



Nr. 4207

VIVALDI

Violin-Konzert

A dur – A major – la majeur

〈Pisendel-Konzert〉

Violine und Klavier

ANTONIO VIVALDI

KONZERT
A DUR

FÜR VIOLINE UND STREICHORCHESTER

ZUM ERSTEN MALE NACH DEM AUTOGRAPH
HERAUSGEGEBEN VON
LUDWIG LANDSHOFF

AUSGABE FÜR VIOLINE MIT KLAVIER

EIGENTUM DES VERLEGERS / AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN

C. F. P E T E R S · L E I P Z I G

Verlag C. F. Peters Leipzig
11257

Empfehlenswerte Violinkonzerte

BAUMANN: Kammerkonzert Nr. 2 für Violine, Str. Orch. und Cembalo	
M 2045 Partitur	15.—
Orchesterstimmen (z. Z. nur leihweise)	
BRUCH: Konzert g moll op. 26 für Violine und Orchester	
4294 Partitur	15.—
Harmoniestimmen kpl. 12.—, Streicher je 1.80	
4590 Ausgabe für Violine und Klavier (Stroß)	4.—
BÜTTNER: Konzertstück für Violine und Orchester G dur	
5168 Ausgabe für Violine und Klavier	2.50
(Aufführungsmaterial leihweise)	
CHATSCHATURJAN: Konzert für Violine und Orchester	
4701 Ausgabe für Violine und Klavier	9.—
CZERNIK: Konzert a moll op. 86 für Violine und Orchester	
5506 Ausgabe für Violine und Klavier	—.—
(Aufführungsmaterial leihweise)	
ERDLEN: Introduction und Chaconne f. Violine u. Orchester	
4396 Partitur	18.—
Harmoniestimmen kpl. 11.—, Streicher je 1.20	
4395 Ausgabe für Violine und Klavier	2.—

KABALEWSKI: Konzert C dur op. 48 f. Violine u. Orchester	
4620 Partitur	32.—
Harmoniestimmen kpl. 50.—, Streicher je 4.—	
4618 Ausgabe für Violine und Klavier	4.—
KOCHAN: Konzert op. 1 für Violine und Orchester	
4637 Partitur	75.—
Harmoniestimmen kpl. 100.—, Streicher je 5.—	
4621 Ausgabe für Violine und Klavier	4.—
REGER: Konzert A dur op. 101 für Violine und Orchester	
3113 Partitur	23.—
Orchesterstimmen (nur leihweise)	
3112 Ausgabe für Violine und Klavier	5.80
SINDING: Suite a moll für Violine und Orchester	
3060 Partitur	13.50
Orchesterstimmen (nur leihweise)	
SINDING: Konzert D dur für Violine und Orchester	
2975 Partitur	23.—
Harmoniestimmen kpl. 30.—, Streicher je 2.50	
SPIES: Konzert h moll für Violine und Orchester	
4686 Ausgabe für Violine und Klavier	7.50
(Aufführungsmaterial leihweise)	

Zeitgenössische Instrumental- und Kammermusik

a) Violine

5043 Borris: Partita für 3 Violinen	1.50
5068 Burghardt: 5 Stücke für Violine (Flöte) und Klavier	2.50
V 1009 — Kleine Musik für 2 Geigen und Bratsche	3.80
V 1200 Butting: 3 Stücke für Violine solo op. 11	2.—
V 1210 — 8 Gedichte für 2 Violinen	2.—
5073 Dorn: Sonatine für Violine und Klavier	2.50
V 1012 Fiebzig: Sonatine für Violine und Klavier	2.80
4705 Glier: Acht leichte Stücke für Violine und Klavier	3.20
4605 Havemann: Was ein Geiger wissen muß	2.40
5030 Höllner: Sonate für Violine und Klavier	6.—
4183 Kaminski: Musik für 2 Violinen und Cembalo	3.—
5038 Petzoldt: Sonate für Violine und Klavier	3.—
3620 Pfitzner: Sonate e moll op. 27 für Violine und Klavier	3.50
4718 Prokofjew: Sonate für Violine und Klavier op. 80	in Vorb.
4634 Raphael: Dialoge. 25 Duette für 2 Violinen	3.60
3969 d/f Reger: op. 131 b 3 Duette für 2 Violinen	2.50
3985 — Sonate c moll op. 139 für Violine und Klavier	4.—
4171 — daraus: Largo (Flesch)	1.50
V 1211 Reuter: Kleine Sonate für Violine und Klavier	4.—
V 1203 — Tänzerische Fantasie für Violine und Klavier	2.20
V 1212 — Sonate für Violine und Klavier (Lausitzer)	6.50
V 1030 — Violin-Duette	1.50
L 2869 Sandberger: Sonate op. 10 für Violine und Klavier	4.—
5075 Schramm: Zwei Geigenduettes	2.20
V 1199 Thilman: Sonatine für Violine und Klavier	2.—
5039 Weyrauch: Partita über „All mein Gedanken“ für Violine und Klavier	3.—
5175 — Sonate für Violine und Klavier	4.50
5189 Wohlgemuth: Sonate für Violine und Klavier	in Vorb.

