die Vivaldi vor der Drucklegung vornehmen konnte. Sie wird hier zum ersten Mal veröffentlicht (siehe Anhang S.308). Ein Vergleich zwischen dieser Version und der Endfassung zeigt, daß, während das Schlußallegro im wesentlichen unverändert blieb, die vorangehenden Sätze ganz entscheidende Modifikationen aufweisen: Verfeinerungen (und in einigen Fällen auch Ausweitung) der Ritornelle, Änderungen in der Anordnung der Solisten (und die Entwicklung einer Solocello-Stimme) sowie die komplette Neubearbeitung der Soloabschnitte einiger Episoden (oftmals ohne die Anzahl der Takte zu ändern). Das Adagio erhielt neuen rhythmischen Schwung und einen zusätzlichen Takt, während einige dynamische und artikulatorische Angaben aus dem Manuskript in der Druckfassung fehlen.²

¹ Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1755, S. 205

² Zur Analyse ähnlicher Änderungen in der Dresdner Fassung von Tessarinis Konzerten siehe: Jehosh Hirshberg und Simon McVeigh, *The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's "Opera prima"*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 21 (2000), S. 35–73

XII

Die Werke des Opus 3 sind nach einem ausgeklügelten System angelegt, das ein Maximum an Abwechslung zeigen soll, wenn sie als Ganzes gespielt werden. So sind die Konzerte in vier Dreiergruppen angelegt, von denen jede ein Solo-, ein Doppelkonzert sowie ein Konzert für vier Violinen enthält. Zusätzlich ordnete Vivaldi sie hinsichtlich der Tonarten paarweise an: jedem Konzert in einer Dur-Tonart folgt eines in Moll, mit Ausnahme des letzten Paares, bei dem das System umgedreht wurde, damit die ganze Sammlung in Dur abschließt. Dies ist eine typisch italienische Anordnung, die u.a. Albini (op. 7 und 9) und Torelli (op. 5 und 8) verwendeten.

Die Titelseite von Estienne Rogers Ausgabe ist auf Seite XLV als Faksimile abgedruckt. Die Konzerte erschienen in acht Stimmbüchern (*Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Violino Terzo*, *Violino Quarto*, *Alto Primo*, *Alto Secondo*, *Violoncello* und *Violone e Cembalo*), was möglicherweise den Anlaß zu der bemerkenswerten Anzeige in *The Post-Man* vom 16. Oktober 1711 gab, die von Opus 3 als „Concerti, a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8 Instrumenti“ berichtet. Roger selbst beschreibt sie in seinem Katalog von 1716 als „Sonate a 4 violini, due alti, violoncello e bc“.

Vivaldis Vorwort „Alli Dilettanti di Musica“ verweist vor allem auf die Druckqualität (eine große Verbesserung gegenüber den beiden vorherigen italienischen Ausgaben) und auf sein nächstes Werk, die Concerti a quattro, op. 4 (zu diesem Vorwort und der Widmung an Ferdinand III., die beide am Beginn des *Violino Primo*-Stimmbuchs abgedruckt sind, siehe S.XLVI–XLIX).

Viele Anhaltspunkte aus der damaligen Zeit, aber auch aus dieser speziell-

len Edition, sprechen dafür, daß die Konzerte für eine Aufführung mit einem Spieler pro Stimme bzw. Stimmbuch gedacht waren. Die Zuteilung von *Violone* und *Cembalo* zu einem Part läßt zudem vermuten, daß die Stimme verkehrt vom Verleger bezeichnet wurde und Vivaldi lediglich ein *Cembalo* intendierte, denn „Opus 3 scheint das einzige unter den veröffentlichten venezianischen Konzerten aus dem ersten Viertel des 18. Jh. zu sein, das eine Stimme enthält, die offensichtlich geteilt werden mußte.“³ Der Einbezug eines Violone wirft zugleich die Frage auf, ob ein Instrument im 8'- oder 16'-Fußregister erwartet wird.

