

VORWORT

Der Frühling ist angekommen! (...) Zum feierlichen Klang des Dudelsacks tanzen Nymphen und der Hirt unter dem Himmelszelt zum glanzvollen Erscheinen des Frühlings.

(Die vier Jahreszeiten, Amsterdam 1725)

Schon im ersten Konzert der vier Jahreszeiten denkt Vivaldi beim Komponieren ganz offensichtlich an den Klang von Dudelsäcken.

Die Darstellung von ländlichen Szenen und unberührter Natur erfreute sich in Zeiten zunehmender Zivilisierung im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. So sind besonders die vier Jahreszeiten ein häufig wiederkehrendes Thema in Gartenarchitektur, bildender und darstellender Kunst, Dichtung und Musik. Nach der barocken Affektenlehre und dem Prinzip der „imitatio naturae“ spiegelt sich in den wechselvollen Erscheinungsformen der Natur gleichzeitig die menschliche Seele mit all ihren Gemütszuständen wider.

Von dieser Idee ist auch Vivaldi in seinem musikalischen Schaffen durchdrungen, wobei er innerhalb Italiens mit seinen programmatischen Tendenzen eine Vorreiterrolle einnimmt. Ab den 1710er Jahren scheint er sich zunehmend für die Oper zu interessieren, und auch seine instrumentalen Werke zeigen immer mehr außermusikalische Bezüge. *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* („Wettstreit zwischen Harmonie und Erfindungsgeist“) - so nennt er sein op. 8, eine Sammlung von Konzerten, von denen gleich mehrere einen programmatischen Titel tragen und die ersten vier mit Abstand die berühmtesten sind. Die konkrete Inspiration zu dem Thema der Jahreszeiten verdankt Vivaldi wohl u.a. vier gleichnamigen Bildern seines venezianischen Bekannten Marco Ricci (1676-1730), ein Maler von Landschaftsszenen und Bühnenbildern.

Dass sich die vier Konzerte schon zu Vivaldis Lebzeiten so schnell verbreiteten, liegt sicher auch daran, dass das op. 8 im Jahre 1725 in Amsterdam beim Verlagshaus Roger / Le Cène als Druck erschienen ist, bald gefolgt von mehreren weiteren Drucken in Paris. Die vier Jahreszeiten zeichnen sich im Unterschied zu den anderen Konzerten auch noch dadurch aus, dass ihnen vier Sonette zugeordnet sind, die Vivaldi vermutlich während oder sogar nach der Komposition der Musik selbst geschrieben hat.

La Primavera

Giunt'è la Primavera e Festosetti
La salutano gl'augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto
Vengon' coprendo L'aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' augelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto
E quindi Sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.
Di pastoral Zampogna al Suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.²

Der Frühling

Der Frühling ist angekommen, und feierlich
grüßen ihn die Vögel mit frohem Gesang,
während die Quellen mit süßem Gemurmel
unter dem Hauch der Zephirwinde fließen.
Blitz und Donner kommen und bedecken die Luft
mit einem schwarzen Umhang, um ihn anzukündigen.
Sobald sie wieder schweigen, fangen die Vögelchen wieder
aufs neue an mit ihren zauberhaften Gesängen.
Und dann, auf der schönen Blumenwiese,
beim lieblichen Gemurmel der Blätter,
schläft der Ziegenhirte mit dem treuen Hund an seiner Seite.
Zum feierlichen Klang des Dudelsacks
tanzen Nymphen und der Hirt unter dem Himmelszelt
zum glanzvollen Erscheinen des Frühlings.

¹ Vgl. Bernhard Moosbauer: Antonio Vivaldi. Die vier Jahreszeiten, Kassel 2010, S. 54f.

² Zitiert nach dem Amsterdamer Erstdruck von 1725.

