

Vorwort

Das vorliegende Konzert für Flautino, Streicher und Basso continuo entstand vermutlich in der Zeit, als Antonio Vivaldi am „Seminario dell’Ospedale della Pietà“ in Venedig tätig war. Bei diesem „Ospedale“ handelte es sich um ein Waisenhaus für Mädchen, das verstärkt musikalische Begabungen förderte und über ein Orchester von internationalem Ruf verfügte. Für die Sonn- und Feiertagskonzerte komponierte Vivaldi den jungen Musikerinnen zahlreiche Werke. (Da ihre Familiennamen meist unbekannt waren, wurden sie häufig nach ihrem Instrument benannt, z. B. Michieletta del violin, Cattarina del cornetto...)

Einzige Quelle dieses Konzertes ist die autographe Partitur, die sich im Besitz der Biblioteca Nazionale Turin, Sammlung Renzo Giordano, befindet. Sie umfasst zehn Blätter im Querformat (20 beschriebene Seiten) und trägt den Titel: *Con.¹⁰ P[er] Flautino*. Daneben etwas kleiner und wohl nachträglich hinzugefügt steht die Kopistenanweisung *Gl’Istrom:^{ti} trasportati alla 4.^a* („Die Instrumente sind um eine Quart transponiert“). Auch wenn die Herausgabe des Notentextes auf dieser Grundlage vergleichsweise einfach ist, konnte bisher leider nicht überzeugend geklärt werden, welches Instrument Vivaldi überhaupt mit „Flautino“ meint. Der Herausgeber empfiehlt, den Solopart entweder auf einer Sopranino-Blockflöte in F oder auf der Piccolo(quer)flöte zu spielen. Wie man der Transponieranweisung für den Kopisten im Autograph entnehmen kann, hat Vivaldi das Konzert später auch in G-Dur (auf der Sopranblockflöte in C ?) spielen lassen.

Die wenigen Ergänzungen des Herausgebers wurden durch Klammerung kenntlich gemacht. Vivaldi setzt nach damaliger Regel Vorzeichen zu jeder einzelnen Note innerhalb eines Taktes, sofern es sich nicht

Preface

This concerto for flautino, strings and basso continuo was probably composed while Antonio Vivaldi was employed at the “Seminario dell’Ospedale della Pietà” in Venice. This “ospedale” was an orphanage for girls that increasingly came to promote musical talent and commanded an orchestra of international repute. Vivaldi wrote a large number of works for the young musicians to play at their concerts on Sundays and holidays. (Since their surnames were usually unknown, the girls were often named after their respective instrument and called, e. g., Michieletta del violin or Cattarina del cornetto.)

The sole source for this concerto is the autograph score preserved today in the Renzo Giordano Collection of the Biblioteca Nazionale in Turin. The manuscript consists of ten leaves with twenty written pages in oblong format and bears the title *Con.¹⁰ P[er] Flautino*. Alongside the title, written in a smaller hand and apparently at a later date, is an instruction to the copyist: *Gl’Istrom.^{ti} trasportati alla 4.^a* (“instruments transposed by a fourth”). If the task of editing a text based on such a solid foundation is comparatively easy, no convincing explanation has yet been found for the instrument Vivaldi had in mind for the term “flautino”. The editor recommends playing the part either on a sopranino recorder in F or on a (transverse) piccolo. As we know from the instruction to the copyist on the autograph score, Vivaldi later allowed the concerto to be played in G major, perhaps on a soprano recorder in C.

The editorial additions are few in number and identified by parentheses. As was customary at the time, Vivaldi places accidentals on every altered note in a bar except in the case of direct repetitions, where only the first of the repeated notes is given an accidental (even if interrupted by

Préface

Le présent Concerto pour flautino, cordes et basse continue a sans doute été composé à l’époque où Antonio Vivaldi était en poste au «Seminario dell’Ospedale della Pietà» à Venise. Cet «Ospedale» était un orphelinat de jeunes filles dont les dons musicaux étaient particulièrement cultivés, et il possédait un orchestre de renom international. Vivaldi composa de nombreuses œuvres destinées aux concerts du dimanche ou des jours de fêtes donnés par les jeunes musiciennes. (Comme on ignorait généralement leur nom de famille, elles reçurent souvent le nom de leur instrument, comme par exemple Michieletta del violin, Cattarina del cornetto...).

