

Berliner Barock Solisten
Daishin Kashimoto

Antonio Vivaldi
Le quattro stagioni





Antonio Vivaldi・アントニオ・ヴィヴァルディ (1678-1741)

Antonio Vivaldi · アントニオ・ヴィヴァルディ <i>Le quattro stagioni</i> <i>Die vier Jahreszeiten · The Four Seasons · 《四季》</i>	4
Drei Jahrhunderte, drei Jahrzehnte, vier Jahreszeiten Ein Gespräch mit Raimar Orlovsky und Daishin Kashimoto Three Centuries, Three Decades, Four Seasons Raimar Orlovsky and Daishin Kashimoto in conversation 3世紀、30年、4つの季節 ライマー・オルロフスキー、榎本大進との対談	10 14 18
Vom Waisenhaus zur Klimakrise – 300 Jahre mit Vivaldis <i>Vier Jahreszeiten</i> From Orphanage to Climate Crisis – 300 Years with Vivaldi's <i>Four Seasons</i> 孤児院から気候危機へ—— ヴィヴァルディ《四季》をめぐる300年	24 44 62
Die Sonette · The sonnets · ソネット	78
Berliner Barock Solisten · ベルリン・バロック・ソリスト Daishin Kashimoto · 榎本大進	103 107
Credits · クレジット	112

Antonio Vivaldi · アントニオ・ヴィヴァルディ

1678–1741

Le quattro stagioni, op. 8

Die vier Jahreszeiten · *The Four Seasons* · 《四季》

Daishin Kashimoto · 榎本大進

Violine · violin · ヴァイオリン

Entstehungszeit · composition: circa 1720

作曲:1720年頃

Uraufführung: unbekannt

First performance: unknown

初演:不明

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:

25. Oktober 1928

First performance by the Berliner Philharmoniker:

25 October 1928

ベルリン・フィル初演:1928年10月25日

Dirigent · conductor: Werner Wolff

指揮:ヴェルナー・ヴォルフ

Solist · soloist: Henry Holst

独奏:ヘンリー・ホルスト

Concerto Nr. 1 E-Dur, RV 269 »La primavera« · »Frühling«
Concerto No. 1 in E major, RV 269 "Spring"
協奏曲第1番ホ長調 RV 269(春)

1	1. Allegro	3:12
2	2. Largo e pianissimo	2:45
3	3. Allegro	3:45

Concerto Nr. 2 g-Moll, RV 315 »L'estate« · »Sommer«
Concerto No. 2 in G minor, RV 315 "Summer"
協奏曲第2番ト短調 RV 315(夏)

4	1. Allegro mà non molto	5:14
5	2. Adagio	2:07
6	3. Presto	2:35

Concerto Nr. 3 F-Dur, RV 293 »L'autunno« · »Herbst«
Concerto No. 3 in F major, RV 293 "Autumn"
協奏曲第3番へ長調 RV 293(秋)

7	1. Allegro	4:51
8	2. Adagio molto	3:15
9	3. Allegro	3:04

Concerto Nr. 4 f-Moll, RV 297 »L'inverno« · »Winter«
Concerto No. 4 in F minor, RV 297 "Winter"
協奏曲第4番へ短調 RV 297(冬)

10	1. Allegro non molto	3:21
11	2. Largo	1:51
12	3. Allegro	3:08





Drei Jahrhunderte, drei Jahrzehnte, vier Jahreszeiten

Ein Gespräch mit Raimar Orlovsky
und Daishin Kashimoto

Die *Vier Jahreszeiten* erschienen 1725, die Berliner Barock Solisten wurden 1995 gegründet. Die vorliegende, 2025 entstandene Aufnahme markiert also ein doppeltes Jubiläum. Welche Rolle spielten die vier Violinkonzerte Vivaldis in der Geschichte des Ensembles? Als Mitgründer waren Sie, Raimar, ja von Anfang an dabei...

Raimar Orlovsky: Tatsächlich waren die *Vier Jahreszeiten* unsere erste Aufnahme! Nach unserer Gründung vor 30 Jahren haben wir erst mal zwei Jahre geprobt, um uns ein Repertoire zu erarbeiten. Damals hatten wir noch kein Label, wir haben die Platte also selbst produziert und pressen lassen. Sie wurde ein Riesenerfolg – auch dank Rainer Kussmaul. Er war damals Erster Konzertmeister im Orchester, hat unser Ensemble mitgegründet und leitete es bis 2012. Im Laufe der Jahre haben wir das Werk mit unterschiedlichen Geigenvirtuosen aufgeführt, aber trotz mehrerer Anfragen nicht mehr eingespielt. Umso mehr freuen wir uns, es jetzt mit Daishin Kashimoto aufzunehmen, der bei Rainer Kussmaul gelernt hat und seit 2009 Erster Konzertmeister bei den Berliner Philharmonikern ist. Bei unserem Stammorchester haben die *Vier Jahreszeiten* ja ebenfalls eine große Tradition: Man denke etwa an Karajans legendäre Aufnahme mit Michel Schwalbé von 1972! Auch für die Einweihung des Kammermusiksaals 1987 mit Anne-Sophie Mutter hat er das Werk ausgewählt.

Was bestimmt denn Ihre Interpretation des Werks?

Raimar Orlovsky: Wir spielen ja seit jeher historisch informiert, aber auf modernen Instrumenten. Die *Vier Jahreszeiten* hinterfragen wir bei jeder Aufführung von Neuem. Wir interpretieren sie heute ganz anders als 1997 oder 2016. Auch Reinhard Goebel, seit 2018 unser künstlerischer Leiter, hat unsere Vivaldi-Sicht stark beeinflusst. Für ihn ist es extrem wichtig, sich so eng wie möglich an den Notentext zu halten. Er hasst interpretatorischen

»Schnickschnack« – also etwa Ritardandi, die man nur aufgrund alter Spiel- und Hörgewohnheiten irgendwo einbaut. Dann sagt er: »Steht das überhaupt drin? Schaut doch mal rein! Das Tempo beginnt erst am Taktstrich, nicht anderthalb Takte vorher!« Das heißt, wir spielen so puristisch, so schlank wie möglich. Es soll so klingen wie einst bei der Uraufführung. Mit Daishin klappt das wunderbar. Er spielt auf einem Wahnsinnslevel und war unser absoluter Wunschsolist für diese Aufnahme.

Daishin, seit wann kennen Sie die *Vier Jahreszeiten*?

Daishin Kashimoto: Ich weiß gar nicht mehr, wann ich sie zum ersten Mal bewusst gehört habe. Den *Vier Jahreszeiten* begegnet man ja quasi überall – als Klingelton auf dem Handy, im Hotellift... Und natürlich hatten meine Eltern zu Hause auch Vivaldi-CDs. Als Jugendlicher, so mit 15 oder 16 Jahren, habe ich dann einige dieser Konzerte zum ersten Mal gespielt. Aber den kompletten Zyklus habe ich tatsächlich erst auf meiner Tournee mit den Berliner Barock Solisten im Jahr 2011 gegeben.

War die Arbeit mit dem Ensemble für Sie nicht eine Umstellung?

Daishin Kashimoto: Wir arbeiten wirklich gut zusammen. Da wir uns vom Orchester kennen, war natürlich vieles einfacher. Außerdem hat Rainer Kussmaul mich und die Berliner Barock Solisten stark geprägt, das verbindet. Natürlich stand er der historischen Aufführungspraxis viel näher als ich. Ich bin nicht so auf barockes Spiel spezialisiert, und ich denke auch nicht, dass ich mein Potenzial damit komplett entfalten könnte. Aber zum Glück ist das Ensemble sehr flexibel, und wir begegnen einander ganz offen.

Apropos Offenheit: Die *Vier Jahreszeiten* wirken ja fast wie eine Art früher Popmusik, oder? Warum sind sie eigentlich bis heute so beliebt?

Daishin Kashimoto: Ja, das ist Rockmusik! Und die Zuhörer müssen damals beim ersten Hören echt ausgeflippt sein. In den *Jahreszeiten* geht es wirklich ab, sie sind stürmisch und dramatisch. Es geht hier eigentlich nicht ums Wetter, sondern um Gefühle in all ihren Facetten. Die Stücke sind Emotion pur. Und zwar nicht irgendwie verschleiert, sondern gerade heraus. Rockmusik eben. Und genau wie Mozarts *Jupiter*-Symphonie oder Beethovens Fünfte ist das einfach gute Musik, die man immer wieder hören und spielen kann.

Raimar Orlovsky: Die *Jahreszeiten* sind Programmmusik im besten Sinne. Und ja, du hast recht, das ist energiereich, das rockt. Aber für die damalige Zeit war es auch etwas Besonderes, ein Naturspektakel so bildlich in Musik zu übersetzen. Vivaldi hat ja Gedichte hinzugefügt, die präzise Situationen beschreiben – und die Musik setzt diese Texte ganz wunderbar in Klang um und macht sie erfahrbar. Damit nehmen die *Jahreszeiten* in der Musikgeschichte einen besonderen Platz ein. Vielleicht sind sie gerade deshalb zu einem Evergreen geworden: Alles ist so bildlich, dass man es sofort versteht. Qualität, also wirklich gute Musik, setzt sich immer durch – und überlebt auch mühelos drei Jahrhunderte.

Three Centuries, Three Decades, Four Seasons

Raimar Orlovsky and Daishin Kashimoto
in conversation

The Four Seasons appeared in 1725; the Berliner Barock Solisten were established in 1995. Thus the present recording from 2025 marks a double anniversary. What role have Vivaldi's four violin concertos played in the ensemble's history? As a co-founder, Raimar, you've been there since the beginning...

Raimar Orlovsky: In fact, our very first recording was *The Four Seasons*! After our founding 30 years ago, we rehearsed for two years to work up a repertoire. We didn't yet have a label at the time, so we produced the record ourselves and had it pressed. It was a huge success—not least thanks to Rainer Kussmaul. He was the orchestra's first concertmaster at the time and was a co-founder of our ensemble and its director until 2012. Over the years we have performed the work with a variety of violin virtuosos but, in spite of numerous requests, never recorded it again. And so, we are all the more pleased now to be making this recording with Daishin Kashimoto, who studied with Rainer Kussmaul and has been first concertmaster of the Berliner Philharmoniker since 2009. Our orchestra has its own great *Four Seasons* tradition: for example, there's Karajan's legendary 1972 recording with Michel Schwalbé. He also chose the work to dedicate the Chamber Music Hall with Anne-Sophie Mutter in 1987.

What factors influence your interpretation of the work?

Raimar Orlovsky: We've followed historically informed performance practice for many years, but on modern instruments. Every time we approach *The Four Seasons*, we thoroughly re-examine it. Our interpretation today is quite different from how we played it in 1997 or even 2016. We've also been strongly influenced by Reinhard Goebel, who has been our artistic director since 2018. For him it is extremely important to adhere

as closely as possible to the written text. He hates interpretative “frills” such as ritardandi which are arbitrarily incorporated solely on the basis of timeworn playing and listening habits. Then he’ll exclaim: “Is that really in the score? Have another look! The tempo begins on the bar line, not a bar and half earlier!” In other words, our playing is as purist and lean as we can make it. It should sound like it did when it was first performed. That works superbly with Daishin. His playing is on an incredible level, and he was our absolute first choice as soloist for this recording.

Daishin, how long have you known *The Four Seasons*?

Daishin Kashimoto: I can’t recall now when I was first conscious of hearing it. After all, you encounter it just about everywhere— as a ringtone on your mobile, in the hotel lift... And, of course, my parents had Vivaldi CDs at home. When I was young, about 15 or 16, I played some of these concertos for the first time. But I didn’t actually do the whole cycle until my tour with the Berliner Barock Solisten in 2011.

Didn’t working with the ensemble require some adjustments on your part?

Daishin Kashimoto: We work really well together. Knowing each other from the orchestra naturally makes many things easier. In addition, Rainer Kussmaul had a strong influence on me and the Berliner Barock Solisten, so that’s another connection between us. Of course, he was more directly involved with historic performance practice than I was. I’m not such a specialist in playing Baroque music—I don’t think I could have fully developed my potential in that way. Fortunately, the ensemble is very flexible and we’re very open with one another.

Regarding openness: *The Four Seasons* almost seems like an earlier kind of pop music, doesn't it? Why do people love it so much nowadays?

Daishin Kashimoto: Yes, it's rock music! And the first listeners must have completely flipped out when they heard it. These concertos really are awesome—they're stormy and dramatic. This doesn't have to do with weather but rather with our feelings in all their facets. The pieces are pure emotion. And not somehow masked, but direct. Like rock music. And exactly like Mozart's *Jupiter* Symphony or Beethoven's Fifth, this is simply good music that people will always want to listen to and play again and again.

Raimar Orlovsky: *The Four Seasons* is programme music in the best sense of the term. And yes, you're right, it's full of energy—it does rock. But it was even exceptional in its own day: a graphic translation of the spectacle of nature into music. Vivaldi actually attached poems which describe precise situations—and his wonderful music lets you hear and experience what's in these texts. This is why the *Seasons* have earned a special place in music history. Maybe it's the very reason that the work has become an evergreen: everything is so vividly pictorial that you understand it instantly. Quality, really good music, always prevails—and easily survives over three centuries.

3世紀、30年、4つの季節

ライマー・オルロフスキー、
樫本大進との対談

1725年に出版された《四季》、そして1995年に結成されたベルリン・パロック・ゾリステン。2025年に制作された本録音は、まさに二重の記念を刻むものとなります。ヴィヴァルディの4つのヴァイオリン協奏曲は、このアンサンブルの歴史の中でどのような役割を果たしてきたのでしょうか？ ライマーさんは創設メンバーとして最初から関わっていらっしゃいますね。

ライマー・オルロフスキー：実は、《四季》は私たちの最初の録音だったのです！ 30年前にアンサンブルを結成したあと、まず2年間かけてレパートリーを構築しました。当時はまだレーベルもなかったので、自主制作・自主プレスでしたが、とりわけライナー・クスマウルのおかげで、大成功を収めました。彼は当時ベルリン・フィルの第1コンサートマスターで、私たちのアンサンブルを共同で立ち上げ、2012年まで率いてくれました。長年にわたり、さまざまなヴァイオリンの名手たちとこの作品を演奏してきましたが、複数のオファーがあったにもかかわらず再録音はしてきませんでした。だからこそ、クスマウルに師事し、2009年からベルリン・フィルの第1コンサートマスターを務める榎本大進さんと、この作品を改めて録音できたことを大変嬉しく思っています。私たちのオーケストラでも、《四季》に関しては長い伝統があります。たとえば、1972年にカラヤンがミシェル・シュヴァルベと行った伝説的な録音が挙げられるでしょう。1987年にフィルハーモニーの室内楽ホールが開館した際に行われた記念公演でも、カラヤンはアンネ=ゾフィー・ムターを独奏に迎えてこの作品を取り上げました。

この作品の解釈を形づくっているものは何なのでしょう？

ライマー・オルロフスキー：私たちは、モダン楽器を用いながらも歴史的知見に基づく演奏を行っています。《四季》では毎回、新たな解釈を試みています。今日の私たちの解釈は、1997年や2016年のそれとは全く異なります。2018年から芸術監督を務めるラインハルト・ゲーベルも、私たちのヴィヴァルディ観に大きな影響を与えています。彼にとって極めて重要なのは、可能な限り楽譜に忠実であること。演奏や聴取の慣習から入れてし

まいがちなリタルダンドなどの「余計な装飾」を嫌います。彼はよく言うのです、「それは本当に書かれているのか？楽譜を見てみよう！テンポは小節線からはじめて始まるもので、1小節半前からではない！」と。よって、私たちはできる限り純粋に、そして簡潔に演奏しています。作品が初演された当時の響きに近づきたいのです。大進とはそれが見事に噛み合いました。彼は驚異的なレベルで演奏し、今回の録音に理想的なソリストでした。

大進さん、《四季》を最初に知ったのはいつでしょうか？

榎本大進：最初に意識して聴いたのがいつかは覚えていません。《四季》は携帯の着信音、ホテルのエレベーターなど、あらゆるところで流れていますから……。もちろん、両親も家にヴィヴァルディのCDを持っていました。15、16歳の頃に、この協奏曲のいくつかを初めて演奏しましたが、全曲に取り組んだのは、2011年にベルリン・バロック・ソリストとツアーをしたときが最初でした。

