

DIGITAL
STEREO
HCD 32262

HUNGAROTON
CLASSIC

VIVALDI
LE QUATTRO STAGIONI

≈ The Four Seasons ≈

Concerto *La tempesta di mare* * Concerto *Il piacere*

JÁNOS ROLLA
VIOLIN & DIRECTOR

LISZT FERENC
CHAMBER ORCHESTRA, BUDAPEST



ANTONIO VIVALDI

(1678–1741)

A négy évszak / Le quattro stagioni / The Four Seasons Op.8 Nos. 1–4		41'09"
E-dúr concerto <i>A Tavas</i> / Concerto in E major Op.8 No. 1, RV 269 <i>La Primavera / Spring</i>		10'33"
1	I. Allegro	3'25"
2	II. Largo	2'31"
3	III. Allegro	4'24"
g-moll concerto <i>A Nyár</i> / Concerto in G minor Op.8 No. 2, RV 315 <i>L'Estate / Summer</i>		10'44"
4	I. Allegro non molto	5'27"
5	II. Adagio	2'07"
6	III. Presto	2'55"
F-dúr concerto <i>Az Ősz</i> / Concerto in F major Op.8 No. 3, RV 293 <i>L'Autunno / Autumn</i>		10'51"
7	I. Allegro	4'55"
8	II. Adagio molto	2'22"
9	III. Allegro	3'23"
f-moll concerto <i>A Tél</i> / Concerto in F minor Op.8 No. 4, RV 297 <i>L'inverno / Winter</i>		9'01"
10	I. Allegro non molto	3'29"
11	II. Largo	2'20"
12	III. Allegro	3'00"
<hr/>		
Esz-dúr concerto <i>A tengeri vihar</i> / Concerto in E flat major Op.8 No. 5, RV 253		9'40"
<i>La tempesta di mare / Storm at Sea</i>		
13	I. Presto	2'56"
14	II. Largo	2'55"
15	III. Presto	3'38"
C-dúr concerto / Concerto in C major Op.8 No. 6, RV 180 <i>Il piacere</i>		8'51"
16	I. Allegro	2'58"
17	II. Largo e cantabile	2'53"
18	III. Allegro	2'51"
		Összesítő / Total time: 59'40"

Díszítések / Embellishments

László Czidra – vonósok / strings

Zsuzsa Pertis – csembaló, orgona / keyboards



JÁNOS ROLLA

hegedű / violin

LISZT FERENC KAMARAZENEKAR / LISZT FERENC CHAMBER ORCHESTRA, BUDAPEST

Continuo

Mária Frank – gordonka / cello, **László Som** – nagybőgő / double bass

Zsuzsa Pertis – csembaló, orgona / harpsichord, organ

Hangversenymester / Directed by

– **JÁNOS ROLLA**

LISZT FERENC KAMARAZENEKAR / LISZT FERENC CHAMBER ORCHESTRA, BUDAPEST

1. hegedű / Violin I

János Rolla

György Lovas

Zoltán Tfirst

Éva Isépy

Lili Áldor

2. hegedű / Violin II

Kálmán Kostyál

Zsuzsa Weisz

Péter Gazda

György Kiss

Mélyhegedű / Violas

Ernő Klepoch

Gábor Pongrácz

András Pista

Gordonka / Violoncellos

Mária Frank

Pál Kelemen

Anna Sándor

Nagybőgő / Double bass

László Som

Csembaló, orgona / Harpsichord, organ

Zsuzsa Pertis

La Primavera

Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutan gl'augei con lieto canto,
E i fonti allo spirar de' zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto:

Vengon' coprendo l'aer di nero amante
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' a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante
Danzan ninfe e pastor nel tetto amato
Di Primavera all' apparir brillante.

L'Estate

Sotto dura stagion dal sole accessa
Languè l'huom, languè 'l gregge, ed arde il pino,
Scioglie il Cucco la voce, e tosto inerte
Canta la Tortorella e 'l Gardellino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al suo vicino:
E piange il Pastorel, perché sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino:

Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mosconi il stuol furioso:

Ah che pur troppo i suoi timor son veri
Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

A Tavasž

Itt a tavasz már, ünnepére kelve
kedves szellőcskék puhán lengedeznek,
fecskék köszöntik vígan énekelve,
források ifjan, gyorsan csergedeznek.

Fekete felhők meg-megrengedeznek,
kék égre zordul rá-rátérdepelve,
villám hasít – és meg-megrepedeznek,
s fecskéknek megjő friss zenére kedve.

Míg elmeséli százszor, merre, hol jár,
szellő a rétnek, fújdogál a fákra,
jobbán ebével szendereg a bojtár,

majd sípjába fúj, s édes muzsikákra
nimfákkal táncol – s rájuk borul ott már
tündöklő Tavasz szerelmetes sátra.

A Nyár

Kemény a Nap, suhog a fényes ostor,
tikkad a nyáj, az ember, ég a cserje,
csak a kakukk szól újra-újra olykor,
s felelget néki, visszabúg a gerle.

Még lágy a szellő, ám a tájban ott forr
a vad vihar már, jó, hogy leteperje,
riad a bojtár, lila már a dombosor:
kerekedik már: egyszeribe' ver le

szanaszét mindent, fut a bojtár, baj van!
nyilall a villám, nagy a dörgés, rához
legyet, dongót is, rettenetes rajban.

Sejtette ő ezt: Fergeteg kiáltoz –
és a jégeső, kopogós morajban,
mint fürge hóhér, úgy csap a kalászhoz.

L'Autunno

Celebra il Villanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.

Fà ch' ogn'uno tralasci e balli e canti
L'aria che temperata dà piacere,
E la Stagion ch' invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere.

I cacciator alla nov'alba a caccia
Con corni, schioppi, e cani escono fuore
Fugge la belva, e seguono la traccia;

Già sbigottita, e lassa al gran rumore
De' schioppi e cani, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

L'Inverno

Agghiacciato tremar tra nevi argenti
Al severo spirar d'orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento,
E pel soverchio gel batter i denti;

Passar al foco i dì quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento. "
Camminar sopra 'l ghiaccio, e a passo lento
Per timor di cader girsene intenti;

Gir forte, sdrucioliar, cader a terra
Di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte
Sin che 'l ghiaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscin dalle ferrate porte
Scirocco, Borea e tutti i Venti in guerra.
Quest'è 'l Verno, ma tal che gioia apporte.

Az Ősz

Paraszt ünnepli tánccal, cimbalommal
vidám szüretjét – és nyakalva cifra
kedvébe' Bacchus kelyhét, bizalommal
ki-ki magát már asztal alá issza.

Áll a szüret még, dallal, vigalommal,
kedves az ég is, barátságos, tisztá –
majd a vad nyárnak ki-ki nyugalommal
álm-adóját adogatja vissza.

De a vadász kél, kerekedik reggel,
megfújja kürtjét, kutyáit hivatja –
fut a vad, szorítsd, rajta, ne ereszd el!

S a nagy lármától végre megriadna
– el is találták, úzik is sereggel! –
lankad a vad már, páráját kiadja.

A Tél

Küszködni, fázva, csikorgó havakkal,
csikaró, fájó, rettenetes szélben,
topogni sűrűn, meg ne fagyj a télben,
jeges világban, vicsorgó fogakkal.

Húzódni tűzhöz, terített, víg asztal
mellé, míg ott künn csak úgy szakad, délben –
majd síkos úton, jaj, elesőfélben
továbbhaladni, mindig egy arasszal:

vigyázz, megcsúszol! Lábad nem szaladhat:
No, kelj fel, indulj – hanem aztán jó kis
roppanás: jég volt, beszakadt alattad!

Sirokkó, bőra, ezerféle kőfic
rohama csap rád zúgó szél-hadaknak –
ilyen a tél hát, de van benne jó is ...

Rónai Mihály Anulrás fordítása

The series of twelve Vivaldi concertos that make up Op.8 mark one of the high points of mature Baroque, comparable in significance and weight with Bach's Brandenburg concertos. In 1725, the year this opus was published, Vivaldi was 47 years old. He was known throughout Europe and was at the peak of his fame both as a composer and a virtuoso violinist. His works had been printed for 15 years by the Amsterdam publisher Estienne Roger, and later (in fact from Op.8 onwards) from Roger's successor, Le Cène. Vivaldi was visited by pupils and ardent admirers from distant countries, and the repute of "Il prete rosso" (the red priest) can be compared perhaps only with the popularity of Corelli in England.

The Four Seasons

The Four Seasons form a virtually separate, closed cycle within the Op.8 series. Vivaldi even reinforced the affinity of these four violin concertos by *thematic* links (the opening of the first movement of 'Summer' returns in the third movement of 'Winter', and later the tempest music returns too. In fact the musical depiction of the *tempest* runs through all except 'Autumn', as a kind of "Leitmotif"). Furthermore, of Vivaldi's concertos, these four works alone or rather certain movements from them, can be called real "programme music" in the sense that the extra-musical background not only influences the character of the themes and of the whole movement but of the shaping itself, more or less breaking up the customary ritornel structure. (The first movement of 'Summer' and the outer movements of 'Winter' are the most striking examples.) As against these boldly experimental

movements, which present sharply contrasting images, the closing movements of 'Spring' and 'Summer' emphatically present a *single* character, with a strongly homogeneous thematic pattern that lacks even the motivic and contrast motifs typical of Vivaldi's other concertos. Many different transitional forms appear between these two extremes, side by side in the four works. Special attention should be paid to the slow movements, in which the various musical elements of echo, depiction of motion or expression of moods are present *throughout the whole movement* (simultaneously or alternately), so that the music presents a single, static picture that is at one and the same time composed of several, contrasting details. As the text of the dedication indicates, Vivaldi included four sonnets that portray the seasons, and since he did not give the name of the poet he may possibly have written them himself. According to some scholars, Vivaldi added the sonnets to the concertos only *later*; at the time of publication, but it is certain that he reworked the musical material considerably so as to bring out the programme as clearly as possible. At the relevant places in the printed score, he added letters referring to certain lines of the sonnets and over certain sections he even wrote in what they depict (for instance: "rustling of the foliage", "barking dog", "suffering from the heat", "the shepherd boy's complaint", "thunder", "shots", "fleeing game", "the ice gives way", and so on.) These verbal explanations are of the utmost significance not only to the performance or comprehension of the work, but also as specific designations of certain musical figures that Vivaldi employed in a number of *other* concertos with a

similar meaning. Thus, as we shall see during the detailed analyses, they provide the music with a background meaning one might otherwise not have thought of.

Concerto No. 1 in E major "Spring"

First movement: The musical material is determined in its entirety by the pictures described in the sonnet, and the customary ritornel form is only brought forth by having the first picture (the second half of the tutti material of a bourrée character, which greets the spring) return repeatedly by way of a refrain in the course of the movement. Instead of the usual three returns there are *five*, which breaks the form up more than usual. The other scenes are presented alternately by the soloists and the orchestra, in the following order: "The Song of the Birds" (performed by the soloist with two extra violinists, where the staggered entries and simultaneous sounding of the three instruments, partly in the form of a canon, gives a truly lifelike presentation of a "birds chorus"); "The Trickle of Brooks" (pairs of sounds from the 1st and 2nd violins, repeated *piano*); "Tempest" (with a dramatic alternation of tutti



ANTONIO VIVALDI

and solo and the two main elements of Vivaldi's storm-music; very fast tone repetitions representing thunder and fast ascending scales depicting lightning); "The Song of the Birds" (a short return of the familiar musical material "after the storm", between two refrains). Only the last, very brief solo section bears no title.

The **second movement** includes extremely modern, impressionistic music, with the simultaneous stratification of three different pictures: the peacefully sleeping goatherd (a broadly phrased melody from the

solo violin), the whispering foliage (pairs of notes in the two violin parts, with a dotted rhythm and constant, monotonously regular repetition) and the dog guarding the herd (staccato "yelps" on the viola). The three actions remain *independent* of each other throughout, which Vivaldi emphasized by his wish that each part be performed, in a unique manner for his time, with a different dynamic (*pianissimo* for the whispering foliage, *forte* for the barking of the dog, and no marking for the solo melody, i. e. medium volume).

The **third movement** is marked “Danza pastorale”, a typical $12/8$ movement in Siciliano rhythm, in the manner of the stylized, pseudo-folk pastoral scenes of Baroque operas. (One typical attribute of this kind of music is that the seemingly naive simplicity of the tutti-ritornel, with its sound built on the bagpipe bass and its gently rocking melody, conceal a most intricate background idea: the middle section of the subject begins with a dotted quaver before the bar line and soon afterwards this shift results in a metrical uncertainty that lasts over several bars.) In its entirety the movement is very open in structure, containing not a single subject or motif with a defined profile. The principal characteristic is the all-pervasive Siciliano rhythm, and although the ritornel becomes considerably changed with every recapitulation, this is not really perceived by the listener because of the unifying effect of the basic rhythm and the neutral motifs. Following from the movement’s character, the solo sections (unusually) consist almost exclusively of *melodic* elements, and consistently contrast with the orchestral sections, they have a smooth rounded, sweetly cantabile motion of triplets compared to the dotted rhythm of the tutti. The mild melancholy of the pastoral idyll is rendered by the striking number of sections in the minor. The very first return of the ritornel is in the related minor of the tonic, while the second, although opening in the tonic of E major, continues with an effective modulation into E minor. The brief, particularly melancholic last solo section remains in the minor, to allow the E major of the closing ritornel to prevail with all the more sparkling splendour.

Concerto No. 2 in G minor “Summer”

The **first movement** resembles the opening movement of ‘Spring’ in that it contains a series of pictures, mostly of nature. But the difference here is that Vivaldi no longer even tries to give a semblance of regularity to the ritornel form. The first tutti section returns only once, in a *highly* abbreviated form, so that the movement (although it contains exactly four tutti and three solo sections) lacks precisely the essence of the ritornel form: thematic unity. In the first bars one can already feel that this is not a traditional concerto: the languid, enervated movements of the suffering from heat are depicted by motifs of two, three or four notes, in a tempo slower than usual (*Allegro non molto*), *pianissimo* and broken up by frequent rests. Subsequent images in the movement include the “Cuckoo” (with the typical minor third of the cuckoo call sounding from its concealment among the figurations of the solo violin); “Wild Pigeon and Goldfinch”; “Gentle Breezes” (rendered by musical means similar to the birds’ chorus and the trickle of the brook in ‘Spring’); “Various Winds, Boreas” (with two-note tremolos that always appear in pieces of storm music and which, alongside the thunder and lightning, obviously symbolize the wild north wind); “The Shepherd Boy’s Complaint” (a highly personal solo section, coloured with expressive chromaticism and in an obvious theatrical style). It is typical of the programme bound re-composed structure that the movement ends in a manner completely alien to other Baroque concertos – not with the material of the first tutti but with the music portraying the stormy wind.