b) Viola

V 1025 Höffer: Bratschenmusik mit Klavier	2.—
4446 Kaminski: Präludium und Fuge für Viola allein	3.—
4608 Matz: Mixolydische Sonatine für Viola und Klavier	1.80
V 1057 Niggeling: Sonate für Bratsche und Klavier	3.60
3971 Reger: 3 Suiten op. 131 d für Viola allein	3.—
V 1023 Trantow: Duo für Bratsche und Klavier	4.75

c) Sonstige Instrumente

V 1227 Baumann: Sonate für Oboe und Klavier	4.80
V 1052 Borris: Partita für Flöte	1.20
5052 Butting: Flötenkonzert Op. 72	6.—
4597 Gerster: Violoncello-Konzert	4.—
V 1225 Kirmsse: Suite für Flöte und Klavier	3.50

5156 Matz: Sonate für Oboe und Klavier	4.80
L 2830 Paszhory: Sonate op. 13 für Violoncello und Klavier	4.—
4710 Prokofjew: Sonate C dur op. 119 f. Violoncello u. Klavier	7.50
3283 Reger: Sonate a moll op. 116 f. Violoncello u. Klavier	3.50
5155 Reuter: Sonate für Violoncello und Klavier	6.—
4579 Rietbmüller: Sonate op. 36 für Klarinette und Klavier	4.—

d) Kammermusik

M 2007 Butting: Klavier-Trio op. 51	10.—
V 1213 — Drei Sätze für Streich-Trio op. 86	6.—
V 1221 — Musik für Feierstunden op. 85 a für Streich-Quartett	8.—
M 2003 — Hauskonzert bei Langens für Flöte, Violine, Vcllo. und 2 Klaviere Op. 65	9.—
M 2002 — Fünftes Streichquartett op. 52	6.—
5163 — Sechstes Streichquartett op. 90	9.—
M 2005 — Kleine Kammermusik op. 70 für Flöte, Englisch Horn, Violine, Vcllo.	6.—
M 2023 — La Sereata gentile für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Streichquartett Op. 80	20.—
M 2025 — Festschrift für Bach op. 77 Sechs Inventionen für Flöte, Viol., Engl. Horn, Viola, Fagott u. Violoncello	6.—
4606 Eisler: Nonett (Ouvertüre zu einem Lustspiel)	6.—
5025 Gensmer: Klaviertrio F dur	6.80
4683 Gerster: Zweites Streichquartett	10.—
5165 Herold: Suite für Streich-Trio	5.40
4533 Hessenberg: Klaviertrio G dur op. 26	4.80
V 1026 Höffer: Trio-Sonate für Flöte, Bratsche und Klavier	10.—
V 1029 — Klavier-Trio f. Viol., Vcllo. u. Klav. in sechs Sätzen	15.—
M 2010 — Zweites Streichquartett op. 14	3.60
5604 — Bläser-Quintett. Variat. über ein Thema von Beethoven für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn	4.50
5027 Höller: Klaviertrio c moll op. 34	6.—
4669 Kochan: Klaviertrio	7.50
5083 Kötschau: Divertimento B dur f. Fl., Klar. u. Fagott	3.60
5074 Madjera: Streich-Quartett	7.50
2923 Pfitzner: Klavier-Quintett C dur op. 23	7.—
3284 Reger: Streich-Quartett fis moll op. 121	5.—
3997 — Streich-Quintett A dur op. 146	6.—
4385 a/c Rowley: Kleine leichte Trios op. 46 Nr. 1-3 je	2.—
M 2046 Thilman: Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn	4.—
M 2011 — Sonatine für Streich-Quartett	4.50
5164 — Zweites Streichquartett	4.—
5190 — Klarinetten-Quintett op. 73	6.—
5169 Vicenz: Quartett f. Flöte, Viol., Viola u. Vcllo.	i. Vorb.
M 2021 Wagner-Régeny: Streich-Quartett	2.80

