

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI
17 – 2017

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI

Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi
della Fondazione Giorgio Cini

Direttore

Francesco Fanna

Condirettore

Michael Talbot

Comitato scientifico

Alessandro Borin

Paul Everett

Karl Heller

Federico Maria Sardelli

Eleanor Selfridge-Field

Roger-Claude Travers

Traduzioni: Alessandro Borin e Michael Talbot

Redazione: Margherita Gianola

Impaginazione: Giovanna Clerici

Direttore responsabile: Gilberto Pizzamiglio

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore

30124 Venezia (Italia)

www.cini.it

e-mail: segreteria.vivaldi@cini.it

Registrazione del Tribunale di Venezia n. 8 del 10 dicembre 2016

ISSN 1594-0012

Jóhannes Ágústsson

JOSEPH JOHANN ADAM OF LIECHTENSTEIN, PATRON OF VIVALDI

INTRODUCTION

Antonio Vivaldi's meeting with emperor Charles VI in Lipica and Trieste in September 1728¹ and his consequent visit to Vienna and the Habsburg lands in late 1729 probably had consequences more far-reaching than previously imagined. Why he was invited to the imperial capital is not documented with hard evidence, but a tempting financial offer to produce an opera in the Kärntnertheater in Vienna during carnival 1730 probably induced the composer to cancel his plans relating to Italy in favour of a journey to "Germania" in the company of his father. Vivaldi must have travelled to the imperial capital with a spring in his step, having already established firm contact with the heir of the house of Lorraine, duke Francis Stephen, whom he had met in Trieste in 1728.² In May 1729 the composer sent the young duke a specially fashioned set of works, which can now almost certainly be identified as the so-called "Paris Concertos", thanks to the keen eye of Pablo Queipo de Llano, as reported in the *Miscellany* column of the present volume of "Studi vivaldiani". This initiative proved to be a masterstroke on the part of Vivaldi, who during his stay in Vienna became the

Jóhannes Ágústsson, Álftamýri 57, 108 Reykjavík, Íslanda.
e-mail: djdresden@simnet.is

I would like to express my great gratitude to Arthur Stögmann, director of the archive and library of the Princely Liechtenstein collections in Vienna, for his kind assistance and patience with my many requests and questions. I am very grateful to Michael Talbot and Kjartan Óskarsson for their encouragement, comments and advice on musical sources. I also wish to thank the many scholars who have generously shared information and offered assistance over sources: Georg Brunner, Maren Goltz, Robert Hugo, Václav Kapsa, Frank Legl, Markus Lutz, Samantha B. Owens, Barbara Reul, Jana Spáčilová and Janice B. Stockigt. Halldór Jónsson is thanked for clarifying Latin medical terms. Special thanks go to Kormákur Geirharðsson, Skjöldur Sigurjónsson and their friendly staff for allowing me to use their premises during the writing of this article. Finally, Guðriður Jóhannesdóttir must be thanked for her financial support, which enabled me to undertake this study.

¹ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "Zu Lippiza den venetian: Ersten Musico eine Medalie": *Vivaldi meets Emperor Charles VI, 9 September 1728*, "Studi vivaldiani", 14, 2014, pp. 3-14. See also LUIGI CATALDI, *L'incontro di Vivaldi con l'imperatore Carlo VI a Trieste nel 1728*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, eds Francesco Fanna and Michael Talbot (Proceedings of International Conference, 13-16 June 2007, Venice, Isola di San Giorgio Maggiore), Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 161-177, published online: <www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>. For a general introduction into Vivaldi's long-standing relationship with the Habsburg empire, see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, "Informazioni e studi vivaldiani", 8, 1987, pp. 31-50.

² JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "La perfetta cognitione": *Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi*, "Studi vivaldiani", 15, 2015, pp. 119-182.

titular *maestro di cappella* of Francis Stephen – a position retained by the composer until his death in Vienna in July 1741.

It will be proposed in this article that Vivaldi also entered the employment of the nobleman Joseph Johann Adam (1690-1732) during his sojourn in Vienna, as evidenced by the title page of the libretto of the 1731 Pavia production of *Farnace* (RV 711, 1727), where the composer is named as *maestro di cappella* of the Liechtenstein prince. During my extensive research into the private archives of the princely house of Liechtenstein I was not able to find any documents relating to Vivaldi, but it must be said that when it comes to the reign of Joseph Johann Adam the existing sources are at best fragmentary. Sadly, no music, nor musical inventories from the period under discussion in this article, have survived in the Liechtenstein archives. Nevertheless, it is now possible to present a picture of the musical establishment of the prince and the musicians in his service whom Vivaldi would have met in the Liechtenstein palaces in Vienna and Feldsberg (Valtice).

In order fully to understand the music performed at the court of Joseph Johann Adam, it is necessary first to introduce his father Anton Florian (1656-1721), who established the Liechtenstein musical ensemble during his reign. Some of the young musicians the prince summoned from his estates were later retained by Joseph Johann Adam, and a few would also serve the son of the latter, Johann Nepomuk Charles (1724-1748), whose reign was cut short by his premature death. So, in effect, the present study, which is largely based on previously unutilized archival sources, traces the musical patronage of three generations of Liechtenstein princes.³ It also constitutes the final part of my planned trilogy of articles focusing on Vivaldi's contacts with the Habsburg nobility, although I suspect we will hear more of this subject in the near future.

ANTON FLORIAN, IMPERIAL STATESMAN

During a lifetime of service to the Austrian Empire, prince Anton Florian became one of the most distinguished members of the Liechtenstein family. In 1676, following his return from a two-year-long Grand Tour,⁴ he entered service at the court of emperor Leopold I. Anton Florian's appointment in 1689 as the first-ever non-clerical imperial envoy to the papal court in Rome was followed two years later by his promotion to the full rank of ambassador, a sign of the trust the emperor placed in the prince. He remained in this office until 1694, when

³ It should be noted that the famous seventeenth-century music patron and prince-bishop of Olmütz (Olomouc) in Moravia, Karl Liechtenstein-Castelcorn, had no relationship to the princely house of Liechtenstein.

⁴ The Grand Tours of several Liechtenstein princes are discussed in detail in GERNOT HEISS, *Ilro keiserlichen Mayestät zu Diensten... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori: Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus*, in *Der Ganzen Welt ein Lob und Spiegel: das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, ed. Evelin Oberhammer, Liechtenstein, Verlag für Geschichte und Politik, 1990, pp. 155-181.

Leopold recalled him to Vienna, where in his role as Grand Master, the prince oversaw the education of archduke Charles during the years that followed. After the archduke had been declared king of Spain (as Charles III) in Vienna in November 1703, Anton Florian accompanied him to that country, remaining at his side for the next eight years.⁵ When Leopold died in 1705, his elder son Joseph I was elected emperor in his place, but Joseph only lasted six years on the throne, and in December 1711 his younger brother succeeded him as Charles VI. After his return to Vienna with the newly crowned emperor Anton Florian took over the presidency of the Austrian Privy Council and continued in his role as *Obersthofmeister*. He held these powerful and influential positions up to his death.

Whether Anton Florian played an instrument is not known, but not all of his forefathers had encouraged male members of the family to study music. Prince Charles Eusebius (1611-1684), the second ruler of the house of Liechtenstein, recommended a thorough musical education for young princesses, but advised his son, prince Johann Adam Andreas (1657-1712),⁶ that learning music was a waste of time.⁷ However, at the end of the seventeenth century and the beginning of the next century such opinions had become a thing of the past, and many Liechtenstein princes from that time studied music and learned to play an instrument, usually the flute.⁸

⁵ JACOB FALKE, *Fürst Anton Florian von Liechtenstein in Spanien 1704-1711 (Nach den hinterlassenen Papieren desselben im fürstlichen Archiv zu Butschowitz)*, "Oesterreichische Revue", 3/6, 1865, pp. 1-79.