このアンサンブルとの共演は、ご自身にとって大きな変化ではなかったですか？

榎本大進：私たちは非常に良い関係を築いています。オーケストラで顔なじみということもあり、多くの点でスムーズでした。さらに、ライナー・クスマウル先生が私とベルリン・バロック・ソリストの双方に大きな影響を与えている点でも、繋がりがあります。もちろん、先生は私よりもはるかに歴史的演奏実践に精通していました。私はバロックの演奏を専門としているわけではないので、そこで自分のポテンシャルを完全に発揮できるとは思っていません。ですが、幸いにもこのアンサンブルはとても柔軟で、私たちはお互いに非常にオープンに向き合っています。

オープンな姿勢といえば、《四季》はある種、初期のポピュラー音楽のようにも感じられませんか？ なぜ今日でもこれほど人気があるのでしょうか？

榎本大進：ええ、これはロックミュージックですよ！ 当時、初めて聴いた人たちはきっと熱狂したはずです。《四季》は本当に激しく、嵐のようで、劇的な作品です。実際のところ、天候ではなく、感情のあらゆる側面が表現されています。純粋な感情そのものなのです。覆い隠されることなく、ストレートに表現されている様は、まさにロックでしょう。そして、モーツァルトの《ジュピター》交響曲やベートーヴェンの交響曲第5番と同様、何度も聴いたり演奏したりできる、とにかく優れた音楽なのです。

ライマー・オルロフスキー：《四季》は最良の意味での標題音楽です。たしかに大進さんの言うとおり、エネルギーに満ち、ロックな作品です。しかし当時としては、自然のスペクタクルをこれほどまでに絵画的に音楽言語へと翻訳したこと自体が特別でした。ヴィヴァルディは具体的に情景を描写した詩を添えましたが、そのテキストを音楽が見事に響きへと変換し、体験可能なものになっています。だからこそ、《四季》は音楽史の中で特別な位置を占めているのでしょう。全てが具体的で、すぐに理解できる——これこそが、この作品を不屈の名曲にした理由だと思います。質の高い、つまり本当に優れた音楽は、いつの時代でもその価値を認められます。だからこそこの作品は、3世紀が経った今もなお息づいているのです。





Vom Waisenhaus zur Klimakrise – 300 Jahre mit Vivaldis *Vier Jahreszeiten*

von Benjamin Poore

Vor 300 Jahren erschien in Amsterdam die Erstausgabe von Antonio Vivaldis Konzertsammlung *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (Das Wagnis von Harmonie und Erfindung). Vivaldi konnte damals nicht ahnen, welcher weltweiten Siegeszug die *Vier Jahreszeiten* aus dieser Sammlung einst antreten würden. Nach seinem Tod im Jahr 1741 senkte sich zunächst ein 200-jähriger Dornröschenschlaf über diese Konzerte: Vivaldis Kompositionen gerieten fast vollständig in Vergessenheit, bis die Musikwissenschaft sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Archiven wiederentdeckte.

Einer der ersten neuzeitlichen Verfechter Vivaldis war der Dirigent Bernardino Molinari, eine Ikone des italienischen Musiklebens der 1920er- und 1930er-Jahre, der 1927 eine extravagante Orchesterbearbeitung der *Vier Jahreszeiten* für Mussolini erstellte. Im Januar 1928 präsentierte Molinari das Werk in mehreren Konzerten mit dem St. Louis Symphony Orchestra erstmals in den USA – wobei die *Vier Jahreszeiten* allerdings nie komplett, sondern jeweils nur in Einzelsätzen auf dem Programm standen; 1942 leitete er die erste Studioaufnahme des Werks, mit dem Orchester Santa Cecilia in Rom. In Italien setzten sich neben Molinari auch der amerikanische Dichter Ezra Pound und seine Lebensgefährtin, die Geigerin Olga Rudge, für Vivaldi ein – im Februar 1927 spielte Rudge bei einem Privatkonzert vor Mussolini. Der »Duce« rühmte Vivaldi als einen der größten Komponisten aller Zeiten, und Werke Vivaldis wurden in ein nationalistisch ausgerichtetes Projekt mit dem Ziel einer »kulturellen Wiederbelebung« einbezogen. Die »Settimana Musicale Vivaldiana«, eine Festwoche zu Ehren des Komponisten, die im September 1939 in Siena kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs stattfand, machte Vivaldi international bekannt. Zwei Jahrzehnte später spielten I Musici eine frühe Stereoaufnahme der *Vier Jahreszeiten* ein, die sich über eine Million Mal verkaufte.

Heute gelten erste Assoziationen mit diesen Violinkonzerten weniger dem italienischen Faschismus als vielmehr Hotellobbys, Aufzügen und Werbespots für Bier, Nobelkarossen oder Luxusuhren, sämtlich mit den *Vier Jahreszeiten* musikalisch untermalt. Die Berühmtheit gereichte Vivaldis Werken nicht nur zum Vorteil: Angesichts ihres enormen Bekanntheitsgrads nehmen wir kaum mehr wahr, wie fortschrittlich und innovativ diese Zeugnisse barocken Erfindungsgeistes im Kern sind, was für einen Schatz europäischer Kultur des frühen 18. Jahrhunderts wir mit ihnen vor uns haben. Stadtverwaltungen in aller Welt lassen den öffentlichen Nahverkehr mit Vivaldis Musik beschallen, um Menschen kostengünstig davon abzuhalten, in Bus- und Bahnstationen zu verweilen – *Die vier Jahreszeiten* im Dienste der modernen Sozialhygiene. Britische Behörden setzten in den vergangenen Jahren sogar einen Loop aus dem »Frühling« als Telefon-Warteschleifenmusik ein. Einerseits leben diese Werke durch ihre Eingängigkeit, ihre ansprechenden Melodien, die heiteren Stimmungen und lebendigen Bilderwelten; andererseits haben eben diese Eigenschaften mit dazu geführt, dass sie weithin als harmlos oder sogar langweilig gelten. Die Stücke sind heute so sehr Hintergrundmusik geworden, dass wir sie gar nicht mehr bewusst wahrnehmen.

Ein Autograph der *Vier Jahreszeiten* ist nicht überliefert, über die ersten Aufführungen und den Kompositionsanlass ist nur wenig bekannt. In ihrem Buch *The Rolling Year* (2025) vermutet die Musikwissenschaftlerin Hannah French, dass Vivaldi die *Vier Jahreszeiten*, speziell den »Frühling«, während seiner Zeit in Mantua schrieb. Dort war der Komponist ab 1719 als Maestro di cappella da camera am Hof des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt tätig. French geht davon aus, dass Vivaldi die Konzerte anlässlich der geplanten Hochzeit von Prinz Philipp mit Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla komponierte, die letztlich nicht

zustande kam. Diese These steht im Einklang mit den Aufführungstraditionen späterer Zeiten: Als junger Geiger habe auch ich Auszüge aus den *Jahreszeiten* bei zahlreichen Hochzeiten und anderen Festivitäten gespielt. Vivaldis berühmteste Konzerte lassen sich gewissermaßen als musikalische Untermauerung unserer Lebensphasen verstehen – die in den Stücken ange deuteten Tänze und Feierlichkeiten spiegeln die unsrigen wider.

Dem Barockrepertoire haben sich die Berliner Philharmoniker erst in ihrer jüngeren Geschichte zugewandt, doch die *Vier Jahreszeiten* haben auch in ihren Annalen Spuren hinterlassen. Sie standen beim Festkonzert zur Eröffnung des Kammermusiksaals der Philharmonie 1987 mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter unter der Leitung von Herbert von Karajan auf dem Programm; Karajan leitete das Orchester vom Cembalo aus, wie ein Kapellmeister des 18. Jahrhunderts. Und als unverzichtbarer Einstieg in die Welt der klassischen Musik sind die Konzerte fester Bestandteil der Education-Angebote der Berliner Philharmoniker: In einem Familienkonzert wurden die *Vier Jahreszeiten* kürzlich mit einer Choreografie von Winnie Dias Pinto lebendig in Szene gesetzt.

Reiche Erträge und bittere Not

Die *Vier Jahreszeiten* sind allgegenwärtig – und werden so nicht nur mit höchster Kunstfertigkeit von Spitzenensembles aufgeführt: »Die vier Jahreszeiten bei Kerzenschein« zählen zum Kanon berühmt-berühmter touristischer Attraktionen von der Piazza San Marco bis zum Trafalgar Square. Aber auch jenseits solcher Spektakel gehören diese Konzerte zum Standardrepertoire, und junge Musikerinnen und Musiker stellen sich zu Beginn ihrer Solokarriere gern damit beim Publikum vor. In den Werken selbst geht es ums nackte Überleben:

Die Sonette, die den Konzerten in der Druckausgabe vorangestellt sind, zeichnen das Bild eines gefahrenreichen, kräftezehrenden Landlebens. Von ländlicher Idylle ist dabei keine Rede – Hunger und Erschöpfung sind allgegenwärtig. Ernten gehen in Sommerstürmen verloren, Waldbrände verwüsten Anhöhen; im langsamen Satz des »Frühlings« warnt Hundegebell vor einer diffusen Bedrohung, der schlafende Hirte aber ist zu erschöpft, um aufzuwachen.

Reiche Erträge und bittere Not: Beides ist eng mit der Geschichte dieser Werke verwoben. Im Ospedale della Pietà in Venedig, wo Vivaldi jahrzehntelang arbeitete, lebten verwaiste und verlassene junge Mädchen, die zu den schutzbedürftigsten Menschen der venezianischen Gesellschaft gehörten und aus den ärmsten Vierteln der Stadt stammten. Die Mädchen des Ospedale lebten wie Nonnen hinter Klostermauern; neben Unterkunft und Verpflegung erhielten sie eine erstklassige musikalische Ausbildung. Das Ospedale della Pietà war eines der vier Ospedali Grandi der Stadt, die als ausgezeichnete Musikzentren bekannt waren und mit ihren Konzerten Publikum aus ganz Europa anlockten – auch Jean-Jacques Rousseau schrieb begeistert von dortigen Aufführungen.

Als soziale Einrichtung diente das Ospedale della Pietà jedoch nicht nur karitativen und seelsorgerischen Zwecken – es war ein gewinnorientiertes Unternehmen, das voyeuristische Spektakel bot: Die meisten Mädchen traten halbverhüllt hinter Gittern oder Paravents auf. In dieser Traditionslinie steht paradoxerweise auch das Klassik-Crossover-Streichquartett Bond, dessen Alben sich Anfang unseres Jahrtausends millionenfach verkauften; die Bandmitglieder präsentierten die *Vier Jahreszeiten* mit lasziven Gesten, in hautenge Lederoutfits gehüllt. Auch Vivaldi war geschäftstüchtig: Der Begriff »Cimento« im

Titel der Sammlung, zu der diese vier Konzerte gehören, kann auch »Prüfung« oder »Probe« in der Kunst der Harmonik und der musikalischen Invention bedeuten – eine Werbung für Vivaldis kompositorisches Genie.

Wegkreuzungen

Im 18. Jahrhundert schwand die wirtschaftliche Bedeutung Venedigs als Handelszentrum und der Aufstieg der Stadt als begehrtes Tourismusziel begann – Venedig war bald ein Muss auf der damals obligatorischen »Grand Tour«. Vivaldis Musik war mit dieser Entwicklung eng verknüpft: Die *Vier Jahreszeiten* sind musikalische Beschreibungen der Landschaft Venetiens, klingende Gegenstücke zu den sogenannten Veduten, jenen Landschaftsbildern, die Reisende im Europa des 18. Jahrhunderts gern als Souvenirs mit nach Hause nahmen. Venedig wurde zum Zentrum der Vedutenmalerei, des Vedutismo.

Die *Vier Jahreszeiten* sind von einem Gefühl des Fernwehs durchzogen – die vier begleitenden Sonette lassen sich auch als Reisebericht eines durch die Lande streifenden Dichters lesen. Die Konzerte waren sogar selbst ein Nebenprodukt des Reisens: Vivaldi widmete die Sammlung *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* seinem böhmischen Mäzen Graf Wenzel von Morzin. Komponist und Förderer trafen einander vermutlich in Venedig oder Mantua, als der Graf mit seinen Söhnen die Grand Tour absolvierte. Der Ursprung der *Vier Jahreszeiten* an einem Knotenpunkt, der Europa über den Nahen Osten und Nordafrika mit der ganzen Welt verbindet, in einer Stadt, in der Innovation und Tradition fruchtbringend aufeinandertreffen, macht diese Konzerte selbst zu kulturellen Zwitterwesen. Im Zuge der Auseinandersetzung mit musikalischen Traditionen rund um den Globus haben die *Vier Jahreszeiten* Klänge und Einflüsse

unterschiedlichster Musikgattungen absorbiert – Vivaldi hätte es sich vermutlich nie vorstellen können.

Im Wandel der Zeiten haben die *Vier Jahreszeiten* selbst verschiedenste Phasen durchlaufen, und in der Auseinandersetzung mit den Konzerten sind wiederum neue Kompositionen entstanden. Die früheste bekannte Bearbeitung stammt von 1739, als der französische Komponist Nicolas Chédeville den Part der Solovioline für die *Musette de cour* (eine leisere Sackpfeife), alternativ für Drehleier einrichtete. Astor Piazzolla, der argentinische Altmeister des Tangos, schrieb Ende der 1960er-Jahre *Las Cuatro Estaciones Porteñas* (Die vier Jahreszeiten von Buenos Aires) für ein Quintett mit Violine, Klavier, E-Gitarre, Kontrabass und Bandoneon. Ende der 1990er-Jahre arrangierte Leonid Desyatnikov Piazzollas Stücke für Violine und Streicher – die Vivaldi-Einsprengsel in den Tänzen wirken hier wie Anmerkungen eines neugierigen Reisenden, der sich an Gesprächen an der Bar beteiligt, dem die Wettergegebenheiten vor Ort aber fremd sind. Desyatnikovs Bearbeitung spiegelt auch die Umkehrung der Jahreszeiten auf der Südhalbkugel wider: Die Vivaldi-Zitate aus dem »Winter« tauchen im argentinischen »Sommer« auf.

Mit dem Quartett *The Four Seasons of the Caribbean* (2023) verliehen vier junge afrokaribische Briten Vivaldis *Vier Jahreszeiten* karibisches Flair: Dem Streichorchester fügten sie eine Steelpan hinzu und verknüpften das Werk mit Klängen, Gefühlen und Erfahrungen der Kariben in der britischen Diaspora. Der litauische Akkordeonvirtuose Martynas Levickis führte die Konzerte in östliche Gefilde. Auch Japan ist vertreten: 1973 unterzog der Yamaha-Synthesizer-Künstler Koichi Oki die Konzerte einer radikalen, elektronischen Neubearbeitung, veröffentlicht als *Electone Fantastic – Vivaldi Four Seasons*. 1976 spielte das New Koto Ensemble of Tokyo eine Fassung mit japanischen Zithern ein.

Durchaus passend für diese Stücke, die das stete Auf und Ab der Jahreszeiten beschreiben, ist neben der räumlichen auch ihre zeitliche Anpassungsfähigkeit: In *Anno* (2016) durchwob Anna Meredith Vivaldis Komposition mit energiegeladenen aktuellen Einflüssen aus Pop, Funk und Electro und verband die Sätze mit immersiven elektronischen Soundlandschaften, in die sich der spröde Klang des Cembalos mischt. 2012 erschien Max Richters bekannte Neuinterpretation *Recomposed – Vivaldi – The Four Seasons*. Richter faszinierte die Verbindung des Originals mit seiner eigenen Musiksprache: »Vivaldis Komposition [...] besteht aus Mustern, sogenannten Patterns. Für mich als ›Post-Classical‹-Komponisten bietet das Original unzählige Inspirationsquellen«, so Richter. In der 2022er-Neuaufgabe der Aufnahme wandte er sich dem Werk noch einmal mit Streichinstrumenten aus Vivaldis Zeit sowie einem frühen Moog-Synthesizer der 1970er-Jahre zu und schuf im komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher musikalischer Traditionen eine weitere Interpretation. Alt und Neu stehen in Richters *The New Four Seasons* spielerisch Seite an Seite; kein Wunder also, dass das Stück in den Soundtrack zur Erfolgsserie *Bridgerton* Einzug fand, einer postmodernen Auseinandersetzung mit der Epoche des Regency.