EDITION PETERS . LEIPZIG

Als Vorlage für die Ausgabe des hier zum ersten Mal gedruckten Violinkonzertes konnte das in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden unter der Signatur Mus. $\frac{2389}{\text{O}143}$ aufbewahrte Autograph Vivaldis benutzt werden. Es trägt am Kopf von anderer zeitgenössischer Hand den Vermerk: „fatto per Sgr. Pisendel“ und stammt aus des berühmten Geigers Nachlaß, der im Jahre 1755 auf Veranlassung der musikalischen Kurfürstin-Königin Maria Josepha von Sachsen und Polen für das Archiv der Dresdner Hofkirche angekauft wurde. Johann Georg Pisendel, geb. 1687, hatte als Kapellknabe in Ansbach den Unterricht Torellis auf der Violine genossen, kam 1712 als erster Violinist in die Hofkapelle in Dresden und war vom Jahre 1728 bis zu seinem Tode (1755) deren Konzertmeister. Im ersten Jahrzehnt seiner Anstellung gehörte es zu seinen Obliegenheiten, als Leiter der Kamtermusik den kunst- und musikliebenden Kurprinzen, den späteren König Friedrich August II. und Gemahl Maria Josephas, auf seinen Reisen ins Ausland zu begleiten. Während eines langen Aufenthaltes des Prinzen in Venedig, vom April 1716 bis in den Frühling des folgenden Jahres, nahm Pisendel auf Kosten seines Herrn und Gönners Unterricht bei Vivaldi, und damals wird neben mehreren anderen, für den schon zur Meisterschaft gereiften Schüler geschriebenen Konzerten auch dieses in A-Dur entstanden sein.

Das Bild der autographen Partitur ist bezeichnend für die Arbeitsweise des „von einer wahren Kompositionswut besessenen“ Meisters. „C'est un vecchio, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourroit copier“, schreibt der Präsident Charles de Brosses noch 23 Jahre später in seinen Reisebriefen über den zu dieser Zeit schon sechzig Jahre alten Vivaldi*). Mit der steigenden Erregung des Schaffenden werden die temperamentvollen Schriftzüge von Seite zu Seite flüchtiger. Die eilende Feder hat offenbar den vorausstürmenden Gedanken des an Einfällen unerschöpflichen Geistes kaum nachzukommen vermocht. Immer größere Dimensionen nehmen die Vorzeichen zu Beginn der Zeilen an, immer mächtiger ladet der barocke Schwung der Akkoladen und der bis in das nächstuntere System hinabreichenden Endschleifen der Violinschlüssel aus. Viele in der Eile übersehene Versetzungszeichen sind erst bei nochmaliger Durchsicht nachgeholt und aus Mangel an Raum zwischen den Noten über sie gesetzt worden. Und wo es nur irgend angeht, bedient sich Vivaldi einer abkürzenden Schreibweise. In die dadurch häufig ganz oder teilweise leer gebliebenen Systeme hat eine andere Hand, höchstwahrscheinlich die Pisendels, „Veränderungen“ der Solostimme eingetragen, wie sie zum italienischen Vortragsstil des Barock gehören. Möglicher-

weise ist das schon während des Unterrichts, noch unter den Augen des Meisters geschehen, oder aber, wenn die Einträge späteren Datums sein sollten, doch sicherlich in seinem Sinn und in Erinnerung an seine Lehre und Spielweise. Daher wurden diese „Auszierungen“ in die vorliegende Ausgabe aufgenommen und in kleiner gestochenen Systemen über den Originaltext gesetzt. In den Takten 25–29 der Kadenz des letzten Satzes jedoch geben diese kleineren Noten nicht eine „Veränderung“, sondern die originale Notierung wieder, die, eine zur Zeit Vivaldis gebräuchliche, dem heutigen Spieler nicht mehr vertraute Abkürzung, zugleich anzeigt, daß die Figur im Wechsel des Bogens über zwei benachbarte Saiten – hier die D- und die leere E-Saite – ausgeführt werden soll. Die Kadenz scheint die einzige zu sein, die sich in der eigenen Handschrift Vivaldis erhalten, die einzige, die deshalb Anspruch auf Authentizität hat. Denn die Kadenzen, die sich in den Dresdner Stimmen-Abschriften zweier anderer Konzerte Vivaldis vorfinden, sind, wenn nicht von Pisendel hinzukomponiert, doch zum mindesten von ihm überarbeitet und reicher und effektvoller ausgestaltet worden.