The **second movement** is a “multi-layered” scene including contrasts of simultaneous and subsequent elements. The solo violin melody again impersonates *man* (hunching up in his fear of the thunder and lightning), while the two violin parts below it symbolize the buzzing of the fly. As a rather brutal contrast to this lyrical picture comes the well-known thunder motif, at times from the full orchestra (in *Presto* tempo!), and in these surroundings it is even more frightening in effect than in the pieces of real storm music. (In a similar way to the slow movement of ‘Spring’, the three kinds of musical material have three different dynamic markings.)

The **third movement** is marked “Tempest”. From the few, very simple musical figures representing thunder, lightning and the whistle of the wind, Vivaldi paints a fantastically lively, almost naturalistic picture. In the extremely effective opening, the four bars of thunder are followed by an unexpected general pause before the same effect is repeated, to arouse even greater expectation. After a second standstill, the tempest bursts forth with elementary force, breaking every barrier and accumulating tension that gives a tremendous dynamism to the musical material: the first tutti lasts unusually long, more than 38 bars without a break. Although the movement is built throughout on the thematic pattern of the tempest, it is far from static. Indeed it gives more of the effect of a continuously changing, developing process. Even though all four sections of the opening tutti return sometime or other during the course of the movement, they always appear in a new context and linked to new forms of motion, so that the listener is never aware of the

recapitulation. (Characteristically, both the second and the third tutti open with new material.) The basic principle of form in the whole movement is the effort at *continuity*. The first solo section, for instance, opens with the same run with which the tutti ended; before the second, the thunder returns, which opened the movement and led to a general pause; this again carries the tension of the musical action forward. The third and fourth tutti are completely built into the third solo section, with the frequent alternation of orchestra and solo violin maximizing the sense of excitement.

Concerto No. 3 in F major “Autumn”

The **first movement** depicts the various phases of a village feast, with the orchestra representing the *community*, the merry-making company, and the soloist the *individual man*. The structure of the movement again brings a new mixture of ritornel form and programmed portrayal: although a section of each of the opening ritornel always returns in the tutti that divide the solo sections, the tutti always include new material, including new material that *refers back* to the previous solo section. Thus the music really relates the story of a feast, from the sober, forceful peasant dance at the beginning (with the gradual rising of spirits) to the state of general drunkenness. With the true-to-life depiction of the various phases of individual and “collective” drunkenness, Vivaldi exhibits a highly developed sense of humour: the reeling tread of the drunkard, his bragging and hiccuping, and the coarse laughter and rowdiness of the others all come over in the music. The third solo section is completely irregular in that it

is an episode in *Larghetto* tempo, in the style of the slow movements (“The Sleeping Drunkard”). After that an almost complete recapitulation of the tutti-ritornel closes the feast in an extremely effective manner.

The **second movement**, “Sleeping Drunkards”, seems to have found Vivaldi particularly taken up with a musical rendition of the *dream*. A close cousin of the slow movement, “Il sonno” (The Dream) appears in both his bassoon and his flute concertos entitles “La notte” (The Night). The basic conception (the character of the musical fabric) is already clear in the B flat major (!) slow movement of the bassoon concerto, while the C minor movement of the flute concerto tallies virtually note for note with the D minor middle section of ‘Autumn’, the only difference being that it is shorter. Everything is possible in a dream, where the rational laws of real life lose their validity. Things which in reality do not go together can be brought side by side and the most varied dreams can fade into one another without transition or logical explanation. Vivaldi succeeded in realizing precisely this irrational character in his music, projecting it onto the plane of *harmonic action*. The essence of the classical harmonic order which became firmly established around that time is a periodic alternation of chords carrying tension, dissonance and relaxation, which in the idiom of harmony becomes the “realistic world”. In the slow movement of ‘Autumn’ (except for the dominant-tonic vacillation in the closing section) it occurs altogether only *twice* that chord carrying tension becomes truly resolved! Interestingly Vivaldi experimented with the development of the *soud* that suits this

music, with its basically harmonic conception. In all three dream movements, the orchestra plays *con sordino* at the same volume throughout; in the flute concerto the solo instrument also proceeds in line with the first violins, while in the bassoon concerto it performs a tiny figuration, and according to the composer’s directions, both movements are to be performed *without harpsichord*. But in the slow movement of ‘Autumn’, it is precisely the harpsichord’s broken chords that lend a specific colour to the highly homogeneous sound of the strings. “Il cembalo arpeggio”, is all Vivaldi wrote above the figured bass, leaving it, in keeping with the traditions of continuo performance, to the harpsichordist how he should interpret the instruction as actual sound.

The **third movement** is a splendid musical picture of the *hunt*, with a concrete “plot” carried through perhaps more consistently than in any other movement of *The Four Seasons*, and yet essentially in a traditional ritornel form. The series of events can be divided into two phases. “At dawn the hunters set off with horns, guns and hounds”. The ritornel is made up of two, strongly illustrative motifs, imitating the rhythm of riding and the sound of the bugles, and this motivic pattern is taken over in the first solo section. The actual hunt begins with the second solo section and lasts until the death of the animal. The essence of the concerto principle, the opposition of tutti and solo, is here developed into real dramatic conflict: the solo violin plays the role of the victim, with its precipitate, excited figurations, proceeding in *zigzags*. The tension of the cruel chase keeps increasing, the shots appear in the orchestra quite naturalistically (the short notes in

the various parts, one supplementing the other in an accelerating rhythm, giving a definite stereo effect), and the conflict between tutti and solo becomes sharpened to the utmost. (It is typical of the dynamism of the form, that there is one more solo section and one more tutti-ritornel than is customary.) The sharpest contrast appears between the last solo section, depicting the death of the animal with chromaticism and painted Neapolitan sixths, and the ritornel bugle motif that signals the successful conclusion of the hunt.

Concerto No. 4 in F minor “Winter”

The **first movement** is structurally closest to the first movement of ‘Summer’: it is completely open in structure, beginning with a tutti containing a single, connected harmonic process which returns only once more in the movement. Here too the form is rounded off by storm music. (It is obviously no accident that throughout the whole of Op.8 Vivaldi only qualified the customary *Allegro* by, a slower tempo indication of “non molto”, to indicate a different character, to the first movements of ‘Summer’ and ‘Winter’.) The musical material of the first tutti, which is intended to depict numbing cold, is quite unusual for a concerto opening, but occurs very frequently in the “frost scenes” of operas from around 1700: such scenes had been typical requisites of Baroque stage music since Purcell’s *King Arthur*. The central idea of the movement is again the opposition of man and nature, but here the two are personified alternately by the tutti and the solo. (This opposition is particularly perceptible in the first solo section, where the violin figuration depicts huge gusts of wind, alternating with

the shivering, numb opening material from the orchestra.)

The **second movement’s** musical action again takes place simultaneously on several planes, but here the various layers merge into a single lyrical picture. The famous melody on the solo violin (the happy contentment of a person basking by the fire) is the essential part, with the patter of the rain (pizzicato broken chords on the violins) clearly playing an accompanying, background role.

The **third movement** is the most daringly formulated in all *The Four Seasons*. Only the principle of alternation of tutti and solo recalls the ritornel form. In a fully irregular manner the movement opens with a *solo violin*. Later the orchestra takes over the character and form of motion the violin has presented. Further on, the tutti and solo sections employ constantly changing figurations to depict the various manners of cautious and daring *skating*, the falls and the giving way of the ice, until finally, after a section recalling the first movement of ‘Summer’ and appearing in the form of a warm sirocco, the boreas and other stormy winds suddenly get up, by way of a punchline, and “blow away” the idyllic picture of the joys of winter.

Concerto No. 5 in E flat major “Storm at sea”

The permanent unrest that characterized the “Storm” movement of ‘Summer’ here runs through *the whole work*, bringing about a concentrated and forceful musical realization of the programme indicated in the title. In the **first movement** this permanent tension is maintained by an unusually intensive use of asymmetrical develop-

ment and bar line shifts, by the imitation structure of the ritornel, in which the motion of the parts that chase one another drastically renders the heaving of the stormy sea, by the kinetic motion of semiquavers in the solo sections, and by the extremely dynamic alternation of tutti and solo, which divides the customary ritornel form into minor sections. But Vivaldi does not rest content with that; he interrupts the tutti ritornel at its last appearance with a scale progression that unexpectedly stops short on the dominant, and thereby links it *attacca* with the following slow movement, despite the fact that it is divided from it by a long pause with a fermata.

The **second movement** is experimental music with a completely irregular structure, and the realization par excellence of the sub-title of Op.8 (“Trial of Harmony and Invention”). It opens with an exciting dialogue between the orchestra and the solo violin, with the free, improvisatory, cadential, ornamental figures of the soloist responding to the frequently repeated dotted motif of the tutti to give a sense of permanency. Towards the middle of the movement, the orchestra exposes a new motif of unusually slow, soft broken chords that perfectly render the electric atmosphere between two storms. From this point the soloist progressively assimilates this into his musical material, and so the dialogue between the “persons” of differing characters ends with the conviction that the parties are at one. The realization of this singular programme, which has no title, is helped by a daring harmonic plan that wanders incessantly from key to key. The tonic C minor is *first* heard only in the cadence of Bars 5–6–7, and alongside the basic tonality, the subdominant

F minor and the relative E flat major are present with equal weight. Indeed the movement ends, within a hairs breadth of the dominant G minor. This whimsically flitting, strikingly modern music resists all attempts to identify a “regular” formal scheme. It is of a completely open structure with no beginning and a cadence that breaks off on the dominant of the C minor, so that it actually has no close either and remains “en route” all the way through ...

The **third movement** brings a renewed outbreak of the storm and with it, the means of development familiar from the first movement. Again there is a free large ritornel form, which here is more disintegrated and if possible even more exciting, yet still highly homogeneous. As a specific feature of the form, the ritornel is expanded by some new element at every recapitulation so that it is only heard in its *full* form at the end of the movement.

Concerto No. 6 in C major “Il piacere”

The title is usually translated as “The Pleasure”, and Arthur Hutchings alone gives it a different interpretation in his book on the Baroque concerto. According to him “Il piacere” means the ‘good natur’d or contented man’ and listening to the expressly ironical parodying, and at places even grotesque music of the other movements, one certainly associates it with an actual person rather than the general concept of “joy”. In the ritornel of the **first movement** the principal role is assigned to the syncopations, i. e. the rhythms that emphasize the initially unaccented point in the bar. A syncopated thematic pattern is one of Vivaldi’s most typical stylistic marks, which, in

the Op.8 concertos too, he uses to express many different characters. In this movement the syncopations express a form of innaturally intensified excitement and an attitude to life which (together with the fact that the ritornel appears both on the second and third occasions in the *minor*) strongly contradicts the translation of the title simply as “joy”.

The **second movement** is a pastoral Siciliano employing and almost parodying the sentimental operatic tone, with broken “wheezing” *sospirati* and melancholy Neapolitan sixths. But the banal surface conceals an elaborate, entirely individual form: the melody on the solo violin is accompanied by the orchestra in unison throughout, by way of an *ostinato* bass as it were, with two alternating themes. One is a chromatically descending progression with a *tutti-ritornel* function, opening and dividing the movement, while the other is the cadence turn that provides the actual accompaniment. The idea of the essentially ternary ABA movement is that it is precisely the beginning of the reprise, the most important dividing

line of the form, that becomes almost imperceptible, since the recapitulation of the chromatic “ritornel” motif from the orchestra is completely overlapped by the melody of the solo violin.

The **third movement** has huge leaps in the orchestral ritornel, where the violin parts jump above and below one another, and the orchestral fabric is built upon a complementary rhythm, all of which express the grotesque humour of the music. The capricious solos, with their constantly changing character, continue the same manner, assembling the most varying forms of motion, ranging from turns reminiscent of the ribald jokes in the *commedia dell’arte* to parodied solemn scale progressions. The whole movement’s character, “turned inside out”, is symbolized as it were by the first eight bars of the ritornel, which sound over a *dominant* organ point. After that the music turns away towards the dominant key and the C major is not properly reinforced until the closing, cadential section of the ritornel.

Judit Péteri

Les douze concertos de l'Opus 8 constituent une série représentative de l'art concertant de Vivaldi, l'un des chefs-d'œuvre de la période baroque de la maturité, un cycle dont l'importance et le poids peuvent être comparés à ceux des Concertos Brandebourgeois de Bach. L'année qui vit paraître l'œuvre sous forme imprimée, en 1725, Vivaldi était un compositeur et un virtuose du violon de 47 ans connu dans toute l'Europe et à l'apogée de son succès. Depuis une quinzaine d'années, ses œuvres étaient publiées à Amsterdam chez Estienne Roger. A partir de l'Opus 8, elles seront éditées par son successeur, Le Cène. Vivaldi recevait la visite de disciples et d'enthousiastes de son art venus des pays les plus lointains. La célébrité que connaissait le « Prêtre roux » ne peut sans doute être comparée qu'à celle dont avait joui Corelli en Angleterre.