Aber auch konventionellere Interpretationen der *Vier Jahreszeiten* füllen als bunte Stempel den Reisepass dieser Konzerte: Nigel Kennedy unternahm mit den Palestine Strings und Mitgliedern seines Orchestra of Life eine besondere stilistische Neugestaltung und verknüpfte die *Vier Jahreszeiten* mit faszinierenden Improvisationssequenzen aus der arabischen Volksmusik – eine Hommage an Venedig als Schnittstelle zum Nahen Osten. Und auch Led Zeppelin waren mit von der Partie: Sie arbeiteten die Synkopierungen des »Herbsts« in die absteigende Melodie ihres 1975 veröffentlichten Songs *Kashmir* ein. 2023 kombinierten

der Geiger Pekka Kuusisto, die Harmoniumspielerin Milla Viljamaa und das Norwegian Chamber Orchestra Volksweisen aus Finnland und Schweden mit Vivaldis Original.

In diesen Folkmusik-Anleihen wird nochmals deutlich, dass die *Vier Jahreszeiten* weniger höfisch anmuten als andere Musikwerke ihrer Zeit: An Dudelsäcke erinnernde Borduntöne untermalen den rustikalen Tanz, mit dem der »Frühling« schließt; der Rhythmus einer Straßenkapelle spanischen Gepräges taucht in der Continuo-Begleitung des »Sommer«-Finales auf, oft mit Gitarre und Theorbe untermalt; im »Herbst« imitiert die Solovioline eine schroffe Jagdhorn-Fanfare. Die Naturmalerei erstreckt sich auch auf Tierlaute: Vivaldi imitiert das Summen von Insekten, das Bellen verschiedener Hunde, das Zwitschern von Vögeln in einer Voliere und die Geräusche unruhig dösender, taumelnder und vor Kälte bibbernder Menschen.

Musikalische Pinselstriche

Vivaldis *Jahreszeiten* erzählen vom einfachen, bäuerlichen Leben – jedoch in außerordentlich raffinierten Pinselstrichen. Johann Sebastian Bach hat zwar keine Bearbeitung der *Vier Jahreszeiten* erstellt, sich aber mit Konzerten aus Vivaldis Sammlung *L'estro armonico* auseinandergesetzt. Der Musikwissenschaftler Christoph Wolff konnte feststellen, dass Vivaldis Schaffen auch Bach beeinflusste: Wie sein italienischer Kollege setzte Bach auf melodische Brillanz, er übernahm die dreisätzigige Struktur sowie die Ritornellform der schnellen Sätze. Alex Ross hat in *The New Yorker* auf Vivaldis Gabe verwiesen, »eine zunehmende Spannung innerhalb eines stationären harmonischen Gefüges erzeugen zu können« – eine treffende Beschreibung auch der *Vier Jahreszeiten*: Der harmonische Hintergrund bleibt schlicht, der atmosphärische Druck nimmt aber stetig zu.

Der erste Satz des »Frühlings« ist ein typisches Beispiel: Das Stück fußt auf einem einfachen Tonika-Dominante-Schema, die Steigerung spiegelt sich weniger auf der harmonischen als vielmehr auf einer dramatischen Ebene ab. Jede neue Naturbild-Episode schlägt ein neues rhythmisches Tempo an: Das Vogel-Trio – der »Canto degl'uccelli« – kommt mit stetigen Achtelnoten und punktierten Rhythmen daher, längere Töne werden durch Triller dramatisch aufgeladen; das Tempo nimmt in der folgenden Passage, die einen dahinfließenden Bach illustriert, mit fließenden Sechzehnteln zu; donnernde Zweiunddreißigstel brechen im Sturm los, darüber liegen virtuose Triolen im Solopart. Nach Abklingen des Sturms und Einsatz des Ritornells wächst mit der folgenden konzertanten Vogelgesang-Passage erneut die rhythmische Spannung, nun in komprimierter Form, dazu kommt eine chromatische Verdichtung: Die Violinen imitieren die Achtelnoten der Solopartie, die darauf mit einer Verdopplung und Verdreifachung des Tempos antwortet. Die Spannung löst sich mit einer Tutti-Wendung nach cis-Moll.

Mit ihrer beispiellos unmittelbaren Bildersprache spiegeln die *Vier Jahreszeiten* verschiedene Strömungen der venezianischen Malerei ihrer Zeit wider: Für Maler wie Canaletto waren die farbige Abschattierung des Lichts und die Gestaltung von Stimmungen das täglich Brot. Vom Auftakt an ist Vivaldis »Frühling« wie durchschimmert vom brillanten Klang der E-Saite der Violine; das beharrlich betonte, fast schon statische E-Dur unterstreicht die blendende Leuchtkraft der Musik. Dieses Lichterspiel erreicht seinen Höhepunkt im ersten Concertante-Abschnitt. Während die drei Soloviolen trillern und einander imitieren, erklingt fast ununterbrochen die leere E-Saite bzw. das E eine Oktave darüber.

Der landschaftsmalerische Stil, wie er sich im 18. Jahrhundert durchsetzte, wird im Englischen als »picturesque« (malerisch) bezeichnet, abgeleitet von dem von Giorgio Vasari geprägten Fachbegriff »pittresco«. Vasari verwendete diesen zur Umschreibung einer Kunstrichtung, die sich von den klassischen Regeln der Bildgestaltung abwandte und ganz dem Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen verpflichtete. Das Pittoreske, wie es der Architekturhistoriker Christopher Hussey beschreibt, war ein Spross sowohl des Schönen (glatte Konturen, schattige Bäche, sanft geschwungene Hügel) wie des Erhabenen (beeindruckend, furcht-einflößend, ohne Maß und Zahl). Bildliche Darstellungen spiegelten dies in asymmetrischen Kompositionen, unregelmäßigen und schroffen Strukturen, krummen Linien und Unebenheiten wider.

Eben diese Merkmale durchziehen die *Vier Jahreszeiten*, auf struktureller Ebene wie im Detail. Vivaldi verwendet ungewöhnliche Kontraste in der Textur, ungestüme improvisatorische Passagen, die ins Unvorhersehbare abschweifen und den Eindruck formaler Ausgewogenheit stören. Der »Sommer« setzt nicht auf der ersten, sondern der zweiten Zählzeit ein, was metrische Verwirrung stiftet. Wenn schließlich in den Takten 6 und 7 deutlich wird, wo sich die erste Zählzeit tatsächlich befindet, wirkt es, als habe sich ein Hitzeschleier vor die musikalische Logik geschoben. Die gesamte Eröffnung macht einen schläfrigen Eindruck, wie vom Hitzschlag getroffen. Die erste Phrase erstreckt sich über fünf ungelenke Takte, die zweite über sechs; die fallenden Sequenzen, die den folgenden Abschnitt nach der Fermate in Takt 11 bestimmen, umspannen beim ersten Mal vier Takte, beim zweiten Mal fünf. Die Komposition schmilzt in der Hitze dahin. Der Überraschungseffekt ist ein weiteres wesentliches Merkmal des Pittoresken – und diese Konzerte sind voller überraschender Momente. Innerhalb kaum einer Minute erleben wir im ersten Satz des »Sommers« die Gesänge der Turteltaube und des

Finken, hören den Zephir flüstern und den bitterkalten Nordwind tosen. Im Gegensatz dazu sind die extravaganten Solopartien in Arcangelo Corellis wegweisenden Konzerten in ausgewogene Langsam-schnell-langsam-schnell-Abschnitte eingebunden, Concerto- und Ripieno-Teile wechseln einander in gleichmäßiger Folge ab.

Der »Sommer« birgt ein Störmoment in der Struktur des Satzes. Die symmetrische dreisätzliche Form (schnell-langsam-schnell) wird von einem kontrastierenden Element, einem freien »Sturm«-Motiv überlagert: Die Coda des ersten Satzes beginnt mit einer absteigenden melodischen Figur in vier Tönen (D-C-B-A) – ein stürmischer Vorgeschmack auf das, was uns im Presto erwartet. Im zweiten Satz tritt sie in den Hintergrund, grollt aber weiterhin bedrohlich, kommt immer näher und bricht schließlich hervor. Vivaldi führt eine lineare Erzählform in eine herkömmlich streng abstrakte Struktur ein, durchbricht so ihre Gestalt und setzt neue Energien frei. Es entstehen dramatisch-malerische Gesten, die das kompositorische Gleichgewicht des Klanggemäldes stören. Vielleicht ist genau dies der »Cimento«: der Prüfstein im Wagnis der Harmonie und Erfindung – ausgewogene Form gepaart mit chaotischer Unvorhersehbarkeit – und der zündende kreative Funke dieses Werks.

Derlei Elemente finden sich auch in den Gemälden von Vivaldis venezianischem Zeitgenossen Marco Ricci wieder, von denen sich der Komponist möglicherweise zu den Konzerten inspirieren ließ. Der Landschaftsmaler Ricci war Sohn einer bedeutenden Malerdynastie; seine Gemälde wirken wie bildliche Gegenstücke der rauen Seiten von Vivaldis Musik. Bei Ricci ist die Natur karg und unnachgiebig, wirkt sogar apokalyptisch – wie in »Landschaft mit Sturm« (circa 1728–30) – und kahl – wie in »Winterlandschaft« (circa 1728–29). Die vereisten Zweige in

letzterem Gemälde haben einen fast funkelnden Glanz, der an die klirrende Kälte erinnert, die in Vivaldis »Winter« die Zähne klappern lässt – eine Passage mit dahinhuschender Bariolage, die häufig *sul ponticello* (am Steg) gespielt wird, um eisig-herbe Klänge zu erzeugen. Nach seiner Tätigkeit in der Londoner Theaterwelt kehrte Ricci 1716 nach Venedig zurück und setzte dort seine Arbeit als Bühnenmaler und Bühnenbildner fort; seine Karriere überschneidet sich zeitlich weitgehend mit der Vivaldis als Opernkomponist.

Das Konzert als Theater

Vivaldi hatte diesen neuen Malstil sicher in den Hintergrunddekorationen seiner Bühnenwerke wahrgenommen, die Opernkultur prägte aber auch seine Konzerte. Obwohl er die *Vier Jahreszeiten* schrieb, als er als Opernkomponist erst noch Fuß fasste, wirkt Vivaldis Musik an vielen Stellen wie für die Bühne konzipiert. Der textliche Unterbau der Sonette gibt den Ausführenden darstellerische Hinweise zur Interpretation – man denke etwa an den klagenden Hirtenjungen im »Sommer«. Die Musizierenden müssen sich mit interpretatorischen Fragen zu Charakteren, deren Beweggründen sowie zur technischen und klanglichen Umsetzung beschäftigen. Concertino und Ripieno werden zu Solo und Chor, zu Figuren, die vor einem geschäftigen, reich gestalteten Hintergrund agieren.

So verwundert es nicht, dass Vivaldi Teile aus den *Vier Jahreszeiten* in seinen Bühnenwerken wiederverwendete. Der frostige Anfang des »Winters« findet sich in der Arie »Gelido in ogni vena« (Eiskalt in jeder Vene) aus *Farnace* von 1727 wieder – eine düstere Klage König Farnaces über den Tod seines Sohnes; die Kälte steht hier stellvertretend für Trauer. Dem Anfang des »Frühlings« begegnen wir erneut als Sinfonia in Akt I, Szene 5

des Opernpasticcios *Il Giustino* (1724), die den Auftritt der Göttin Fortuna begleitet. Die Handlung der Oper zeichnet das Schicksal historischer Figuren nach, deren Leben und Walten von unpersönlichen, übernatürlichen Kräften bestimmt wird – möglicherweise eine mystische Anspielung auf die unergründliche, unvorhersehbare Naturwelt der *Vier Jahreszeiten*.

Die gattungsübergreifende Rezeptionsgeschichte zeugt von der enormen Innovationskraft dieser Konzerte – sie wirken wie musikalische Zwitterwesen, die gleichermaßen in der Welt der Oper und der Instrumentalmusik zu Hause sind. Ihre narrative und psychologische Intensität ist in dieser Form ohne Beispiel. Die Einbeziehung einer subjektiven Ebene ist eine weitere Verbindung zur ästhetischen Idee des Malerischen und spiegelt eine neue Art der Naturschau wider: Wir betrachten die Landschaft nicht nur aus der Ferne, sondern entdecken auch die Menschen darin. Angezogen von komplexen Details wie etwa einem Bach, einer Hütte oder einer Gruppe Reisender oder Landarbeiter, wird das Publikum angeregt, sich vorzustellen, selbst Teil dieser dramatischen Szenerien zu sein.

Neben meteorologischen sind es diese topografischen Details, die Vivaldi besonders hervorhebt. Der langsame Satz des »Frühlings« führt uns so nah heran, dass wir das Summen der Fliegen hören können; wir stellen uns vor, welche stechenden, ländlichen Aromen sie dazu veranlasst haben mögen, den schlafenden Hirten und seinen Hund zu umschwirren. Die Szene steckt voller Leben und Energie, wie eine pittoreske Landschaft – anstatt verortet in einer weiten Ferne oder längst vergangenen Zeit.

Atmosphärischer Druck

Zu Vivaldis Zeit formte sich ein neues Bewusstsein für den Platz des Menschen im Gefüge der Natur. Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Meteorologie und die moderne Klimawissenschaft als Forschungsfelder. 1724, ein Jahr vor Erscheinen von Vivaldis Konzertsammlung, präsentierte Daniel Gabriel Fahrenheit seine Temperaturskala; zehn Jahre zuvor hatte er das Quecksilberthermometer erfunden. Nachdem der Schriftsteller Daniel Defoe den »Großen Sturm von 1703« miterlebt hatte, eine Naturkatastrophe, die in fast ganz Europa wütete und Tausende Menschenleben forderte, erfand er 1704 eine 12-Punkte-Skala zur Messung von Winden. In ganz Europa begannen Amateurwissenschaftler, systematisch Aufzeichnungen über Niederschläge und Temperaturen zu führen. Wie der Historiker Jan Golinski in seinem Buch *British Weather and the Climate of Enlightenment* (2007) schreibt, wurde das Klima »durch systematische Studien neu erfasst, mit dem Ziel, Wetter-Normzustände zu bestimmen und Regelmäßigkeiten auszumachen«. Diese Untersuchungen gipfelten in einer harten Erkenntnis: »Die Einflüsse des Klimas auf die Menschheit zeigten deutlich, wie sehr sie von Naturkräften bestimmt ist, die sich der Macht der Vernunft nicht unterwerfen wollten.« Die plötzlichen Gewitter in Vivaldis *Jahreszeiten*, die kalten Windböen und verwüsteten Kornfelder illustrieren dies auf musikalische Weise.

Extreme Wetterereignisse waren nicht ungewöhnlich zu Vivaldis Zeit und finden sich auch in seiner Musik wieder: Ein plötzliches Gewitter stört die fröhliche Atmosphäre des »Frühlings«. Die *Vier Jahreszeiten* entstanden wenige Jahre nach dem europäischen Jahrtausendwinter 1708/1709, der als kältester Winter seit 500 Jahren zu Ernteausfällen, Hungersnöten und weiteren

Katastrophen führte. In Venedig sanken die Temperaturen auf bis zu $-17,5\text{ }^{\circ}\text{C}$, Teile der Lagune froren zu. Gabriele Bellas Gemälde »Die gefrorene Lagune« zeigt Menschen auf dem Eis herumrutschen, kurz davor zu stürzen oder bereits gefallen. Es herrscht eine Stimmung irrlichternder Panik, wie wir sie in den frostigen Pfaden des »Winters« finden:

Man geht auf dem Eis, und zwar mit langsamem Schritt,
aus Furcht, bei unvorsichtiger Bewegung hinzufallen;
man geht schnell, rutscht aus und fällt zu Boden;
geht erneut auf dem Eis und läuft schnell,
bis das Eis kracht und zerbricht.

Das Anthropozän – das weltgeschichtliche Zeitalter, das durch die Fähigkeit des Menschen gekennzeichnet ist, langfristige und irreversible Veränderungen in Ökologie und Klima zu verursachen – begann vermutlich bereits im 18. Jahrhundert. Der französische Universalgelehrte und Naturforscher Georges-Louis Leclerc (1707–1788) beschäftigte sich in den Jahrzehnten nach der Entstehung der *Vier Jahreszeiten* mit dem Artensterben und globalen Temperaturen. Leclerc kam zu der beunruhigenden Erkenntnis, dass die Natur komplex und unvorhersehbar und der Mensch keineswegs ihr Herrscher, sondern selbst Teil des Systems ist.