La seule source de ce concerto est la partition autographe, conservé à la Biblioteca Nazionale de Turin, Collection Renzo Giordano. Il comporte dix feuillets de format oblong (20 pages écrites) et porte le titre: *Con.¹⁰ P[er] Flautino*. En outre, et d’une écriture plus petite, on peut y lire une directive sans doute plus tardive à l’intention du copiste *Gl’Istrom:^{ti} trasportati alla 4.^a* («Les instruments sont transposés à la quarte»). Même si l’édition faite d’après cette source est relativement simple, la nature du «Flautino» revendiqué par Vivaldi n’a pas encore pu être élucidée de façon convaincante. Le responsable d’édition conseille d’interpréter la partie soliste soit sur une flûte à bec sopranino en Fa ou sur une flûte (traversière) piccolo. Comme le prouvent les indications de transpositions pour le copiste notées sur l’autographe, Vivaldi a fait interpréter par la suite ce concerto en tonalité de Sol majeur (sur une flûte à bec soprano en Ut?).

Les quelques rares ajouts du responsable d’édition sont indiqués entre parenthèses. Selon l’usage de l’époque, Vivaldi a noté les altérations devant chaque note, à l’intérieur d’une même mesure, s’il ne

um direkte Tonwiederholungen handelt. In diesem Fall wird das Vorzeichen nur vor die erste der repetierenden Noten gesetzt, und zwar auch dann, wenn sie durch einen Taktstrich unterbrochen werden (vgl. 1. Satz T 126/127). Unsere Ausgabe gibt die Vorzeichensetzung nach den heutigen Regeln wieder. Kleinere Nachlässigkeiten, die sich nicht in der modernisierten Vorzeichensetzung darstellen lassen, werden nicht erwähnt. In Zweifelsfällen soll der Interpret jedoch selbst entscheiden: Hin und wieder entstehen nämlich interessante melodische und harmonische Härten, wie sie bei Vivaldi nicht unüblich sind. Im Falle der melodischen Härten wurden mögliche Vorzeichen in Klammern über die betreffende Note gesetzt, bei harmonischen Härten stehen die Vorzeichen geklammert vor der Note.

Das im 1. Satz in T 68 geklammerte *b* ist also nicht obligatorisch. Nachdem man in T 67 F-dur erreicht hat, scheint die Weiterführung mit *b* nahe liegend. Stattdessen mit *h* fortzusetzen, überrascht den Hörer durch (beabsichtigte?) harmonische Härte. Das *b* muss allerdings ab T 70 dringend gespielt werden. Ebenso ist die Ergänzung der Vorzeichen auf der jeweils ersten Note in T 114 und 115 nicht zwingend. Durch das Weglassen dieser Vorzeichen entstehen reizvolle Querstände zum Bass.

Die bewusst schlicht gehaltene Generalbassaussetzung wurde in Kleinstich gesetzt. Allerdings fehlt im Autograph, wie bei Vivaldi so oft, jegliche Bezifferung. Im Gegensatz zu anderen Klavierauszügen spielt die rechte Hand des Klaviers die Tutistellen unisono mit dem Flautino mit, wie es auch die Violinen im Orchester tun. Der Flötist hat somit die Möglichkeit, hie und da, wenn überhaupt nötig, Noten oder ganze Takte zum Regenerieren wegzulassen, ohne dass die melodieführende Stimme fehlt. Aus Gründen der Spielbarkeit mussten von dieser Praxis allerdings die imitatorischen Stellen in den Ritornellen im 1. Satz (T 1–12, 42–46, 73–76, 102–108 und 144–149) ausgenommen werden.