Der große Anteil an Improvisation in den Aufführungen der Konzerte des 18. Jahrhunderts – vor allem in der Verzierung des Soloparts und der Realisation des Continuo – konfrontiert den heutigen Spieler mit einigen Problemen. Vivaldi zeigte zwar in manchen Fällen die gewünschte, kunstvolle solistische Auszierungen an (wie z.B. in dem üppig verzierten langsamen Sätzen der Konzerte Nr. 5, 6 und 9), in anderen Fällen deutet aber lediglich der Gebrauch der *corona* (☉) möglicherweise einen kurzen Halt für eine Kadenz an (wobei sie natürlich auch einfach eine Pause signalisieren kann). Da es keine zeitgenössischen Beispiele für die Auszierung dieser Konzerte gibt, werden im Kritischen Bericht einige Passagen aus Klaviertranskriptionen des 18. Jh. wiedergegeben, um eine Vorstellung für die Ausführung in den Adagio-Sätzen zu vermitteln. Im Allgemeinen ist jedoch Quantz' Devise treffend: *Schöne singende Gedanken aber, deren man nicht leicht überdrüssig werden kann, ingleichen brillante Passa-*

³ Richard Maunder, *The Scoring of Baroque Concertos*, in Vorbereitung

gien, welche an sich selbst eine hinreichende gefällige Melodie haben, darf man nicht verändern: sondern nur solche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen.⁴ Für den langsamen Satz des Konzerts Nr. 11 schreibt er ferner treffend: *Ein alla Siciliana im Zwölfachtelteacte, mit punctirten Noten untermischt, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch gar nicht zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnthelle und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist.*⁵

Hinsichtlich der Continuo-Aussetzung zeigen zwei Beispiele⁶ einer von Vivaldi selbst ausgeführten Continuo-Stimme, daß die Italiener den Generalbaß eher als grundierende Harmoniestütze, denn als vordergründigen „Rivalen“ des Solisten ansahen. Mögliche Continuo-Instrumente sind Cembalo, Orgel, Laute oder Theorbe. Im Führungsmaterial der vorliegenden Ausgabe, wurde die Bezifferung für die Theorbisten bzw. für die Spieler, die eine eigene Ausführung bevorzugen, im separaten *Basso-Part* beibehalten.

Im 18. Jh. war in den Violinstimmen eine Kurzschrift-Notation üblich. Vivaldi selbst schrieb zwar in manchen Fällen die Figurationen aus (Konzert Nr. 8, III. Satz, T. 86–113; Konzert Nr. 10, III., T. 104–112), verwendete in anderen aber diese Abkürzungen, wie z.B. in Konzert Nr. 8, III., T. 37–50 und 132–141 und in Konzert Nr. 10, II., T. 16–36 (hier mit Hinweisen auf

die Notenwerte und die Bogenführung) sowie in Konzert Nr. 12, I., T. 58–65, wobei er in der Regel die verlangte Figuration einmal in einem Takt ganz ausschrieb, bevor er sie abkürzte. Dennoch bleiben einige unklare Stellen. So bleibt offen, wie der T. 65 im 1. Satz des Konzertes Nr. 12 (wie T. 59?) oder die Takte 64–81 im 3. Satz des gleichen Konzertes zu spielen sind (in beiden Fällen ist kein Beispiel vorgegeben) und warum die *Violino Primo* im Konzert Nr. 8, III., T. 87–113 nicht abgekürzt wurde.

Obwohl die einzelnen Konzerte keiner schriftlichen Anleitung bedürfen, ist es doch erhellend zu sehen, wie die Konzerte des *L'Estro Armonico* (die zusammen mit Corellis Konzerten op. 6 zu den bekanntesten des ganzen Jahrhunderts zählen) die Regeln schaffen, auf deren Grundlage Autoren wie Quantz, Marcello oder Mattheson andere Komponisten beurteilten und anleiteten. So schreibt Quantz, am wichtigsten sei *ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell*⁷ (wie z.B. in Nr. 2, 4 oder 8) und *der Unison [...] muß erhaben, prächtig, feurig, mit Nachdruck des Bogens, und stärker im Tone als eine andere Melodie, gespielt werden*⁸ (vgl. Konzert Nr. 5 oder das *Largo* in Nr. 1). *Eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertierenden Stimmen*⁹ läßt sich am besten mit vier Solisten im ersten Satz ausführen. Außerdem wird ein Kontrast zwischen dem Ritornell und dem lyrischen Solo empfohlen. Vivaldis Lösungen für die *Largo*-Sätze beinhalteten ein beharrliches Unisono-Tutti (wie im 1. Konzert), gehaltene Harmo-

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. Faksimiledruck Bärenreiter Verlag, Kassel/DVM, Leipzig 1983, Kapitel 18, S. 117

⁵ ebd., S. 143

⁶ in RV281 und RV541, *Grave*

⁷ Quantz, a.a.O., S. 295

⁸ ebd., S. 253

⁹ ebd., S. 294

nietöne (Nr. 6), dezente Akkord-repetitionen (Nr. 5 und 11) und häufiges Aufhellen der Textur, durch das Weglassen der Baßstimme. Der letzte Satz wiederum *muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn.*¹⁰ Eine interessante Alternative zum Bravura-Finale zeigt Vivaldi im letzten Satz des 7. Konzerts: ein Menuett im französischen Ballett-Stil, wie es gewöhnlich eine Suite höfischer Tänze beendet.