Eine musikalische Darstellung dieser Betrachtung findet sich in Vivaldis komplexer Umsetzung der Jagd im letzten Satz seines »Herbstes«: Die Solopartie skizziert sowohl die Jäger als auch das gejagte Tier; zunächst werden die Jagdhörner imitiert, die Jäger und Hunde zusammenrufen, später dann kommen auch die Panik und Erschöpfung des Fuchses zum Ausdruck. Die musikalische Illustration dessen Todes ist quälend und erbarungslos bis ins Detail. Die Jagd zeigt die erschreckende

Macht, die wir über die Natur (meinen zu) haben, mit der wir mehr als sorglos umgehen, indem wir ihr leichtfertig Grausamkeiten antun und ihre Ressourcen rücksichtslos zur Befriedigung unserer Bedürfnisse ausbeuten. Die doppelte Perspektive der Solopartie in diesem Werk versetzt uns als moderne Zuhörerschaft in eine unangenehm zwiespältige Lage: Im einen Moment herrschen wir über die Natur, im nächsten befinden wir uns deutlich tiefer in der Nahrungskette.

Es wirkt seltsam bezeichnend, dass Vivaldi diese Musik für eine Stadt komponierte, deren Zukunft aufgrund des Klimawandels ungewiss ist: 2021 verbannte Venedig die riesigen Kreuzfahrtschiffe aus der Stadt, die ihre empfindliche Lagune und Infrastruktur zerstören – auf dem Zenit ihrer Bedeutung als weltweite Touristenattraktion. Das schreckliche Unwetter, das im »Sommer« alles mit sich reißt, wirkt wie ein Vorbote des Sturms, der die Serenissima eines Tages ins Meer versenken mag.

Die Vogelrufe, die sich durch das gesamte Stück ziehen, wirken heute wie eindringliche Warnzeichen des ökologischen Verfalls. Der britische Komponist David Matthews, der sich mit der schwindenden Bedeutung der Pastorale im 20. Jahrhundert beschäftigt hat, erzählte einmal, er bemühe sich ganz bewusst, Vogelgesänge in seine Kompositionen einzuflechten, um auf die Fragilität unserer Landschaften und den dramatischen Rückgang der Vogelpopulationen hinzuweisen, die für die Artenvielfalt so wichtig sind. Sein Plädoyer: Wir sollten Vogelgesang in der Musik als Kampfschrei gegen den »stummen Frühling« hören, vor dem die Zoologin Rachel Carson in den 1960er-Jahren warnte. Vivaldis Kuckuck, Turteltaube und Nachtigall, die vor einer imaginären Kulisse verbrannter Kiefern und versengter Erde singen, sind mehr als eine Projektionsfläche für die Kunstfertigkeit brillanter Solistinnen und Solisten. Sie sind auch ein

Warnruf aus der Vergangenheit: Der Hirtenjunge aus dem
»Sommer« weint um unsere Zukunft.

Übersetzung: Eva Zöllner





Marco Ricci・マルコ・リッチ (1676-1730)
Landschaft mit Sturm, circa 1728-30, Gouache auf Leder, 30,8 x 45,8 cm
Landscape with a Storm, gouache on leather
『嵐の風景』、1728~30年頃、ガツシユ・革

From Orphanage to Climate Crisis— 300 Years with Vivaldi's *Four Seasons*

by Benjamin Poore

When the first edition of his concertos *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (The Trial of Harmony and Invention) was published in Amsterdam 300 years ago, Antonio Vivaldi could scarcely have imagined how far *The Four Seasons* from that collection would travel. For two centuries, the concertos lay dormant: after Vivaldi's death in 1741, his music all but vanished from sight until its excavation by musicology started up in the early 20th century.

One of its earliest champions was Bernardino Molinari, a pillar of the Italian musical establishment in the 1920s and 30s. In 1927 Molinari created an extravagant orchestral transcription of *The Four Seasons* for Mussolini and the following January gave the US premiere of individual movements in concerts with the St. Louis Symphony Orchestra. He made the work's first-ever studio recording in 1942 with the Santa Cecilia Orchestra in Rome. *The Four Seasons* were promoted in Italy by American modernist poet Ezra Pound and his lover, the violinist Olga Rudge, who in 1927 gave a private concert for Mussolini. "Il Duce" proclaimed Vivaldi as one of the greatest composers of all time, and his music was drawn into a nationalist project of cultural revival. A festival celebrating the composer in 1939, just after the outbreak of war, brought Vivaldi to international attention. Two decades later, I Musici made an early stereo recording that would go on to sell over a million copies.

Fascism isn't the first thing that springs to mind when we think of these four violin concertos; we are more likely to think of music in hotel lobbies or elevators, or adverts for beer, fancy cars or luxury watches. Vivaldi has become a victim of his own success. Overfamiliarity has dulled our appreciation of what are brilliant and daring works of Baroque invention and obscured their richness as documents of early 18th-century European culture.

Municipal governments across the world have piped Vivaldi's music into bus and metro stations as cost-effective ways of deterring people from loitering—*The Four Seasons* in the service of modern social sanitation. In recent years the same 30-second loop from “Spring” was even used by the UK government as “hold” music. The very thing that makes the pieces so appealing and approachable—tunefulness, brightness, pictorial vivacity—has been misconstrued, or misremembered, as innocuousness or even blandness. Making the pieces musical wallpaper has closed our ears.

No manuscript of the original set survives; details of the first performances and commission are scant. Writer Hannah French has suggested in *The Rolling Year* (2025) that *The Four Seasons*, especially “Spring”, belong to Vivaldi's period of work in Mantua from 1719 onwards as *maestro di cappella da camera* for Prince Philipp of Hesse-Darmstadt. She suggests they may even have been written with the nuptials of Prince Philipp and Eleonora Luisa Gonzaga, Princess of Guastalla in mind. French's conjecture rhymes with the work's future. As a teenage violinist, I performed selections from the *Seasons* at countless weddings and functions. Vivaldi's most famous concertos can offer musical punctuation for the seasons of our lives today, the dances and celebrations in the pieces mirroring our own.

Though Baroque repertoire is a relatively recent chapter in the Berliner Philharmoniker's history, *The Four Seasons* have made their mark there too. In 1987 they opened the new chamber-music hall at the Philharmonie with violinist Anne-Sophie Mutter and conductor Herbert von Karajan, taking to the harpsichord like an 18th-century Kapellmeister. An essential gateway into classical music for youngsters, they are a natural mainstay of the Berliner Philharmoniker's education projects: in a recent family

concert, they were given a vivid scenic treatment with choreography from Winnie Dias Pinto.

A hard season

The ubiquity of *The Four Seasons* inevitably means that they are not always performed with the greatest refinement or by the finest ensembles: “The Four Seasons by Candlelight” is a tourist trap from the Piazza San Marco to Trafalgar Square. But whatever the audience, and whatever the venue, these pieces are often musicians’ bread-and-butter. They are also often among the first pieces that young players will be engaged to perform when starting out as soloists. The works themselves are about survival: the accompanying sonnets describe country living that is precarious and tough rather than Arcadian. Threats of hunger and exhaustion linger in the background: summer storms destroy essential crops, and forest fires ravage hillsides; a dog barks at some unseen threat in the slow movement of “Spring”, while the sleeping shepherd is too worn out to wake.

Money and poverty are hardwired in the work’s history. The residents of Venice’s Ospedale della Pietà, where Vivaldi worked for decades, were orphaned and abandoned girls, among the most vulnerable people in Venetian society, coming from its poorest quarters. Cloistered like nuns, the young girls of the Ospedale received elite musical training along with food and shelter. The Pietà was one of the city’s four Ospedali Grandi, all of which were renowned as centres of musical excellence that attracted huge audiences from all over Europe to their concerts. Jean-Jacques Rousseau would write admiringly of performances there.

The Pietà wasn’t only a charitable and pastoral institution. It was also a lucrative concern and a voyeuristic spectacle—most girls

performed semi-concealed, behind grills or screens. Their direct descendant might be found, ironically, in the all-female electric string quartet Bond, who sold five million albums in the early 2000s, performing the *Seasons* in skin-tight leather with energetic gyration. Vivaldi was no less commercially minded. The word “cimento” in the title of the set of concertos that includes these four can also mean a “test” or “assay” of harmony and invention in the sense of displaying mastery—an advertisement of Vivaldi’s brilliance for all to see.

The Four Seasons at the crossroads

Vivaldi’s music was part of the reinvention of Venice as a tourist destination in the 18th century when its economic importance as a trading hub began to wane. The city became a highpoint of the “Grand Tour”. *The Four Seasons* are musical picture post-cards of the Veneto countryside—the sonic equivalent of the *veduta*, the genre of landscape pictures that were important mementos for 18th-century travellers through Europe. Venice became the centre of the *vedutisti*.

The concertos are infused with *Wanderlust*—we might think of the four sonnets that accompany them as the travelogue of a wandering poet. They were virtually a by-product of travel. Vivaldi’s Bohemian patron, Count Wenzel von Morzin, to whom the collection *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* was dedicated, may have encountered Vivaldi in Venice or Mantua while making the Grand Tour with his sons. *The Four Seasons’* origin in a crossroads connecting Europe with the Middle East, North Africa and the world beyond—a city where ideas and traditions rub against each other and intertwine unexpectedly—means that the work has itself become a cultural hybrid. Spliced with new musical traditions from across the globe, it has

accommodated sounds and genres that Vivaldi could never have imagined.

Like Marco Polo, *The Four Seasons* brought back from its travels all kinds of new tastes and flavours; whole new compositions have sprung from encounters with it. The first known arrangement is from 1739, when French composer Nicolas Chédeville reimaged the solo part for the musette—a delicate kind of bagpipe—with the hurdy-gurdy suggested as an alternative. Argentinian tango master Astor Piazzolla wrote the *Cuatro Estaciones Porteñas* or *Four Seasons of Buenos Aires* in the late 1960s, for a nightclub quintet of violin, piano, electric guitar, double bass and bandoneón. In the late 1990s Leonid Desyatnikov reworked Piazzolla for violin and strings, in an arrangement that makes Vivaldi's music flicker in and out of the dances, like a curious traveller joining in the conversation at the bar—albeit one unused to the local weather. Desyatnikov's arrangement reflects the hemispheric inversion of the seasons in its quotations from Vivaldi, whose “Winter” appears in the Argentinian “Summer”.

The Four Seasons of the Caribbean—a 2023 quartet of works by young Black British composers—saw the piece make an occidental leap, adding the sound of a steel pan player to the string orchestra and using it to explore other histories of diaspora and migration. Lithuanian accordion virtuoso Martynas Levickis has brought the work eastwards. In Japan in the 1970s, an arrangement was recorded by the New Koto Ensemble of Tokyo, and Yamaha-synthesizer master Koichi Oki gave the concertos a radical, electrified makeover, released under the title *Electone Fantastic—Vivaldi Four Seasons*.

As befits a work about the restless cycle of seasons, the piece travels in time as well as space. Anna Meredith's *Anno* (2016)

infused it with the energies of contemporary pop, funk and electro, linking the movements with immersive electronic soundscapes, mingled with the brittle sound of the harpsichord. Max Richter's celebrated reimagining (2012) came from the composer's sense that Vivaldi's pattern-based writing could be meshed with post-minimalist compound metrical patterns. A 2022 recording of the work saw Richter returning to it with period instruments and a vintage Moog synthesizer from the 1970s in a complex interplay of different musical pasts, reinventing Vivaldi once again for the future. This feeling for the old and new coexisting playfully inside Richter's version made it ideal for a cameo on hit series *Bridgerton*, with that show's postmodernist treatment of the British Regency era.

Even more conventional performances of *The Four Seasons* add new imaginative stamps to its passport. Nigel Kennedy gave the work a remarkable stylistic makeover with the Palestine Strings and members of his Orchestra of Life, intertwining it with mesmerizing improvisatory sequences from Arab folk music—a tribute to Venice's status as a point of interchange with the Middle East. There was also room for Led Zeppelin, melting the syncopations of "Autumn" into the falling melody of "Kashmir". In 2023 the mercurial violinist Pekka Kuusisto partnered with harmonium player Milla Viljamaa and the Norwegian Chamber Orchestra to bring Finnish folk improvisation to the sunnier climate of Vivaldi's Veneto.

These folk-inspired interventions remind us that *The Four Seasons* has a less courtly veneer than its musical contemporaries. Bagpipe-like drones underpin the rustic dance that concludes "Spring"; an almost Iberian, street-band rhythm pops up in the continuo accompaniment of "Summer"'s finale, often using guitar and theorbo; in "Autumn" the soloist imitates the rough

fanfare of hunting horns. This earthiness extends to Vivaldi's animal sounds: buzzing insects, dogs of different shades, a whole aviary, and human beings who drowse fitfully, stagger unsteadily and shiver with cold.

Musical brushstrokes

Vivaldi's subjects might be rustic, but the brushstrokes he uses to render them are extraordinarily refined. Though Johann Sebastian Bach did not transcribe *The Four Seasons*, he did turn his hand to concertos from *L'estro armonico*. Musicologist Christoph Wolff has attested to Vivaldi's influence on Bach's work, especially in his adoption of the Italian concerto's melodic brilliance, its three-movement structure and the ritornello form of its fast movements. Alex Ross, writing in *The New Yorker*, has pointed to Vivaldi's ability to create "increasing tension in a steady-state harmonic universe"—an apt description of the way in which the atmospheric pressure of *The Four Seasons* increases against a simple harmonic background.

The first movement of "Spring" is a case in point. Hardly departing from a simple tonic-dominant framework, the piece gathers dramatic rather than harmonic momentum. Each new pictorial episode sets a new rhythmic pace: the trio of birds—the "Canto degl'uccelli"—trips steadily along with quavers (eighth notes) and dotted rhythms, longer notes energized by trills; the speed increases in the following passage with flowing semiquavers (16th notes), depicting the flowing of the brook; thundering demisemiquavers (32nd notes) burst forth in the storm, with the soloist playing virtuosic triplets above. After the storm subsides and the ritornello intercedes, the ensuing concertante passage of birdsong does a compressed version of this rising rhythmic tension, while unexpectedly injecting a chromatic

flavour: the violins imitate the soloist's quavers, who then challenges them with a doubling and redoubling of pace. The tension breaks with a tutti diversion into C sharp minor.

The Four Seasons, music of unprecedented pictorial immediacy, reflect various trends in contemporary Venetian painting. For painters like Canaletto, coloured light and atmosphere were the order of the day. Vivaldi's "Spring", from its very first upbeat, is illuminated from behind by the brilliant natural resonances of the violin's E string; the insistent, almost static tonality, described previously, contributes to the music's dazzling luminescence. This play of bright light reaches its apogee in the first concertante sequence. As the three violins trill and play their games of imitation, an open E—or the one an octave above it—rings almost constantly.

The philosophy of landscape painting that asserted itself in the 18th century would come to be called the "picturesque" in English, its foundation laid by Giorgio Vasari in his concept *pittresco*. Vasari used the term to describe painting that rejected classical rules, that was non-academic in approach but infused with an extravagance of feeling. The picturesque, as conceptualized by architecture historian Christopher Hussey, was a child of both the "beautiful" (smoothness, shady brooks, gentle rolling hills) and the sublime (awe-inspiring, terrifying, innumerable). Pictorially this was reflected in asymmetrical compositional structures, irregularity and craginess, crookedness of line, and moments of roughness.

These features abound in *The Four Seasons*, at both structural and granular levels. Vivaldi employs unusual textural contrasts and freewheeling improvisatory passages that digress unpredictably to disturb any sense of formal balance. At the outset

of “Summer” we are wrong-footed by his placement of the first note on the second beat of the bar, confusing our sense of where the downbeat must truly lie. When we finally reach metrical clarity in bars six and seven, it is as if the music’s logic had been obscured by a heat haze. The whole opening feels drowsy, as if suffering from heatstroke. The first phrase is strung out over an ungainly five bars, the second elongated to six; the falling sequences that define the next passage, after the fermata in bar 11, go on for four bars the first time but five the second. The composition is melting in the heat.

Surprise was also a key feature of the “picturesque”—a quality these concertos have in spades. A scant minute of music in the first movement of “Summer” moves from the songs of the turtle dove and finch through whispering zephyrs and the explosive outburst of the bitter north wind. By contrast, the extravagances of the solo writing in Arcangelo Corelli’s pioneering concerti are contained within balanced sequences of slow-fast-slow-fast, with an even push-and-pull between concerto and ripieno groups.

“Summer” plays a crooked game with its large-scale structure. The symmetrical three-movement shape (fast-slow-fast) has a countervailing narrative imposed on it in the form of a loose “storm” motif: the first movement’s coda begins with a descending four-note melodic figure (D-C-B flat-A)—a tempestuous pre-echo of the one which opens the Presto. In the second movement it recedes but continues to rumble ominously, drawing ever closer throughout, before finally bursting forth. Vivaldi introduces a linear form of narrative storytelling into what is usually a rigorously abstract form, disturbing its shape and unleashing new energies. The effect is of dramatic painterly gestures disrupting the picture’s compositional balance. This,

perhaps, is the “cimento” (trial) of harmony and invention—balanced forms and chaotic unpredictability—which fuels the work’s inventiveness.