Les Quatre Saisons

Les concertos des « Quatre Saisons » constituent presque à l'intérieur de l'Opus 8 un cycle clos et distinct. Vivaldi a encore renforcé l'interdépendance de ces quatre compositions par des liens *thématiques*. (On entend en effet à nouveau le début du premier mouvement de « L'Été » a dans le troisième mouvement de « L'Hiver », de même que la musique de la tempête; en outre, exception faite du seul « Automne », la représentation musicale de la *tempête* est présente dans tout le cycle, tel un leitmotiv. De plus, seuls ces quatre concertos, ou plutôt certains de leurs mouvements, peuvent véritablement porter dans l'œuvre de Vivaldi le nom de « musique à programme », dans la mesure où le contenu extramusical qui se situe à l'arrière-plan n'influe pas

seulement sur la thématique et tout le caractère du mouvement, mais aussi sur le *modelage* lui-même, et en ceci qu'il désorganise aussi plus ou moins la structure habituelle de la ritournelle. (C'est avant tout le cas du mouvement initial de « L'Été » et des premier et dernier mouvements de « L'Hiver »). En outre, contrairement aux mouvements vivaldiens présentant un caractère fortement expérimental et opposant des images très contrastées, le finale du « Printemps » et celui de « L'Été » ne rendent nettement qu'un *seul* caractère, avec une thématique extrêmement homogène, et en faisant même abstraction des éléments contrastants dans les motifs, etc. qui sont caractéristiques des autres concertos de Vivaldi. Entre ces deux extrêmes, on trouve encore un grand nombre d'autres formes de transition coexistant dans ces quatre compositions. Il vaut la peine d'accorder une attention particulière aux mouvements lents, dans lesquels les éléments musicaux imitatifs, descriptifs de mouvements ou exprimant des états d'âme sont présents *tout au long du mouvement* (concurrentement ou alternativement), ce qui fait que la musique forme une image statique unique néanmoins faite de plusieurs éléments contrastants. Comme il ressort du texte de la dédicace, Vivaldi pourvut l'édition imprimée des concertos de quatre sonnets consacrés aux saisons, et étant donné qu'il ne mentionne pas le nom du poète, il est fort possible qu'il en ait lui-même été l'auteur. Certains spécialistes supposent que le compositeur n'ajouta les sonnets qu'*après-coup* aux concertos, à l'occasion de leur publication. Ce qui est certain, c'est qu'il remania dans une large mesure leur musique afin de réaliser le

programme avec la plus grande clarté possible. Il nota aux endroits adéquats de la partition des lettres se rapportant aux différents vers des sonnets, et il alla même jusqu'à noter au-dessus de certains passages ce qu'ils représentent (par exemple, «bruissement de feuilles», «jappements de chien», «souffrance causée par la chaleur», «plainte du berger», «coup de tonnerre», «coups de feu», «le gibier aux abois», «la glace se rompt», etc.). Ces explications verbales sont de la plus grande importance, non seulement dans l'exécution et l'audition des œuvres, mais aussi parce qu'elles définissent concrètement certaines formules musicales que Vivaldi a utilisées dans de nombreux autres concertos, avec une signification semblable, et qu'elles permettent donc – comme nous le verrons au fur et à mesure des analyses détaillées – de résoudre le sens caché de la musique, auquel on ne penserait peut-être même pas sans cela.

Concerto N° 1 en mi majeur «Le printemps»

Premier mouvement: Les matériaux musicaux sont entièrement déterminés par certaines images de l'action décrite par le sonnet, et la forme de ritournelle habituelle n'est atteinte que du fait que la deuxième moitié du passage dansant de type bourrée du tutti dans le premier tableau, qui constitue un salut au printemps, revient comme un refrain au cours du mouvement (non pas trois fois, mais à cinq reprises), ce qui donne une forme très découpée. Les autres scènes sont confiées alternativement au soliste et à l'orchestre, dans l'ordre suivant: «Chant d'oiseaux» (outre le soliste, elle est jouée par deux autres violons, et le jeu d'ensemble glissé,

partiellement en canon, des trois instruments rend très fidèlement ce «concert d'oiseaux») – «Le murmure des ruisseaux» (paires de notes répétées piano des premiers et seconds violons) – «Orage» (avec une alternance dramatique du tutti et du solo, et les deux éléments les plus importants des musiques d'orage de Vivaldi, à savoir les répétitions de notes extrêmement rapides qui figurent les coups de tonnerre et les gammes ascendantes accélérées qui représentent les éclairs) – «Chants d'oiseaux» (apparition «après l'orage», sous une forme abrégée, du matériau musical cité plus haut, entre deux refrains). Seul le dernier passage solo, qui est très bref, ne porte aucun titre.

Deuxième mouvement: Il s'agit d'une musique produisant un effet impressionniste des plus modernes, et qui est faite de trois images différentes présentées simultanément, sous une forme superposée: le somme paisible d'un chevrier (mélodie à l'ample courbe du violon solo), le bruissement du feuillage (paires de notes en rythme pointé répétées avec une régularité monotone des deux parties de violon) et le chien qui veille sur le sommeil du chevrier «jappements» brefs figurés par le jeu haché de l'alto). Ces trois processus sont de bout en bout indépendants les uns des autres, ce que Vivaldi a encore souligné en faisant jouer (ce qui était tout à fait unique à son époque) chaque partie avec une dynamique différente (le bruissement des feuilles est marqué *pianissimo*, les jappements du chien *forte*, et la mélodie solo ne porte d'indication, ce qui fait qu'elle doit avoir une force sonore moyenne).

Troisième mouvement: «*Danza pastorale*». Il

s'agit d'un mouvement à $12/8$ au rythme caractéristique de sicilienne, dans le style «pseudo-populaire» stylisé des scènes pastorales des opéras baroques. (Fait caractéristique dans ce type de musique: une idée de forme extrêmement raffinée se cache derrière l'apparente simplicité naïve de la ritournelle du tutti, sa sonorité basée sur un bourdon et sa mélodie douce et balancée, à savoir que la partie centrale du thème commence une croche pointée avant la barre de mesure, dérapage qui donne lieu peu après à une incertitude métrique qui s'étendra à plusieurs mesures.) Dans son ensemble, la structure du mouvement est très ouverte: on n'y trouve pas un seul thème ou motif présentant une physionomie décidée, et sa caractéristique principale se limite au rythme pointé de sicilienne qui empreint le tout, et bien que la ritournelle subisse des changements importants à chacune de ses réapparitions, l'auditeur ne s'en rend pas tellement compte par suite de l'effet homogénéisateur du rythme de fond et de la neutralité des motifs. Du fait du caractère du mouvement, les parties solo sont faites presque exclusivement d'éléments *mélodiques* (ce qui est rare), et ceux ci contrastent de façon suivie avec les parties orchestrales dans la mesure où ils opposent toujours à leurs rythmes pointés un mouvement en triolets arrondi et chantant avec douceur. L'atmosphère quelque peu mélancolique de l'idylle pastorale est rendue par les passages en *mineur* remarquablement nombreux du mouvement: la première reprise de la ritournelle se fait dans la tonalité mineure parallèle de la tonalité fondamentale; quant à la deuxième, si Vivaldi la fait commencer en mi majeur (la tonique), il passe ensuite avec un effet

très marqué au mi *mineur*; enfin, la dernière partie solo, très brève et d'un caractère particulièrement mélancolique, reste elle aussi en mineur, après quoi la ritournelle finale fait une apparition d'autant plus brillante en mi majeur.

Concerto N° 2 en sol mineur «L'été»

Premier mouvement: Tout comme dans le cas du mouvement initial du «Printemps», nous nous trouvons en présence d'une série d'images diverses, principalement empruntées à la nature, à ceci près qu'en l'occurrence, Vivaldi n'a même pas essayé de créer l'apparence de la forme régulière de ritournelle. La première parties tutti ne revient qu'*une fois*, et ce sous une forme très abrégée, ce qui fait qu'on ne trouve précisément pas dans ce mouvement ce qui fait l'essentiel de la forme de ritournelle, à savoir l'unité thématique (bien que le mouvement contienne exactement quatre passage tutti et trois parties solo). On sent dès les premières mesures qu'il ne s'agit pas là d'une musique de concerto traditionnelle: des motifs au temps plus lent que de coutume (*Allegro non molto*) de deux, trois ou quatre notes, joués pianissimo et séparés très nettement par des pauses évoquent les mouvements languides et fatigués de l'homme souffrant de la chaleur. Les autres images du mouvement sont les suivantes: «Coucou» (la tierce mineure caractéristique du chant de l'oiseau est dissimulée parmi les figurations du violon solo) – «La palombe et le chardonneret»; «Vents doux» (les moyens musicaux utilisés rappellent ceux du concert d'oiseaux et du murmure des ruisseaux du «Printemps») – «Vents divers, Borée» (avec les trémolos de deux notes qui sont constamment

présents dans les musiques d'orage et qui symbolisent très probablement, outre les coups de tonnerre et les éclairs, le sauvage vent du Nord – « Plainte du berger » (partie solo au ton très personnel, colorée d'une chromatique expressive, dans un style ouvertement théâtral). Fait caractéristique de la structure remaniée en fonction du programme, le mouvement – d'une façon entièrement étrangère à la coutume des concertos baroque – ne finit *pas* par le matériau du premier tutti, mais par la musique dépeignant le vent de tempête.

Deuxième mouvement: Il s'agit d'une scène à « couches multiples », dans laquelle contrastent les éléments simultanés et ceux qui se succèdent: la mélodie du violon solo incarne de nouveau *l'homme* (qui set met à l'abri, effrayé par le tonnerre et les éclairs); les deux parties de violon qu'on entend au-dessous symbolisent le bourdonnement des mouches. Par rapport à cette image lyrique, c'est un contraste brutal qu'apporte de temps à autre, à l'orchestre au complet, (*Presto!*) le motif désormais familier du tonnerre, qui produit dans cette atmosphère un effet encore plus impressionnant que dans les musiques de tempête proprement dites. (Tout comme dans le mouvement lent du « Printemps », ces trois matériaux musicaux sont dotés d'indications dynamiques différentes.)

Troisième mouvement: « *Orage* ». A partir de quelques formules musicales très simples figurant le tonnerre, les éclairs et le hurlement du vent, Vivaldi nous peint un tableau extraordinairement vivant et presque naturaliste des éléments déchaînés. Le début du mouvement est particulièrement riche d'effet: après quatre me-

sures de tonnerre vient une pause générale inattendue, puis le compositeur reprend l'effet précédent, provoquant un sentiment d'attente encore plus intense. Après le deuxième arrêt brusque, l'orage éclate avec une force élémentaire en rompant toutes les digues, et la tension amassée en début de mouvement confère au matériau musical un élan formidable: le premier tutti est d'une longueur inaccoutumée, puisqu'il couvre 38 mesures en tout, sans interruption aucune. Bien que le mouvement soit basé de bout en bout exclusivement sur la thématique de l'orage, il n'est nullement statique, et il donne l'impression d'un processus en changement et en développement constant. Les quatre volets du tutti reviennent tous à un point quelconque du mouvement, mais ils se présentent toujours dans un contexte nouveau, en liaison avec de nouvelles formules de mouvement, ce qui fait que l'auditeur ne sent jamais qu'il s'agit d'une reprise. (Fait caractéristique, le deuxième et le troisième tutti commencent eux aussi par un matériau *neuf*.) Le principe de modelage fondamental de tout le mouvement réside dans la poursuite de la *continuité* la plus complète possible. C'est ainsi que la première partie solo commence par un passage rapide de notes similaire à celui sur lequel s'est terminé le tutti; on entend revenir avant la seconde les grondements de tonnerre débouchant sur une pause générale du début du mouvement, ce qui continue à nouveau la tension du processus musical; quant au troisième et au quatrième tutti, ils se fondent complètement dans la troisième partie solo, et l'alternance fréquente de l'orchestre et du violon solo intensifie de façon extrême le contenu émotionnel.

Concerto N° 3 en fa majeur «L'automne»

Premier mouvement: Nous nous trouvons en présence de la peinture des différentes phases de réjouissances villageoises dans laquelle la *communauté*, les gens qui s'amuse, sont symbolisés par l'orchestre, tandis que l'*individu* est incarné par l'instrument soliste. La structure du mouvement présente une fois de plus une nouvelle combinaison de la forme de ritournelle et de la représentation à programme: bien que telle ou telle phase de la ritournelle initiale revienne toujours dans les tutti qui articulent les passages solo, on trouve dans chacun des tutti en question de nouveaux matériaux, y compris de nouveaux matériaux *se rattachant* aux passages solo précédents, ce qui fait que la musique nous raconte vraiment l'histoire d'une fête, de la danse paysanne sobre et vigoureuse des débuts à l'ébriété générale, en passant par une intensification graduelle de l'excitation des réjouissances. Vivaldi fait preuve d'un sens fort développé de l'humour dans sa description très fidèle des différents stades de l'ébriété individuelle et collective: il a inséré dans sa musique la démarche chancelante de l'ivrogne, ses grands gestes désordonnés et même ses hoquets (!), ainsi que les gros rires et le tapage de l'assistance. Fait tout à fait inhabituel, un épisode marqué *Larghetto* vient s'insérer dans le mouvement en guise de troisième partie solo. Il s'agit d'un tableau intitulé «L'ivrogne endormi» qui est écrit dans le style des mouvements lents et après lequel la reprise presque intégrale de la ritournelle du tutti vient clôturer avec beaucoup d'effet les réjouissances des villageois.

Deuxième mouvement: «*Ivrognes dormant*». De toute évidence, la description musicale du *som-*

meil préoccupait particulièrement Vivaldi. Le mouvement lent intitulé «*Il sonno*» (Le sommeil) de ses concertos de basse et de flûte portant le titre de «*La notte*» (La Nuit) est frère jumeau de la musique ayant pour thème le sommeil dans L'Automne. La conception fondamentale de celle-ci (le caractère de la texture musicale) était déjà toute élaborée dans le mouvement lent en si bémol majeur (!) du concerto de basse; quant au mouvement en ut mineur du concerto de flûte, il est presque identique note pour note au mouvement médian en ré mineur de L'Automne, à ceci près qu'il est plus court que celui-ci. Dans le sommeil et le rêve, tout devient possible: les lois rationnelles de la vie réelle ne sont plus valables, des choses qui ne se côtoient jamais dans la réalité peuvent arriver ensemble et les images de rêve les plus variées peuvent glasier les unes sur les autres sans la moindre transition et sans explication logique.