⁶ Johann Adam Andreas was the third ruler of the house of Liechtenstein. He was a great patron of the arts and laid the groundwork for the world-famous art collection of the Liechtenstein family.

⁷ JACOB VON FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, 3 vols, Vienna, Wilhelm Braumüller, 1877, vol. 2, pp. 395-408.

⁸ Johann Adam Andreas certainly did not heed his father's advice when it came to his children. His sons Charles Joseph (1684-1704) and Franz Dominic (1689-1711) studied the flute under the imperial oboist Franz Glätzl; consider, for example, the following receipt from 1699: "Dem Frantz Glazel von Instruirung der zwey Prinzen, alß Fürst Carl Joseph und Fürst Frantz auf der flauten pr. 2. Monath nembl: pro Julio et Augusto [1699], 26 f. 34 xr."; HALW [Hausarchiv Liechtenstein Wien], H [Herrschaftsakten] 91 *Hauptkassa 1695-1703*, N. 10, Hof-Zahlambts-Rechnung [24 June-24 December, 1699], fol. 21a. Here, "flaute" probably refers to the transverse flute: while the term "Flauto/Flöte" ordinarily meant the recorder at the turn of the century, Viennese sources around that time show that this could refer to both instruments. Archduke Joseph is recorded playing what is likely the transverse flute in private concerts as early as 1699. His teacher Franz Glätzl was appointed flute master of the "Edelknaben" in 1708, and according to Fux, this musician was "ein gutter Virtuos in dreyerley Instrumenten, alss Hautbois, Flutte traversiere, vnd Fagott"; HERBERT SEIFERT, *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*, in *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition: Kongressbericht Graz 1985*, "Alta Musica", 9, ed. Bernhard Habla, Tutzing, Hans Schneider, 1987, pp. 11-15. Johann Adam Andreas's daughter Maria Theresa (1694-1772) also studied the flute, almost certainly the transverse instrument, under the imperial oboist Roman Glätzl, brother of the mentioned Franz: "dem 12. Januarj Anno 1708 dem Roman Glazel, Kay: Cammer Musico vor Informirung der Princessin Theresiae auf der Flautten, von 9. Decembris 1707, bies 9. Janjaryj 1708, pr. 1. Monath, 8 fr., dann vor Ein Pahr Flautten, 8 fr: zusammen lauth quittung und Approbation zahlt, 16 fr."; HALW, H 1761 *Hauptkassa 1708-1728*, N. 26, Hof-Zahlambts-Rechnung [24 June-24 December, 1707], fol. 29b. It should be noted here that the currency abbreviations f., fl., fr., and fn., all refer to the Florin, and x, xr.,

The foundations for the Liechtenstein music ensemble discussed in this article were laid c. 1715 by Anton Florian. A salary list from that year sees the late addition of one Leopold Passetsky von Passeka, who was to become the prince's music director.⁹ Little is known of this musician except that in 1713 he published a set of 12 violin sonatas dedicated to the emperor. According to J. G. Walther's *Lexicon*, he was listed as an imperial army officer on the title page of the now lost set.¹⁰ In 1716 we learn that in addition to directing and composing the music performed at the Liechtenstein court he was called on to instruct two music students who had been summoned to Vienna from Moravia.¹¹ Documents from Anton Florian's Viennese *Hofkanzlei* show that from this period onwards a systematic effort seems to have been made to nurture, and give financial support to, promising young students from the family estates in Bohemia, Moravia and Austria, in the hope that they would soon be able to demonstrate their skills at court and join the "Hof Music", as the Liechtenstein *Kapelle* was referred to at that time.¹²

The two "Musicalische Scholarn" of Passetsky, the sixteen-year-old Mathias Lauterbach and the seventeen-year-old Ferdinand Kurtzweill, are first mentioned in the sources in August 1716 in connection with a complaint received, probably

or kr., to the Kreuzer. 1 Florin equalled 60 Kreuzer. Payments for the keyboard instruction of Maria Antonia (1687-1750), sister of the above, likewise appear in the accounts for the period 1695-1703; her teachers were the musicians Frantz Anton Candus, Ferdinand Lindt and Johann Joseph Legler, the last of whom was at that time the parish organist in Feldsberg.

⁹ "Verzeichnus Uber die sowohl Ihre durchl: der g[nä]digsten Fürstin alß S.r durchl. der gnädigsten Fürstens ober- und unter officier was denenselben vor das *quartal* von 1.ⁿ Jenner bis 31. Martij [1715] zubezahlen komet, alß: [...] Leopold Paschecky"; HALW, K [Familienarchiv] 67 *Allgemeines bis 1732*, unfoliated.

¹⁰ "Passetsky (Leopold) von Passeka, ein Kayserl. Kriegs-Officier, hat an. 1713 zwölf Sonate da Camera, à Violino solo e Cembalo, davon die letzte mit 2 Violinen gesezt ist, zu Augspurg, bey Andreas Maschenbauer in breit folio drucken lassen, und solche Sr. Kayserl. Majestät *Carolo VI. dediciret*"; JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Deer, 1732, p. 465.

¹¹ "Leopold Passezkij erstattet auf obiger zwey scholaren eingeraicht unterthanigstes Suppliciren. [Reply] Nachdeme wür den Sup[li]k[an]ten *pro directore musicae* und unßere Scholaren zu instruiren g[nä]d[ig]st bestellet haben alß soll dem selben auch von aller seiths waß darzue gehöret die gebührende *partition* geleistet werden, umb von ihme zu *perfectionirung* ged: *scholaren* gewisse stunden des tags wobey in unßern diensten sonst nichts zu werabsaumen aus gesezt auch fleissig beständig und ordentlich gehalten werden, und dieß beÿ vermaidung unßerer ungnad, wie dan den Ferdinand Kurzweil und Mathias Lauterbach *ex eo* daß in ihren *Musicalische exercitio* nachlassig und widerspenstig geweßen, abgeschafft werden."; HALW, HA [Handschriftenarchiv] 595, *Liechtenstein, Hofkanzlei des Fürsten Anton Florian: Suppliken-Protokolle*, 1716, Vienna, 29 August 1716, f. 135.

¹² "Carl Zagijek Schullmeister zu Ostra Sup[lik]:et in nahmen zweÿer armen unterth: Weÿßen welche Er in der *Music* unterrichtet E: d[urc]h[hl]a[uch]t: gerneheten dieselbe mit einer schlechten Kläydung zur begnaden. [Reply] Damit innermeldte zweÿ wäÿsen nach erlernung der *Music* in welcher Sie der *Sup*: wohl und fleissig zu unterrichten, künftig Ihr Brod verdienen können werden hiermit zu bekleÿdung derselben auf einer jeden 5. fr. aus Unsem Ostra Rendt amt vor dießmahl g[nä]dig angeschafft, und solle Verwalter Unß geh: berichten wie sie *reussiren* werden umb selbete mittler zeit beÿ Unserer Hof *Music* rasch befund Ihrer fähigkeit *appliciren* zu können."; HALW, HA 596 *Liechtenstein, Hofkanzlei des Fürsten Anton Florian: Suppliken-Protokolle*, 1717, Vienna, 7 October, f. 128.

from Passetsky, on account of their laziness and poor application to their musical studies.¹³ Both had been born in Mährisch Kromau (Moravský Krumlov) in Moravia, where Anton Florian's late brother Maximilian Jacob (1641-1709) had employed a small musical ensemble. The brother's *Kapellmeister* and court organist Johann Frantz Gruppa (Kruppa), together with the *Rector Scholae* and organist Philipp Heintz, must have been responsible for the education of the two young musicians and the numerous others from the same town who later entered the service of Anton Florian and Joseph Johann Adam. Likewise, the estate of Rumburg (Rumburk), which Anton Florian had purchased in 1681, and the neighbouring town of Warnsdorf (Varnsdorf) in the northern part of Bohemia was a fertile breeding ground for musicians. In Rumburg the composer and organist Johann Christoph Kriedel oversaw the musical instruction of the local youngsters, along with the cantor and *Rector Chori* Samuel Franz Salomon. The earliest reference to their students appears in January 1717, when the "musical lackeys" Joseph Reinisch and Johann Frantz Anton Ehrenhardt are recorded as receiving a pair of socks in the accounts of the tailor who clothed the Liechtenstein family and their servants.¹⁴ In addition, the numerous trumpeters who came from Rumburg were probably students of Johann Hübner, the court trumpeter of Anton Florian in that town.