We can see these qualities in the paintings of Vivaldi’s Venetian contemporary Marco Ricci, which have been tipped as a possible direct source of inspiration for the concertos. A landscape artist from a notable family of painters, Ricci reflects the rough-hewn aspects of Vivaldi’s music. Here the natural world is stark and unyielding, apocalyptic even—as in “Landscape with a Storm” (c.1728 – 30)—and bare, as in “Winter Landscape” (c.1728 – 29). The icy branches of the latter have an almost coruscating gleam, suggesting the bright, intense chill that makes the teeth chatter in Vivaldi’s “Winter”—a passage of scurrying *bariolage* frequently performed *sul ponticello*, near the bridge, to produce an icy, astringent sound. Ricci returned to Venice in 1716 after working in the London theatre scene and continued his career as a set painter and designer, roughly overlapping Vivaldi’s as an opera composer.

The concerto as theatre

Vivaldi would have seen these new principles in painting on the backcloths of his stage works, but the culture of the opera house is also imprinted on the concertos. Though written relatively early in his opera career, they are often highly theatrical. The textual underlay provided by the sonnets makes instrumentalists into actors as much as musicians—the wailing village boy in “Summer”, for instance. Players are forced to ask themselves interpretive questions about character and motivation as well as technique and sonority. Concertino and ripieno are recast as solo and chorus: detailed protagonists against a bustling, richly drawn backdrop.

It's unsurprising therefore that Vivaldi would recycle music from *The Four Seasons* in his stage works. The frozen opening of "Winter" was repurposed for "Gelido in ogni vena" from 1727's *Farnace*—a bleak lament for the death of the titular character's son, where the chill takes the psychological form of grief. The opening of "Spring" would reappear as the opening sinfonia of Act I scene 5 of the pasticcio opera *Il Giustino* (1724), ushering in the appearance of the goddess Fortuna. The opera's epic plot sees the lives of historical characters governed by impersonal, supernatural forces: a mythic gloss, perhaps, on the inscrutable, unpredictable natural world of *The Four Seasons*.

The genre-crossing history of the concertos attests to their inventiveness, with a new kind of opera-concerto hybrid emerging from purely instrumental musical storytelling. Its narrative and psychological intensity is without precedent in this form. This injection of subjectivity is another link with the aesthetic philosophy of the picturesque, reflecting a new kind of contemplation of the natural world: not just surveying the landscape from afar but finding human beings intertwined with it. Prompted by intricate details like a brook, a cottage, or a party of travellers or agricultural labourers, spectators were encouraged to see themselves in these dramatic vistas.

It is such topographical details alongside meteorological ones that Vivaldi takes special pains to illuminate. In the slow movement of "Spring" we are brought close enough to hear the buzzing of the flies and encouraged to imagine what pungent, rustic odours have drawn them to hover around the sleeping shepherd and his dog. Like picturesque landscapes, the scene is living and breathing rather than fixed in a distant place or ancient time.

Atmospheric pressure

The culture of Vivaldi's time brought a new sense of human beings' place in the natural world. The early 18th century saw the beginnings of meteorology and modern climate science. In 1724, one year before the publication of Vivaldi's concertos, Daniel Gabriel Fahrenheit would propose his temperature scale; just ten years earlier he had invented the mercury thermometer. In 1704, after witnessing the Great Storm of the previous year—a natural disaster that inflicted widespread destruction on much of England—the writer Daniel Defoe invented a 12-point scale for the measurement of winds. Across Europe amateur scientists began keeping systematic records of rainfall and temperature. As the historian Jan Golinski writes in his book on 18th-century weather science, climate “was reconceived... through systematic study that attempted to normalize the weather, to reduce it to some kind of regularity”. These investigations would culminate in a more challenging realization: “Climatic influences on human life showed how much it was determined by natural forces that would not submit to the powers of reason.” Vivaldi's sudden thunderstorms, blasts of chill wind, and battered fields of corn make the same point through music.

Extreme weather was a feature of Vivaldi's time, and it crops up in his music: an abrupt thunderstorm disturbs the cheerful atmosphere of “Spring”. *The Four Seasons* came on the heels of Europe's “Great Frost” of 1708–09. The coldest winter on record in the last 500 years led to crop failures, famine and other calamities. The temperature in Venice dropped as low as -17.5°C (0.5°F), and parts of the lagoon froze. Gabriele Bella's painting *The Frozen Lagoon* shows figures skittering about on the ice, about to fall or already having done so. There is the same unsettled mood of slippery panic that we find in “Winter”'s frozen paths:

To walk on the ice, and with slow steps
to move about cautiously for fear of falling;
to go fast, slip, fall to the ground;
to go on the ice again and run fast
until the ice cracks and breaks open.

The Anthropocene—an epoch of global history defined by humankind’s capacity to cause long-lasting and irreversible changes in ecology and climate—may have started as early as the 18th century. Georges-Louis Leclerc (1707–1788), French polymath and naturalist, would explore ideas around species extinction and global temperatures in the decades following the creation of *The Four Seasons*. Leclerc’s disconcerting insight was that the natural world was complex and unpredictable. Far from being masters of it, human beings were caught in the system.

There is perhaps a musical representation of this idea in Vivaldi’s complex handling of the hunt in the final movement of “Autumn”. The soloist depicts both hunter and hunted, at the outset imitating the hunting horns that rally the men, their dogs and their guns, but later also evoking the fox’s panic and exhaustion. Its death is rendered musically in excruciating and pathetic detail. The hunt shows the terrifying power we hold over the natural world, but one with which we are all too careless—inflicting shortsighted cruelties on it and recklessly using up its resources for our own gratification. The double perspective of the soloist in the work puts us in an uncomfortably equivocating place as modern listeners—one moment we are masters of the natural world, the next much lower down the food chain.

It is sadly apt that Vivaldi’s music was created for a city whose very future is uncertain because of climate change. In 2021

Venice banned the vast cruise ships that wreak havoc on its fragile lagoon and infrastructure—the zenith of its status as a worldwide tourist destination. The terrible storm that sweeps all before it in “Summer” is a harbinger of one that might one day submerge La Serenissima.

The birds we hear throughout the piece have become further haunting reminders of ecological deterioration. The British composer David Matthews, reflecting on the increasing neglect of the pastoral as a musical form in the 20th century, has said that he makes a deliberate attempt to include birdsong in his work as a reminder of the fragility of our landscape and the critical decline of avian populations, so crucial to biodiversity. We should hear birdsong in music, Matthews suggests, as a rallying cry against the “silent spring” that the biologist and environmentalist Rachel Carson warned of in the 1960s. Vivaldi’s cuckoo, turtle dove and nightingale, singing among the burnt pines and scorched earth, are not just theatrical display for a brilliant soloist—they are a warning from the past. The village boy of “Summer” is weeping for our future.





Marco Ricci・マルコ・リッチ

Winterlandschaft, circa 1728 – 29, Öl auf Leinwand, 173 × 232 cm

Winter Landscape, oil on canvas

『冬の風景』、1728～29年頃、油彩・キヤンバス

孤児院から気候危機へ——
ヴィヴァルディ《四季》をめぐる300年

ベンジャミン・プーア

300年前、アントニオ・ヴィヴァルディの協奏曲集《和声と創意の試み II cimento dell'armonia e dell'inventione》の初版がアムステルダムで出版されたとき、その中に含まれる《四季》がこれほど遠くまで旅をし、これほど長い生命をもつ作品になるとは、作曲者自身も想像していなかったに違いない。ヴィヴァルディが1741年に亡くなった後、この協奏曲群はおよそ二世紀にわたって忘却の中に沈み、20世紀初頭に音楽学の研究によって再発見されるまで、ほとんど顧みられることはなかった。

1920～30年代のイタリア音楽界を支えた重鎮ベルナルディーノ・モリナーリは、この作品の復権の初期に重要な役割を果たした人物である。1927年、モリナーリはムッソリーニのために《四季》の壮麗な管弦楽版に編曲し、翌年1月にはセントルイス交響楽団と各楽章のアメリカ初演を行った。1942年には、ローマのサンタ・チェチーリア管弦楽団と共に、本作の史上初のスタジオ録音を実現させてもいる。《四季》は、アメリカのモダニズム詩人エズラ・パウンドとその恋人であるヴァイオリン奏者のオルガ・ラッジによって、イタリアで広められた。ラッジは1927年、ムッソリーニのためのプライベートコンサートでこの作品を演奏している。ムッソリーニはヴィヴァルディを歴史上最高の作曲家の一人と称え、その音楽は国家主義的な文化復興プロジェクトに組み込まれていった。1939年、第二次世界大戦開戦直後に開催されたヴィヴァルディを称える音楽祭は、この作曲家の名を国際的に知らしめる契機となった。それから20年後には、イ・ムジチ合奏団によるこの作品の初期ステレオ録音が発表され、のちに100万枚以上の売り上げを記録することとなる。

今日、《四季》を聴いてファシズムを思い浮かべる人はほとんどいないだろう。むしろホテルの口ビーやエレベーター、ビールや高級車、腕時計の広告音楽を連想する人のほうが多いはずだ。ヴィヴァルディは、あまりにも成功しすぎたがゆえの犠牲者となってしまった。あまりに耳馴染みの存在となったことで、バロック音楽の発明としての大胆さや輝き、そして18世紀初頭のヨーロッパ文化の豊かさを示す作品としての価値が見出されにくくなっている。世界各地の自治体では、たまり場対策のための費用対

効果の高い手段として、ヴィヴァルディの音楽を駅や地下鉄構内に流してきた。そこには現代の「社会的衛生」のために奉仕する《四季》の姿がある。近年では、イギリス政府が社会保障の問い合わせ窓口の「保留音」として、〈春〉から30秒間の抜粋を使用したことさえあった。旋律の親しみやすさ、明るさ、絵画的な生き生きした表現といった魅力が、無害さ、あるいは凡庸さと取り違えられてしまったのだ。音楽を壁紙にしてしまうことで、私たちはその本来の響きに耳を閉ざしてきたのである。

自筆譜は現存しておらず、初演や委嘱の詳細もほとんど分かっていない。作家ハンナ・フレンチは著書『The Rolling Year』(2025)において、《四季》、とりわけ〈春〉は、1719年以降にヴィヴァルディがマントヴァでヘッセン＝ダルムシュタット公フィリップの宮廷楽長(室内楽担当)を務めていた時期の作品ではないかと推測している。さらに彼女は、これらの協奏曲が、フィリップ公とグアスタツァ公女エレオノーラ・ルイーザ・ゴンザーガの結婚を念頭に置いて書かれた可能性もあると示唆している。この仮説は、《四季》がたどってきたその後の運命とも共鳴している。私自身、ヴァイオリン奏者として活動していた10代の頃、この作品の抜粋を数え切れないほどの結婚式や祝宴で演奏してきた。ヴィヴァルディの最も有名な協奏曲は、今日でも私たちの人生の季節を彩る音楽的な句読点となり、そこに描かれた舞いや祝祭は、私たち自身の喜びの瞬間を映し出している。

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の歴史において、レパートリーとしてのバロック作品は比較的新しい取り組みに属するが、《四季》もまたこのオーケストラに確かな足跡を残している。1987年、アンネ＝ゾフィー・ムター独奏、ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮により、フィルハーモニーの新しい室内楽ホールのこけら落とし公演で演奏されたのである。カラヤンは18世紀の楽長さながらにチェンバロに向かった。若い世代にとってクラシック音楽への重要な入口となるこの作品は、ベルリン・フィルの教育プロジェクトにおいても欠かせない存在であり、近年のファミリー・コンサートでは、ウィニー・ディアス・ピントの振付による鮮やかな舞台演出を伴って披露された。

厳しい季節

《四季》があまりにも広く演奏されているため、必ずしも常に洗練された解釈や最良のアンサンブルによって演奏されるとは限らない。「キャンドルライトとともに聴く《四季》」は、サン・マルコ広場からトラファルガー広場に至るまで、ツーリスト・トラップとなっている。しかし聴衆が誰であれ、会場がどこであれ、この作品はしばしば演奏家たちの生活を支える「糧」でもある。また若い演奏家がソリストとして歩み始める際、最初に演奏を依頼される作品の一つであることも少なくない。作品そのものが描いているのは「生き延びること」だ。添えられたソネットが描く田園生活は、牧歌的な理想郷ではなく、不安定で厳しい現実に満ちている。飢えや疲労の影が常に背後に漂い、夏の嵐は大切な作物を打ち倒し、山火事は丘陵地を焼き尽くす。〈春〉の緩徐楽章では、見えない脅威に向かって犬が吠え続ける一方、羊飼いは疲れ果てて目を覚ますことすらできない。

金銭と貧困は、この作品の歴史そのものに深く刻み込まれている。ヴィヴァルディが長年勤めたヴェネツィアのピエタ慈善院（オスペダーレ・デッラ・ピエタ）にいたのは、孤児や捨て子として育った少女たちであり、当時のヴェネツィア社会でも最も弱い立場に置かれた人々だった。修道女のように外界から隔てられた彼女たちは、食事と住まいを与えられる代わりに、極めて高度な音楽教育を受けた。ピエタは、ヨーロッパ各地から聴衆を集める音楽の名声を誇った「四大慈善院（オスペダーリ・グランディ）」の一つであり、ジャン＝ジャック・ルソーもその演奏を称賛している。

しかしピエタは、単なる慈善や牧歌的理想の場ではなかった。それは収益性の高い事業であり、同時に覗き見的な見世物小屋でもあった。多くの少女たちは格子やついたての後ろに、半ば隠れた状態で演奏していたのである。2000年代初頭にタイトなレザーファッションで《四季》を演奏し、500万枚を売り上げた女性エレクトリック弦楽四重奏団ボンドは、皮肉にも、その直系の「子孫」的位置付けと捉えられるかもしれない。ヴィヴァルディ自身も、決して商業的感覚に疎い作曲家ではなかった。この協奏曲

集の題名に含まれる「cimento」という単語は、「試練」や「分析」を意味し、和声と創意における自己の力量を誇示する、すなわち自らの才能を世に示す広告でもあったのである。

交差点に佇む《四季》

ヴィヴァルディの音楽は、18世紀に交易都市としての経済的重要性が衰え始めたヴェネツィアが、観光都市として再発展していく過程の一部でもあった。この街は「グランドツアー」のハイライトとなり、《四季》はヴェネト地方の風景を描いた音の絵葉書のような存在となった。これは、18世紀のヨーロッパ旅行者にとって欠かせない記念品であった風景画のジャンル「ヴェドゥータ（景観画）」の音楽版とも言えるだろう。ヴェネツィアは、そうしたヴェドゥータの一大中心地でもあった。

この協奏曲集には、「ヴァンダールスト（放浪旅への情熱）」が染み渡っている。付随する4つのソネットは、遍歴する詩人の旅行記とも捉えられよう。《四季》は、ある意味で旅の副産物だった。協奏曲集《和声と創意の試み》を献呈されたボヘミアの貴族、ヴェンツェル・フォン・モルツィン伯爵は、息子たちとともにグランドツアーの途上で、ヴェネツィアやマントヴァにおいてヴィヴァルディと出会った可能性がある。《四季》の起源は、ヨーロッパと中東、北アフリカ、さらにはその先の世界を結ぶ交差点に位置する都市—思想や伝統が擦れ合い、予期せぬ形で絡み合う場所—にある。こうした背景ゆえに、作品そのものが文化的ハイブリッドとなったのだ。世界各地の新たな音楽的伝統と結びつき、ヴィヴァルディ自身が想像すらできなかった響きやジャンルを受け入れてきたのである。

マルコ・ポーロのように、《四季》もまた旅から新たな味覚や香りを持ち帰った。この作品との出会いから、全く新しい作品が数多く生まれている。現存する最古のアレンジは1739年にさかのぼり、フランスの作曲家ニコラ・シェドヴィルが、独奏パートをミュゼット（繊細なバグパイプの一種）用に編曲し、ハーディ・ガーディを代替楽器として提案している。1960年