C'est précisément ce caractère irrationnel que Vivaldi a réussi à rendre dans sa musique, en le projetant sur le plan du *processus harmonique*. L'essentiel de l'ordre harmonique classique, qui se cristallisa vers cette époque, consiste dans l'alternance périodique des accords porteurs de tension et de dissonances d'une part et de ceux qui viennent résoudre celles-ci d'autre part. Telle est donc la manière dont se présente le «monde réel» dans le langage de l'harmonie. Or, dans le mouvement lent de L'Automne, il arrive en tout et pour tout *deux* fois (exception faite des hésitations entre la dominante et la tonique de la partie finale) que le compositeur résolve véritablement la tension d'un accord! Il est intéressant d'observer de plus près comment Vivaldi s'est

livré à un travail expérimental pour ce qui est de la *sonorité* convenant à cette musique de conception primitivement harmonique. Dans chacun des trois mouvements consacrés au thème du sommeil dont il a été question, l'orchestre joue en sourdine, autrement dit de bout en bout avec la même intensité sonore ; dans le concerto de flûte, l'instrument soliste lui-même procède avec les premiers violons, tandis que dans le concerto de basson, il joue de petites figurations. De plus, le compositeur indique dans les deux cas que le mouvement doit être joué *sans clavecin*. Dans le mouvement lent de *L'Automne*, par contre, c'est précisément le clavecin qui confère par ses arpegges un coloris très particulier à la sonorité très homogène des cordes. « *Il cembalo arpeggio* » (« Le clavecin arpège »), a simplement noté Vivaldi au-dessus de la basse chiffrée, confiant à l'instrumentiste, selon la coutume de la basse continue, le soin d'interpréter cette indication et de la transformer en réalité sonore.

Troisième mouvement : Il s'agit d'un tableau musical de maître représentant une *chasse*. On y trouve peut-être l'« action » concrète la plus cohérente et la plus suivie de tous les mouvements des « Quatre Saisons », et qui plus est, pour l'essentiel, dans une forme traditionnelle de ritournelle ! La série des événements peut être découpée en deux. « Les chasseurs se mettent en route à l'aube au son du cor, avec leurs fusils et leur meute ». La ritournelle est faite de deux motifs d'imitation fortement illustratifs rendant le rythme de la chevauchée et les appels de cor, motifs qui seront repris par la première partie solo. La chasse proprement dite commence avec le début de la deuxième partie solo, et elle se

poursuit jusqu'à la mort de la bête poursuivie par les chasseurs. Dans ce mouvement, on assiste à une transformation en véritable conflit dramatique de l'opposition entre le tutti et le solo qui constitue le principe même du concerto : le violon solo incarne en effet le gibier traqué, avec des figurations hâtives, agitées, en zig-zag. La tension de cette cruelle poursuite va s'intensifiant, et l'on entend à l'orchestre des coups de fusils très naturalistes (notes brèves au rythme accéléré et produisant un effet stéréophonique très particulier des parties qui se complètent), et l'opposition tutti-solo grandit jusqu'à l'extrême (fait caractéristique du dynamisme de la forme, celle-ci comporte une partie tutti et une partie solo de plus que la formule habituelle). Le contraste le plus poussé est celui qui oppose la dernière partie solo – qui dépeint la mort de la bête sous une forme chromatique et par de douloureuses sixtes napolitaines – au motif de cor constituant la ritournelle qui annonce la fin fructueuse de la chasse.

Concerto N° 4 en fa mineur « L'Hiver »

Premier mouvement : Au plan de la structure, c'est au mouvement initial de *L'Été* qu'il ressemble le plus : il commence par un tutti à la structure complètement ouverte et mettant en jeu un processus harmonique unique et cohérent ; ce tutti ne revient qu'une fois durant le mouvement, et la forme se termine là encore sur une musique d'orage comme celle du second concerto. (Ce n'est certainement pas un hasard si c'est seulement dans le cas des premiers mouvements de *L'Été* et de *L'Hiver*, dans l'Opus 8, que Vivaldi a complété *l'Allegro* habituel de la men-

tion «*non molto*», qui modère le tempo et suggère un caractère différent). Le matériau musical du premier tutti, dont le rôle est d'évoquer un froid glacial, est totalement inhabituel pour un mouvement initial de concerto – il serait par contre tout à fait à sa place dans les «scènes de gel» des opéras écrits vers 1700, qui faisaient partie de la panoplie lyrique baroque depuis le «King Arthur» de Purcell. Là encore, l'idée centrale du mouvement est celle de l'opposition homme-nature, mais cette fois, le tutti et l'instrument soliste symbolisent tour à tour l'un et l'autre. (Cette opposition et particulièrement sensible dans le premier passage solo où les figurations du violon, qui dépeignent les puissantes rafales du vent d'hiver, alternent avec la musique orchestrale du début, évoquant un blottissement frileux.)

Deuxième mouvement: Nous nous trouvons de nouveau en présence d'un processus musical se déroulant simultanément sur plusieurs plans, mais cette fois, ses différentes couches se fondent en un tableau lyrique unique. L'essentiel en est constitué par la célèbre et magnifique mélodie du violon solo (symbolisant l'heureuse satisfaction de l'homme se réchauffant auprès du feu), à côté de laquelle le battement des gouttes de pluie (arpèges pincés aux violons) joue nettement un rôle d'accompagnement et de toile de fond.

Troisième mouvement: C'est là le mouvement qui présente le modelage le plus hardi dans les «Quatre Saisons». Seule l'alternance du tutti et de l'instrument soliste y rappelle encore la forme de ritournelle. Autre exception, c'est le *violon solo* qui ouvre le morceau, et l'orchestre reprend ensuite le caractère et le type de mouvement de sa musique. Dans ce qui suit, les figurations con-

tinuellement alternées du tutti et de l'instrument soliste décrivent les différents mouvements pleins de prudence et d'intrepidité à la fois d'une scène de *patinage*, jusques et y compris la chute et la rupture de la glace. Enfin, après une évocation du premier mouvement de L'Été symbolisant l'arrivée du sirocco, un retour inopiné de Borée et des autres vents d'orage vient mettre un point final riche d'effet à la scène et «balayer» le tableau idyllique des joies de l'hiver.

Concerto N° 5 en mi bémol majeur «La tempête»

L'inquiétude permanente qui caractérisait le mouvement initial de L'Été s'étend en l'occurrence à cette œuvre *tout entière*, ce qui permet au compositeur de réaliser sous une forme particulièrement concentrée et vigoureuse le programme mentionné dans le titre.

Dans le **premier mouvement**, cette tension constante est maintenue par un usage encore plus intensif que de coutume chez Vivaldi du modelage asymétrique et des décalages de la barre de mesure, la structure imitative de la ritournelle, dans laquelle le mouvement de poursuite mutuelle des parties rend très bien la danse furieuse des vagues, le mouvement moteur en doubles croches des parties solo, présent du début jusqu'à la fin, et l'alternance extrêmement dynamique du tutti et du solo, qui découpe la forme de ritournelle en parties plus petites. Mais Vivaldi ne s'arrête pas là : lors de sa dernière réapparition, la ritournelle du tutti est interrompue par une gamme s'arrêtant brusquement sur la note de dominante, ce qui la relie en quelque sorte *attacca* au mouvement lent qui suit, bien qu'elle en soit séparée par un point d'orgue.

Deuxième mouvement : Il s'agit d'une musique à la structure entièrement exceptionnelle, de type expérimental, illustrant par excellence le sous-titre de l'Opus 8, « *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* » (L'épreuve de l'harmonie et de l'invention). Il commence par un passionnant dialogue de l'orchestre et du violon solo : le soliste répond au motif à rythme pointé répété à plusieurs reprises et donnant une impression de continuité par des figurations ornementales entièrement libres et présentant un caractère de cadence improvisée. Vers le milieu du mouvement, l'orchestre expose un nouveau motif rendant à merveille l'atmosphère chargée d'électricité de la période séparant deux orages, fait d'arpèges discrets d'une lenteur inaccoutumée; dès lors, le soliste *s'assimile* de plus en plus à cette musique, et le dialogue des deux « personnes » de caractère opposé se termine donc par la conviction de l'une par l'autre. La réalisation de ce singulier programme dépourvu de titre est favorisée par un plan harmonique d'une grande hardiesse qui passe constamment d'une tonalité à l'autre. C'est ainsi que nous n'entendons *pour la première fois* la tonalité fondamentale d'ut mineur que dans la cadence des mesures 5 à 7; en outre, en-dehors de la tonalité fondamentale, le mouvement fait une place importante à la sous-dominante (fa mineur) et à la tonalité parallèle de mi bémol majeur, et il s'en faut de peu qu'il ne se termine dans le ton de dominante de sol mineur ! Cette musique capricieuse d'un modernisme étonnant est rebelle au classement dans tout schéma de forme « régulier » ; elle est de structure entièrement ouverte et n'a pas de début, sans parler du fait qu'elle n'a en fait pas de

fin non plus dans la cadence qui s'intrompt sur la dominante (ut mineur). Elle donne constamment l'impression d'être en route pour un domaine où elle n'arrive jamais ...

Troisième mouvement : La tempête reprend de plus belle, et les moyens de modelage que nous avons déjà rencontrés au premier mouvement permettent à nouveau au compositeur de ménager une échappée de l'envergure d'une grande forme de ritournelle à un processus musical encore plus fractionné et agité que précédemment mais néanmoins très cohérent. La singularité de la forme réside dans le fait que la ritournelle se trouve augmentée à chacune de ses réapparitions d'un nouvel élément et qu'on ne l'entend sous sa forme *intégrale* qu'à la fin du mouvement !

Concerto N° 6 en ut majeur « Il piacere »

On traduit souvent le titre de ce concerto par « Le Plaisir » ou « La Joie », mais *Arthur Hutschings* l'interprète pour sa part différemment dans son livre sur le concerto baroque. Pour lui, il représente le plaisir « que ressent l'homme satisfait ». Et effectivement, en écoutant la musique nettement ironique, du type parodique et tombant même par endroits franchement dans le grotesque, du premier et du dernier mouvements, on a plutôt tendance à penser à un personnage concret qu'à la notion trop vague et générale de joie ou de plaisir. Dans la ritournelle du **premier mouvement**, ce sont les *syncopes*, c'est à dire des rythmes accentuant des points normalement non accentués de la mesure, qui jouent le rôle principal. La thématique syncopée constitue l'une des marques de style les plus car-

actéristiques de Vivaldi, et le compositeur l'utilise pour exprimer des caractères fort divers, et ce également dans les concertos de l'Opus 8. Dans ce mouvement, elles expriment une sorte de sentiment de la vie et d'excitation tombant dans une exaltation non naturelle qui contredit effectivement assez nettement la traduction simpliste du titre par « Le Plaisir » ou « La Joie », d'autant plus que la ritournelle fait ses deuxième et troisième apparitions en *mineur*.

Deuxième mouvement : Il s'agit d'une sicilienne pastorale parodiant presque le ton des opéras sentimentaux, avec des soupirs hachés et « hâlants » et de mélancoliques sixtes napolitaines. Cependant, une forme raffinée et entièrement personnelle se cache sous ces apparences banales : la mélodie du violon solo est accompagnée de bout en bout à *l'unisson* par l'orchestre, en une sorte de basse continue, avec alternance de deux thèmes différents. Le premier est une gamme chromatique descendante qui commence et articule le mouvement et joue le rôle de ritournelle du tutti ; quant au deuxième, c'est une tournure de cadence qui constitue l'accompagnement proprement dit. La plus grande idée de ce mouvement en trois parties suivant le schéma A B A réside dans le fait que le début de la reprise, qui

constitue justement la ligne de partage la plus importante de la forme, passe pratiquement inaperçue du fait que le retour du motif chromatique de « ritournelle » de l'orchestre est entièrement couvert par la mélodie du violon solo.

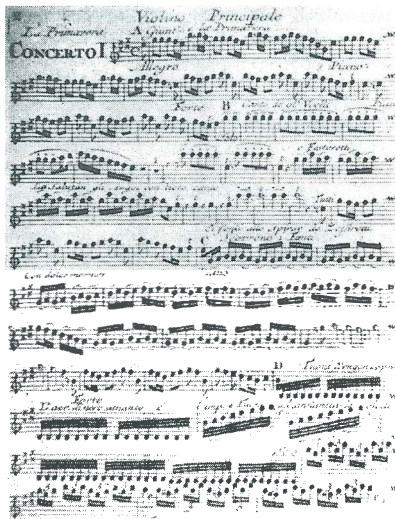
Troisième mouvement : Les bonds gigantesques que fait la ritournelle orchestrale, ses parties de violon sautant les unes par-dessus les autres et sa texture orchestrale basée sur un rythme complémentaire confèrent un humour grotesque à la musique. C'est également dans ce style que se déroulent les parties solo capricieuses et changeant de caractère à chaque instant, dans lesquelles on se trouve en présence des formules de mouvement et des motifs les plus divers, de tournures rappelant les grosses plaisanteries de la *commedia dell'arte* à des gammes chromatiques du plus grand sérieux. On pourrait presque voir un symbole du caractère « à rebours » du mouvement tout entier dans le fait que les huit premières mesures de la ritournelle se situent au-dessus d'un point d'orgue *de dominante*, après quoi la musique fait un détour vers le ton de dominante, et que la tonalité fondamentale d'ut majeur n'est renforcée véritablement que par la phase finale en forme de cadence de la ritournelle.

Judit Péteri

Die zwölf Concerti des Op.8 sind Vivaldis repräsentative Konzertstück-Serie, eine der Gipfelleistungen der reifen barocken Epoche, die in ihrer Bedeutung, ihrem Gewicht an den Brandenburgischen Konzerten Bachs zu messen sind. 1725, in jenem Jahr, als sie im Druck erscheinen, ist Vivaldi 47 Jahre alt, ein in ganz Europa bekannter, auf dem Gipfel seiner Erfolge stehender Komponist und Violinvirtuose. Seine Werke erscheinen seit etwa fünfzehn Jahren beim Amsterdamer Verleger Estienne Roger, dann (gerade vom Op.8 an beginnend) bei dessen Nachfolger Le Cène. Aus fernen Ländern suchen ihn Schüler und begeisterte Bewunderer seiner Kunst auf. Der Ruhm des „Il prete rosso“ (der rote Priester) ist vielleicht nur der Popularität Corellis in England vergleichbar.