By 1718 Passetsky was no longer a member of Anton Florian's *Hofstaat*, but Johann Otto Rosseter, a violinist in the imperial orchestra, had taken his place as a visiting teacher of the young students. The Dutch-born Rosseter had spent some time in Rome in the first decade of the eighteenth century, probably for the purposes of study; on his return to Vienna he applied to, and was accepted into, the *Hofmusikkapelle*.¹⁵ He must have brought back invaluable experience of the

¹³ "Ferd: Kurzweil und Mathias Lauterbach beede *Musicalische Scholarn*. [Reply] Weilen die *Supl[i]k[an]ten* nach ein geholten bericht in ihren *Musicalischen exercitio* sich gar schlecht angelassen und mehr dem faulentzen und spillen abgewartet, alß seyndt sie dessentweder hiemit in ungnaden abgeschafft, und sollen beÿ erster auf Cromau gehenden gelegenheit sich wid[er] nacher hauß begeben."; HALW, HA 595, *loc. cit.*, Vienna, 29 August 1716, f. 134.

¹⁴ "26 [January, 1717] empf: die 2: *Musical: Laqueÿ* Joseph Reinisch und Franz Ehrenhardt L[aut]: zelt 2. par 1/4: Castor Mansch Socken [...] 4 [f.], 48 [xr]"; HALW, K 108 *Anton Florian v. Liechtenstein: Finanzielles VII., 1718-1723*, undated document [1717-1720], unfoliated.

¹⁵ The marriage register of St Stephen's Cathedral in Vienna records the wedding of the Dutch-born Rosseter on 26 January 1700; see: data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Trauungsbuch, Signatur 02-034, Zeitraum 1698-1701, Bildnr: 03-Trauung_0458 (f. 495). (References to Austrian, Bohemian and Moravian church registers in this article will be presented in accordance with the online description of these records.) Rosseter's petition in 1717 for a journey to Rome to fetch his daughter, who had been born there but left in the hands of "guten Leüthen", reveals that the violinist had sojourned in the Eternal City from 1707, probably over a two-year period: "Eiß seindt 10 Jahr verschlossen, daß ich sambt meiner *familia* mich in der Statt Rom befunden, und eine zeit lang alda aufgehalten habe: alwo mir wehrender zeit von meiner Ehr *consortin* ein Junges töchterlein auf die welt gebohren worden"; *A-Whh*, Obersthofmeisteramtsakten (OMeA), Ältere Reihe (ÄR), 15, 1715-1717, f. 693a-b. After his return from Rome Rosseter applied for a position at the imperial court: "Referat die *Musici* betreffend Wien den 9 Jan 1710. [...] Johan Otto Rosetter bittet alß *Violinist* in Kaiÿ: dienste angenohmen zu werden, mit Monath: 60: Thalern, er gibt vor, er hette die

famous violin school of Corelli's city, and became a sought-after teacher. Quarterly payment receipts to Rosseter from January 1719 until mid-January 1721 confirm the continuous instruction of Kurtzweill and Lauterbach. Late in 1720 Rosseter took on two further violin students: Reinisch, and the Viennese-born trumpet student Andreas Gall,¹⁶ who had learned his trade with Anton Florian's principal trumpeter, Wentzel Schumitzkÿ.¹⁷ As we will see throughout this study, Rosseter's relation with the Liechtenstein court is only one example of the multi-layered connections between the musicians of the *Hofmusikkapelle* and the Liechtenstein princes. In his role as *Obersthofmeister* Anton Florian was actively involved with employment and salary matters regarding the personnel of the imperial orchestra and therefore well aware of their individual qualities. All suggestions put forward by the *Kapellmeister* Johann Joseph Fux first went through the prince, who, after careful consideration, then presented his ideas to the emperor for approval, amendment or refusal.

The 1718 *Hofstaat* salary list records a notable change from Anton Florian's original plan for his court with regard to the number of musicians in his service.¹⁸ In 1714 he received several requests from his trumpet-players in Feldsberg, Rumburg and Mährisch Kromau, who wished to take on young students – but all these were refused.¹⁹ Whereas the earlier-cited document from 1715 listed only two trumpeters, Schumitzkÿ and Leopold Hellmann, and no other musician save Passetsky, the 1718 list now included six trumpeters, two timpanists and two horn-players – but not the music-playing livery servants:

gnad gehabt, daß Ewer Kay: Maytt: ihn geigen gehört, und ein allergnädigstes Wohlgefallen darob gezeigt. Der *Vice Capelmaister deprædicirt* den *Supplicanten* daß er ein *Virtuoser Suonatore* = und ein Mensch von großer *habilitet* [...]"; *A-Whh*, OMeA, AR, 12, 1701-1710, f. 639b. Köchel, however, gives the date of Rosseter's entry into the *Hofmusikkapelle* as 1 January 1709: LUDWIG RITTER VAN KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Vienna, 1869, p. 70.

¹⁶ These receipts are preserved in: HALW, H 58 *Zentrale Hauptkassa 1716-1748*, unfoliated.

¹⁷ "Wentzl Schumitzkÿ Fürst: Trompeter Suplk.^l umb g: anschaffung des halbeten Lehrgeldts von dem Trompeten *Scholaren* Andreas Gall. [Reply] Dem Suplk.^{ten} solle hierauf des halbete Lehrgeldt von dem Trompeter *Scholaren* Andreas Gall auß unßeren Ostrawen Rendambt mit Sie[be]ntzig fünf gulden Rein. bezahlt werden."; HALW, HA 599 *Liechtenstein, Hofkanzlei des Fürsten Anton Florian: Suppliken-Protokolle, 1721*, Vienna, 17 January 1721, f. 4.

¹⁸ "Consignation. Deren Hochfürst: *Antoni Florian* Lichtensteinischen Ober und Unter Officier, auch anderen Bedienten, und was denen selbe Vermäge deß ausgeworpfenenen besoldungs *quanti*. Vor ein *quartal*, alß von 1. Jenner bis letzten *Martij* instehenden 1718. Jahrs aus der *Cassa* zu bezahlen kommet [...]"; HALW, K 67, *loc. cit.*, Vienna, 29 June 1718, unfoliated.