Die Konzerte des Opus 3, die die Autoren des 18. Jh. überrascht haben, brauchen wenig Erklärung, denn sie haben noch heute die selbe Wirkung auf uns: so etwa der theatralische Beginn des 2. Konzertes (er ist dem Beginn des *L'Inverno* aus *Le Quattro Stagioni* verblüffend ähnlich) oder die ungewöhnliche Setzweise der vier Violinen im *Larghetto* des Konzerts Nr. 10, in dem vier verschiedene Arpeggioarten gleichzeitig vorgeschrieben sind. Erstaunlich ist es dagegen für heutige Hörer, daß, nach den überlieferten Kopien und Transkriptionen zu urteilen, das 5. Konzert offensichtlich im 18. Jh. das beliebteste der Sammlung war. Es existiert auch in einigen Versionen, die in G- (statt A-)Dur stehen – möglicherweise ein Indiz für eine frühere Fassung – und diverse Klaviertranskriptionen bieten verzierte Versionen des *Largos* (siehe den Krit. Bericht). Neben den letztgenannten gab es auch eine für Harfe, die der irische Harfenist Turrough O'Carolan anfertigte und spielte, nachdem er das Stück durch Geminiani kennengelernt hatte.¹¹

Alles in allem erwartete man von Vivaldi, der von *sprunghafter Disposition* war (*da er zuviel Quecksilber in seiner Konstitution hatte*)¹², keine gelehrten oder kontrapunktischen Sätze: *Tatsächlich ist die besondere Charakteristik von Vivaldis Musik, spricht man von den Konzerten – denn seine Solos und Sonaten sind zahm genug –, ihre Wildheit und Irregularität; und in einigen Fällen scheint es fast so, als habe er sich genau darum bemüht. [...] Von daher könnte man zwangsläufig darauf schließen, daß die harmonische und kontrapunktische Ausgestaltung der Stimmen nicht gerade zu ihren Vorzügen zählt, aber es gibt einige Ausnahmen; So ist das elften seiner zwölf Konzerte eine meisterlich durchgearbeitete Komposition.*¹³ Auch Dr. William Hayes, Prof. für Musikwissenschaft in Oxford, meinte, Vivaldi habe uns im elften seiner zwölf Konzerte op. 3 ein Beispiel für seine solide Kompositionstechnik [...] gegeben, während er in den anderen sehr viel mehr Wert auf eine gewisse Brillanz der Ideen und Ausführungen legte, mit der er alle vor ihm übertraf und die auch Geminiani gerne imitierte. Aber in dem oben erwähnten Konzert findet sich eine Fuge, deren Hauptthema gut erfunden und ausgeführt ist. Das Ganze ist mit meisterlicher Erfindungsgabe korrekt und abwechslungsreich gestaltet und die Harmonie vielfältig und vollkommen.¹⁴

¹² William Hayes, *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*, London 1753, S. 40/41

¹³ Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776, Bd. V, S. 214

¹⁴ Hayes, a.a.O.

¹⁰ Quantz, a.a.O., S. 299

¹¹ J. C. Walker, *Historical Memoirs of the Irish Bards*, Dublin 1786, S. 89/90

Revisionsbericht

Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe ist der bereits oben beschriebene Stimmensatz, der durch Estienne Roger in Amsterdam veröffentlicht wurde. Vergleichsquelle war die Londoner Ausgabe von Walsh and Hare. Deren erster Band, der sieben Konzerte enthält, wurde in *The Post-Man* vom 6.–8. Oktober 1715 angekündigt. Die Titelseite lautet:

Vivaldi's most Celebrated Concertos in all their parts for Violins and other Instruments with a Thorough Bass for the Harpsichord Compos'd by Antonia Vivaldi Opera Terza.