Die vier Jahreszeiten

Die „Jahreszeiten“-Concerti bilden innerhalb der Serie Op.8 einen fast unabhängigen, geschlossenen Zyklus. Die Zusammengehörigkeit dieser vier Violinkonzerte hat Vivaldi auch durch *thematische* Beziehungen bekräftigt (im 3. Satz des Winters nämlich kehrt der Beginn des 1. Satzes des Sommers und dann auch die Sturm- musik zurück; übrigens zieht sich mit Ausnahme des Herbstes die musikalische Darstellung des *Sturms* wie ein „Leitmotiv“ bis zum Schluss dahin). Ferner können im Concerto-Œuvre Vivaldis auf einzigartige Weise nur diese vier Werke bzw. gewisse ihrer Sätze echte „Program- musik“ genannt werden – in dem Sinne, dass der Inhalt außer, hinter der Musik nicht nur die Eigenart der Thematik und den Charakter des ganzen Satzes, sondern auch die *Gestaltung* selbst



beeinflusst und mehr oder weniger die übliche Ritornell-Konstruktion auflöst. (Solche sind vor allem der erste Satz des Sommers sowie die beiden Ecksätze des Winters.) Neben diesen einander scharf kontrastierende Bilder gegenüberstellenden Sätzen können experimentellen Charakters verkörpern der Schluss-Satz des Früh- lings und des Sommers betont einen *einzig*en Charakter, mit sehr einheitlicher Thematik, der motivischen und sonstigen Kontrast-Momente, die auch für die übrigen Concerti Vivaldis cha-

rakteristisch sind, entbehrend. Zwischen diesen beiden Extremen leben in diesen vier Werken noch zahlreiche Übergangsformen nebeneinander. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die langsamen Sätze, in denen die verschiedenen klagnachahmenden, bewegungsmalenden oder Seelenzustände ausdrückenden musikalischen Elemente *im ganzen Satz* (gleichzeitig oder abwechselnd) vorhanden sind, die Musik also ein einziges, statisches Bild ist, das sich aber aus mehreren, kontrastierenden Teilen zusammensetzt. Wie auch der Text der Widmung anzeigt, fügte Vivaldi der gedruckten Ausgabe dieser Werke vier, die Jahreszeiten darstellende Sonette bei, und da er den Namen des Dichters nicht anführte, ist es möglich, dass er selbst sie geschrieben hat. Der Annahme einiger Forscher zufolge fügte der Komponist die Sonette nur der Ausgabe zuliebe, *nachträglich* den Concerti an. Es ist dass er das musikalische Material beträchtlich umarbeitete, um das Programm möglichst klar zur Geltung zu bringen. In die entsprechenden Stellen der gedruckten Noten schrieb er auf die einzelnen Zeilen der Sonette verweisende Buchstaben ein, ferner schrieb er über gewisse Abschnitte auch das, was sie darstellen (z. B.: „Laubsäuseln“, „bellender Hund“, „Leiden unter der Hitze“, „Klage des Hirtenjungen“, „Donner“, „Schüsse“, „das fliehende Wild“, „das Eis bricht ein“ usw.). Diese mündlichen Erklärungen sind außerordentlich wichtig, nicht nur zum Vortrag und zum Anhören des Werkes, sondern auch deshalb, weil sie konkret musikalische Figuren nennen, die Vivaldi auch in zahlreichen anderen seiner Concerti mit ähnlicher Bedeutung anwandte, und

so können wir – wie wir das im Verlaufe der detaillierten Analyse erfahren werden – die hintergründige Bedeutung der Musik, an die wir ansonsten vielleicht nicht denken würden, enträtseln.

Concerto Nr. 1 E-dur „Der Frühling“

I. Satz: Das musikalische Material wird zu seiner vollen Gänze durch einzelne Bilder der in dem Sonett beschriebenen Handlung bestimmt, und die übliche Ritornell-Form kommt lediglich dadurch zustande, dass das erste Bild, die zweite Hälfte des tänzerischen, den Frühling begrüßenden tutti-Materials von bourrée-Charakter sozusagen refrainartig, immer wieder im Verlaufe des Satzes erscheint – zwar anstatt der gewöhnten dreifachen Reprise *fünfmal*, und sich dadurch eine gegliedertere Form herausbildet. Die übrigen Szenen werden vom Solisten und vom Orchester abwechselnd vorgeführt, und zwar in nächstehender Reihenfolge: „Gesang der Vögel“ (sie wird neben dem Solisten von zwei weiteren Violinisten gespielt, und der ausgeglichene, teilweise kanonartige Zusammenklang der drei Instrumente stellt das „Vogel-Konzert“ sehr lebensgetreu dar) – „Das Geriesel der Bäche“ (die piano wiederholten Tonpaare der 1. und 2. Violinen) – „Sturm“ (mit dem dramatischen Wechsel des tutti und des Solos), mit den beiden wichtigsten Elementen der Vivaldi'schen Sturm-musiken: mit sehr schnellen Tonwiederholungen, die das Donnern darstellen, bzw. den Blitz malenden, nach oben strebenden schnellen Skalen) – „Der Gesang der Vögel“ (das kurze, „nachgewitterliche“ Erscheinen des schon bekannten musikalischen Materials zwischen zwei Refrains).

Lediglich der letzte, ganz kurze Soloteil trägt keinen Titel.

II. Satz: Außerordentlich moderne, impressionistisch anmutende Musik, die durch die simultane Aufeinandererschichtung drei verschiedener Bilder, die des friedlich schlafenden Ziegenhirten (= die großbogige Melodie der Sologeige), des säuselnden Laubes (= die punktiert rhythmischen Tonpaare von zwei Violinstimmen, die mit monotoner Regelmäßigkeit wiederholt werden) und des den Schlaf des Hirten bewachenden Hundes (= die abgebrochenen „Blaffe“ der Bratsche) zustandekommen. Das dreifache Geschehen ist bis zum Schluss völlig *unabhängig* voneinander, was Vivaldi auch dadurch betonte, dass er – auf zu seiner Zeit ganz einzigartige Weise – jede Stimme mit unterschiedlicher *Dynamik* spielen lassen wollte (das Säuseln des Laubes klingt pianissimo, das Hundebellen forte, die Solomelodie hat keine Bezeichnung, klingt also mit mittlerer Klangkraft).

III. Satz: „*Danza pastorale*“, ein typischer ^{12/8} Satz im Siciliano-Rhythmus, nach der Art und Weise stilisierter, „pseudo-volkstümlicher“ Hirtenszenen der barocken Opern. (Charakteristisch für diesen Musiktyp ist, dass sich z. B. hinter der scheinbar naiven Einfachheit des tutti-Ritornells, seinem auf Dudelsackbass aufbauenden Klang, seiner sanft wiegenden Melodie eine sehr raffinierte Formidee spannt: der mittlere Teil des Themas beginnt um ein punktiertes Achtel vor der Taktlinie, und diese Verschiebung hat nicht viel später über Takte hinweg andauernde Unsicherheit zum Ergebnis.) Der Satz ist zur Gänze sehr offen konstruiert: Er hat kein einziges Thema oder Motiv von bestimmtem

Profil, sein Hauptkennzeichen ist lediglich der alles durchdringende punktierte Siciliano-Rhythmus, und obwohl sich das Ritornell bei jeder einzelnen Reprise bedeutend verändert, infolge der vereinigenden Wirkung des Grundrhythmus und der Neutralität der Motive nimmt dies der Zuhörer nur in geringem Masse wahr. Aus dem Charakter des Satzes herrührend, bestehen die Solo-Teile (auf ungewöhnliche Art) beinahe ausschließlich nur aus *melodischen* Elementen, und sie kontrastieren insofern konsequent mit den Orchesterteilen, als sie mit deren punktierten Rhythmen stets eine glatte, abgerundete, süß klingende Triola-Bewegung gegenüberstellen. Die leicht melancholische Stimmung des Hirten-Idylls wird durch die auffallend vielen moll Abschnitte des Satzes veranschaulicht: Auch die erste Ritornell-Reprise steht schon im parallelen Moll der Grundtonart, die zweite beginnt Vivaldi zwar im Tonika-E-dur, doch danach folgt ein effektvoller *minore*-Wechsel, d. h. in e-moll, und auch der letzte, kurze Solo-Teil von besonders melancholischem Charakter bleibt in moll, damit dann mit umso strahlenderem Glanz das E-dur des Schluß-Ritornells erklingt.

Concerto Nr. 2 g-moll „Der Sommer“

I. Satz: Ähnlich dem Eröffnungssatz des Frühlings eine Serie verschiedener, hauptsächlich Naturbilder – mit dem Unterschied, dass hier Vivaldi nicht einmal mehr versucht, den Anschein der regulären Ritornell-Form zu erwecken. Der erste tutti Abschnitt kehrt nur *einmal*, in stark verkürzter Gestalt zurück, und so fehlt dem Satz (obwohl er genau vier tutti- und

drei Solo-Teile enthält) gerade das Wesen der Ritornell-Form, die thematische Einheit. Schon in den ersten Takten ist zu spüren, dass es nicht um traditionelle Concerto-Musik geht: In langsamerem Tempo als gewöhnlich (*Allegro non molto*), *pianissimo*, durch Pausen stark gegliedert, malen Motive von zwei, drei, vier Tönen die matten, kraftlosen Bewegungen des unter der Hitze leidenden Menschen. Weitere in dem Satz erscheinende Bilder: „Kuckuck“ (die charakteristische Kleinterz des Kuckucksrufes erklingt in der Figuration der Solovioline verborgen) – „Wildtaube und Stieglitz“; „Sanfte Winde“ (dargestellt durch dem Vogelkonzert des „Frühlings“ bzw. dem „Rieseln des Baches“ ähnliche musikalische Mittel) – „Verschiedene Winde, Boreas“ (mit in den Sturmmusiken ständig erscheinenden Doppelton Tremoli, die neben dem Donnern und Blitzen offensichtlich den wilden Nordwind symbolisieren) – „Die Klage des Hirtenjungen“ (ein sehr individuell gestimmter, mit expressiver Chromatik gefärbter Soloteil, in unverhüllt theatralischem Stil). Für die Programmgelenkte, durchkomponierte Konstruktion ist charakteristisch, dass der Satz – auf für barocke Concerti völlig fremde Weise – *nicht* mit dem Material des ersten tutti, sondern mit den stürmischen Wind darstellender Musik zu Ende geht.

II. Satz: Eine „mehrschichtige“ Szene, in der der Kontrast der gleichzeitigen bzw. einander folgenden Elemente gleichermaßen präsent ist: Die Melodie der Solovioline stellt wiederum den *Menschen* dar (den sich vor Donner und Blitz furchtsam zusammenziehenden Menschen); darunter symbolisieren die beiden Violinstimmen das Ge-

summe der Fliegen. Als ganz brutaler Kontrast gegenüber diesem lyrischen Bild erklingt zeitweise im ganzen Orchester (in *presto*-Tempo!) das wohlbekannte Donner-Motiv, das in dieser Umgebung von noch furchterregender Wirkung ist, als in den echten Sturmmusiken. (Ähnlich dem langsamen Satz des „Frühlings“ schließen sich auch hier den drei verschiedenen musikalischen Materialien dreierlei dynamische Bezeichnungen an.)

III. Satz: „Sturm“. Vivaldi zeichnet aus einigen, das Donnern, Blitzen und Pfeifen des Windes darstellenden, ganz einfachen musikalischen Figuren ein phantastisch lebendiges, beinahe naturalistisches Bild. Außerordentlich effektivvoll ist der Beginn des Satzes: Nach dem Donner – vier Takte – folgt unerwartet eine Generalpause, dann wiederholt sich der gleiche Effekt noch einmal, noch größere Erwartung auslösend. Nach dem zweiten Innehalten bricht dann mit elementarer Kraft, alle Dämme durchbrechend der Sturm herein, und die zu Beginn des Satzes konzentrierte Spannung gibt dem musikalischen Material gewaltigen Auslauf: Das erste tutti dehnt sich ungewöhnlich lang, auf insgesamt 38 Takte aus, ohne Unterbrechung. Obwohl der Satz bis zum Schluss ausschließlich auf die Sturmthematik aufbaut, weckt er bei weitem nicht den Eindruck eines statischen, sondern eines sich ständig verändernden, entwickelnden Prozesses. Zwar kehren alle vier Abschnitte des anfänglichen tutti im Verlaufe des Satzes irgendwie zurück, doch stets in neuem Zusammenhang, an neue Bewegungsformen gebunden, so dass der Zuhörer niemals die Reprise spürt. (Es ist charakteristisch, dass auch das zweite und das dritte

tutti mit *neuem* Material beginnt.) Das grundlegende Gestaltungsprinzip des ganzen Satzes ist das Bemühen um *Kontinuität*. Der erste Soloteil z. B. beginnt mit dem gleichen Lauf, mit dem das tutti endete; vor dem zweiten kehrt das den Satz einleitende, in die Generalpause einmündende Donnern zurück, und dies führt die Spannung des musikalischen Geschehens weiter; und das dritte und vierte tutti sind völlig mit dem dritten Soloteil in eins gebaut, durch häufigen Wechsel des Orchesters und der Solovioline die Spannung bis zum Äussersten steigernd.

Concerto Nr. 3 F-dur „Der Herbst“

I. Satz: Darstellung der verschiedenen Phasen einer Dorflustbarkeit auf die Weise, dass die *Gemeinschaft*, die sich vergnügende Gesellschaft vom Orchester, die *einzelne Person* vom Solisten dargestellt wird. Die Konstruktion des Satzes ist eine wiederum neuartige Mischung der Ritornell-Form und der programmatischen Darstellung: Es stimmt zwar, dass in den die SoloTeile gliedernden tutti stets je ein Abschnitt des anfänglichen Ritornells zurückkehrt, doch die tutti enthalten stets neues Material, und zwar auch auf den vorangehenden SoloTeil *reflektierendes* neues Material, und dadurch erzählt die Musik tatsächlich die Geschichte einer Lustbarkeit, von dem anfänglichen nüchternen, kraftvollen Bauerntanz (durch stufenweise Steigerung der Stimmung) bis zum Zustand der allgemeinen Trunkenheit. Vivaldi legt durch die lebensgetreue Darstellung der verschiedenen Phasen individueller und „kollektiver“ Trunkenheit Zeugnis von einem sehr gut entwickelten Sinn für Humor ab: In der Musik bekommen das

schwankende Gehen des betrunkenen Mannes, seine Grosstuererei, sein Schluckauf (!), das rohe Gelächter und die Ausgelassenheit der übrigen gleicherweise ein Bild. Als dritter SoloTeil fügt sich, auf ganz ungewöhnliche Weise, eine Episode im *Larghetto*-Tempo in den Satz ein, im Stil der langsamen Sätze („Der schlafende Trunkene“) – und danach wird die Lustbarkeit durch die beinahe vollständige Reprise des tutti-Ritornells außerordentlich effektiv abgeschlossen.