¹⁹ See, for example, this petition from Feldsberg: "Franz Schmid Tromppeter bittet untert[hänigst]: S:^t durchlaucht geruheten, seinen Sohn vor einen Trompeter g[nä]d[ig]st aufzunehmen. [Reply] Wür seynd schon versehen, und haben keinen Tromppeter mehr nöthig; dahero des Supplicanten *petito* nicht *deferiret* werden kann"; HALW, HA 592 *Liechtenstein, Hofkanzlei des Fürsten Anton Florian: Suppliken-Protokoll August 1713 - 1714 (Carolinisches Majorat, Allodialherrschaft Rumburg, Hofstaat, Extranei.)*, Vienna, 16 May 1714, unfoliated.

Trumpet, timpani and horn-players in the service of Anton Florian, 1718

75. Wentzl Schumitzkÿ	[Trumpet]	423 f. 45 x.
76. Leopold Hellmann	[Trumpet, Timpani]	423 f. 45 x.
90. Johannes Leittenberger	[Horn]	250 f.
91. Tobias Wositka	[Horn]	250 f.
102. Johannes Sigmundi	[Trumpet]	324 f.
103. Zacharias Glatte (Glotte)	[Trumpet]	324 f.
104. Antoni Müller	[Timpani]	324 f.
105. Johannes Petters[ch]	[Trumpet]	324 f.
106. Caspar Petters[ch]	[Trumpet]	324 f.
107. Max Hellmann*	[Timpani]	150 f.

*Vor kost und besoldung. Vermög decret.

During his long-lasting employment Schumitzkÿ served princes Maximilian, Anton Florian and Joseph Johann Adam. In 1724 he suffered a horrible injury when a pistol exploded in his left hand, and this accident may well have curbed his trumpet playing.²⁰ By 1730 he was back in Mährisch Kromau. Curiously, Leopold Hellmann is always listed as a trumpeter in the many different Liechtenstein sources from this period,²¹ although he was in fact a virtuoso of the timpani and was hired as such by the imperial court orchestra following the death of his brother Maximilian in 1722.²² Leopold must have played both instruments. The two trumpeters with the Pettersch surname most likely came from Rumburg (where this name was common), as did Johannes Sigmundi whose studies in Vienna under the imperial *Obertrumpeter* Frantz Anton Küffel were financed by Anton Florian.²³ Zacharias Glatte was born in Nieder Ehrenberg (Dolní Křečany), today a suburb of Rumburg.²⁴

²⁰ “Wenceslaus Schomizgÿ, ein fürst. Trompeter, gebürtig auß Mähren v. Gunowiz, alt 44 Jahr, der Vatter Joannes, die Muetter Elisabeth beede leben sein zu standt ist ihm ein flinthen zersprungen und hat ihm die linckhe handt graußam laetiirt, guette kleid, ohne gelt, Catholisch. | [Room] No: 32. Ist 15 Jan. [1725] gesund auß gangen”; *CZ-Bsa*, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 27, sgn. 26, *Knihy nemocných, 1721 květen 1 – 1730 srpen 31* (Kranken Buch angefangen von 1. May A° 1721 bis ent August 1730. No: 8.), 23 December 1724. On account of the irregular pagination in the Feldsberg hospital sources, only the date will be given in citations.

²¹ See, for example, the expenses for Anton Florian’s journey to the baths in Teplitz (Teplice) in Bohemia in the summer of 1717: “Außgaab Geldt Undt zwar auf die Besoldungen | denen 2. Fürst: Tromppetern als Leopoldt Hellmann, undt Wentzel Schumizkÿ verabfolgt | 211 [f.] | 52 [xr]”; HALW, K 99 *Anton Florian v. Liechtenstein: Biographica 1698-1724 – Obersthofmeister – Oberstallmeister – Alchemie, 1698-1724*, unfoliated.

²² ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrumpeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, “Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft”, 36, Tutzing, Hans Schneider, 1999, pp. 199-203.

²³ “Frantz Anton Küffel Kaÿ: Ober Trompetter *Supp*: umb gnadige anschaffung deß Lehrgelds undt anderer expensen den Johann Sigmundi seines gewesten *Scholaren* zusamben lauth Specification 172 f. betragend, wie auch eines gnädig versprochenen heürath *praesent*”; HALW, HA 595, *loc. cit.*, Vienna, 22 December 1716, f. 210. See also ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrumpeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, *cit.*, p. 783.

²⁴ *Ibid.*, pp. 166-171.

Interestingly, the 1718 list documents a salary and board payment to a certain Max Hellmann, who can be none other than the sixteen-year-old student timpanist who later found fame as imperial *Pantolon*-player and composer. Max was the son of the timpanist Maximilian Hellmann,²⁵ who had joined the service of emperor Leopold I c. 1697,²⁶ and the grandson of Frantz Hellmann, the principal trumpet-player of prince Maximilian Jacob in Mährisch Kromau.²⁷ Young Hellmann, who initially studied with his father,²⁸ must have continued his education at the Liechtenstein court under Maximilian's nephew Leopold, while the decision to let him study the *Pantolon* in Dresden was the result of Pantaleon Hebenstreit's presence in Vienna from September 1718 to January 1719. Hebenstreit had been dispatched to the imperial capital, along with a select group of virtuosi from the Dresden *Hofkapelle*, to entertain the Saxon *Kurprinz* Friedrich August during his courtship of archduchess Maria Josepha.

At the invitation of Anton Florian, the *Kurprinz* lodged in the Liechtenstein palace in the Rossauer Lande for most of his eighteen-month sojourn in 1717-1719.²⁹ The diaries, together with the correspondence of members of the entourage of Friedrich August and the Saxon envoys to Austria, attest the strength of the bond between the two courts, evidenced in the sharing of gifts, banquets and frequent trips to the Liechtenstein hunting grounds in Ebergassing and Feldsberg in Lower Austria.³⁰ Thanks to the letters sent back to Dresden, we have a description of the beautiful music played during the balls and dinners held at the Viennese palaces of Anton Florian – for example, on 9 December 1717:³¹

S.A.R. [Friedrich August] alla le matin vers le 10 1/2 heures au Manege du P.^{ce} de Lichtenstein où il avoit ete prie. Elle en sortit vers une heure apres my dy. Et puis retourna chez le P.^{ce} de Lichtenstein où il fut regale d'un tres grand diner et d'une belle musique après le repas vers les 8 heures du soir.

²⁵ Max Hellmann junior was baptized on 7 July 1702: "Joannes Adamus Maximilianus sub condicione, [parents] Maximilianus Joannes Helman, Maria Elisabetha uxor"; data.maticula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Taufbuch, 01-050, 1702-1704, 02-Taufe_0149 (f. 75a). His parents had been married on 16 October 1701 "Maximilianus Hellmann, Röm: Kay: May: Musicalischer Hof undt Feldtbaucker, gebührtig zu Maÿerisch Cromau, wonhaft in d. Naglergassen, ledigen standts, nimbt zu d. ehe die Edl-Ehren undt tugentreiche Jungfrau Maria Elisabeth Riedmilnerin, gebürtig zu Polstorf [...]": data.maticula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Trauungsbuch, 02-17, 1700-1703, 03-Trauung_0261 (f. 127b).

²⁶ ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, cit., pp. 203-206.

²⁷ "Consignation. der von S.^{er} Fürst. g[nä]d. Fürsten Maximilian von und zu Liechtenstein undt dero Fürst. Hof-Statt abrichtenden Policey tax. [...] Franz Hellman Trompetter vor sich, nicht dessen sohn Max [...]"; HALW, K 47, *loc. cit.*, Mährisch Kromau, 26 September 1697, unfoliated.

²⁸ ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, cit., pp. 207-212.

²⁹ Today the palace houses the private archives of the Liechtenstein family.

³⁰ Feldsberg became part of the newly established Czechoslovakia in 1919. After World War II all the Liechtenstein estates in the Czech lands were confiscated.