Der zweite Teil mit den verbleibenden fünf Konzerten folgte 1717. Auch er weist den fehlerhaften Vornamen Vivaldis auf, was Hawkins veranlaßte, ihn in einer spöttischen Fußnote als Beweis seiner Behauptung, beide Herausgeber seien „ungebildete Männer“ zu zitieren.

Die Anordnung der vier Solo-Violen wurde in der vorliegenden Partitur beibehalten, aber Vivaldis Bezeichnung „Alto Viola“ durch die heute übliche Form „Viola“ ersetzt (auch wenn wir unlogischerweise die Bezeichnung „Solo“ beibehalten haben, obwohl grammatikalisch „Sola“ richtig wäre). In den Konzerten, in denen die beiden Bratschenstimmen identisch sind, wurden sie in einem Part zusammengefaßt. Ebenso erhielt das Violoncello nur dann ein eigenes System, wenn es sich vom *Violone e Cembalo*-Part unterscheidet.

Die originale Tonartenangabe wurde beibehalten (also z.B. nur ein *b* bei g-Moll), aber die Schreibweise der Versetzungszeichen modernisiert, also z.B.

ein *b* durch ein Auflösungszeichen ersetzt (dies gilt auch für die Baßbezeichnung). Wenn eine Note nach dem Taktstrich wiederholt wird, wurde das Vorzeichen ergänzt, wobei dieses in der Partitur in eckigen Klammern steht. In den Stimmen fehlen dagegen aus Gründen der Lesbarkeit diese Klammern. Die Numerierung der einzelnen Sätze ist vom Herausgeber vorgenommen worden und sollte nicht zu einer Pause zwischen den Sätzen führen. „Unmathematische“ Auftakte, wie sie z.B. im *Larghetto* des 2. Konzertes zu finden sind, wurden beibehalten, da sich ein Spieler des 21. Jh. genauso leicht darauf einstellen kann wie einer des 18. Jhs.

Herausgeberzusätze wurden durch eckige Klammern und gestrichelte Bögen kenntlich gemacht. Ferner wurde die originalen Balkung sowie die *Tutti*- und *Solo/Soli*-Kennzeichnung von Roger beibehalten, auch wenn letztere mehr hinweisend als warnend gedacht sind, und eine Bezeichnung, die das Ende eines *Tuttis* anzeigt, als unnötig betrachtet wurde. Wenn zwei Violinen zusammenspielen steht immer *Soli*, aber wenn das Violoncello hinzukommt heißt es *Solo*. Die Bezeichnung *Tutti* im Violoncello zeigt ein Unisono mit dem *Violone e Cembalo*-Part an (vgl. Konzert Nr. 2, IV., T. 28).

Im Kritischen Bericht stehen unter jeder Konzertüberschrift drei Kategorien von Lesarten: Zuerst Details zu den beiden Druckausgaben, von denen die Edition von Estienne Roger als Haupttext betrachtet wird. Dann folgen Angaben zu verschiedenen Varianten der Manuskriptfassungen, die entweder für die Entwicklung des jeweiligen Konzerts wichtig sind oder interessante Alternativen für die Aufführung bieten (z.B. die vermutlich für drei Violinen

gedachte Fassung des 6. Konzertes im Stockholmer Manuskript oder die Fassung für fünf Violinen des Konzertes Nr. 5 im Trondheimer Manuskript). In der dritten Kategorie sind zeitgenössische Arrangements vermerkt. Die meisten sind für Cembalo, darunter einige von Bach. Zwei Ausschnitte aus diesen Bearbeitungen wurden als Beispiele für die Verzierungen des langsamen Satzes vom 5. Konzert abgedruckt (siehe den Krit. Bericht, S. XXIII). Schließlich wurden für die Benutzer, die verschiedene Quellen als nützliche Hinweise einer Werkentwicklung betrachten, variierende (und auch ungewöhnliche) Lesarten im jeweils zweiten Abschnitt des Kritischen Berichts vermerkt.

Für die Hilfe bei der Bereitstellung der Quellen danke ich John Moran, Johannes Gebauer, Anna Lena Holm, Emmanuel André, the Library of Trinity College, Dublin, Catherine Massip (Bibliothèque Nationale, Paris), John Roberts (UC Berkeley), Dr Rosemary Moravec-Hilmar, Johan Eckerloo (Conservatoire Royale de Musique, Brüssel), Kai Koepp and Dr Karl Geck (Sächsische Landesbibliothek, Dresden), Dr Eleanor Selfridge-Field, Alba Zanini (Archivio Musicale Capitolare, Cividale del Friuli), Susan Orlando und Dr Francesco Melisi (Conservatorio San Pietro a Mayella, Neapel).