II. Satz: „Der schlafende Trunkene“. Es scheint, den *Traum* musikalisch spürbar zu machen, hat Vivaldi besonders beschäftigt. Der „Il sonno“ (Der Traum) betitelt langsame Satz seines die Überschrift „La notte“ (Die Nacht) tragenden Fagott- bzw. Flötenkonzerts sind Vollgeschwister der Traummusik aus dem „Herbst“. Die Grundkonzeption (der Charakter des musikalischen Gewebes) ist bereits im Langsamen des B-dur (!) des Fagottkonzerts fertig, und der c-moll-Satz des Flötenkonzerts stimmt beinahe von Ton zu Ton mit dem Mittelsatz d-moll des „Herbstes“ überein, er ist lediglich kürzer als dieser. In einem Traum ist alles möglich: Die rationalen Gesetze des realen Lebens sind nicht gültig, es können in der Wirklichkeit nicht zusammenpassende Dinge nebeneinander gelingen, und die verschiedensten Traumbilder ohne jeden Übergang und jede logische Erklärung ineinander verschwimmen. Vivaldi ist es genau gelungen diesen irrationalen Charakter in der Musik zu verwirklichen, projiziert auf die Ebene des *harmonischen Geschehens*. Das Wesen der klassischen Harmonie-Ordnung, die sich um jene Zeit festigte: periodischer Wechsel der die Spannung,

die Dissonanz bzw. die Auflösung tragenden Akkorde – dies ist also in der Sprache der Harmonie die „reale Welt“. Im langsamen Satz des „Herbstes“ kommt es (vom Schwanken der Dominante-Tonika des abschließenden Abschnittes abgesehen) insgesamt in *zwei* Fällen vor, dass sich ein Spannungsakkord wirklich auflöst! Es ist interessant zu beobachten, wie Vivaldi mit der Herausbildung eines zu dieser erbarmonisch inspirierten Musik passenden *Klanges* experimentierte. Das Orchester spielt in allen drei Traumsätzen mit Schalldämpfer, d. h. durchgehend mit gleicher Klangstärke; im Flötenkonzert wird die Stimme des Solo-Instruments mit den ersten Violinen parallel geführt, im Fagottkonzert spielt es demgegenüber zerkleinernde Figuration, und der Weisung des Komponisten gemäss müssen beide Sätze *ohne Cembalo* vorgetragen werden. Im langsamen Satz des „Herbstes“ dagegen ist gerade das Cembalo jenes Instrument, das durch seine Akkordauflösungen den sehr homogenen Streicherklang mit besonderer Farbe füllt. „Il cembalo arpeggio“ – nur soviel schrieb Vivaldi über den bezifferten Bass, gemäss den Traditionen des continuo-Spiels dem Cembalisten überlassend, wie er diese Weisung auslegt, sie zur klingenden Wirklichkeit gestaltet.

III. Satz: Ein meisterhaftes musikalisches Bild der *Jagd*. Mit einer vielleicht konsequenter als in jedem anderen Satz der Vier Jahreszeiten bis zum Schluss geführten konkreten „Handlung“ – und zusammen damit, seinem Wesen nach betrachtet in der traditionellen Ritornell-Form! Die Ereignisreihe ist in zwei Abschnitte zerlegbar. „Im Morgengrauen brechen die Jäger mit Hörnern, Flinten und Hunden auf.“ Das Ritor-

nell setzt sich aus zwei, den Rhythmus des Reitens bzw. den Klang der Jagdhörner imitierenden Motiven stark illustrativen Charakters zusammen, und diese Motivik übernimmt auch der erste Soloteil, und sie hält bis zum Verenden des verfolgten Tieres an. Das Wesentliche des Concerto-Prinzips, die Gegenüberstellung von tutti und Solo, entwickelt sich hier zu einem echten dramatischen Konflikt: Die Solovioline spielt die Rolle des gejagten Wildes, mit hastiger, im Zickzack voranschreitender, erregter Figuration. Immer mehr steigert sich die Spannung der erbarmungslosen Hetze, im Orchester erscheinen auf ganz naturalistische Weise die Flintenschüsse (mit den kurzen, eigenartige Stereowirkung hervorufenden Tönen von sich beschleunigender Rhythmik der einander ergänzenden Stimmen, und der Gegensatz von tutti-Solo verschärft sich bis zum Äussersten (es ist charakteristisch für den Dynamismus der Form, dass darin ein Soloteil bzw. ein Ritornell mehr als gewöhnlich zu finden ist). Der größte Kontrast spannt sich zwischen dem mit Chromatik und schmerzvollen neapolitanischen Sextakkorden den Tod des Tieres darstellenden letzten Soloteil und dem Ritornell-Hornmotiv, das den erfolgreichen Abschluss der Jagd verkündet.

Concerto Nr. 4 f-moll „Der Winter“

I. Satz: Seinem Aufbau nach steht er dem 1. Satz des „Sommers“ am nächsten: Er beginnt mit einem vollkommen offen konstruierten, einen einzigen, zusammenhängenden harmonischen Prozess verwirklichenden tutti, das im Verlaufe des Satzes nur einmal zurückkehrt, und die Form wird auch hier durch die gleiche Sturmmusik

abgerundet. (Offensichtlich ist auch das nicht zufällig, dass Vivaldi in dem ganzen Op.8 allein zu den ersten Sätzen des „Sommers“ und des „Winters“ neben das übliche Allegro ein langsames Tempo und einen anderen Charakter eingebende Bezeichnung vorschreibt: „non molto“ – „nicht sehr“.) Das musikalische Material des ersten tutti, das berufen ist, die eisige Kälte darzustellen, ist im Eröffnungssatz eines Concerto ganz und gar ungewöhnlich – umso häufiger jedoch in den „Frost-Szenen“ der Opern um 1700, die seit dem König Arthur Purcells zum typischen Zubehör der barocken Bühnenmusiken zählten. Der zentrale Gedanke des Satzes ist übrigens wiederum die Konfrontation von Mensch und Natur, hier jedoch werden die beiden Medien abwechselnd vom tutti bzw. vom Solo verkörpert. (Besonders sinnfällig ist diese Konfrontation im ersten Solo Teil, in dem die die gewaltigen Sturmstöße darstellende Violin-Figuration mit dem sich frierend zusammenziehenden, erstarrten Anfangsmaterial des Orchesters wechselt.)

II. Satz: Ein simultanes, auf mehreren Ebenen vor sich gehendes musikalisches Geschehen, dessen einzelne Schichten diesmal zu einem einzigen lyrischen Bild verschmelzen. Das Wesentliche ist die berühmte, wunderbare Melodie der Solovioline (= die glückliche Zufriedenheit des sich am Feuer wärmenden Menschen), und daneben spielt das Klopfen der Regentropfen (geschlagene Akkordauflösungen der Violinen) eindeutig eine begleitende, eine Hintergrund-Rolle.

III. Satz: Der am gewagtesten gestaltete Satz der Jahreszeiten-Concerti, in dem nur noch das

Prinzip des tutti-SoloWechsels an die Ritornell-Form erinnert. Völlig unregelmäßig ist auch, dass der Satz durch die *Solovioline* eingeleitet wird, und dass das Orchester später den von ihr exponierten Charakter und die Bewegungsform übernimmt. Im weiteren schildern auch die tutti- und SoloTeile durch fortlaufend wechselnde Figuration die verschiedenen Arten des vorsichtigen und des mutigen *Eislaufens* bzw. das Hinplumpsen auf die Erde und den Einbruch des Eises, bis schließlich – nach dem an das Bild des warmen Sirocco im ersten Satz des Sommers erinnernden Teil – wie eine frappante Schlusspointe wiederum der plötzlich aufgekommene Boreas und die übrigen Winde von stürmischer Kraft das die Freuden des Winters darstellende, idyllische Bild vor unseren Augen „hinwegblasen“.

Concerto Nr. 5 Es-dur „Sturm auf dem meer“

Jene permanente Unruhe, die den „Sturm“-Satz des „Sommers“ kennzeichnete, erstreckt sich hier *auf das ganze Werk*, und dies hat die konzentrierte und kraftvolle musikalische Verwirklichung des im Titel verkündeten Programms zur Folge.

Im **I. Satz** wird diese ständige Spannung durch die noch intensivere Anwendung der asymmetrischen Gestaltung und der Verschiebung der Taktlinien als gewöhnlich, die Imitationskonstruktion des Ritornells, in dem die Bewegung der einander nachsetzenden Stimmen das Wogen des stürmischen Meeres plastisch veranschaulicht, die bis zum Schluss motorische Sechzehen-tel-Bewegung der SoloTeile, sowie den ausserordentlich dynamischen, die gewöhnliche Ritor-

nell-Form in kleinere Teile gliedernden Wechsel des tutti und des Solo aufrechterhalten. Vivaldi aber gibt sich damit nicht zufrieden: Bei dem letzten Erscheinen des tutti-Ritornells *unterbricht* er mit einem auf der Dominante unerwartet innehaltenden Skalenlauf und damit verbindet er es sozusagen *attacca* mit dem darauf folgenden langsamen Satz – obwohl es durch eine Fermate von jenem getrennt wird.

II. Satz: Völlig unregelmäßig aufgebaute Musik experimentellen Charakters, die par excellence Verwirklichung des Untertitels des Op. 8 „Die Kraftprobe der Harmonie und der Erfindung“. Er beginnt als spannender Dialog des Orchesters und der Solovioline: Auf das das Gefühl der Stetigkeit erweckende, sich vielmals wiederholende, punktiert rhythmische Motiv antworten die völlig freien, improvisativ kadenzartigen verzerrten Figuren des Solisten. Um die Mitte des Satzes exponiert das Orchester ein neues Motiv, die zwischen zwei Stürmen elektrizitäts-geladene Atmosphäre großartig veranschaulichenden, ungewöhnlich langsamen, leisen Akkordauflösungen, und von da an gleicht sich auch der Solist immer mehr diesem musikalischen Material an – der Dialog der „Personen“ von gegensätzlichem Charakter endet also mit der Überzeugung der einen Seite. Die Verwirklichung des merkwürdigen Programms ohne Titel wird durch den sehr gewagten, fortwährend von einer Tonart in die andere wandernden Harmonieplan gefördert: Die Grundtonart c-moll hören wir *erst* in der Kadenz des 5., 6., 7. Taktes, und in dem Satz sind neben der Grundtonalität mit gleichem Gewicht das subdominante f moll, das parallele Es-dur zugegen, um ein Haar geht der

Satz sogar im dominanten g-moll zu Ende! Diese launenhaft umherflatternde, bestürzend modern wirkende Musik widersteht jedem „regulären“ Formenschema; sie ist völlig offen konstruiert, hat keinen Anfang, und mit ihrem auf der Dominante des c-moll unterbrochenen Abschluss eigentlich auch kein Ende, sie ist bis zum Schluss „unterwegs“ ...

III. Satz: Erneut bricht der Sturm los, und die aus dem ersten Satz her bekannten Gestaltungsmittel erlauben dem diesmal gebröckelteren, und wenn möglich, noch spannenderen, doch immerfort sehr einheitlichen musikalischen Prozess einen Auslauf in Ausdehnung einer großangelegten Ritornell-Form. Die Besonderheit der Form ist, dass sich das Ritornell bei jeder Wiederkehr um irgendein neues Element erweitert und in seiner vollen Gestalt erst am Ende des Satzes erklingt!

Concerto Nr. 6 C-dur „Il piacere“

Den Titel des Werkes pflegt man im allgemeinen „Die Freude“ zu übersetzen, allein *Arthur Hutchings* legt ihn in seinem das barocke Concerto behandelnden Buch anders aus: „Il piacere“ bedeutet ihm zufolge „Der zufriedene Mensch“. Die ausgesprochen ironische, parodieartige, stellenweise geradezu groteske Musik der Ecksätze hörend, assoziieren wir sie tatsächlich eher mit einer konkreten Person als dem allzu allgemeinen Begriff „Freude“. Im Ritornell des **I. Satzes** spielen die *Synkopen*, das heißt die den ursprünglich gewichtslosen Platz des Taktes betonenden Rhythmen die Hauptrolle. Die Synkopen-Thematik ist eines der charakteristischsten Stilmerkmale Vivaldis, die er auch in den

Concerti des Op.8 zum Ausdruck sehr vielfältiger Charaktere verwendet. In diesem Satz drücken sie eine Art naturwidrig gesteigerten Erregungszustandes und Lebensgefühls aus, das (zusammen damit, dass das Ritornell auch zum zweiten und zum dritten Male in *moll* erscheint) gleichfalls der einfachen Übersetzung des Titels „Die Freude“ widerspricht.

II. Satz: Pastorale Siciliano-Musik, das beinahe zur Parodie neigende Erklängen der gefühlvollen Klangführung der Oper, mit abgebrochenem, „keuchendem“ Seufzen, mit melancholischen neapolitanischen Sexten. Unter der banalen Oberfläche jedoch verbirgt sich eine raffinierte, völlig individuelle Form: Die Melodie der Solovioline wird vom Orchester bis zum Schluss *unisono*, sozusagen als ostinato-Bass begleitet, wechselnd mit zwei Themen. Das eine ist ein den Satz einleitender und gliedernder, chromatisch abfallender Lauf von tutti-Ritornell-Funktion, das andere die die eigentliche Begleitung bietende Kadenzwendung. Der größte Einfall des im wesentlichen dreiteiligen Satzes von ABA Charakter besteht darin, dass gerade die Form die wichtigste Gliederungslinie ist, der Beginn

der Reprise wird beinahe unmerklich, da die Wiederkehr des chromatischen „Ritornell“-Motivs des Orchesters von der Melodie der Solovioline völlig überdeckt wird.

III. Satz: Die gewaltigen Sprünge des orchestralen Ritornells, seine unter- und übereinander springenden Violinstimmen und das ergänzende, auf den komplementären Rhythmus aufbauende orchestrale Gewebe sind Ausdrucksmittel des grotesken Humors der Musik. In dieser Art setzen sich auch die launenhaften Soli, die jeden Augenblick wechseln, fort. In ihnen treffen wir von Wendungen, die an die derben Spässe der *commedia dell'arte* erinnern, bis zu parodistisch ersten Skalenläufen auf die verschiedensten Bewegungsformen und Motive. Es ist sozusagen das Symbol des „auf die Kehrseite gedrehten“ Charakters des ganzen Satzes, dass die ersten acht Takte des Ritornells oberhalb eines *dominanten* Orgelpunktes erklingen, dann die Musik in Richtung der dominanten Tonart abbiegt und die Grundtonart C-dur erst durch den das Ritornell abschließenden, kadenzierenden Abschnitt wirklich bekräftigt wird.