³¹ D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3288/09, *Journal de sejour du Prince Royal Frédéric de Saxe [Sachsen] à Vienne [Wien], 1717-1718*, Vienna, 9 December 1717, unfoliated.

Nothing is known about the music performed on these occasions, but the pride and joy of the Liechtenstein ensemble must have been its two horn-players, Johann Leuttenberger (Leittenberger, Leutenberger) and the Prague-born Tobias Woschitka, who both joined c. 1716.³² They appear in the 1718 list transcribed above with an annual salary of 250 florins, and this included full board and accommodation. An extraordinary account of Leuttenberger's musical abilities exists from this period. In 1721 he entered the service of Charles Frederick, duke of Holstein-Gottorp. While on his way to Moscow the duke and his entourage made a stopover in Reval (Tallinn, Estonia), where Leuttenberger's playing was witnessed by a young Holstein nobleman, Friedrich Wilhelm Bergholtz, on 5 June 1721.³³

Nach der Bestunde setzen sie sich an die Tafel, und ich begab mich in ein Nebenzimmer, um mit rechter Attention die beyden Waldhornisten, welche Ihre Hoheit aus Wien mitgebracht hatten, zu hören, weil sie des Mittagess allezeit über haltung der Tafel blasen mußten, welches aber bey meiner Zeit noch nicht geschehen, indem der eine in Riga krank gewesen war. Mit wie viel Werwunderung ich nun die beyden Leute anhörete, solches ist nicht zu beschreiben; ich glaube auch nicht, daß des premier gleichen in der Welt ist. Es gestunden auch alle, die ihn hörten, daß sie niemahlen seines gleichen auf dem Waldhorn gehöret, und Delicatesse und schöne Manieren. Er accompagniret alle Instrumente mit seinem Horn, und hält bis 85 Tacte in einem Othem darauf aus, welches etwas unvergleichliches anzuhören ist. Sie gehen auch in keiner Mundirung, und ein jeder hat jährlich 100 Ducaten, ohne die Accidentien zu rechnen, welche sie noch hier und da machen können. Es hat der premier, welcher Johann Leutenberger heißt [...].

This report of Leuttenberger's virtuosity reveals the quality and standard that must have been required of the horn-players employed at the Liechtenstein court. It is unfortunate that the lack of sources does not allow us to determine with any certainty whether the "Liechtenstein horn school", if one may use such a term, was deliberately created with Leuttenberger's appointment in c. 1716, but there are strong indications that the court had by then started to pay serious attention to the employment in art music of this fashionable instrument, "which at that time was undergoing transformation in Vienna from the cor de chasse to the darker-toned Waldhorn".³⁴ Indeed, the newly accepted music student listed in

³² Leuttenberger is first mentioned in the expenses for Anton Florian's journey to Teplitz in 1717, when he was paid his quarterly salary: "Außgaab Geldt | Auf unterschiedliche eingekaufte Sächen, undt andre notturften | [3 August] dem Johann Leütenberger Fürst. Jäger Horniste auf Fürst. befehl | 62 [fr.] | 30 [xr]."; HALW, K 99, *loc. cit.*, unfoliated. Another unnamed horn-player, almost certainly Woschitka, is mentioned in this source.

³³ FRIDERICH WILHELM VON BERGHOLZ, *Tagebuch, welches er in Rusland von 1721 bis 1725 als holsteinischer Kammerjunker geführet hat*, "Magazin für die neue Historie und Geographie", 19, 1785, p. 21.

³⁴ JANICE B. STOCKIGT, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 48.

the tailor's accounts of July 1719³⁵ could well have been the twelve-year-old Joseph Zenzinger from Oskau (Oskava) in Moravia, who later became one of the principal horn-players of the court.

It is not clear exactly when Leuttenberger left the service of Anton Florian, but in 1720 his colleague Woschitka asked to be allowed to join the *Hofmusikkapelle* – not as a horn-player but as a bassoonist. Woschitka was graciously granted permission by the prince and promised a letter of recommendation, but was required to serve for three additional months.³⁶ Leuttenberger and Woschitka were replaced by two horn-playing lackeys from the Liechtenstein estates. Anton Haman (Hamann, Homan) came from Georgenthal (Jičetín pod Jedlovou) in Bohemia. He went on to serve the Liechtenstein princes for well over 45 years. Augustin Wattenbach was yet another musician from Rumburg,³⁷ where his father was a tailor, judge and member of the city council. It is not known who taught the two musicians, but they may well have studied in Vienna with one or both of their predecessors.

More musicians were hired as lackeys by Anton Florian in the late 1710s. They included the Silesian violinist Johann Frantz Tilscher (Tielscher), who arrived at the beginning of 1718, and the 23-year-old Warnsdorf-born Joseph Liebisch, who was taken on in the summer of 1719.³⁸ Liebisch could well be the young Bohemian of the same surname who played the organ in the Catholic church in Dresden from November 1717 to September 1718.³⁹ The lackey-cum-bassoonist Gottfried

³⁵ “empf. der neu aufgenommenen *Musical:* Jung L[aut]. zetl | 1. schw[arze]. Knaben Huet 1 [f.]. 45 [xr]. | 2. lot Goldene Treß 2 [f.]. 3 1/2 [xr]. | 1. par Hamb. Knaben Str[ümpfe]. 1 [f.]. 45 [xr]”; HALW, K 108, *loc. cit.*, 11 July 1719, unfoliated.

³⁶ “Tobias Woschitka Fürst: Jägerhornist *Suplicirt* umb g[nädigste]: verhelfung in die Kay. *Capell* für einen *Fagotisten*. [Reply] Den *Supl.*^{en} wollen wir noch ein viertl Jahr in unßeren diensten g[nä]dig behalten, wo inzwischen derselbe mit S[ein]:^{en} *Instrument* sich ansuchenden orths hören zu lassen und die *accomodation* zu suchen, als worzu wir Ihme *recomendando* in furst: g[nä]den verhöfflich sein wollen”; HALW, HA 598 *Liechtenstein, Hofkanzlei des Fürsten Anton Florian: Suppliken-Protokolle, 1719-1720*, Vienna, 28 February 1720, f. 146.

³⁷ “Ist Cop: der Wohlgeachte Hr. Augustin Wattenbach, des Hr. Casper Watenbach Burg: Schneiderm. in Rumburg, und seiner Ehefr: Regina, beeden im leben, H[err]. erzeugten sohn [...]”; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, Signatura 3514, Valtice, Oddani [Marriages], 1700-1724, 28 December 1723, unfoliated. The Feldsberg (Valtice) baptismal, marriage and burial registers mentioned in this article will be cited according to their online description and call numbers.

³⁸ “Vor ein neuen Laquey Joseph Libisch L. zetl 1. par graue Eng: Mansch Str. 2 [f.]. 45 [xr].”; HALW, K 108, *loc. cit.*, 1 July 1719, unfoliated. When he married, on 6 November 1727, Liebisch described himself as a musician: “Der Ehrngeachte Joseph Libisch Musicus bey Ihro Fürst: Durch. Fürsten v. Liechtenstein gebürtig auß Teutsch Böhheimb, wonhaft in der Hrn Gassen, nimbt zu der Ehe die Ehrn und tugentsame Jungfrau Magdalena Theresiae Stadlmanin gebürtig auß Österreich, wonhaft in Fürst-Liechtensteinischen garten in d. Rossau des Michäel Stadlman eines gewesten Verwalters Seel. und Susanna deßen Ehwirthin annoch in leeben, beeder Ehelieb. Tochter [...]”; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Trauungsbuch, 02-24, 1725-1731, 02-Trauung_0182 (f. 91a).