Christopher Hogwood
Übersetzung Ann-Katrin Heimer

PRÉFACE

Le titre de *L'Estro armonico* défie toute tentative de traduction. Ni «Vagabondage harmonique», ni «Verve musicale» ne rendent pleinement le subtil mélange d'invention et de dynamisme qui poussa Estienne Roger, le plus avisé des éditeurs du XVIII^e siècle à Amsterdam, à publier ce recueil de concertos en 1711. Jusqu'alors, seuls deux recueils de sonates de Vivaldi avaient été imprimés à Venise: les Sonates en trio (Op.1) en 1705 et les Sonates pour instrument seul (Op.2) en 1709, tous deux issus de son activité de professeur de violon au Conservatorio dell'Ospedale della Pietà.

La publication de l'Opus 3 rendit Vivaldi célèbre en Europe et les recueils furent réimprimés entre 1715 et 1717 à Londres par John Walsh, sous le titre de *Vivaldi's most celebrated Concertos*, et à Paris par Le Clerc Cadet, sous le titre bizarrement orthographié dans son catalogue de *Les Troharmonico*. Lorsque Quantz entendit les concertos pour la première fois en 1714, à Pirna, près de Dresde, il écrivit: «ces pièces musicales d'un genre complètement nouveau firent grande impression sur moi. Je fus impatient de rassembler un grand nombre d'entre elles et les splendides ritournelles de Vivaldi furent de bons modèles pour moi par la suite.»¹

De même que *Le Quattro Stagioni*, les versions manuscrites de quelques-uns au moins des concertos de l'Op.3 circulèrent avant leur publication. Parmi celles qui subsistent dans des

collections très largement dispersées (trois à Dresde et d'autres à Vienne, Naples, Cividale, Trondheim, Lund, Stockholm et Schwerin) plusieurs présentent une étape de composition plus ancienne et éclairent sur les méthodes de travail de Vivaldi. La version de Dresde du Concerto n°7, publiée ici pour la première fois (voir Appendice p. 308), offre notamment une confirmation étonnante des changements complets que Vivaldi pouvait apporter avant publication. La comparaison de cette version et de la version définitive montre que, tandis que l'*Allegro* final demeure fondamentalement inchangé, les mouvements précédents connaissent des transformations spectaculaires: raffinement (et parfois extension) des ritournelles, altérations dans la disposition des solistes (et création d'une partie de violoncelle solo) et réécriture complète des parties de solo dans plusieurs passages tout en conservant souvent le nombre de mesures. L'*Adagio* se distingue par un plus grand élan rythmique et une mesure supplémentaire alors que certaines indications de nuances et de phrasés du manuscrit sont absentes du tirage imprimé.²

Le recueil fut ordonné selon une succession complexe qui garantissait le maximum de diversité au cas où il serait joué en entier. Les concertos sont réunis en quatre groupes de trois conte-

¹ «Herrn Johann Quantzens Lebenslauf» in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1755), p.205.

² Pour une analyse de modifications similaires rencontrées dans les versions de Dresde des concertos de Tessarini voir Jehoash Hirschberg et Simon McVeigh, «The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's *Opera prima*», in: *Informazioni e Studi Vivaldiani*, 21 (2000), pp.35-73.

nant chacun un concerto solo, un double concerto et un quadruple concerto. De plus, Vivaldi recourt à un agencement des tonalités par paires, chaque concerto en majeur étant suivi d'un concerto en mineur, à l'exception de la paire finale dans laquelle le système s'inverse de façon à terminer le recueil en majeur. Cet aménagement, également adopté par Albinoni (Op.7 et Op.9) et Torelli (Op.5 et Op.8), s'avère typiquement italien.

Le fac-similé de la page de titre de l'édition de Roger est représenté à la page XLV. Les concertos furent édités en huit parties séparées (*Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Violino Terzo*, *Violino Quarto*, *Alto Primo*, *Alto Secondo*, *Violoncello* et *Violone e Cembalo*), suscitant peut-être cette étrange annonce dans *The Post-Man* du 16 octobre 1711 de «Concerti a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 Instrumenti»! Dans son catalogue de 1716, Roger les décrit comme «Sonate a 4 violini, due alti, violoncello e bc».