代後半には、アルゼンチン・タンゴの巨匠アストル・ピアソラが、『ブエノスアイレスの四季』を作曲。これはヴァイオリン、ピアノ、エレキギター、コントラバス、バンドネオンによるナイトクラブのカルテット編成のための作品である。1990年代後半にはレオニード・デシャトニコフがピアソラの《四季》をヴァイオリンと弦楽オーケストラのために改作している。その編曲では、ヴィヴァルディの音楽が舞曲の中にちらちらと現れては消え、まるでバーでの会話に加わる好奇心旺盛な旅人のように響く。もっとも、その旅人は現地の気候には慣れていない。デシャトニコフのアレンジでは、ヴィヴァルディからの引用において南半球における季節の逆転を反映しており、アルゼンチンの〈夏〉にヴィヴァルディの〈冬〉が引用される。

2023年には、イギリスの若手黒人作曲家たちの作品を取り上げた《カリブ海の四季》が生み出され、この作品は大西洋を渡るようになった。スティールパン奏者を弦楽オーケストラに加えることで、ディアスポラや移住の歴史を探求するのである。リトアニアのアコーディオン奏者マルティナス・レヴィキスはこの作品を東へと導いた。1970年代の日本・東京では、琴ニュー・アンサンブルが編曲録音を行い、シンセサイザーの名手・沖浩一は『エレクトーン・ファンタスティック——ヴィヴァルディ《四季》』という大胆な電子音楽版を発表している。

季節の移ろいを描く作品にふさわしく、『四季』は空間だけでなく時間も旅してきた。アンナ・メレディスの『Anno』（2016）は、現代のポップ、ファンク、エレクトロニクスのエネルギーを注ぎ込み、チェンバロの硬質な響きと没入的な電子音響を織り交ぜて各楽章を結びつけた。マックス・リヒターの名高い再解釈版（2012）は、ヴィヴァルディの反復書法がポスト・ミニマリズムの複合拍子パターンと融合し得るといふ作曲家の感覚から生まれた。2022年の録音では、リヒターが古楽器と1970年代製のモグ・シンセサイザーを用いて本作に再び取り組み、異なる音楽的過去が交錯する中で、ヴィヴァルディを未来に向けてを再創造している。リヒターのバージョンで古さと新しさが遊び心をもって共存する感覚は、英国摂政時代をポストモダニズム的に描いた人気シリーズ『ブリジャートン家』での使用

にも理想的だった。

伝統的な演奏でさえ、《四季》に新たな刻印を加えている。ナイジェル・ケネディは、パレスチナ・ストリングスや自身のオーケストラ・オブ・ライフのメンバーとともに、この作品に驚くべき様式的変革をもたらした。ヴェネツィアが中東との交流拠点であった歴史に敬意を表し、アラブ民俗音楽の即興的フレーズを絡み合わせたのである。そこにはレッド・ツェッペリンへのオマージュもみられ、〈秋〉のシンコペーションが《カシミール》の下降旋律へと溶け込む。2023年には、気鋭のヴァイオリニスト、ベッカ・クーシストがハルモニウム奏者ミラ・ヴァルヤマー、ノルウェー室内管弦楽団と共演し、フィンランド民俗音楽の即興性をヴェネト地方の陽光あふれる風景へと融合させた。

こうした民俗音楽に着想を得たアプローチは、《四季》が同時代の宮廷的作品よりも気取らない側面を持つことを想起させる。〈春〉を締めくくる素朴な舞曲にはバグパイプ風のドローンが響き、〈夏〉のフィナーレでは、ギターやテオルポによるほぼイベリア風のストリートバンドのようなリズムが通奏低音にあらわれる。〈秋〉ではソリストが狩のホルンの荒々しいファンファーレを模倣する。この土着性は、動物の音をめぐるヴィヴァルディの表現にも見て取れるだろう。虫の羽音、さまざまな犬の吠え声、鳥小屋いっばいの鳥たち、そしてうたた寝し、よろめき、寒さに震える人間の姿までもが生き生きと描かれている。

音楽の筆致

ヴィヴァルディの主題は素朴なものだが、それを表現する筆致は驚くほど洗練されている。ヨハン・セバスティアン・バッハは《四季》そのものを編曲することはなかったが、《調和の靈感 L'estro armonico》に含まれる協奏曲には取り組んでいる。音楽学者クリストフ・ヴォルフは、バッハ作品に見られるヴィヴァルディの影響を指摘しており、特にイタリア協奏曲の旋律的な輝き、三楽章構成、急速楽章におけるリトルネット形式の採用

を挙げている。またアレックス・ロスが『ニューヨーカー』誌への寄稿の中で、ヴィヴァルディが「安定した和声の世界の中で、次第に緊張感を高めていく」能力を備えていると述べており、単純な和声的背景の中で《四季》の音楽的気圧が徐々に高まっていく様を見事に表現している。

〈春〉の第1楽章はその好例だろう。単純な主和音と属和音の枠組みからはほとんど逸脱することなく、この楽章は和声的というよりも劇的な推進力を獲得していく。新たな情景が現れるたびに、リズムも更新される。三羽の鳥による「小鳥たちの歌」では、付点リズムを交えた8分音符が軽快に進み、長い音価はトリルによって活気づけられる。続く小川の描写では流れるような16分音符が速度を増し、小川のせせらぎを描写する。嵐の場面では32分音符が轟き、その上で独奏ヴァイオリンが技巧的な3連符を奏でる。嵐が収まり、リトルネッロが挿入された後、再び現れる鳥のさえずりの協奏的なパッセージでは、このリズムの緊張感の高まりが圧縮された形で再現される。同時に、半音階的な彩りも予想外に加えられ、ヴァイオリンがソリストの8分音符を模倣すると、ソリストはテンポを倍にして応酬する。この緊張感は、トゥッティによる嬰八短調への転調によって解き放たれる。

かつてないほど描写的な臨場感をもつ音楽である《四季》は、当時のヴェネツィア絵画の潮流を反映している。カナレットのような画家にとって、色彩豊かな光と空気感こそが時代の潮流であった。ヴィヴァルディの〈春〉は、最初の弱拍からして、ヴァイオリンのE線がもつ自然共鳴的な輝きによって背後から照らされている。先に述べた、ほとんど静的とも言える調性の持続が、この音楽の眩いばかりの響きを一層強めているのである。こうした光の戯れは、最初の協奏的展開部で頂点に達する。3本のヴァイオリンがトリルを奏で、模倣の遊戯を繰り広げる中、開放弦のホ音、あるいはその1オクターヴ上の音が、ほぼ絶え間なく鳴り続ける。

18世紀に確立された風景画の美学は、英語では「picturesque」と呼ばれるようになるが、その基礎はジョルジョ・ヴァザーリ概念「pittresco」によって築かれた。ヴァザーリはこの用語を用いて、古典的規範を排し、ア

カデミックではない一方で感情の奔放さに満ちた絵画を表現した。建築家クリストファー・ハッシーが概念化した「ピクチャレスク」は、「美」（滑らかさ、木陰の小川、なだらかな丘陵）と「崇高」（畏怖を誘い、恐ろしく、無限を感じさせるもの）の双方の産物であった。これは絵画的には、非対称な構図、不規則性、岩肌のような荒々しさ、曲がりくねった線、そして粗さのある瞬間として表現された。

こうした特徴は《四季》において、構造的にも細部においても随所に見られる。ヴィヴァルディは、型破りなテクスチュアの対比や自由奔放で即興的なパッセージを用いて、予測不能に逸脱することで形式的な均衡感を乱している。〈夏〉の冒頭では、小節の2拍目に最初の音を置くことで、拍頭の位置感覚が意図的にかく乱される。6～7小節目でようやく拍節の明確さが取り戻される頃には、まるで熱気によって霞に遮られていたかのように、音楽論理が曖昧に感じられよう。冒頭全体が、まるで熱中症にかかっているかのように、眠たげな印象を与える。最初のフレーズは不格好な5小節に、次のフレーズは6小節に引き延ばされ、11小節目のフェルマータ後に現れる下降音型の反復も、最初は4小節、次は5小節と拡張される。まるで作品そのものが、暑さで溶け出しているかのようだ。

驚きもまた、「ピクチャレスク」の重要な要素であり、この協奏曲集はそれを豊富に備えている。〈夏〉の第1楽章では、わずか1分足らずの音楽の中で、山鳩やゴシキヒワの歌から、ささやくようなそよ風、そして厳しい北風の爆発的な突風へと場面が移り変わる。これに対し、アルカンジェロ・コレッリの先駆的な協奏曲における独奏パートの華麗さは、緩急緩急という均整の取れた楽章構成の中に収められ、コンチェルトとリビエーノ群の間では均整の取れた押し引きが展開される。

〈夏〉の大規模な構造においては、ある種の曲芸的な手法がもちいられている。対称的な3楽章構成（急緩急）の上に、緩やかな「嵐」という物語性のあるモチーフが重ねられている。第1楽章のコーダは、下降する4音音型（ニーハー変ローイ）で始まり、これはプレスト楽章冒頭の荒々しい旋

律の前触れとなっている。第2楽章では、このモチーフは一度後景に退くものの不気味な轟音を響かせ続け、次第に接近してついに爆発的に現れる。ヴィヴァルディは通常厳格に抽象化された形式の中に、直線的な物語性を導入し、その構造を揺るがせ、新たなエネルギーを解き放つ。その効果は、絵画の構図の均衡を乱す劇的な筆致の如きものである。おそらくこれこそが、和声と創意——均衡のとれた形式と混沌とした予測不能性——の「試み」であり、この作品の独創性を支える原動力なのだろう。

こうした特質は、ヴィヴァルディと同時代のヴェネツィアの画家、マルコ・リッチの絵画にも見出すことができ、その作品は、ヴィヴァルディの協奏曲集の直接的な着想源であった可能性も指摘されている。著名な画家一族出身の風景画家リッチは、ヴィヴァルディの音楽に通じる荒削りな側面を表現している。彼が描く自然は峻厳で容赦なく、ときに黙示録的なのだ（『嵐の風景 Landscape with a Storm』1728～30年頃）。また『冬の風景 Winter Landscape』（1728～29年頃）では、氷結した枝がきらめくような輝きを放っており、ヴィヴァルディの〈冬〉における歯がガタガタと震えるほどの明るく激しい寒さを連想させよう。そこでのヴァイオリンのパリオラージュのパスセージは、しばしばスル・ボンティチェッロ（楽器の駒付近で演奏する技法）で演奏され、冷たく渋い音色が生み出される。リッチはロンドンの劇場界での活動を経て、1716年にヴェネツィアへと戻り、舞台美術家・デザイナーとしてキャリアを続けたが、その時期はオペラ作曲家としてのヴィヴァルディの活動時期とほぼ重なっている。

劇場としての協奏曲

ヴィヴァルディは、こうした新しい絵画的原理を自身の舞台作品の背景幕に見ていたはずである。しかし同時にオペラ劇場の文化そのものも、この協奏曲集には深く刻み込まれている。オペラ作曲家としては比較的初期の作品でありながら、この協奏曲集はしばしばきわめて演劇的だ。付随するソネットというテキストによる基盤は、演奏者を音楽家であると同時に俳優へと変容させる。〈夏〉に登場する嘆き悲しむ村の少年は、その一例であ

る。演奏者は、技術や音の響きだけでなく、登場人物の性格や動機についての解釈上の問いに向き合うことを余儀なくされるのだ。コンチェルティーノとリピエーノは、独唱と合唱の関係へと再構築され、細やかに描かれた主人公たちが、賑やかで豊かに描かれた背景の中に浮かび上がる。

したがって、ヴィヴァルディが《四季》の音楽を舞台作品に再利用したのは驚くべきことではない。〈冬〉の冒頭の凍てつくような音楽は、1727年に書かれたオペラ《ファルナーチェ》におけるアリア〈Gelido in ogni vena〉に転用され、主人公の息子の死を悼む陰鬱な嘆きの中で、寒さは心理的な悲嘆の形態を帯びている。また〈春〉の冒頭部は、パステッチョ・オペラ《ジュスティエーノ》(1724年)第1幕第5場のシンフォニアとして再登場し、女神フォルトゥーナの登場を告げる。このオペラの壮大な筋書きでは、歴史上の人物たちの生涯が無機質かつ超自然的な力によって支配されている。それは、《四季》に描かれる不可解で予測不能な自然界に対する神話的な照応とも言えるだろう。

この協奏曲集のジャンル横断的な歴史は、その独創性を雄弁に物語っている。純粋な器楽による物語性から、オペラと協奏曲が融合した新たな形態が誕生したのだ。そのナラティブと心理的な深みは、この形式において前例のないものであった。こうした主観性の導入は、「ピクチャレスク」の美学思想とのもう一つの接点であり、自然界に対する新たな熟考を反映している。つまり、単に遠くから風景を眺めるのではなく、人間が自然と絡み合って存在していることを発見する姿勢である。小川や小屋、旅人や農家の人々といった精緻な描写に触発され、鑑賞者はこうした劇的な情景の中に自らを重ね合わせるよう促されるのだ。

ヴィヴァルディがとりわけ丹念に描き出そうとしたのは、気象的な要素と並んで、こうした地形学的な細部である。〈春〉の緩徐楽章では、ハエの羽音まで聞こえるほど近くに引き寄せられ、眠る羊飼いとその犬の周囲にハエが群がっている原因となっているあの鼻にツンとくる田舎の匂いまでも想像するよう促される。ピクチャレスクな風景画と同じく、この情景は遠い場所

や過去に固定されたものではなく、現在に息づく場面として立ち現れる。

大気圧

ヴィヴァルディの時代の文化は、自然界における人間の位置づけについて、新たな認識をもたらした。18世紀初頭には、気象学や近代的な気候科学の萌芽が見られる。ヴィヴァルディの協奏曲集が出版される1年前の1724年、ダニエル・ガブリエル・ファーレンハイトは温度計を提案したのだが、彼はその10年前に水銀温度計を発明していた。1704年には、前年の大嵐——イングランドの大部分に甚大な被害をもたらした自然災害——を目の当たりにした作家ダニエル・デフォーが、風力測定のための12段階の尺度を考案している。ヨーロッパ各地では、アマチュアの科学者たちが降雨量や気温を体系的に記録し始めた。歴史家ジャン・ゴリンスキーは、18世紀の気象科学にまつわる著作の中で、気候が「天候を標準化し、ある種の規則性へと還元しようとする体系的研究を通して、再考されることになった」と述べている。しかし、こうした探究は、やがてより厳しい認識へと行き着くこととなる。すなわち、「気候が人間の生活に及ぼす影響は、理性の力では制御できない自然の力によって、私たちがいかに支配されているかを示した」という理解だ。ヴィヴァルディの音楽も、突然の雷雨や凍てつく突風、荒れ果てた麦畑をつうじて、同じことを語りかけている。

ヴィヴァルディの時代には異常気象が頻発した。その影響は彼の音楽にもあらわれている。〈春〉の朗らかな雰囲気を突如かき乱す雷雨が、その一例だろう。《四季》は、1708年から09年にかけてヨーロッパを襲った「大寒波」の直後に生み出された。過去500年で最も厳しかったとされるこの冬は、凶作や飢饉など数々の災厄をもたらした。ヴェネツィアでは気温が氷点下17.5度まで下がり、ラグーンの一部が凍結したほどである。ガブリエレ・ペラの絵画『凍ったラグーン The Frozen Lagoon』には、氷上で滑りながら動き回ったり、今にも転びそうになっていたり、あるいはすでに転倒した人々の姿が描かれている。そこには、〈冬〉の凍りついた小道に見られる、不安定で滑りやすいパニックと同じ雰囲気が漂っている。

氷の上を、転ばぬようゆっくりした足取りで注意深く進む。

乱暴に歩いて滑って転ぶ。

だが起き上がり、氷が砕け、割れ目ができるほど激しい勢いで走る。

(音楽之友社編、『ヴィヴァルディ(作曲家別名曲解説ライブラリー21)』、東京：音楽之友社、1995年、p.95)

人新世——生態系と気候に長期的かつ不可逆的な変化をもたらす人類の能力によって定義される地球史の時代——は、すでに18世紀に始まっていた可能性がある。フランスの博物学者であり自然主義者、ジョルジュ＝ルイ・ルクレール(1707-1788)は、『四季』の成立後から数十年にわたり、種の絶滅や地球規模の気温変動について考察を深めていった。ルクレールの驚くべき洞察は、自然界が複雑で予測不可能なものであるという点にあった。人間は自然の支配者どころか、むしろそのシステムにとらわれている存在なのだ。