Der Biblioteca Nazionale Turin sei für die Bereitstellung der Quelle, Dr. Ernst-Günter Heinemann für die fruchtbare Zusammenarbeit und nicht zuletzt Frau Natalie Schwaabe für ihren fachlichen Rat an dieser Stelle ganz herzlich gedankt.

a bar line; see M 126–7 of the first movement). Our edition renders accidentals in accordance with modern usage. Minor anomalies incapable of being reproduced in modern notation are not mentioned. In cases of doubt, however, performers are invited to make their own decisions, particularly as they occasionally give rise to interesting melodic and harmonic dissonances of the sort that Vivaldi often relished. In the case of melodic dissonances, permissible accidentals are placed above the note in question, enclosed in parentheses; in the case of harmonic dissonances, the accidentals appear in front of the note, likewise in parentheses.

In other words, the parenthetical *b* in bar 68 of movement 1 is not obligatory. Having reached F major in bar 67, it seems logical to proceed with a *bb*. To continue with *b* is to surprise the listener with the (perhaps intentional) harmonic clash. All the same, it is essential to play *bb* from bar 70. Nor is it compulsory to add an accidental to the opening notes of bars 114 and 115, as its omission produces delightful cross-relations with the bass.

The realization of the figured bass, printed in small type, has been kept deliberately simple. However, as so often in Vivaldi's music, the autograph score has no bass figures whatsoever. Unlike other piano reductions, the right hand is allowed to play in unison with the flautino in the tutti passages, as do the violins in the orchestra. This gives flutists an opportunity, if necessary, to omit notes or even entire bars every now and then so as to recover their strength without interrupting the melodic line. However, for the sake of execution, this practice could not be applied to the imitative passages in the first-movement ritornellos (M 1–12, 42–6, 73–6, 102–8 and 144–9).

The editor wishes to express his warm thanks to the Biblioteca Nazionale in Turin for granting access to the source, Dr. Ernst-Günter Heinemann for his productive assistance, and finally Natalie Schwaabe for her professional advice.

s'agit par d'une répétition directe du même son. Dans ce dernier cas, l'altération n'est indiquée que devant la première note à répéter, même si la note répétée est séparée de la précédente par une barre de mesure (cf. 1^{er} mouvement, mes. 126/127). Notre édition note les signes d'altération selon les règles actuelles. Certaines légères fautes d'inattention, qu'il est impossible de rendre par la graphie moderne des signes d'altération, ne sont pas relevées dans les notes. En cas de doute, l'interprète a le choix: on retrouve en effet ici et là des sonorités mélodiques intéressantes et des tournures harmoniques incisives qui ne sont pas inhabituelles chez Vivaldi. Dans le cas des tournures mélodiques incisives, nous avons noté entre parenthèses au-dessus de la note les signes d'altération possibles, dans celui des tournures harmoniques incisives, les signes d'altération sont placés entre parenthèses devant la note.

Ainsi, le *b* entre parenthèse avant le *si*, à la mesure 68 du 1^{er} mouvement, n'est pas obligatoire. Comme on est en Fa majeur à partir de la mesure 67, il semble aller de soit de continuer avec un *si b*. Par contre, continuer avec un *si* surprendrait l'auditeur par le caractère harmonique incisif (voulu?). Mais à partir de la mesure 70, le *si b* doit être obligatoirement joué. De même les altérations ajoutées aux premières notes des mesures 114 et 115 ne sont-elles pas obligatoires. En les omettant, on obtient un friction intéressante avec la basse.

La réalisation sciemment parcimonieuse de la basse continue est rendue en petits caractères typographiques. Mais l'autographe ne comporte pas de basse chiffrée, comme c'est souvent le cas chez Vivaldi. Contrairement à d'autres réductions pour piano, la main droite du piano joue unisono avec le flautino dans les tutti, comme le font les violons à l'orchestre. Le flûtiste a ainsi la possibilité d'omettre ici ou là des notes ou des mesures entières, pour reprendre son souffle, en cas de besoin, sans que la partie mélodique principale soit interrompue. Il a toutefois fallu faire exception à cette pratique dans les passages imitatifs des ritournelles du 1^{er} mouvement (mes. 1–12, 42–46, 73–76, 102–108 et 144–149).

Nous remercions la Biblioteca Nazionale de Turin d'avoir mis à notre disposition la source qu'elle conserve, Ernst-Günter Heinemann pour la collaboration fructueuse qu'il nous a apportée et Natalie Schwaabe pour ses judicieux conseils de spécialiste.