La lettre d'introduction de Vivaldi «Alli Dilettanti di Musica» attire l'attention sur la qualité de la gravure (en grand progrès sur ses deux publications italiennes précédentes) et, par la même occasion, annonce le lancement de son recueil suivant de *Concerti a quattro*, Op.4. (Pour cette lettre et la lettre de dédicace à Ferdinand III, figurant toutes deux au début de la partie de *Violino Primo*, voir pages XLVI–XLIX).

L'observation, à la fois, de cette période et de cette publication en particulier montre que de telles œuvres étaient destinées à être jouées par un interprète par partie ou partie séparée. L'indication de *Violone* et *Cembalo* sur une seule et même partie fait penser à une erreur de l'éditeur, Vivaldi ayant sim-

plement demandé *Cembalo*: «L'Op.3 se singularise parmi les concertos vénitiens publiés du premier quart du XVIIIe siècle en ce qu'il comporte une partie qui semble devoir être partagée»³. L'introduction d'un *Violone* poserait aussi la question de sa tessiture de 8' ou de 16'.

Le rôle important joué par l'improvisation au XVIIIe siècle lors de l'exécution des concertos – notamment dans l'ornementation des parties de solo et dans la réalisation de la basse continue – peut constituer une source de difficulté pour l'interprète moderne. Dans les quelques cas où Vivaldi demandait au soliste une ornementation élaborée de sa partie, il l'a indiqué (comme dans les somptueux mouvements lents des Concertos 5, 6 et 7), dans d'autres, l'emploi d'une *corona* (☉) pouvait signifier une interruption momentanée en vue d'une cadence (mais pouvait, bien sûr, aussi indiquer une simple pause). En l'absence de tout modèle contemporain de lignes ornées dans ce recueil, nous avons cité dans l'appareil critique quelques passages extraits de transcriptions pour clavier du XVIIIe siècle qui fourniront un guide à l'improvisation dans les adagios. Toutefois, le conseil de Quantz reste généralement valable: «On évitera de varier les idées lyriques dont on ne se lasse pas facilement ni, de même, les passages brillants qui possèdent une mélodie suffisamment agréable par eux-mêmes. On ne devrait varier que les idées qui ne procurent pas grande impression»⁴. Il ajoute avec pertinence pour le mouvement lent du

³ Richard Maunder «The Scoring of Baroque Concertos» (en préparation).

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752: fac-similé Bärenreiter Verlag, Kassel/DVM, Leipzig, 1983), Ch.18, p.117

Concerto 11: «Un *siciliano* devrait être joué simplement, presque sans trilles et pas trop lentement. Il ne faut pas ici utiliser beaucoup d'autres ornements sauf quelques appoggiatures car il s'agit de l'imitation d'une danse de berger sicilien.»⁵

Quant à l'improvisation de la basse continue, deux exemples de réalisation, notés par Vivaldi lui-même, confirment l'idée que les Italiens considéraient le continuo comme un soutien de fond de l'harmonie plutôt que comme un rival de premier plan du soliste.⁶ Le clavecin et l'orgue conviennent parfaitement à ce rôle, de même que le luth et le théorbe. Dans le matériel d'exécution établi pour cette édition, le chiffage harmonique a été maintenu dans la partie séparée de *Basso* à l'intention des théoristes et de ceux qui souhaitent en improviser la réalisation.

La notation abrégée de l'écriture du violon était une convention du XVIII^e siècle. Tandis qu'à certains moments, Vivaldi note le développement complet de la figuration (Concerto 8, III, mes.86–113 et 10, III, mes.104–112), il utilise la notation abrégée dans le concerto 8, III, mes.37–50 et 132–141, le concerto 10, II, mes.16–36 (ici avec des directives sur les valeurs de notes et les phrasés à employer) et le concerto 12, I, mes.58–65, transcrivant généralement le développement complet de la figuration pendant une mesure avant de l'abrégé. Quelques énigmes demeurent cependant, telles la résolution de 12, I, mes.65 (comme mes.59?) ou 12, III, mes.64–81, pour lesquelles n'est fourni aucun modèle, et la raison pour laquelle la partie de *Violino Primo* du concerto 8, III, mes.87–113 n'est pas abrégée.