³⁹ “Redivit ad vesperum P. Colendal cum organista Liebisch. In templo Musici Regii probaverunt Sacrum decantandam 29. hujus in honorem Sanctae Caeciliae cum ipso die sancto sacrato propter

Liebisch (possibly a relative of Joseph) from Rumburg joined around this time, but he died in Feldsberg on 5 October 1720 at the age of thirty-nine.⁴⁰ The Rumburg-born Ehrenhardt, who later became a respected composer and organist at the church of Maria am Gestande in Vienna, likewise entered service during this period. Finally, the two music students Lauterbach and Kurtzweill were formally taken on as lackeys in 1720.

Despite all this new recruitment, seemingly undertaken to augment and strengthen the “Hof-Music”, all was not well. A series of petitions from the Liechtenstein musicians in 1719 and 1720 document a growing dissatisfaction with their situation. Many requests for salary increases or release from service are recorded in the books of the Hofkanzlei from this period. When Tilscher asked to be released in March 1719, he was asked to serve for the remainder of the year, during which he was supposed to “continue his musical exercises”. If he could not be persuaded to stay on at the end of the year, he was free to leave.⁴¹ Tilscher later took up a post as a violinist at the court of the prince-bishops of Würzburg. In May 1720 Ehrenhardt requested permission to leave, but this was refused outright by Anton Florian, who listed the many reasons behind his decision.⁴²

In February 1720 Sigmundi and Glatte asked to be allowed to join the orchestra of the prince-bishop of Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn.⁴³ Anton Florian’s furious response to the two petitioners contains some important insights, especially regarding the expectations and working

discordatum organum non potuerint. Interfuit probae aliquo tempore Rex.”; entry 27.11.1717 in the diary of the Dresden Jesuits; see WOLFGANG REICH, *Das “Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae” als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis*, in *Zelenka-Studien II: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka*, eds Wolfgang Reich and Günter Gatterman, “Deutsche Musik im Osten”, 12, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1997, p. 329. A new organist arrived in September 1718. Most of the young choristers serving in Dresden came from Bohemia.

⁴⁰ “Ist Cond: H: Gottfrid Liebisch, Hochfürstl: lageÿ und Fagotist, gebürtig von Rumburg auß Böhmen, alt 39. Jahr.”; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, Signatura 3529, Valtice, Zemřeli (Deaths), 5 October 1720, f. 278b.

⁴¹ “Johann Frantz Tielscher Fürstl: *Laggaj Suppl.* umb S: dimission. [Reply] Dem *Supplicanten* zum bescheid des, gleich wie es keinen bedienten gebühret, S: g[nä]digen Herrsch: vor der zeit den Stuhl für die thür zu stellen, und nach seinen belieben dem dienst zu *quitiren*. Also solle auch der selbe, weil er die neue *Livere* angelegt hat seine Jahrs zeit vollendts auß stehen, und in zwischen sein *Musicalisches excecitium pro sequiren*, nach der verlauf Wir ihme schon alß dann /: umb zu zeigen daß uns an ihme nichts gelegen seÿe /: seine abfertigung in gnaden anschaffen wollen.”; HALW, HA 598, *loc. cit.*, Vienna, 24 March 1719, f. 34.

⁴² “Johann Frantz *Antoni Ehrnhart* Fürst: *laquaj* und ein vorbehaltener unterthan von Rumburg *Sup:* demüthigst umb S: g[nä]d[ig]ste Entlassung. [Reply] Der *Sup:* hatt bereiths mehr g[nä]den von uns empfangen, als er *meritiret*, und zu mahlen wir wissen, das Er auß purer Hofarth sich unserer *Laquere* schämen thut, und seinem dienst jederzeit schlecht genug, und träch abgewarttet hatt; Alß er auch kein anderen bescheid verdienet, dann daß Er mit seinem gesuch abgewisen wirdt.”; *loc. cit.*, Vienna, 28 May 1720, f. 187.

⁴³ “Johann Joseph *Sigmundi* und *Zacharias* Glothe beede Fürst: Trompetter *Sup:* umb g: entlassung in die dienste des Bischoffen zu Würtsburg.”; *loc. cit.* [Vienna, February 1720], f. 147.

conditions of the trumpeters in his service, which he claimed to be “besser als bey keinen Herrn in Wienn gewesten”.⁴⁴ The reply also refers to the long tradition of trumpet playing at the princely house of Liechtenstein, “welches mehr dan keiner in der welt diese Ritterliche Kunst profegiret und so viel erlehreten lassen”. One senses a tinge of regret as well, for the prince had hoped to be served for a long time by these two men, having expended much effort and considerable sums on their education. Sigmundi and Glatte were instantly replaced with four new students,⁴⁵ who later served Joseph Johann Adam as trumpeters. Johannes Pettersch similarly left around this time.

Another strongly worded letter penned by Anton Florian just two months before his death was directed at the lackeys, heiducks and ushers in his service. They were accused of being late for work or not showing up at all, preferring instead “den gantzen Tag in Luderleben undt üppigkeith zugebracht, sich wohl auch unterfangen die gantze nacht zu Jedermanns ärgernus außzubleiben [...]”.⁴⁶ Clearly, the lack of discipline was a problem, and continued to be so for at least the next two years. For the time being, the livery servants received new instructions, but it is telling that none of these referred directly to their musical duties. Was this perhaps the reason why some of the musicians asked to leave? With no acknowledged musical director or composer on the books, the opportunity to exercise their instruments may have been limited, and this could have led the most ambitious musicians to seek pastures new.

All this was about to change. With the death of Anton Florian on 11 October 1721 and the succession of his son Joseph Johann Adam, fresh winds were about to blow through the musical establishment at the Liechtenstein court. Nevertheless, Anton Florian should be given credit for laying the foundation for one of the earliest private *Kapellen* in Vienna. A full list of the musicians who served him at one time or another in different capacities between 1715 and 1721 is impressive in numbers, considering the meagre beginnings in the first-mentioned year.

Musicians of Anton Florian, 1715-1721

Baldermann, Frantz	Trumpet <i>Scholar</i>
Bull, Anton	Trumpet <i>Scholar</i>
Ehrenhardt, Johann Frantz Anton	Musician, Lackey
Gall, Andreas	Trumpet, Violin <i>Scholar</i>
Glatte, Zacharias	Trumpet
Gromann, Andreas	Trumpet
Haman, Anton	Horn, Lackey

⁴⁴ *Loc. cit.*, Vienna, 28 February 1720, ff. 147-148.

⁴⁵ After their service in Würzburg came to an end Glatte and Sigmundi joined the court of archduchess Maria Elisabetha, governor of the Austrian-Netherlands, in July 1725; see ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, cit., pp. 166-171, 783.

⁴⁶ HALW, K 47, *loc. cit.*, Neuschloß (Nový Zámek, Moravia), 2 August 1721, unfoliated.