Judit Péteri

Az Op.8-as tizenkét concerto Vivaldi reprezentatív versenyműsorozata az érett barokk korszak egyik csúcsteljesítménye; amely jelentőségében, súlyában Bach Brandenburgi versenyeihez mérhető. Nyomatott kiadásának évében, 1725-ben Vivaldi negyvenhét éves, Európa-szerte ismert, sikereinek tetőpontján álló komponista és hegedűvirtuóz. Művei mintegy tizenöt éve jelennek meg az amszterdami Estienne Roger kiadónál, majd (épp az Op.8-tól kezdve) ennek utódjánál, Le Cène-nél. Távoli országokból keresik fel tanítványok és művészetének lelkes csodálói. „Il prete rosso” (a vörös pap) hírneve talán csak Corelli angliai népszerűségéhez hasonlítható.

A négy évszak

Az „Évszak”-concertók az Op.8-as sorozaton belül szinte különálló, zárt ciklust képeznek. E négy hegedűverseny összetartozását Vivaldi *tematikus* kapcsolatok révén is megerősítette (a Tél 3. tételében ugyanis visszatér a Nyár 1. tételének kezdete, majd a vihar-zene is; egyébként az Ősz kivételével mintegy „vezérmotívumként” vonul végig a cikluson a vihar zenei ábrázolása). Továbbá Vivaldi concerto-œuvre-jében egyedülálló módon, csak ez a négy mű, illetve bizonyos tételeik nevezhetők valódi „programzenének” – abban az értelemben, hogy a zenén kívüli, mögöttes tartalom nemcsak a tematika jellegét és az egész tétel karakterét, hanem magát a *formálást* is befolyásolja, és többé-kevésbé megbontja a szokásos ritornell-szerkezetet. (Ilyen mindenekelőtt a Nyár első, valamint a Tél két szélső tétele.) Ezekkel a merészen kísérletező jellegű, egymással élesen szembenálló tételekkel szemben a Tavasz és a

Nyár zárótétele hangsúlyozottan *egyetlen* karaktert jelenít meg, nagyon egységes tematikával, a Vivaldi concertóira jellemző motívikai és egyéb kontraszt-mozzanatok nélkül. E két véglet között sokféle átmeneti forma él egymás mellett „A négy évszak”-ban. Külön figyelmet érdemelnek a lassú tételek, amelyekben a különféle hangutánzó, mozgásfestő vagy lelkiállapotokat kifejező zenei elemek az *egész tételben* (egyidejűleg vagy váltakozva) jelen vannak, a zene tehát egyetlen, statikus kép, amely azonban több, egymással ellentétes részletből tevődik össze. Mint az ajánlás szövege is jelzi, Vivaldi e művek nyomatott kiadásához négy, az évszakot ábrázoló szonettet mellékel, s mivel a költő nevét nem tüntette fel, lehetséges, hogy ő maga írta őket. Egyes kutatók feltételezése szerint, a szonetteket a zeneszerző csak a kiadás kedvéért, *utólag* illesztette a concertókhoz. Az biztos, hogy a zenei anyagot jelentősen átdolgozta annak érdekében, hogy a programot minél világosabban érvényre juttassa. A nyomatott kotta megfelelő helyeire beírta a szonettek egyes soraira utaló betűket, továbbá bizonyos szakaszok fölé ki is írta, hogy az mit ábrázol (például: „lombsusogás”, „ugató kutya”, „szenvedés a hőségától”, „a pásztorfiú panasza”, „mennydörgés”, „lövések”, „a menekülő vad”, „beszakad a jég” és így tovább). Ezek a szóbeli magyarázatok rendkívül fontosak, nemcsak a mű előadásához és hallgatásához, hanem azért is, mert konkrétan megneveznek olyan zenei figurákat, amelyeket Vivaldi számos *más* concertójában is hasonló jelentéssel alkalmazott, s így – mint az elemzések során tapasztalni fogjuk – megfejthetjük a zene mögöttes jelentését, amelyre különben talán nem is gondolnánk.

No. 1 E-dúr concerto „A tavasz”

I. tétel: A zenei anyagot teljes egészében a szonettben leírt cselekmény egyes képei határozzák meg. A szokásos ritornell-forma csupán azáltal jön létre, hogy az első kép, a táncos, bourrée-karakterű, tavaszt köszöntő tutti-anyag második fele mintegy refrénszerűen, újra és újra megjelenik a tétel folyamán. (Igaz, hogy a megszokott háromszori visszatérés helyett *ötször*, s ezáltal tagoltabb forma alakul ki.) A többi jelenetet felváltva mutatja be a szólista és a zenekar, a következő sorrendben: „A madarak éneke” (a szólista mellett még két másik hegedűs játssza, s a három hangszer elcsúsztatott, részben kánon jellegű együtthangzása nagyon élethűen jeleníti meg a „madárkoncertet”) – „A patakok sörgedezése” (az 1. és 2. hegedűk piano ismételtgetett hangpárjai) – „Vihar” (a tutti és a szóló drámai váltakozásával, a Vivaldi-féle viharzenék két legfontosabb elemével: a mennydörgést megjelenítő, nagyon gyors hangisméltésekkel, illetve a villámlást festő, felfelé tartó gyors skálákkal) – „A madarak éneke” (a már ismert zenei anyag rövid „vihar utáni” megjelenése két refrén között). Az utolsó, egészen rövid szólórész nem visel címet.

II. tétel: Rendkívül modern, impresszionisztikus hatású zene, amely három különböző kép, a békésen alvó kecskepásztor (= a szólóhegedű nagyívű dallama), a susogó lombok (= a két hegedűszólam monoton ismételtgetett, pontozott ritmusú hangpárjai) és a pásztor álmatl. őrző kutya (= a brácsa szaggatott „vakkantásai”) szimultán egymásra rétegezésével jön létre. A háromféle történés mindvégig teljesen *független* egymástól, amit Vivaldi azzal is hangsúlyozott, hogy – a maga korában egészen egyedülálló módon – mind-

egyik szólamot különböző *dinamikával* kívánata eljátszatni (a lombok susogása pianissimo, a kutyaugatás forte, a szólódallam jelzés nélküli, vagyis közepes hangerővel szól).

III. tétel: „Danza pastorale”, tipikus siciliano-ritmusú $1\frac{2}{8}$ -os tétel a barokk operák stílizált, „ál-népies” pásztorjeleneteinek modorában. (Jellemző erre a zenetípusra, hogy például a tutti-ritornell léptézőlag naiv egyszerűsége, dudabaszusúra épülő hangzása, szelíden ringatózó dallama mögött nagyon is rafinált formai ötlet húzódik meg: a téma középső része egy pontozott nyolcaddal az ütemvonal előtt kezdődik, s ez az elcsúszás nem sokkal később ütemeken keresztül tartó metrikai bizonytalanságot eredményez.) A tétel egészében nagyon nyitott szerkezetű: nincs egyetlen határozott profilú, témája vagy motívuma sem. Legfőbb jellemzője a mindent átható, pontozott siciliano-ritmus, s bár a ritornell minden egyes visszatérésekor jelentősen megváltozik, az alaritmus, egységesítő hatása és a motívumok semlegessége következtében a hallgató ezt kevéssé érzékeli. A tétel karakteréből eredően a szólórészek (szokatlan módon) szinte kizárólag *melodikus* elemekből állnak, és annyiban következetesen kontrasztálnak a zenekari részekkel, hogy azok pontozott ritmusaival mindig sima, legömbölyített, édesen daloló triola-mozgást állítanak szembe. A pásztor-idill enyhén melankolikus hangulatát érzékelteti a tétel feltűnően sok *moll*-szakasza: már az első ritornell-visszatérés is az alaphangnem párhuzamos moll-jában áll, a másodikat pedig Vivaldi ugyan a tonika E-dúrban indítja, de azután hatásos *minor*e (azaz e-mollba váltás) következik, s a különösen melankolikus jellegű utolsó, rövid szólórész is

mollban marad – hogy aztán annál ragyogóbb fényvel szólaljon meg a záró-ritornell E-dúrja.

No. 2 g-moll concerto „A nyár”

I. tétel: A Tavasz nyitótételéhez hasonlóan különféle, főként természeti képek sorozata – azzal a különbséggel, hogy itt Vivaldi már meg sem próbálja a szabályos ritornell-forma látszatát kelteni. Az első tutti-szakasz csak *egyszer*, erősen rövidített alakban tér vissza, s így a tételből (bár az pontosan négy tutti- és három szólórészt tartalmaz) épp a ritornell-forma lényege, a tematikus egység hiányzik. Már az első ütemekben érezni lehet, hogy nem hagyományos concerto-zenéről van szó. A szokásosnál lassabb (Allegro non molto) tempóban, pianissimo, szünetekkel erősen tagolva két-három-négy hangos motívumok festik a hőségtől szenvedő ember bágyadt, erőtlen mozdulatait. A tételben megjelenő további képek: „Kakuk” (a kakukkszó jellegzetes kisterce a szülőhegedű figurációja közé rejtve hangzik fel) – „Vadgalamb és tengelice”; „Gyengéd szelők” (a Tavasz madárkoncertjéhez, illetve patakcsörgedéséhez hasonló zenei eszközökkel megjelenítve) – „Különböző szelek, boreas” (a viharzenékben állandóan megjelenő kéthangos tremolókkal, amelyek a mennydörgés és villámlás mellett nyilván a vad északi szelot jelképezik) – „A pásztorfiú panasza” (nagyon személyes hangvételű, expresszív kromatikával színezett szólórész, leplezetlenül teátrális stílusban). A programirányította, átkomponált szerkezetre jellemző, hogy a tétel – a barokk concertóktól teljesen idegen módon – *nem* az első tutti anyagával, hanem a viharos szelot ábrázoló zenével ér véget.

II. tétel: „Többrétegű” jelenet, amelyben az egy-

idejű, illetve az egymást követő elemek kontrasztja egyaránt jelen van: a szülőhegedű dallama megint csak az *embert* (a mennydörgéstől és villámlástól megriadó embert) személyesíti meg; alatta a két hegedűszólam a légyümmögést szimbolizálja. Ezzel a lírai képpel szemben szinte brutális kontrasztként hangzik fel időnként a teljes zenekaron (*Presto* tempóban!) a jól ismert mennydörgés-motívum, amely ebben a környezetben még félelmetesebb hatású, mint az igazi viharzenékben. (A Tavasz lassú tételéhez hasonlóan, a háromféle zenei anyaghoz itt is háromféle dinamikai jelzés kapcsolódik.)

III. tétel: „Vihar”. Vivaldi a mennydörgést, villámlást és szélsűvítést megjelenítő, néhány egészen egyszerű zenei figurából fantasztikusan élénk, szinte naturális képet fest. Rendkívül hatásos a tétel indítása: négyütemnyi mennydörgés után váratlan generálpauza következik, majd még egyszer megjelenik ugyanez az effektus, még nagyobb várakozást kelte. A második megtorpanás után aztán elementáris erővel, minden gátat átszakítva robban be a vihar, és a tétel kezdetén összesűrűsödött feszültség hatalmas kifutást ad a zenei anyagnak: az első tutti szokatlanul hosszúra, összesen 38 ütemre nyúlik, megszakítás nélkül. Bár a tétel mindvégig kizárólag a vihar-tematikára épül, korántsem statikus, hanem állandóan változó, fejlődő folyamat hatását kelti. A kezdő tuttinak ugyan mind a négy szakasza visszatér a tétel során, de mindig új összefüggésben, új mozgásformákhoz kapcsolódva, s így a hallgató soha sem érzi a visszatérést. (Jellemző, hogy a második és a harmadik tutti is *új* anyaggal indul.) Az egész tétel alapvető formálási elve a *folyamatosságra* való törekvés. Az első szólórész

például ugyanolyan futammal indul, mint amilyennel a tutti befejeződött; a második előtt visszatér a tételt kezdő, generálpauzába torkolló mennydörgés, és ez ismét továbbviszi a zenei történet feszültségét; a harmadik és negyedik tutti pedig teljesen egybeépül a harmadik szólórészszel, a zenekar és a szólóhegedű gyakori váltakozásával a végsőkig fokozva az izgalmat.

No. 3 F-dúr concerto „Az ősz”

I. tétel: Egy falusi mulatság különböző fázisainak ábrázolása. A *közösséget*, a mulatozó társaságot a zenekar, az *egyes embert* a szólólista személyesíti meg. A tétel szerkezete a ritornell-formának és a programatikusan ábrázolásként ismét újfajta keveréke: igaz ugyan, hogy a szólórészeket tagoló tuttikban mindig visszatér a kezdő ritornell egy-egy szakasza, ám a tuttik mindig tartalmaznak új anyagot (mégpedig a megelőző szólórészre *reflektáló* új anyagot) is. Ezáltal a zene valóban egy mulatság történetét meséli el, a kezdeti józan, erőteljes paraszttáncról (a hangulat fokozatos emelkedésével) az általános részegség állapotáig. Vivaldi az egyéni és „kollektív” részegség különböző fázisainak élethű ábrázolásával igen jól fejlett humorérzékéről tesz bizonyosságot: a zenében a részeg ember dülöngélő járása, handabandázása, csuklása (!), a többiek nyers hahotája és duhajkodása egyaránt képet kap. Harmadik szólórészként, egészen rendhagyó módon, egy *Larghetto*-tempójú epizód illeszkedik a tételbe, a lassú tétel stílusában („Az alvó részeg”) – s ezután rendkívül hatásosan zárja a mulatságot a tutti-ritornell majdnem teljes visszatérése.