Quoique chaque concerto, pris isolément, se passe de présentation écrite, on mesure clairement combien l'ensemble de *L'Estro armonico* (qui fut, avec l'Op.6 de Corelli, le recueil des concertos les plus célèbres du siècle) prescrivit les règles selon lesquelles des théoriciens tels que Quantz, Marcello et Mattheson jugèrent et conseillèrent d'autres compositeurs. Quantz écrit qu'il fallait rechercher: «une magnifique ritournelle d'ouverture dont toutes les parties sont bien travaillées»⁷ (Nos 2, 4 ou 8 par exemple) ou «l'unisson exécuté de manière imposante et majestueuse avec une ardeur et une force telles que les autres sortes de mélodies n'en possèdent pas»⁸ (No 5, ou le *Largo* du No 1). L'intervention de quatre solistes dans le premier mouvement permet «un agencement adroit des imitations dans les parties concertantes»,⁹ un contraste opposant la ritournelle et le solo lyrique est recommandé. Les solutions adoptées par Vivaldi dans les mouvements *Largo* comprennent l'unisson constant du tutti (No 1), l'harmonie soutenue (No 6), les accords doucement répétés (Nos 5, 11) et le fréquent allègement de la texture par la complète omission de la ligne de basse. Le dernier mouvement «devrait se distinguer des deux premiers par sa nature et par sa métrique [...] aussi léger et gai que le premier est sérieux.»¹⁰ Une voie autre que la bravoure finale est fournie de façon intéressante par le dernier mouvement du No 7, menuet dans le style du ballet français qui concluait traditionnellement une suite de danses de cour.

⁷ Quantz, *op. cit.*, p.295

⁸ *ibid.*, p.253

⁹ *ibid.*, p.294

¹⁰ *ibid.*, p.299

⁵ Quantz, *op. cit.*, p.143

⁶ RV281 and the *Grave* de RV541

Ceux des concertos de l'Op.3 qui surprisent les critiques du XVIII^e siècle appellent peu de commentaires puisqu'ils produisent sur nous le même effet par des traits tels que l'ouverture dramatique du No 2 (remarquablement proche du début de «L'Inverno» des *Quattro Stagioni*) ou l'extraordinaire instrumentation pour les quatre violons du *Larghetto* du No 10 qui déploie simultanément façons distinctes d'arpéger. De façon un peu inattendue pour l'auditeur moderne, il semble, d'après les copies et transcriptions subsistantes, que le Concerto No 5 fut de loin le plus en faveur du recueil au XVIII^e siècle. Plusieurs versions en *sol* majeur, qui témoigneraient d'une version antérieure, en circulèrent et certaines des transcriptions pour clavier comportent des versions ornées du *Largo* (voir appareil critique). Une transcription pour harpe en fut même donnée par le harpiste irlandais Turlough O'Carolan qui, à ce qu'on dit, l'aurait apprise de Geminiani.¹¹

Dans l'ensemble, on ne s'attendait pas de Vivaldi qu'il proposât des mouvements savants ou contrapuntiques, «étant de disposition volatile (de constitution trop mercurique)»¹². «De fait, le caractère particulier de la musique de Vivaldi, s'agissant de ses concertos – car ses Solos et ses Sonates sont suffisamment perfectionnés – est d'être fruste et irrégulier et il semble, dans certains cas, qu'il le voulait ainsi [...]. De ce trait de ses compositions on déduira nécessairement que leur harmonie et l'art de l'élaboration de leurs par-

ties demeure leur moindre mérite. Il existe cependant quelques exceptions à cette conclusion, le onzième de ses douze premiers Concertos étant [...] une composition très substantielle et magistrale»¹³. Le Dr William Hayes, professeur de musique à l'université d'Oxford, confirme également que «dans le onzième de ses douze premiers concertos, Op.3, il nous a donné un exemple de ses capacités de composition intense [...] Dans les autres, il se pique d'une certaine brillance d'invention et d'exécution par laquelle il surpasse tous ses prédécesseurs et que même Geminiani n'a pas trouvé indigne d'imiter. Mais dans le concerto sus-nommé se trouve une fugue dont les sujets principaux sont bien composés, bien conduits, l'ensemble varié avec une invention magistrale et l'harmonie pleine et complète»¹⁴.

Notes éditoriales

La source principale ayant servi à établir cette édition consiste en la comparaison de l'ensemble de parties séparées publié par Estienne Roger (voir plus haut) et de l'édition londonienne de Walsh and Hare dont le premier volume (contenant sept concertos) fut annoncé dans *The Post-Man* du 6 au 8 octobre 1715. La page de titre indique:

Vivaldi's most Celebrated Concertos in all their parts for Violins and other Instruments with a Thorough Bass for the Harpsichord Compos'd by Antonia Vivaldi Opera Terza.