JOSEPH JOHANN ADAM OF LIECHTENSTEIN, PATRON OF VIVALDI

Hellmann, Leopold	Trumpet, Timpani
Hellmann, Maximilian	Timpani <i>Scholar</i>
Holland, Anton	Trumpet
Kurtzweill, Ferdinand	Violin <i>Scholar</i> , Lackey
Lauterbach, Mathias	Violin <i>Scholar</i> , Lackey
Leuttenberger, Johann	Horn
Liebisch, Gottfried	Bassoon, Lackey
Liebisch, Joseph	<i>Musicus</i> , Lackey
Müller, Anton	Timpani
Neumann, Alexander	<i>Musicus</i> , Lackey
Pasetsky von Passeka, Leopold	Music Director, Violin
Pettersch, Casper	Trumpet
Pettersch, Johannes	Trumpet
Reinisch, Joseph	Violin <i>Scholar</i> , Lackey
Renner, Johann Georg	<i>Musicus</i> , Carpenter
Schumitzkj, Wentzel	Trumpet
Sigmundi, Johannes	Trumpet
Tilscher, Johann Frantz	Violin, Lackey
Vitzthum, Frantz Anton	Trumpet <i>Scholar</i>
Wattenbach, Augustin	Horn, Lackey
Woschitka, Tobias	Horn
Zenzinger, Joseph	<i>Musicalischer Jung</i>
Zierow [Zarowsky], Frantz	Trumpet <i>Scholar</i>

JOSEPH JOHANN ADAM, THE MUSIC-LOVING PRINCE

On his death Anton Florian left his son with considerable debts and an unresolved family feud that had been simmering since the death of Johann Adam Andreas in 1712.⁴⁷ When taking over as ruling prince, Joseph Johann Adam made it a priority to settle both of these issues. Instead of following in the footsteps of his father by entering the service of the emperor he concentrated on the consolidation of the Liechtenstein estates and soon managed to bring a difficult financial and family situation under control. It is for these reasons that this prince is fondly remembered in the annals of the princely house of Liechtenstein.⁴⁸

Joseph Johann Adam was born in Vienna on 27 May 1690, a few months after his father left for Rome. We first encounter traces of the upbringing of the young

⁴⁷ Johann Adam Andreas's last will and testament was disputed by Anton Florian and resulted in years of legal wrangling; see EVELIN OBERHAMMER, *Viel ansehnliche Stuck und Güeter: Die Entwicklung des fürstlichen Herrschaftsbesitzes*, in *Der Ganzen Welt ein Lob und Spiegel: das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, cit., pp. 33-45: 43-44. In 1718 Anton Florian exchanged his estate of Rumburg for the *Grafschaft* of Vaduz and the *Herrenschaft* of Schellenberg, both of which had been inherited by prince Joseph Wenzel of Liechtenstein (1696-1772). On 23 January 1719 these two territories were united and elevated to a principality by Charles VI under the name of Liechtenstein in gratitude to his trusted and loyal servant, Anton Florian, who now received a seat in the *Reichsfürstenrat*.

⁴⁸ JACOB VON FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, cit., vol. 3, 1882, pp. 83-90.

prince in the private accounts of Anton Florian in 1702, when he was assigned a *Hofmeister* and a chamber servant – both of whom would continue to serve Joseph Johann Adam for a long time.⁴⁹ From this year onwards we can follow the maintenance and education of the prince through payments for his clothes, wigs, regular horse riding and dancing instruction – the latter initially from a certain Johann La Notte (Motte)⁵⁰ and subsequently from the imperial court dancer Franz Joseph Selliers,⁵¹ who taught the prince and his younger sister Maria Karolina Anna (1694-1735) for many years.

A notable change can be seen in the accounts following Anton Florian's departure for Spain in 1703. Over the next five years a burst of musical activity becomes evident from payments for various musical services and the regular tuning of instruments in the princely chambers. During this period Joseph Johann Adam's mother Eleonore Barbara held regular concerts in her palace, but it is not known who participated in these. The princess played the lute and as late as 1702, at the age of 41, was taking lessons from the imperial lutenist Andreas Bohr (Boor, later von Bohrenfels).⁵² Perhaps these were concerts where she and other members of the nobility practised their skills, or where musicians from the *Hofmusikapelle* appeared as guests. During the long absence of her husband the princess maintained a small and modest court, and while it is possible that some of her servants played music in these concerts, no mentions of their musical activities appear in the sources.

Up to 1707 Joseph Johann Adam's name does not appear in connection with any of the music-related payments, but he must have witnessed the regular music-making of his mother and her guests. And, like many other noble princes in Vienna, he took up an instrument: almost certainly the newly fashionable transverse flute, the "Cavalierinstrument" played by emperor Joseph I and taught to the *Edlknaben* at the imperial court at that time.⁵³ On 2 February 1707 Joseph

⁴⁹ The *Hofmeister* Joseph Raab, who was later ennobled, and the valet Johannes Umbschejden served Joseph Johann Adam until c. 1720, when they were pensioned off.

⁵⁰ "No. 153. Tanzmaister. Johann La Notte. dem 13.^t d. besag inhalt quittung, wegen von 1.^t Aug. 1701 biß 1.^t meÿ 1702. dem Fürst Joseph geleyster instruction, bezalt | 24 f."; HALW, HA 924 *Liechtenstein, Fürst Anton Florian; Finanzen: Rayttung über die fürstlich (Anton Florianischen) Cassagelder, 1702*, unfoliated.

⁵¹ "Franz Joseph de Gellier (Sellier) den 25.^{ten} Febr: besag inhalt seiner quittung, wegen dem Fürst Joseph [...]" ; HALW, HA 925 *Liechtenstein, Fürst Anton Florian; Finanzen: Rayttung über die fürstlich (Anton Florianischen) Cassagelder, 1703 [January-June]*, unfoliated.

⁵² "Denen handtwercks Leüthen und Künstlern. Nr. 263 Lauthenisten. Andreaß Bohrr. den 2.^t julÿ Laut inhalt zetls, wegen von 14.^t Jan. biß diesen dato Martÿ [...] der g[nä]d[ig]sten Fürstin geleister instruction bezelt | 14. f."; HALW, HA 924, *loc. cit.*, unfoliated. Another payment was made to Bohr in 1705: "Ithro Hochfürst: Gnaden der g[nä]digsten Fürstin zu aigenen handen und auf dero g[nä]digsten befehl. | Dem Andreas Bohr Lauthenisten vor Martÿ, April, und Maÿ | 24 f."; HALW, HA 928 *Liechtenstein, Fürst Anton Florian; Finanzen: Rayttung über die fürstlich (Anton Florianischen) Cassagelder, 1705*, unfoliated. At that time two lutes were also stringed, possibly by Bohr: "Extraordinari Außgaaben | den 3. Martÿ vor beziehung 2.^{er} Lauthen mit Saithen | 6 f."; *loc. cit.*, unfoliated.

⁵³ HERBERT SEIFERT, *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*, in *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition: Kongressbericht Graz 1985*, cit., pp. 11-14. The term "Flauto traverso"

Johann Adam is recorded as spending nine florins on “the purchase of flutes”: a sum that would have paid for a pair of them.⁵⁴ His teacher was the imperial chamber composer Frantz Daniel Thallmann,⁵⁵ who served both Leopold I and Joseph I before being awarded a pension in 1712. The prince must have been pleased with Thallmann’s tuition, because later that year a gratuity was paid to the composer.⁵⁶ These sources, however, are the only ones to mention the musical activities of the prince,⁵⁷ but they help to explain his fondness for the flute and its prominent place in the compositions written at his court.

Early in 1708 Joseph Johann Adam left on a Grand Tour. In contrast to the tranquil and uneventful tour of his father, the prince ended up fighting bravely on two separate fronts in the War of the Spanish Succession. On leaving Austria, he travelled to Italy, where he is recorded as visiting Milan, Turin, Rome, Naples and other cities of the peninsula, and Barcelona, where he was greeted warmly by his father. The prince later joined the regiment of count Guido Starhemberg,⁵⁸ but he also managed to visit some of the most important sites of the country, such as the Montserrat monastery in Catalonia. In 1709 he left Spain and travelled via Genoa and Geneva to Germany. In the Netherlands Joseph Johann Adam joined an army led by John Churchill, 1st duke of Marlborough, with whom he fought in the sieges of Dornick and Mons and the famous battle of Malplaquet in Belgium. After the victory of Churchill and his forces the prince travelled to England with the duke. Joseph Johann Adam’s exact movements in 1710 and 1711 are not fully documented, but we know that he rejoined his father in December 1711 for the coronation of Charles VI in Frankfurt, where he was appointed chamberlain of the new emperor.⁵⁹

appears for the first time in Vienna in 1707, in two works of Antonio Bononcini: ERNST KUBITSCHKE, *Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux – Versuch einer Übersicht, Ibid.*, p. 105.