II. tétel: „*Alvó részegek*”. Úgy látszik, Vivaldit különösen foglalkoztatta az *álom* zenei érzékel-

tetése. A „La notte” („Az éjszaka”) feliratot viselő fagott-, illetve fuvolaversenyek „Il sonno” („Az álom”) című lassú tételai az Ősz-beli álomzene édestestvérei. Az alapkoncepció (a zenei szövet jellege) már a fagottverseny B-dúr (!) lassújában készen áll, a fuvolaversenyen szereplő c-moll tétel pedig szinte hangról hangra megegyezik az Ősz **c**-moll középtételével, csupán rövidebb annál. Az álomban minden lehetséges: nem érvényesek a reális élet racionális törvényei, a valóságban össze nem illő dolgok kerülhetnek egymás mellé, és a különféle álomképek minden átmenet és logikus magyarázat nélkül átúszhatnak egymásba. Vivaldinak pontosan ezt az irracionális jelleget sikerült a zenében megvalósítania, a *harmoniai történet* skijára kivetítve. Az ekkortájt megszilárduló klasszikus harmóniarend lényege: a feszültséget, diszsonanciát, illetve a feloldást hordozó akkordok periodikus váltakozása. Ez tehát a harmonia nyelvén a „reális világ”. Az Ősz lassú tételében (a befejező szakasz domináns-tonika ingadozásától eltekintve) összesen *két* esetben fordul elő, hogy egy feszültségi akkord valóban feloldódik! Érdekes megfigyelni, hogyan kísérletezett Vivaldi ehhez az erendően harmoniai fogantatású zenéhez illő *hangzás* kialakításával. A zenekar mindhárom álom-tételben hangfogóval, azaz mindvégig azonos hangerővel játszik; a fuvolaversenyenben a szólóhangszer is az első hegedűk szólamával halad együtt, a fagottversenyben ezzel szemben aprózó figurációt játszik, s a zeneszerző utasítása szerint minikét tételt *csembaló nélkül* kell előadni. Az Ősz lassú tételében viszont épp a csembaló a hangszer, amely akkordfelbontásaival különleges színnel tölti meg a nagyon homogén vonóhangzást. „Il

cembalo arpeggio” – Vivaldi csupán ennyit írt ki a számozott basszus főlé, a continuojáték hagyományai szerint a csembalistára bízva, hogy hogyan értelmezi, hogyan változtatja hangzó valóságáá ezt az utasítást.

III. tétel: *A vadászat.* „A négy évszaknak” talán minden más tételénél következetesebben végigvitt, konkrét „cselekményű”, remekbe szabott zenei kép – lényegét tekintve a hagyományos ritornell-formában! Az esemény sor két szakaszra bontható. „Virradatakor felkerekednek a vadászok kürtökkel, puskákkal és kutyákkal”. A ritornell a lovaglás ritmusát, illetve a vadászkiürtök hangját imitáló két, erősen illusztratív jellegű motívumból tevődik össze, s ezt a motívikát veszi át az első szólórész is. A tulajdonképpeni vadászat a második szólórészsel kezdődik, s egészen az üldözött állat kimúlásáig tart. A concerto-elv lényege, a tutti és szóló szembenállása itt valódi, drámai konfliktussá fejlődik: a szólóhegedű az üzött vad szerepét játssza, kapkodó, ciccakban haladó, izgatott figurációval. A kegyetlen hajsza feszültsége egyre fokozódik, a zenekarban egészen naturalista módon jelennek meg a puska lövések (az egymást kiegészítő szólamok gyorsuló ritmikájú, sajátos sztereohatást keltő, rövid hangjaival), s a tutti-szóló ellentét a végletekig kiéleződik. (A forma dinamizmusára jellemző, hogy a szokásosnál eggyel több szólórész, illetve tutti-ritornell található benne.) A legnagyobb kontraszt az állat halálát kromatikával és fájdalmas nápolyi szextakkorddal ábrázoló utolsó szólórész, illetve a vadászat sikeres befejezését hírül adó ritornell-kiürtmotívum között feszül.

No. 4 f-inoll concerto „A tél”

I. tétel: Felépítését tekintve a Nyár I. tételéhez áll a legközelebb: teljesen nyitott szerkezetű, egyetlen, összefüggő harmóniai folyamatot megvalósító tutti-val indul, amely csak egyszer téli vissza a tétel folyamán, s a formát itt is ugyanolyan viharzene kerekíti le. (Nyilván az sem véletlen, hogy az egész Op.8-ban Vivaldi egyedül a Nyár és a Tél első tételéhez írt ki a szokásos Allegro mellé lassabb tempót és más karaktert sugalló jelzőt: „non molto” – „nem nagyon”.) Az első tutti zenei anyag, amely a dermesztő hideget hivatott ábrázolni, merőben szokatlan egy concerto nyitótételében – annál gyakoribb viszont az 1700 körüli operák „fagy-jeleneteiben”, amelyek Purcell Arthur király óta a barokk színpadi zenék tipikus kellékének számítottak. A tétel központi gondolata egyébként ismét az ember és a természet szembenállása, itt azonban e két médiumot felváltva személyesíti meg a tutti, illetve a szóló. (Különösen érzékletes a szembenállás az első szólórészben, ahol a hatalmas szellőkéseket ábrázoló hegedű-figuráció a zenekar „fázósan összehúzódo, dermedt” kezdő anyagával váltakozik.)

II. tétel: Ismét szimultán, több síkon zajló zenei történés, amelynek egyes rétegei ezúttal egyetlen lírai képbe olvadnak össze. A lényeg: a szólóhegedű híres, csodálatos dallama (a tűznél melegebb boldog, elégedett ember) s emellett egyértelműen kísérő, háttérszerepet tölthet be az esőcseppek kopogása (a hegedű pengetett akkordfelbontásai).

III. tétel: Az Évszak-concertók legmerészebb megformálási tétele, amelyben a ritornell-formára már csak a tutti-szóló váltakozásának elve emlékeztet. Teljesen rendhagyó az is, hogy a

tételt a *szólóhegedű* indítja, s az általa exponált karaktert és mozgásformát veszi át később a zenekar. A továbbiakban a tutti- és szólórészek is folytonosan változó figurációval festik az óvatos és a bátor *korcsolyázás* különféle módozatait, illetve a földre huppanást és a jég beszakadását, míg végül – a meleg sirokkó képében megjelenő, a Nyár I. tételét idéző rész után –, mintegy frappáns zárópoénként, ismét a hirtelen feltámadt boreas és a többi viharos erejű szél „fújja el” szemünk elől a téll örömeit ábrázoló, idilli képet.

No. 5 Esz-dúr concerto „Tengeri vihar”

A permanens nyugtalanság, amely a Nyár „Vihar”-tételét jellemezte, itt az *egész műre* kiterjed, s a címben jelzett program koncentrált és erőteljes zenei megvalósítását eredményezi.

Az **I. tételben** az állandó feszültséget az aszimmetrikus formálásnak és az ütemvonal elcsúsztatásának még a szokottnál is intenzívebb alkalmazása, a ritornell imitációs szerkezete (amelyben az egymást kergető szólamok mozgása plasztikusan érzékelteti a viharos tenger hullámzását) a szólórészek mindvégig motorikus tizenhatod mozgása, valamint a tutti és a szóló rendkívül dinamikus, a szokásos ritornell-formát kisebb részekre tagoló váltakozása tartja fenn. Vivaldi azonban nem elégszik meg ennyivel: utolsó megjelenésekor a dominánsan váratlanul megtorpán skálamenettel *félbeszakítja* a tutti-ritornellt, s ezzel mintegy *attacca* összekapcsolja a rá következő lassú tétellel – annak ellenére, hogy koronás, hosszú szünet választja el tőle.

II. tétel: Teljesen rendhagyó felépítésű, kísérleti jellegű zene, az Op.8 alcímének („A harmónia és

a találékonyság erőpróbája”) par excellence megvalósulása. A zenekar és a szólóhegedű izgalmas dialógusaként indul: a tuttinak az állandóság érzetét keltő, sokszor ismétlődő, pontozott ritmusú motívumára a szólista teljesen szabad, improvizatív kadencia jellegű díszítő figurái válaszolnak. A tétel közepe táján a zenekar új motívumot, a két vihar közti, elektromossággal telített atmoszférát nagyszerűen érzékeltető, szokatlanul lassú, halk akkordfelbontásokat vezet be, s ettől kezdve a szóló is egyre inkább *hasonul* ehhez a zenei anyaghoz. Az ellentétes karakterű „személyek” dialógusa tehát az egyik fél meggyőzésével végződik. A különleges, cím nélküli program megvalósulását a nagyon merész, folytonosan egyik hangnemből a másikba vándorló harmóniai terv segíti. A c-moll alaphangnemet csak az 5–6 7. ütem kadenciájában halljuk *először*, és a tételben az alaptonalítás mellett azonos súllyal van jelen a szubdomináns f moll, a párhuzamos Esz-dúr, sőt a tétel hajszál híján a domináns g-mollban fejeződik be! Ez a szeszélyesen csapongó, megdöbbenően modern hatású zene ellenáll minden „szabályos” formatervek; teljesen nyitott szerkezetű, nincs „eleje”, s a c-moll domináns félbeszakadó zárattal tulajdonképpen nincs befejezése sem, mindvégig „út közben” van ...

III. tétel: Újra kitör a vihar, s az első tételből ismert formai eszközök ismét nagyszabású ritornell-forma terjedelmű kifiztatást engednek az ezúttal töredezettség, s ha lehet, még izgatottabb, de nagyon egységes zenei folyamatnak. A forma különlegessége, hogy a ritornell minden visszatérésekor valamilyen új elemmel bővül, s *teljes* alakjában csak a tétel végén hangzik el!

No. 6 G-dúr concerto „Il piacere”

A mű címét általában „Az öröm”-ként szokták fordítani; egyedül *Arthur Hutchings* értelmezi másként a barokk concertóról szóló könyvében: „Il piacere” szerinte „A jó természetű embert” jelenti. A szélső tételek kifejezetten ironikus, paródiajellegű, helyenként egyenesen groteszk zenéjét hallgatva valóban inkább konkrét személyre asszociálunk, mint a túlságosan is általános „öröm” fogalmára.

Az I. tétel ritornelljében a *szinkópák*, vagyis az ütem eredetileg súlytalan helyét hangsúlyozó ritmusok játsszák a főszerepet. A szinkópás tematika Vivaldi egyik legjellemzőbb stílusjegye, amelyet igen sokféle karakter kifejezésére használ az Op.8-as concertókban is. Ebben a tételben természetellenesen felfokozott izgalmi állapotot, életérzést fejeznek ki, amely (azzal együtt, hogy a ritornell másodsorra és harmadszorra is *moll*-ban jelenik meg) ugyancsak ellentmond a cím egyszerű „öröm” fordításának.

II. tétel: Pasztorális siciliano-zene, az érzelmes operai hangvételnek már-már paródiába hajló megszólaltatása, szaggatott, „lihegő” sóhajtozással, melankolikus nápolyi szextekkel. A banális felszín alatt azonban rafinált, teljesen egyedi forma rejlik: a szólóhegedű dallamát a zenekar végi *unisono*, mintegy ostinato-basszusként kísé-

ri, felváltva kétféle témával. Az egyik a tételt kezdő és tagoló, tutti-ritornell funkciójú, kromatikusan ereszkedő menet, a másik a tulajdonképpeni kíséretet adó kadencia-fordulat. A lényegében háromrészes ABA jellegű tétel legnagyobb ötlete, hogy épp a forma legfontosabb tagolóvonala, a repriz kezdete válik szinte észrevehetetlenné, mivel a zenekar kromatikus „ritornell” motívumának visszatérését a szólóhegedű dallama teljesen átfedi.

III. tétel: A zenekari ritornell hatalmas ugrásai, egymás alá-fölé ugráló hegedűszólamai és a kiegészítő, komplementer ritmusra épülő zenekari szövete a zene groteszk humorának kifejezőeszközei. Ebben a modorban folytatódnak a szeszélyes, pillanatonként változó karakterű szólók is, melyekben a *commedia dell'arte* vaskos tréfáira emlékeztető fordulatoktól a parodisztikusan komoly skálamentekig a legkülönbözőbb mozgásformákkal és motívumokkal találkozunk. Az egész tétel „visszajára fordított” karakterének mintegy a szimbóluma, hogy a ritornell első nyolc üteme egy *domináns* orgonapont fölött hangzik el, majd a zene el is kanyarodik a domináns hangnem felé, s a C-dúr alaphangnemet csak a ritornell befejező, kadenciázó szakasza erősíti meg igazán.

Péteri Judit

VIVALDI
12 concerti Op.8
(Il cimento dell'armonia e dell'invenzione)
(Including "The Four Seasons")

János Rolla – violin
Péter Pongrácz – oboe

Liszt Ferenc Chamber Orchestra, Budapest
Directed by **János Rolla**

HCD 12465-66



Recording Producer: Tibor Erkel
Balance Engineer: Jenő Bányai
Hungaroton recording 3–15. Januar 1983.
Front cover: The Sun and the Seasons (Painting by Miklós M. Juhász)
Photo: János Huschit, Albert Kresz (Rolla)
Design: Miklós M. Juhász
© 1983 HUNGAROTON

© 2003 HUNGAROTON RECORDS LTD.
CD is manufactured by Sony DADC in Austria

LISZT FERENC
CHAMBER ORCHESTRA, BUDAPEST
DIRECTED BY JÁNOS ROLLA





ANTONIO VIVALDI

(1678–1741)

Le quattro stagioni / The Four Seasons Op.8 Nos. 1–4		41'09"
1–3	Concerto in E major Op.8 No. 1, RV 269 <i>La Primavera / Spring</i>	10'33"
4–6	Concerto in G minor Op.8 No. 2, RV 315 <i>L'Estate / Summer</i>	10'44"
7–9	Concerto in F major Op.8 No. 3, RV 293 <i>L'Autunno / Autumn</i>	10'51"
10–12	Concerto in F minor Op.8 No. 4, RV 297 <i>L'inverno / Winter</i>	9'01"
<hr/>		
13–15	Concerto in E flat major Op.8 No. 5, RV 253 <i>La tempesta di mare / Storm at Sea</i>	9'40"
16–18	Concerto in C major Op.8 No. 6, RV 180 <i>Il piacere</i>	8'51"
		<i>Total time: 59'40"</i>

Embellishments
László Czidra – strings
Zsuzsa Pertis – keyboards

JÁNOS ROLLA
 violin
LISZT FERENC CHAMBER ORCHESTRA, BUDAPEST

Continuo
Mária Frank – cello, **László Som** – double bass
Zsuzsa Pertis – harpsichord, organ

Directed by
JÁNOS ROLLA

Notes in English
 Présentation en français
 Deutsche Notizen
 Magyar nyelvű ismertetővel

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DDD © 1983 HUNGAROTON
 © 2003 HUNGAROTON RECORDS LTD.
<http://www.hungaroton.hu/>
 e-mail: classic@hungaroton.hu