Die ersten beiden Vierzeiler, also der weitaus größere Teil, sind dem ersten Satz zugeordnet, der erste Dreizeiler dem zweiten und der letzte dem dritten. Das Hinzufügen der einzelnen Verse zu den zugehörigen Passagen im Notentext scheint für den Notensetzer eine Herausforderung gewesen zu sein, zudem machte es den Druck sicher wesentlich teurer, allerdings versprach man sich dadurch vielleicht auch eine Steigerung der Absatzzahlen. Bedauerlicherweise ist bis jetzt keine autographe Druckvorlage aufgetaucht, jedoch in den 1970er Jahren zusätzlich eine nicht von Vivaldi stammende Handschrift, die vermutlich früher entstanden ist als die Amsterdamer Ausgabe.³ Vergleicht man diese beiden Quellen miteinander, den Amsterdamer Druck und das Manchester-Manuskript, so findet man viele unterschiedliche Angaben u.a. in den Bereichen Dynamik, Tempo, Artikulation oder Generalbass-Ziffern. Diese Uneindeutigkeiten mögen vielleicht hinsichtlich einer authentischen Aufführung problematisch erscheinen, eröffnen aber allen Interpreten und Bearbeitern Freiheiten.

Nicht erst seit ihrem Comeback im 20. Jahrhundert, sondern noch im Barock wurden die vier Jahreszeiten als Zyklus oder in Teilen für verschiedene Besetzungen umgeschrieben. Das Arrangieren fremder Werke war damals weit verbreitet und galt meist auch als Wertschätzung des Komponisten. Einer der berühmtesten Bearbeiter von Vivaldis Musik war wohl Johann Sebastian Bach, aber auch in Frankreich, dem Land, in dem programmatische Musik besonders beliebt war, entstanden Transkriptionen der vier Jahreszeiten: Nicolas Chédeville (1705-1782) erhielt 1739 das Privileg, Bearbeitungen für Musette bzw. Drehleier von zehn italienischen Komponisten zu veröffentlichen.⁴ In diesem Zusammenhang und gleich im selben Jahr entstand Chédevilles *Le Printemps, ou Les saisons amusantes* als mehr oder weniger freie Umarbeitung von Vivaldis *Quattro Stagioni* für Musette oder Drehleier, Violine und Flöte, wobei er einige Sätze wiederum durch eigene Kompositionen ersetzte oder Sätze zwischen verschiedenen Jahreszeiten austauschte.

Da unser Arrangement im Gegensatz zu dem von Chédeville durchgehend für Dudey und Hümmelchen mit dem Tonumfang einer None geeignet sein sollte, mussten wir vor allem aus spieltechnischen und harmonischen Gründen zwangsläufig auf einige Passagen verzichten. So wurde der erste Satz von 82 auf 34 und der letzte von 89 auf 33 Takte gekürzt. Obwohl die entsprechenden Passagen (analog zu den oben kursiv gedruckten Textversen im Sonett) fehlen, sind jedoch die Ritornell-Struktur und der charakteristische Affekt jeweils erhalten geblieben. Auch wenn uns diese Kürzungen nicht leicht gefallen sind, so kam uns Vivaldi doch insgesamt mit seiner sehr dudelsackgerechten Schreibweise stark entgegen.