こうした考えは、ヴィヴァルディ〈秋〉の終楽章における狩の複雑な音楽的表現に表れていると言えるだろう。ソリストは猟師と獲物の双方を描き、冒頭では狩の角笛を模倣して猟師たちや犬、そして彼らの銃を描写するが、やがて追われる狐の恐怖と疲れをも想起させる。その死は、痛ましくも哀れなほど詳細に音楽化されているのだ。この狩猟の場面は、私たちが自然界に対して持つ恐るべき力を示す一方で、その力をいかに軽率に行使してきたかをも露呈する。私たちは自然界に短絡的に残酷さを加え、自らの快楽のために資源を浪費してきたのだ。この作品において独奏者が担う二重の視点は、現代の聴衆である私たちを居心地の悪い曖昧な立場へと置く。ある瞬間には自然の支配者であり、次の瞬間には食物連鎖のはるか下位にいる存在となるのだ。

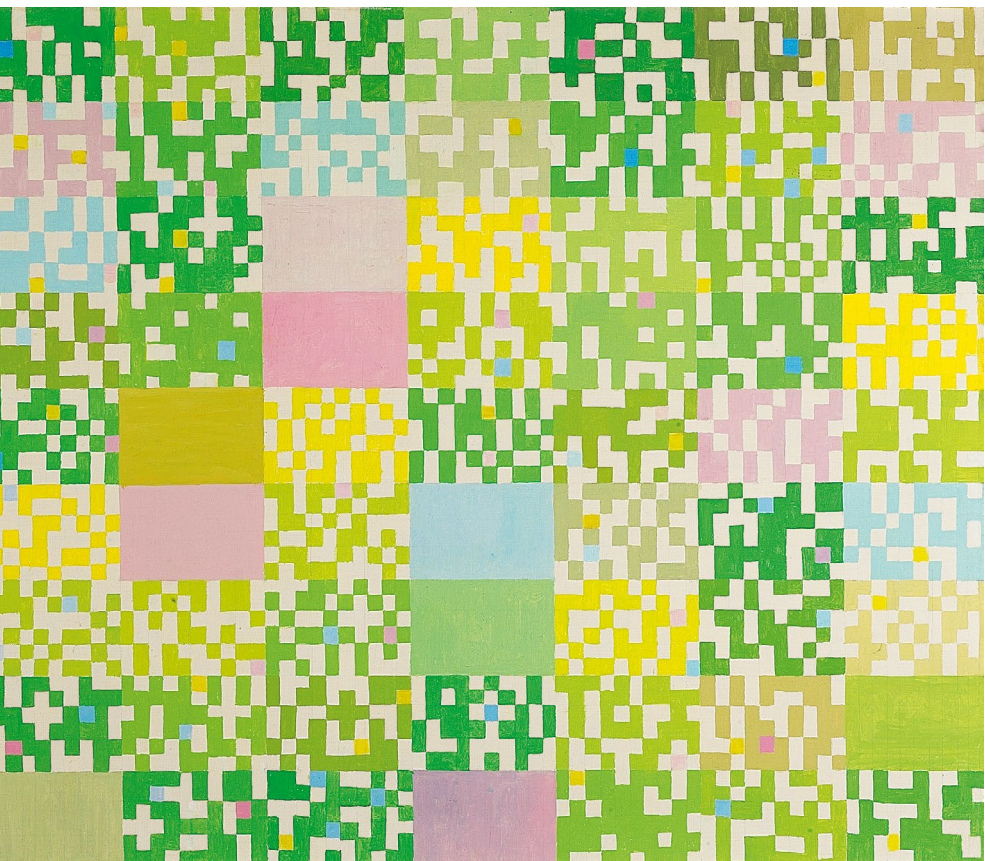
ヴィヴァルディの音楽が生まれた都市の未来が、気候変動によって不確実なものとなっているのは皮肉な巡り合わせである。2021年、ヴェネツィアは脆弱なラグーンと都市インフラに甚大な被害を与えてきた大型クルーズ船の入港を禁止した。それは、世界的な観光地としての頂点に達したがゆ

えの決断でもあった。〈夏〉で万物をなぎ倒す嵐は、いつの日か「ラ・セレニッシマ」（ヴェネツィア共和国の愛称）を水没させかねない嵐の前兆でもあるのだ。

作品全体を通して聞こえてくる鳥の鳴き声もまた、生態系の悪化をさらに痛切に想起させるものとなった。イギリスの作曲家デイヴィッド・マシューズは、20世紀における音楽形式としての牧歌性の軽視が増している現状を考察し、自身の作品に意識的に鳥の鳴き声を組み込むことで、景観の脆弱性と、生物の多様性にとって不可欠な鳥類の深刻な減少を喚起していると述べる。マシューズによれば、音楽の中の鳥の鳴き声は、生物学者であり環境保護活動家のレイチェル・カーソンが1960年代に『沈黙の春』で警告した状況に対する警鐘として聞かれるべきなのだ。ヴィヴァルディが描く、焼け焦げた松林と枯れ果てた大地の上で歌うカッコウ、山鳩、ナイチンゲールは、卓越したソリストのための劇的な演出にとどまらず、過去からの警告でもある。〈夏〉に登場する村の少年は、私たちの未来のために涙しているのだ。

Johannes Itten · ヨハネス・イッテン (1888–1967)
Frühling, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm
Spring, oil on canvas
『春』、1963年、油彩・キャンバス





Sonetto Dimostrativo
Sopra il Concerto Intitolato La

P.R.I.M.A.V.E.R.A

DEL SIG.^{re} D. ANTONIO VIVALDI

- A Giunt' e la Primavera e festosetti
B La Salutari gl' Augeli con lieto canto,
C E i fonti allo spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto:
D Vengon' coprendo l'aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
E Indi tacendo questi, gl' Augelletti;
Tornan' di nuovo allor canoro incanto:
F E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme l' Caprar col fido cari' à lato.
G Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillante.

Frühling

Der Frühling ist gekommen, und freudig
begrüßen ihn die Vögel mit ihrem frohen Lied,
während die Quellen unter Zephirs Atem
mit süßem Rauschen dahinfließen.

Die Luft mit einem schwarzen Umhang bedeckend
kommen Blitz und Donner, um ihn anzukünden;
sobald sie schweigen, kehren die Vögelchen
aufs Neue zurück zu ihrem zauberhaften Gesang.

Und schon schläft auf der in voller Blüte stehenden Wiese
zum frohen Rauschen der Blätter und Pflanzen
der Ziegenhirte mit dem treuen Hund an seiner Seite.

Zu dem festlichen Klang der Schalmei
tanzen Nymphen und Hirten unterm Himmelszelt
zum glanzvollen Erscheinen des Frühlings.

Spring

Spring has arrived merrily,
the birds hail her with happy song
and, meanwhile, at the breath of the Zephyrs,
the streams flow with a sweet murmur.

Thunder and lightning, chosen to proclaim her,
come covering the sky with a black mantle,
and then, when these fall silent, the little birds
return once more to their melodious incantation.

And so, on the pleasant, flowery meadow,
to the welcome murmuring of fronds and trees,
the goatherd sleeps with his trusty dog beside him.

To the festive sound of a shepherd's bagpipe,
nymphs and shepherds dance beneath the beloved roof
at the joyful appearance of spring.

春

春がきた。

小鳥たちは嬉しそうに歌い、春に挨拶する。

西風の優しい息吹きに誘われ、

泉は優しくつづやきながら流れはじめる。

すると空が暗くなり、春雷がとどろき、稲妻が光る。

嵐が通りすぎると、小鳥たちは再び美しい調べを楽しそうに歌いだす。

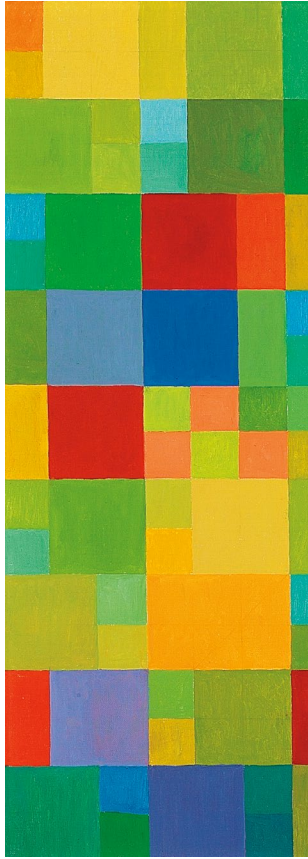
ここ、花ざかりの美しい牧場では、木々の葉が優しくささやく、

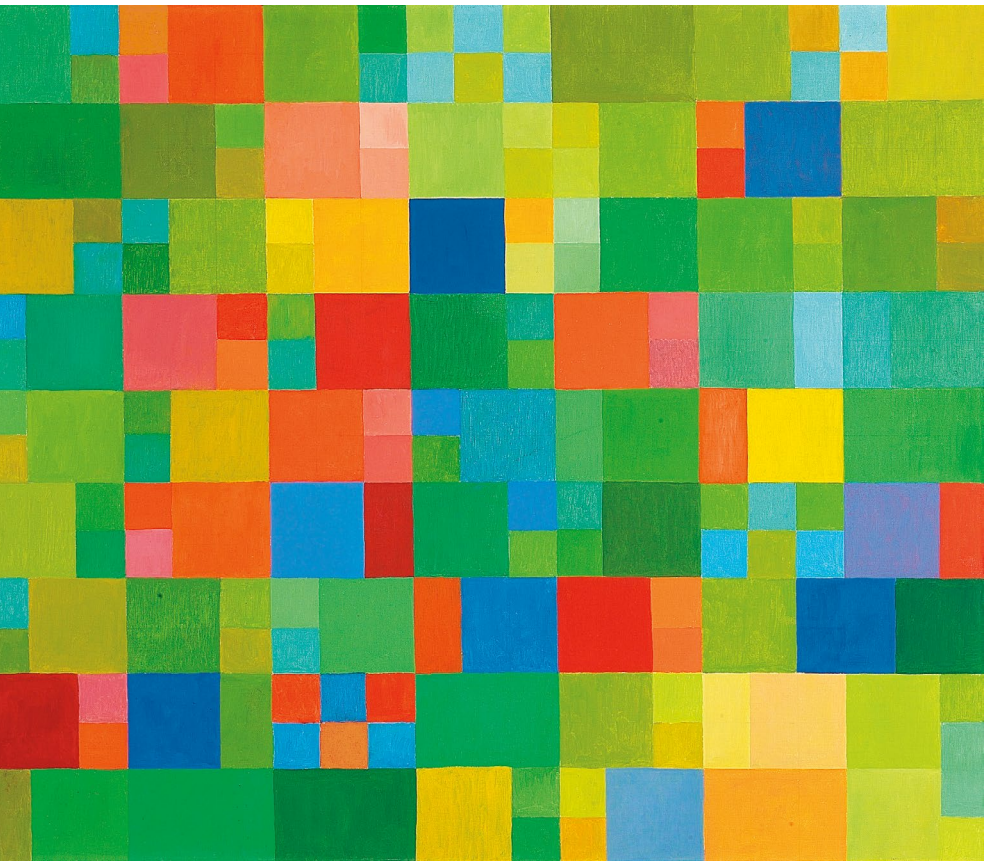
山羊飼いが忠実な犬をはべらし、眠りこけている。

ニンフたちと羊飼いたちは、輝くばかりの春の装いのなか、

田園風な牧笛の陽気な調べに合わせ、楽しそうに踊る。

Johannes Itten · ヨハネス・イッテン
Sommer, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm
Summer, oil on canvas
『夏』、1963年、油彩・キャンバス





Sonetto Dimostrativo

Sopra il Concerto Intitolato

L'ESTATE

DEL SIG.^{re} D. ANTONIO VIVALDI

- A *Setto dura Stagion dal Sole accesa*
Languie L'huom, languie 'l greggio, ed arde il Pino;
- B *Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa*
- C *Canta la Tortorella e 'l gardelino .*
- D *Zeffiro dolce Spira, mà contesa*
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
- E *E piange il Pastorel, perche Sospesa*
Teme fiera borasca, e 'l Suo destino;
- F *Toglie alle membra lasse il Suo riposo*
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stuel furioso!
- G *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

Sommer

In der harten Jahreszeit, bei gleißender Sonne
schmachten Menschen und Herde, und die Pinie verbrennt;
der Kuckuck erhebt seine Stimme, und bald erklingt auch
der Gesang von Turteltaube und Stieglitz.

Der Zephir weht sanft, aber plötzlich
beginnt der Nordwind einen Streit mit seinem Nachbarn;
und der Hirte weint aus Furcht vor dem
aufziehenden heftigen Gewitter und um sein Schicksal.

Seine müden Glieder werden aus der Ruhe herausgerissen
aus Angst vor furchtbarem Blitz und Donner und
durch einen rasenden Schwarm von Fliegen und Brummern.

Ach, wie bald seine Ängste doch wahr werden!
Der Himmel donnert und blitzt, und riesige Hagelkörner
schlagen die Ähren der reifen Getreidehalme ab.

Summer

Beneath the harsh season inflamed by the sun,
Man languishes, the flock languishes, and the pine tree burns;
the cuckoo unleashes its voice and, as soon as it is heard,
the turtle dove sings and the goldfinch too.

Sweet Zephyrus blows, but Boreas suddenly
opens a dispute with his neighbour;
and the shepherd weeps, for he fears
a fierce storm looming – and his destiny.

The fear of lightning and fierce thunder
and the furious swarm of flies and blowflies
deprives his weary limbs of repose.

Oh alas! his fears are only too true.
The sky thunders, flares, and with hailstones
severs the heads of the proud grain crops.

夏

太陽が焼けつくように照るこの厳しい季節に、
人と家畜は活力を失い、木や草でさえ暑がっている。
かっこうが鳴きはじめ、山鳩とひわが歌う。

そよ風が心地よく吹く。しかし北風が不意にそよ風に襲いかかる。
羊飼いは雨を恐れ、自分の不運を嘆いて涙を流す。

稲妻、雷鳴、そして群れなす無数の蠅。
そのため羊飼いの疲れた身体は休まることがない。

ああ、羊飼いの恐れはなんと正しかったことだろう！
空は雷鳴をとどろかせ、稲妻を光らせ、あられさえ降らせて、
熟した穀物の穂を痛めつける。

Johannes Itten · ヨハネス・イッテン
Herbst, 1963, Öl auf Leinwand, 100 × 150 cm
Autumn, oil on canvas
『秋』、1963年、油彩・キャンバス





Sonetto Dimostrativo

Sopra il Concerto Intitolato

L'AUTUNNO

DEL SIG.^{re} D. ANTONIO VIVALDI

- A *Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere*
- B *E del liquor di Bacco accesi tanti*
- C *Finiscono col Sonno il lor godere*
- D *Fa 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.*
- E *I cacciator alla nev' alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore*
- F *Fugge la betua, e Seguono la traccia;*
- G *Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppè e canni ferita minaccia*
- H *Languida di fuggir, ma oppressa muore*

Herbst

Die Dorfleute feiern mit Tanz und Gesang
die Freuden einer ertragreichen Ernte,
und durch den Trank des Bacchus angeregt
beenden viele die Freude im Schlummer.

Jedermann ist des Tanzens und Singens müde,
die milde, angenehme Luft
und die Jahreszeit laden jeden ein,
sich der süßen Lust des Schlafes hinzugeben.

In der Morgendämmerung kommen die Jäger von der Jagd
mit Hörnern, Flinten und Hunden;
das wilde Tier flieht, und sie folgen der Spur;

ermattet und verschreckt durch den Lärm
der Flinten und Hunde versucht das verwundete Tier
zu fliehen, doch erliegt es seinen Wunden.

Autumn

The peasant celebrates in dance and song
the sweet pleasure of the rich harvest
and, fired by Bacchus' liquor,
many end their enjoyment in slumber.

The air, which, fresher now, lends contentment,
and the season which invites so many
to the great pleasure of sweetest slumber,
make each one abandon dance and song.

At the new dawn the hunters set out on the hunt
with horns, guns and dogs;
the wild beast flees, and they follow its track;

already bewildered, and wearied by the great noise
of the guns and dogs, wounded, it threatens
weakly to escape, but, overwhelmed, dies.