Wie die meisten italienischen Komponisten der Zeit, hat es auch Vivaldi für überflüssig gehalten, die Cembalisten durch Bezifferung des Basses am Gängelband zu führen. Nur in den Takten 61–66 des letzten Satzes macht er eine Ausnahme und weist den Generalbaßspieler durch die viermal wiederholten Warnungszeichen: 7 6 über dem Baß darauf hin, daß hier eine Sequenz vorliegt, in der zu den Akkorden auf den ersten Vierteln der betreffenden Takte jeweils die Septime hinzuzugreifen und im folgenden Viertel zur Sexte aufzulösen ist. „Per li Coglionì“ schreibt er in großen Buchstaben über die Ziffern, zur Beschämung der Ignoranten und sich gleichsam auch bei Pisendel entschuldigend, der nicht etwa meinen sollte, ihm, dem Kenner, sei die Belehrung zugebracht.

Auf die Eile der Niederschrift lassen auch das gänzliche Fehlen dynamischer Zeichen und die flüchtige Behandlung der Artikulation schließen. Bald sind über einem Motiv die Stricharten genau angegeben, während Parallelstellen unbezeichnet bleiben, dann wieder zeigt ein, über eine längere Notenreihe gezogener Bogen zwar an, daß die Töne gebunden zu spielen seien, aber nicht, wie der Spieler die Bogenstriche einzuteilen habe. Meine dadurch für die heutige Praxis notwendig gewordenen Ergänzungen an Bezeichnungen der Dynamik und Artikulation sind in der Orchester-Partitur durch kleineren und schwächeren Stich als Zusätze kenntlich gemacht. Der Leitung der Sächsischen Landesbibliothek und im besonderen dem Hüter ihrer Musikschätze, Herrn Dr. Ewald Jammers, sei auch an dieser Stelle mein Dank für die Überlassung der Handschrift ausgesprochen.

Berlin, im Januar 1935

LUDWIG LANDSHOFF

*) Charles de Brosses «Lettres écrites d'Italie», 1799 (de Sieyes), 1835 (R. Colomb), etc.; Lettres 18 à M. de Blancey, de Venise 29. août 1739. Deutsche Ausgabe: „Des Präsidenten de Brosses Vertrauliche Briefe aus Italien“ (W. Schwartzkopf), München 1918, 1. Bd. S. 171.

PREFACE

The impression of this violin concerto which is now published for the first time was made possible by reference to the manuscript by Vivaldi preserved in the "Sächsische Landesbibliothek" at Dresden under the reference number and signature, Mus $\frac{2389}{\text{O}143}$.

Some contemporary writer has headed this copy with the remark: "fatto per Sgr. Pisendel" and originally it belonged to the estate of this famous violinist.

In 1755 the work had been acquired for the archives of the court chapel at Dresden at the instigation of the Electress and Queen, Maria Josepha of Saxony and Poland, a great lover of music.

Johann Georg Pisendel, born in 1687, had studied the violin under Torelli when a chorister at Ansbach, in 1712 he joined the court chamber orchestra at Dresden and there occupied the position of leader from 1728 until his death in 1755.

During the first ten years of his appointment as director of chamber music it was incumbent upon him to accompany his Elector on his many travels abroad.

The latter who subsequently became King Frederic August II, the husband of Maria Josepha, was a great art and music lover and during a protracted sojourn at Venice from April 1716 until the spring of the following year he defrayed the cost of some lessons for Pisendel under Vivaldi.

It is highly probable that this concerto in A major was composed at the same time as many others which had been especially written for the pupil who had by now developed into a mature artist.

The condition of the original score is characteristic of the maestro's "modus operandi", for he appears to have been "obsessed by a perfect mania for composition".

President Charles de Brosses 23 years later sums up his opinion of his sexuagarian contemporary as follows: —

"C'est un vecchio, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourroit copier".*)

Page after page reveals the temperamental sweep of a pen which grows more hasty as the writer is urged on under the pressure of increasing mental stimulus, the scurrying pen hardly seems able to keep pace with the inspiration driving it on.

The clefs and the notation at the beginning of each line assume more and more sweeping proportions, the florid sweep of the note-groupings and the lower curvatures of the treble clefs even spread themselves over the adjacent stave system.