Das Frühlingskonzert als das unbeschwerteste der vier Konzerte lässt die extremen Temperaturen, die dramatischen Herbststürme oder die melancholischen Verstimmungen außen vor. Es mag auch kein Zufall sein, dass das Konzert in der traditionell mit Arkadien verbundenen Tonart E-Dur steht (die wir in die für Dudey und Hümmelchen gebräuchlichere Tonart F-Dur verwandelt haben). Eine der bekanntesten Melodien Vivaldis, das Ritornell-Thema des ersten Satzes, versetzt den Zuhörer gleich mitten in einen Frühlingsstanz vor friedlicher pastoraler Kulisse. Das nächste Szenenbild erscheint in unserer Bearbeitung in Takt 15 mit dem rauschenden Bach und den sanften Frühlingswinden (*E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti Con dolce mormorio Scorrano intanto*). Im zweiten Satz lassen sich im wesentlichen drei charakteristische Bilder erkennen, die allerdings in der Komposition parallel übereinander geschichtet sind, also gleichzeitig in verschiedenen Stimmen ablaufen: die Melodie des schlafenden Hirten (die im Original von der Solo-Violine gespielt wird und in unserer Bearbeitung auf die beiden Stimmen Dudey / Hümmelchen1 und Viola aufgeteilt ist); die bewegte Abendluft (im Original mit Sechzehntel-Punktierungen im *pp* in den beiden Violinstimmen im Hintergrund – hier teilweise in der rechten Hand der Continuo-Stimme wiedererkennbar); der Hund, der im Sonett zwar schläft, aber in einer von Vivaldi für den Amsterdamer Druck zusätzlich hinzugefügten ergänzenden Erklärung (*Il Cane che grida*) zu einem bellenden Hund gemacht wird (im Original von der Viola *molto forte* zu spielen, hier transkribiert für die linke Continuo-Hand in Oktavverdoppelung). Aus dem Schlaf zurück in die Danza Pastorale geht es im letzten Satz. Hier zeigt sich wieder eine Ritornell-Struktur, es findet allerdings im Gegensatz zum ersten Satz keine zeilenweise Textausdeutung statt. Das prägende Thema lässt mit seinem typischen Siciliano-Rhythmus und der Bordun-Harmonik ein fast noch deutlicheres Hirtenbild vor dem inneren Auge entstehen als der erste Satz.

³ Vgl. Christopher Hogwood, Einleitung, in: ders. (Hg.): Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Kassel 2002, S. VIII.

⁴ Chédevilles Vertrauen in die italienische Musik zeigt sich auch darin, dass er 1737 nach einem geheimen Abkommen mit Jean-Noël Marchand einige seiner eigenen Werke unter dem Titel „Il pastor fido“ als Vivaldis op. 13 drucken und verkaufen ließ. Er versprach sich wohl abgesehen von den finanziellen Einnahmen auch eine größere Aufmerksamkeit für „sein“ Instrument, die Musette.

Aufführungspraktische Hinweise

Die Bordune der Dudelsäcke sollten im 1. und 3. Satz auf F gestimmt sein, im 2. Satz auf D, somit müssten die Bordune zwischen den Sätzen also entweder umgestimmt oder entsprechend abgeklemmt werden. Die jeweilige Quinte kann problemlos dazugeschaltet werden, außerdem kann jede der drei Stimmen mehrfach besetzt werden.

Die Violastimme hat im 1. und 3. Satz die Funktion der Bassstimme, wohingegen sie im 2. Satz überwiegend die chromatischen Melodieelemente übernimmt, deren Ausführung auf manchen Dudelsäcken problematisch sein kann. Die Stimme kann mit Viola da Gamba, Bratsche oder sogar mit einer vierreihigen Schlüsselfidel (Viola d'amore a chiavi, Nyckelharpa) gespielt werden.

Für die Continuo-Stimme wurden zum größten Teil die Ziffern aus dem Manchester-Manuskript sowie aus der Amsterdamer Ausgabe übernommen, an einigen Stellen aber ergänzt bzw. modifiziert, um die Harmonien der Partitur vollständig in Ziffern wiederzugeben. Die Aussetzung der Ziffern übernimmt gemäß der historischen Generalbasspraxis zusätzlich zum harmonischen Gerüst die Stimmen der Originalpartitur, die in der Bearbeitung wegefallen würden. Der Notentext sollte dem Continuo-Spieler idealerweise als Anhaltspunkt dienen – die genaue Ausführung ist natürlich nicht nur vom Instrument, sondern auch vom Zusammenspiel und der gesamten Akustik abhängig. In manchen Momenten dürfte es dem Gesamtklang sicher nicht schaden, einige Töne hinzuzufügen, etwa mit der linken Hand zusätzliche Akkorde zu greifen oder speziell auf dem Cembalo arpeggierend zu spielen, wobei das Arpeggio stets auf dem Schlag starten sollte.

Die Angaben zur Dynamik orientieren sich am Original und können je nach Besetzung mittels der Spielweise oder variabler Mehrfachbesetzung umgesetzt werden.



Bild: Christopher Klages

Eva-Maria Rusche und Marco Ambrosini