秋

村人たちは踊りと歌で、豊かな収穫を喜び、祝う。
バッカスの酒のおかげで座は沸きに沸き、
ついにはみんな眠りこけてしまう。

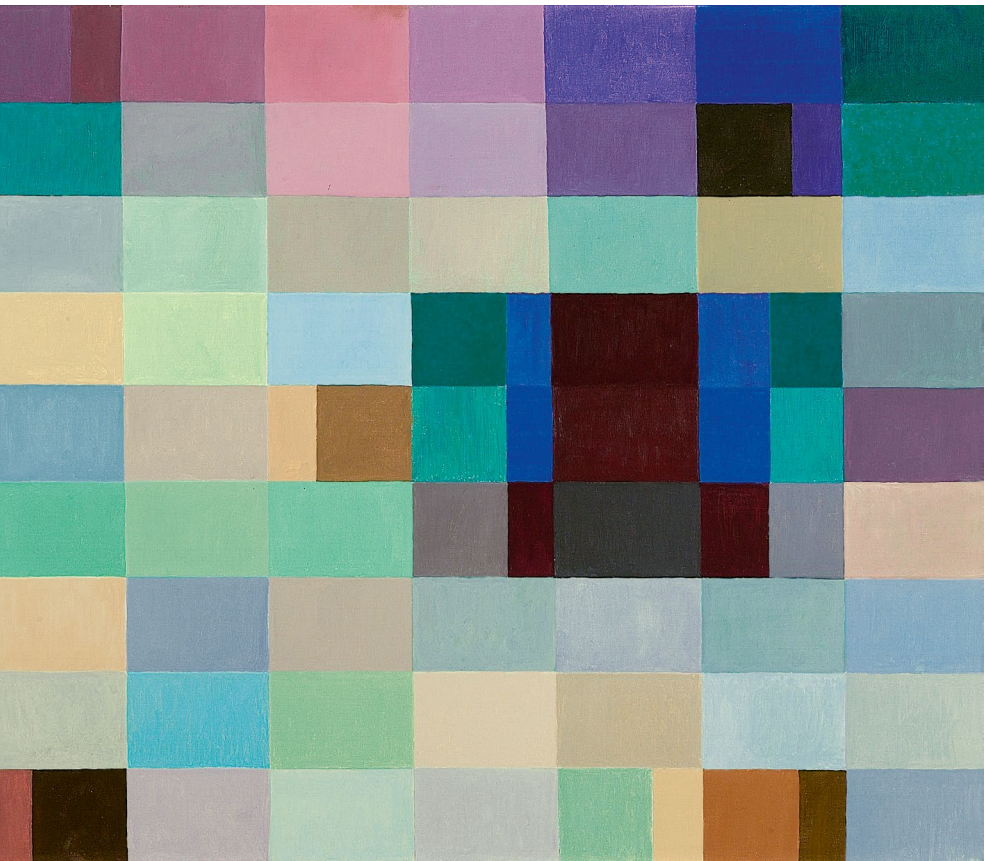
一同が踊りをやめ、歌をやめたあとは、
おだやかな空気が心地よい。
そしてこの季節は、
甘い眠りが人々をすばらしい憩いに誘ってくれる。

狩人たちは夜明けに狩に出かける。
角笛と鉄砲を持ち、犬たちを連れて。
獣は逃げ、彼らは追いかける。

獣はおびえ、鉄砲の音と犬の鳴き声に疲れ果て、
傷つき、おののいている。
そして逃げる力も衰え、追いつめられて死ぬ。

Johannes Itten · ヨハネス・イッテン
Winter, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm
Winter, oil on canvas
『冬』、1963年、油彩・キャンバス





Sonetto Dimostrativo
Sopra il Concerto Intitolato

L'INVERNO

DEL SIG.^{re} D. ANTONIO VIVALDI

- A *Aggiacciato tremar trà nevi argenti*
B *Al Severo Spirar d'orrido Vento,*
C *Correr battendo i piedi ogni momento;*
D *E pel Soverchio gel batter i denti;*
- E *Passar al foco i di quieti e contenti*
F *Mentre la pioggia fuor bagna bon cento*
G *Caminar Sopra'l ghiaccio, e à passo lento*
H *Per timor di cader gersene intenti;*
- H *Gir forte Sdruzziolar, cader à terra*
I *Di nuovo in Sopra'l ghiaccio e correr forte*
L *Sim ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;*
- M *Sentir uscir dalle ferrate porte*
N *Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra*
Q *uest' e'l verno, mà tal, che gioja apporte*

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione
Le Cène, Amsterdam 1725, pp. 1-4

《和声と創意の試み》

アムステルダム：ル・セーヌ、1725年、pp.1-4

Winter

Vor Kälte zittert man inmitten des eisigen Schnees
bei heftiger Böe eines bitterkalten Windes;
man läuft mit den Füßen unablässig stampfend,
und wegen des strengen Frostes klappert man mit den Zähnen;

ruhige und frohe Tage am Feuer,
während draußen Hunderte vom Regen durchnässt werden;
man geht auf dem Eis, und zwar mit langsamem Schritt,
aus Furcht, bei unvorsichtiger Bewegung hinzufallen;

man geht schnell, rutscht aus und fällt zu Boden;
geht erneut auf dem Eis und läuft schnell,
bis das Eis kracht und zerbricht;

man hört sie aus der eisernen Pforte heraustreten,
Südostwind, Nordwind und alle Winde im Krieg.
So ist der Winter, wie er Freude bereitet.

Winter

To shiver, frozen, amid icy snows,
at the harsh wind's chill breath;
to run, stamping one's feet at every moment,
with one's teeth chattering on account of the excessive cold;

to pass the days of calm and contentment by the fireside
while the rain outside drenches a hundred others;
to walk on the ice, and with slow steps
to move about cautiously for fear of falling;

to go fast, slip, fall to the ground;
to go on the ice again and run fast
until the ice cracks and breaks open;

to hear, as they sally forth through the iron-clad gates,
Sirocco, Boreas, and all the winds at war.
This is winter, but of a kind to bring joy.

冬

冷たい雪の中、凍えてふるえながら、
吹きすさぶ恐ろしい風に向かって人がゆく。
休みなしに足踏みしているが、
あまりの寒さに歯の根も合わない。

火のかたわらで静かに、満ち足りた日々を送る。
その間、家の外では雨が万物を潤す。
氷の上を、転ばぬようゆっくりした足取りで注意深く進む。

乱暴に歩いて滑って転ぶ。
だが起き上がり、氷が裂け、割れ目ができるほど激しい勢いで走る。

締め切った扉から外に出て、南風、北風、
そしてあらゆる風たちが戦っているのに耳を澄ます。
これが冬なのだ。このようにして冬は喜びをもたらす。

音楽之友社編、『ヴィヴァルディ（作曲家別名曲解説ライブラリー21）』、
東京：音楽之友社、1995年、pp. 84-95
Ongakunotomosha (ed.), Vivaldi, Tokyo: ONGAKU NO TOMO SHA
CORP. 1995, pp. 84-95





Berliner Barock Solisten

Eine historisch informierte Aufführungspraxis mit modernen Instrumenten – das war die Idee, als sich 1995 Mitglieder der Berliner Philharmoniker und führende Vertreter der Alten Musik zu den Berliner Barock Solisten zusammenschlossen. Die Gründung war ein innovatives Projekt, denn damals wurde, wie sich der Geiger Raimar Orlovsky erinnert, »die Alte Musik in unserem Orchester überhaupt nicht gepflegt«. Doch mit Rainer Kussmaul hatten die Berliner Philharmoniker einen Ersten Konzertmeister, der die Kolleginnen und Kollegen mit seiner Begeisterung für barocke Musik ansteckte.

Bewusst entschieden sich die Mitglieder des Ensembles dazu, die Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts auf modernen Instrumenten zu interpretieren. Dadurch entwickelten sie eine eigene, unverwechselbare Klangkultur, die inzwischen zum Markenzeichen geworden ist. Nachdem sich Rainer Kussmaul 2012 zurückgezogen hatte, legten die Berliner Barock Solisten die künstlerische Leitung in unterschiedliche Hände, unter anderem in die von Bernhard Forck, Daniel Hope oder Frank Peter Zimmermann. Seit 2018 leitet Reinhard Goebel das Ensemble.

Berliner Barock Solisten

When members of the Berliner Philharmoniker and leading representatives of early music founded the Berliner Barock Solisten in 1995, the idea was to combine historically informed performance practice with modern instruments. The foundation of the ensemble was an innovative project, because at that time, as violinist Raimar Orlovsky recalls, “there was no focus at all on early music in our orchestra”. But in Rainer Kussmaul, the Berliner Philharmoniker had a first concertmaster who inspired his colleagues with his keen interest in Baroque music.

The members of the ensemble also made the conscious decision to play 17th- and 18th-century compositions on modern instruments. This allowed them to develop their own distinctive sound, which has since become their trademark. Following Rainer Kussmaul's retirement in 2012, the Berliner Barock Solisten appointed several individuals to the role of artistic director, including Bernhard Forck, Daniel Hope and Frank Peter Zimmermann. Since 2018, the ensemble has been under the direction of Reinhard Goebel.

ベルリン・バロック・ゾリステン

歴史的知見に基づく演奏の実践と現代楽器の融合。これが1995年、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団のメンバーと古楽界の第一人者たちが「ベルリン・バロック・ゾリステン」を結成した際の構想である。このアンサンブルの結成は革新的なプロジェクトだった。なぜなら当時、ヴァイオリニストのライマー・オルロフスキーが回想するように、「私たちのオーケストラで古楽はまったく扱われていなかった」からだ。しかし、ベルリン・フィルには、バロック音楽への情熱で同僚たちを魅了した、第1コンサートマスターのライナー・クスマウルがいた。

このアンサンブルのメンバーは、17世紀と18世紀の音楽作品を現代楽器で演奏することを意識的に決定した。その結果、彼らは独自の、まごうことのない音色の文化を育み、それが今では彼らのトレードマークとなっている。2012年にライナー・クスマウルが引退した後、ベルリン・バロック・ゾリステンは、ベルンハルト・フォルク、ダニエル・ホープ、フランク・ペーター・ツィーママンらに芸術監督を委ねた。2018年からは、ラインハルト・ゲーベルがこのアンサンブルを率いている。



Daishin Kashimoto

Als Solist internationaler Orchester sowie als gefragter Kammermusiker ist Daishin Kashimoto regelmäßiger Gast in den großen Konzertsälen weltweit. Sein immenser Erfahrungsschatz, über den er nach vielen Jahren als Erster Konzertmeister der Berliner Philharmoniker verfügt, kommt ihm auch in seiner Solistenrolle zugute, die er mit einem breiten Repertoire von klassischer bis zeitgenössischer Musik ebenso überzeugend ausfüllt.

Als Dreijähriger erhielt Kashimoto in Tokio seinen ersten Violinunterricht. Mit sieben Jahren wurde er als jüngster Schüler aller Zeiten am Pre-College der Juilliard School in New York aufgenommen; mit elf Jahren wechselte er an die Musikhochschule Lübeck zu Zakhar Bron, 1999–2004 studierte er an der Hochschule für Musik Freiburg bei Rainer Kussmaul. Schon als Jugendlicher war er bei großen Wettbewerben erfolgreich und gewann unter anderem 1993 den Ersten Preis der Menuhin Competition, 1994 den Violinwettbewerb Köln sowie 1996 den Fritz Kreisler Wettbewerb Wien und den Concours Long-Thibaud Paris. Seit 2007 ist Kashimoto künstlerischer Leiter des Le-Pont-Musikfestivals in Ako und Himeji (Japan). Er spielt eine Violine von Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1744, »de Bériot«, die ihm freundlicherweise von der Crystco Inc. und ihrem Vorsitzenden Hikaru Shimura zur Verfügung gestellt wird.

Daishin Kashimoto

As a soloist with leading international orchestras and much sought after as a chamber player, Daishin Kashimoto is a regular visitor to the world's major concert halls. His tremendous wealth of experience, accrued in over 15 years as first concertmaster of the Berliner Philharmoniker, has allowed him to command an extensive solo repertoire, ranging from the Baroque to contemporary music.

Daishin Kashimoto was three when he received his first violin lessons in Tokyo. After moving to the United States, at the age of seven, in 1986, he became the youngest student ever to be accepted into the Juilliard School's Pre-College Division. When he was eleven, he began studying with Zakhar Bron at the Lübeck University of Music, and from 1999 to 2004 he was a student of Rainer Kussmaul at the Freiburg University of Music. While still a teenager, Daishin Kashimoto won several major awards, including first prizes at the Menuhin Junior International Competition (1993), the Cologne International Violin Competition (1994) and the Fritz Kreisler Competition in Vienna and Long-Thibaud Competition in Paris (both 1996). Daishin Kashimoto has been artistic director of the Le Pont Music Festival in Ako and Himeji (Japan) since 2007. He plays on the Guarneri del Gesù "de Bériot" from 1744, kindly loaned by Crystco, Inc. and its CEO, Hikaru Shimura.

榎本大進

国際的なオーケストラのソリスト、そして人気の高い室内楽奏者として、榎本大進は世界中の主要なコンサートホールに定期的に客演している。ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の第1コンサートマスターとして長年にわたり培ってきた豊富な経験は、クラシックから現代音楽まで幅広いレパートリーを説得力をもって演奏するソリストとしての活動にも発揮されている。

3歳の時に東京で初めてヴァイオリンのレッスンを受けた。7歳でジュリアード音楽院プレカレッジに史上最年少の生徒として入学し、11歳の時、ザハール・ブロンに招かれリュウベック音楽大学に留学。1999年から2004年まで、フライブルク音楽大学でライナー・クスマウルに師事した。10代の頃から主要なコンクールで成功を収め、1993年のメニューイン国際コンクール・ジュニア部門で第1位、1994年のケルン国際ヴァイオリン・コンクールで第1位、1996年のフリッツ・クライスラー国際コンクールおよびロン＝ティボー国際コンクールで第1位をそれぞれ獲得した。2007年より、赤穂と姫路で開催されるル・ポン国際音楽祭の音楽監督を務めている。使用楽器は、株式会社クリスコ（志村晶代表取締役）から貸与された1744年製のガールネリ・デル・ジェス「ド・ペリオ」。

**Berliner
Barock Solisten**

Daishin Kashimoto

Solovioline · solo violin
ヴァイオリン独奏

Violinen
Violins
ヴァイオリン

Willi Zimmermann
Dorian Xhoxhi
Alessandro Cappone
Roxana Wisniewska

Eva Rabchevska
Raimar Orlovsky
Helena Madoka Berg
Johanna Cornelia Müller

Bratschen
Violas
ヴィオラ

Julia Gartemann
Walter Küssner

Violoncello
Cello
チェロ

Stephan Koncz

Violone
Double bass
ヴィオローネ

Ulrich Wolff

Cembalo
Harpsichord
チェンバロ

Raphael Alpermann

Theorbe
Theorbo
テオルボ

Andreas Arend

Recorded at B Sharp Studios
22–25 January 2025
443' Hz equally tempered

Recording producer: Philip Krause
Recording engineer: Philipp Nedel
Editing and mix: Philip Krause
Recorded in 24-bit / 96 kHz

Executive producers: Olaf Maninger,
Marcus Forchner
Managing director Berliner Barock Solisten:
Raimar Orlovsky

Project managers: Zoe Howard,
Felix Feustel
Art direction: Marek Polewski
Layout: Marek Polewski, Janis Gildein,
Toshiya Izumo
Photos: Stephan Rabold (8, 22, 100),
Daishin Kashimoto (106)
Historical images: François Morellon la
Cave, 1725, Wikimedia Commons (2),
Royal Collection Enterprises Limited 2026 |
Royal Collection Trust (42), Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza, Madrid (60)
Sonnets: Le Cène, Amsterdam 1725
(Italian); Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle
GmbH & Co. KG, Kassel (German);
Cambridge University Press (English);
Ongakunotomosha (ed.), Vivaldi, Tokyo:
Ongaku No Tomo Sha Corp. 1995,
pp. 84–95 (Japanese)

Editorial: Geertje Lenkeit
Editorial team: Phyllis Anderson,
Richard Evidon, Christin Jegel, Maho Naito,
Masato Nakamura, Felix Schoen
Interview (pp. 10–13): Susanne Ziese,
Felix Schoen; translated by Richard Evidon
(English), Maho Naito, Masato Nakamura
(Japanese)

Special thanks to: Verena Alves,
Christine Dorn, Hannah Dorn,
Kirsten Fiege, Christoph Franke,
C. Sylvia Weber

Artworks cover and pp. 76, 82, 88, 94:
Johannes Itten (1888–1967)
The Four Seasons:
Spring, Summer, Autumn, Winter
1963
Oil on canvas, four parts, 100×150 cm each
Würth Collection, Inv. 17650
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2026

The artwork appears courtesy of
Würth Collection.

BPHR 26054
© 2026 Berlin Phil Media GmbH
in cooperation with Berliner Barock Solisten
© 2026 Berlin Phil Media GmbH
All rights reserved · Made in the EU

berliner-philharmoniker-recordings.com