Many accidentals had been overlooked by this haste and were retrieved by revision and for lack of space had been inserted above instead of between the notes.

Wherever possible, however, Vivaldi made use of a condensed form of writing, the consequence being that "alterations" had been added to the often wholly or partially denuded stave systems by some other authority, most likely by Pisendel

himself, these having been written in the florid style of Italian baroque.

It is quite possible that all this occurred during his lessons and under the very eyes of his master or, assuming the entries to be of a later date, they were surely added in sympathy with Vivaldi's style and were reminiscent of his teaching and playing methods.

These "embellishments" have consequently been incorporated in this present edition and superimposed above the principal stave system in miniature type.

In bars Nos 25—29 of the cadenza in the last movement, however, this small type reproduces the original notation in place of an "alteration".

This indicates the use in Vivaldi's time of an abbreviation unfamiliar to players of to-day and denotes that the passage under consideration should be executed by changing the bow across two adjacent strings, in this case across the D and the open E string.

As the cadenza appears to be the only example preserved in Vivaldi's own manuscript, its claim to authenticity must be accepted.

The cadenzas, moreover, which appear in the Dresden copied parts of two other Vivaldi concertos are either Pisendel's own added work or, failing this, most certainly show the result of his own revision with its host of effective embellishments.

Like most of his Italian contemporaries Vivaldi felt it unnecessary to tie down the cembalo player to any definite figured bass.

An exception is made by the composer in bars 61—66 of the last movement whereby a warning, repeated four times, i. e. 7 6 above the bass part, refers the player to the existence of a sequence in which the interval of a seventh should be struck and played with the chords on the first crochets of the bass and be resolved downwards to the sixth on the following crochet.

"Per li Coglioni" is written in large characters above the figures under discussion, thus are the ignoramuses put to shame but at the same time he adds his apologies to Pisendel with the injunction that his instructions should not be taken as being addressed to him, the connoisseur.

The haste with which the manuscript was written explains the complete absence of dynamic suggestions as well as the superficial treatment of the articulation.

At times a subject would be slurred accurately, its parallel recurrence would, however, lack definite instructions, then again a long slur embracing a long line of notes would imply a legato phrase but would not suggest its subdivision under the bow.

For this reason the supplementary suggestions for expression and articulation necessary for modern requirements have been added by me and are distinguishable by the use of smaller type.

I should like to take this opportunity to express my grateful thanks for the very kind loan of the manuscript to the authorities of the "Sächsische Landesbibliothek" and especially to their custodian Dr. Ewald Jammers.

Berlin, January 1935

LUDWIG LANDSHOFF

*) Charles de Brosses "Lettres écrites d'Italie" 1799 (de Sieyès) 1835 (R. Colomb), etc., Lettres 18 à M. de Blancey, de Venise 29. Août 1739. German Edition: "Des Präsidenten de Brosses Vertrauliche Briefe aus Italien" (W. Schwartzkopf), Munich 1918. Volume 1. Page 171.

PRÉFACE

Le document qui a servi de modèle à l'édition de ce Concerto pour violon, imprimé ici pour la première fois, est l'autographe de Vivaldi conservé à la «Sächsische Landesbibliothek» à Dresde portant le signe Mus. $\frac{2389}{0143}$.

En tête de ce manuscrit figure, écrite par un contemporain, la remarque «fatto per Sgr. Pisendel», le célèbre violoniste dont la bibliothèque musicale fut acquise en 1755 sur la proposition de la Reine-Électrice Maria Josépha de Saxe et de Pologne, connue pour l'intérêt qu'elle portait à la musique, pour les archives de l'église de la Cour de Dresde.

Jean Georges Pisendel, né en 1687, avait bénéficié, alors qu'il faisait partie de la chapelle des jeunes garçons à Ansbach, de l'enseignement de Torelli pour le violon. En 1712 il entra à l'orchestre de la Cour de Dresde où il remplit les fonctions de violon-solo depuis l'année 1728 jusqu'à sa mort (1755). Durant les premiers dix ans de son activité il avait l'obligation, comme chef de la musique de chambre, d'accompagner dans ses voyages à l'étranger, l'Électeur, amateur de musique, qui fut plus tard le Roi Frédéric Auguste II et l'époux de Maria Josépha. Lors d'un long séjour qu'il fit à Venise, du mois d'avril 1716 au printemps de l'année suivante, celui-ci fit donner à Pisendel, en qualité de seigneur et protecteur, des leçons par Vivaldi. C'est à cette époque que Vivaldi écrivit pour son élève qui possédait déjà une grande maîtrise, plusieurs Concertos, entre autres celui en la majeur dont il est question ici.