¹¹ J. C. Walker, *Historical Memoirs of the Irish Bards* (Dublin, 1786), pp.89–90

¹² William Hayes, *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression* (London, 1753), pp.40–41

¹³ Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776), Vol. V, p.214

¹⁴ Hayes, op. cit.

La *Second Part* (deuxième partie) contenant les cinq concertos restant parut en 1717, avec la même coquille dans le prénom de Vivaldi que Hawkins releva, dans une note de bas de page au ton sarcastique, comme preuve à l'appui de sa conviction que les éditeurs «étaient tous deux des illettrés».

La disposition pour quatre violons solo a été maintenue dans notre édition, seule la dénomination «Alto Viola» de Vivaldi a été modernisée en «Viola» (français: alto) (mais nous avons, illogiquement, gardé le terme de «Solo» de préférence à «Sola», plus grammaticalement correct). Dans les concertos contenant deux parties d'alto identiques, celles-ci ont été rassemblées en une seule partie. La partie de violoncelle a été imprimée sur une portée séparée dans les concertos dans lesquels elle se distingue de la ligne de *Violone e Cembalo*.

Les armures de clefs originales ont été maintenues (par exemple un bémol en *sol* mineur) mais les altérations accidentelles ont été modernisées, le bémol remplaçant le bémol si nécessaire (également dans le chiffrage de basse continue). Lorsqu'une note est répétée après une barre de mesure, les altérations accidentelles ont été ajoutées entre crochets [] dans la grande partition mais sans crochets dans les parties séparées pour plus de lisibilité. La numérotation des mouvements est due à l'édition et ne doit pas créer de heurts. Les anacrouses «non mathématiques», comme par exemple, celle du *Larghetto* du Concerto No 2, ont été maintenues car elles ne présentent pas plus de difficultés d'adaptation pour l'interprète du XXI^e siècle que pour celui du XVIII^e.

Les ajouts éditoriaux figurent entre crochets [], à l'exception des liaisons et

liaisons de phrasé tracées en pointillé. Partout où cela a été possible, les barres transversales originales ont été conservées dans les parties séparées. Les indications *Tutti* et *Solo/Soli* de Roger ont été retenues plus à titre de conseil que d'obligation et l'on n'a pas jugé nécessaire de supprimer les indications de *Tutti*. Deux violons ensemble sont généralement désignés par *Soli*. *Tutti* figurant sur la partie de violoncelle indique qu'elle joue à l'unisson avec la partie de *Violone e Cembalo* (voir Concerto 2, IV, mes.28).

L'appareil critique (Critical Commentary) présente trois types de lecture pour chaque concerto: premièrement, le détail des deux éditions imprimées, l'édition de Roger étant considérée comme texte principal; deuxièmement, des variantes sélectionnées à partir des versions manuscrites qui soit aident à comprendre l'évolution du concerto, soit offrent d'autres possibilités intéressantes aux interprètes, telles que la version présumée à trois violons du Concerto 6 (manuscrit de Stockholm) ou une version à cinq violons du Concerto 5 (manuscrit de Trondheim); enfin, certains arrangements contemporains sont mentionnés (la plupart pour clavier, dont plusieurs dus à Bach), deux extraits en sont cités comme exemples d'ornementation différente du mouvement lent du Concerto 5 (voir Critical Commentary, p. XXIII). Les variantes (même insolites) sont incorporées aux commentaires secondaires à l'intention de ceux qui considèrent les sources divergentes comme preuves tangibles d'une évolution organisée.

Nous remercions de leur assistance dans l'obtention des sources John Moran, Johannes Gebauer, Anna Lena Holm, Emmanuel André, la Bibliothè-

XXII

que de Trinity College (Dublin), Catherine Massip (Bibliothèque nationale, Paris), John Roberts (UC Berkeley), le Dr Rosemary Moravec-Hilmar, Johan Eckerloo (Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles), Kai Koepp et le Dr Karl Geck (Sächsische Landesbibliothek, Dresde), le Dr Eleanor Selfridge-Field, Alba Zanini (Archivo Musicale Capitolare, Cividale del Friuli), Susan Orlando et le Dr Francesco Melisi (Conservatorio San Pietro a Mayella, Naples).

Christopher Hogwood
Traduction Agnès Ausseur