L'aspect de la partition autographe est un exemple typique de la manière de travailler du Maître, possédé d'une véritable rage de composer. «C'est un vecchio, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un Concerto avec toutes ses parties plus promptement qu'un copiste ne le pourroit copier», écrira 23 ans plus tard dans ses lettres de voyage, le Président Charles de Brosses à propos de Vivaldi*) agé déjà de 60 ans. Page après page, à mesure qu'augmente sa fièvre créatrice, son écriture nerveuse devient moins nette. La plume rapide semble ne pouvoir suivre l'esprit créateur dans le flot orageux de son inépuisable inspiration. Les signes au début des portées prennent des dimensions toujours plus grandes, les accolades sont tracées d'un élan baroque et les volutes démesurées des clefs de sol atteignent la portée inférieure. Un grand nombre de signes d'altération oubliés dans la hâte d'écrire sont ajoutés lors d'une seconde lecture et, faute d'espace entre les notes, placés au dessus de ces dernières. Et, où faire se peut, Vivaldi se sert d'une écriture abrégée. Par ce fait, les portées devenues partiellement ou totalement libres, portent des

*) Charles de Brosses «Lettres écrites d'Italie» 1799 (de Sieyes), 1835 (R. Colomb), etc. Lettres 18 à M. de Blancey, de Venise 29. août 1739. Édition allemande: Des Präsidenten de Brosses Vertrauliche Briefe aus Italien, (W. Schwartzkopf) München 1918. 1 Bd., S. 171.

«modifications» trahissant le style baroque italien et notées par une main étrangère, très probablement celle de Pisendel. Il est possible que ces altérations aient été faites pendant les leçons, sous les yeux même du Maître. En tous cas, lorsque les adjonctions sont d'une date plus récente, elles portent la marque de son esprit et rappellent son enseignement et sa manière de jouer. Voici pourquoi: ces «enjolivures» ont été adoptées dans la présente édition et notées sur des portées réduites au-dessus du texte original. Cependant, pour les mesures 25—29 de la cadence du dernier mouvement, ces petites notes représentent non pas une «modification» mais bien la notation originale d'une abréviation en usage du temps de Vivaldi, mais étrangère aux violonistes de notre époque. L'exécution de ce passage comporte un changement d'archet sur deux cordes voisines, soit celle de ré et celle de mi à vide.

La cadence semble être la seule qui nous soit parvenue de la main même de Vivaldi, donc l'unique portant le caractère de l'authenticité. En effet, les cadences qui se trouvent à Dresde dans les copies des parties de deux autres Concertos de Vivaldi sont, sinon entièrement écrites par Pisendel, pour le moins remaniées et enrichies par ce dernier.

Vivaldi, de même que la plupart des compositeurs italiens de son époque, a estimé qu'il était superflu de limiter le claveciniste par le chiffrage de la basse. Ce n'est que dans la dernière partie, mesure 61—66, qu'il fait une exception et avertit l'exécutant par le signe: 7 6 répété quatre fois au dessus de la basse, qu'il s'agit là d'une séquence pendant laquelle la septième doit être prise avec les accords tombant sur le premier quart puis, résolue sur la sixte au quart suivant. «Per li Coglioni» écrit-il en grosses lettres au-dessus des chiffres, pour la honte des ignorants, en même temps qu'il s'excuse auprès de Pisendel afin que lui, «connaisseur» ne se sente pas visé par cette remarque.

On peut également attribuer à la hâte de l'écriture l'absence complète de signes dynamiques ainsi que la manière superficielle de traiter l'articulation. Tantôt, les coups d'archet sont indiqués avec précision au-dessus d'un motif, tantôt tel passage parallèle ne porte aucune indication. Plus loin, on trouve au-dessus d'une longue série de notes un trait précisant qu'elles doivent être liées, mais rien n'indique à l'exécutant la manière de répartir les coups d'archet. Les adjonctions nécessaires que j'ai apportées aux indications des nuances et de l'articulation sont reconnaissables à la gravure plus réduite.

Je tiens à remercier ici la Direction de la «Sächsische Landesbibliothek» et tout particulièrement le Conservateur des trésors musicaux, Mr. le Dr. Ewald Jammers qui ont bien voulu me confier l'autographe de Vivaldi.

Berlin, Janvier 1935

LUDWIG LANDSHOFF