⁵⁴ “Ithro Fürst: Gnaden dem Fürst Joseph. [Lauth Monath: zettel] No. 2. den 2. Febr: vor erkauffte flautten | 9 f.”; HALW, HA 930 *Liechtenstein, Fürst Anton Florian; Finanzen: Rayttung über die fürstlich (Anton Florianischen) Cassagelder, 1707*, unfoliated. For the price of “Ein Pahr Flautten”, see earlier note 8.

⁵⁵ “Gezahlte Besoldung | Tallmann | Flautenisten. Vor seine bey den Fürst Joseph geleiste 3. Monathliche Instruction | 36 f.”; HALW, HA 930, *loc. cit.*, unfoliated.

⁵⁶ “Deß Fürst Josephs Instructori auf der flautten seine völlige contentirung 18 f.”; HALW, HA 930, *loc. cit.* [10 April, 1707], unfoliated.

⁵⁷ Joseph Johann Adam’s sister Maria Carolina (1694-1735), who entered an Ursuline convent in 1705, continued to study the keyboard for the next few years. Payments for the tuning of her rented instrument appear in the accounts between 1706 and 1707. Her teacher is first mentioned in the 1711 accounts: “dem Cassiano Cassiani Manon^a welcher denen Jungen Fürstinen die Music lehret in 2 mahl, als untern 18.^{ten} Augu. undt 18.^{ten} Xber 1711, bezahlt 48 f.”; HALW, HA 934 *Liechtenstein, Fürst Anton Florian; Finanzen: Rayttung über die fürstlich (Anton Florianischen) Cassagelder, 1711.*, unfoliated. The teacher must be the “Musicus unnd accompagnatore di Camera Cassiano Cassiani” who served Joseph I “mit allem fleiß so wohl die Cammer-Tafl- als Theatral dienst Verrichtet habe”, and whose 1713 petition to be readmitted to the *Hofmusikpelle* appears in *A-Whh*, OMeA, ÄR, 13, 1711-1713, f. 571a-b.

⁵⁸ JACOB VON FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, cit., vol. 3, 1882, p. 83.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 83-84.

Beyond the basic biographical details, information about Joseph Johann Adam's activities in the second decade of the eighteenth century is scarce. In December 1712 he married his cousin Gabriela, the daughter of Johann Adam Andreas. She died within a year of complications following the birth of a son, who himself died seventeen months later. The prince's second marriage, on 3 February 1716, was of even shorter duration, for his bride, countess Marianna Thun, died three weeks later of smallpox. Later that year Joseph Johann Adam remarried, to the 23-year-old countess Maria Anna Katharina Öttingen-Spielberg.⁶⁰ She bore him three children, two of whom reached adulthood: Marie Therese, born in 1721, and the future ruling prince Johann Nepomuk Charles, born in 1724.

The earliest information about the private court of Joseph Johann Adam appears in a list of his servants according to rank dating from c. 1720.⁶¹ His two valets are named only as Alexander and Albert. The former must be the Warnsdorf-born lackey and musician Alexander Neumann,⁶² while the latter is Albert Radler, who joined the service of the prince c. 1713. The Austrian-born Radler was a popular figure at court because of his good humour; he played lute, violin, flute and keyboard.⁶³ The same document also lists two trumpeters, Christian and Joseph, but their surnames are not given. The former may be Christian Kuchelmeister, who was the trumpet-playing *musicus* of the prince during his reign, and the latter could be the violin-playing lackey Reinisch, who

⁶⁰ Count Jakob Heinrich Flemming, *Generalfeldmarschall* of the Saxon Army and special envoy to Austria, provides a priceless description of the Liechtenstein princess and her cheerful character in his Viennese diary: "Le C. Flemming dina chés le Pr. Royal, il y eut une compagnie de 22. Personnes, le repas fut fort magnifique, tous les Lichtenstein en estoient, comme aussi les Comtesses de Schlick, d'Althan, de Fels, l'Ambassadeur de Venise &. Le C. Flemming fut le dernier à prendre place, et par ordre du Prince il se mit entre les deux Princesses de Lichtenstein, sçavoir celle de Toeplitz, et l'autre, une Comtesse d'Öttingen, qui est blanche et pottelée, et quoiqu'elle ait le nez un peu camus et tourné à la tartare, est une princesse très-joilie, et fort enjouée, et le C. Flemming ne manqua pas de rire bravement avec elle, pendant que l'autre gardoit un silence morgue. À la fin la princesse au nez tartare demanda au Comte Flemming, s'il ne s'étoit pas mepris, et s'il n'avoit pas voulu entretenir l'autre à sa place? Il repondit: que non, et que c'étoit bien à elle, qu'il avoit adressé la parole. Le C. de Stahremberg, entra dans leur conversation et il fut engagé bien avant; on entendit en meme tems une Musique, qui contribua fort à la satisfaction des conviés"; *D-Dla*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3301/01, *Journal de Vienne, 1718-1719*, entry for 3 November 1718, ff. 31b-32a. The music heard during the banquet was performed by members of the Dresden *Hofkapelle*.

⁶¹ "Rang-Ordnung. Nach welichem sich unssere Hof *officiren* zu *Reguliren* haben"; HALW, K 47, *loc. cit.*, unfoliated.

⁶² When his first child was baptized on 3 November 1727, Neumann described himself as a musician: "Par: Alexander Neümann, ein Musicus. Ux: Catharina | Inf: Johann Carl"; data.matricula-online.eu/Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch, 01-29, 1725-1729, 02-Taufe_0384 (f. 180a).

⁶³ An inventory taken shortly after Radler's death on 3 September 1746, lists: "An Musicalische Instrumenten: Ein stuck Geÿgen mit *Indianischen* bogen pr. | 8 fr. | Eine Lauten pr. | 6 fr. | 3 st. Flauten | 1 fr. | Ein altes *Glavicordium* | 30 xr."; HALW, H 69 *Verwaltung – Personale in genere O-R*, Radler, Albert, f. 288a.

was promoted to a position within the accounting department early in the 1720s and later became one of the head bookkeepers of the Liechtenstein family. An *Instrumentist* named Philipp is almost certainly the horn-player Philipp Waber, who is listed in another document from 1720 alongside a horn-player named Stremer.⁶⁴ The latter's name does not appear in any other source, but he could have been Waber's colleague during this period.

Following Anton Florian's death Joseph Johann Adam set about forming his own *Hofstaat*. A series of lists from 1722 document the planning for the changes made to the staff and their wages. In general, salaries seem to have been reduced considerably. Some servants were dismissed or pensioned off, but most remained, including all the music-playing lackeys. Others were added. The five trumpet students – Vitzthum, Bull, Baldermann, Zierow and Gall – entered full-time employment with the now eight-strong trumpet section. However, their new annual salary of 300 florins – which represented a decrease of just under 10% – was lowered even more in the second half of 1722, so in the end their wages amounted to only 250 florins.⁶⁵ True, times were hard, but perhaps this reduction reflected the new musical reality at court. In addition, there remained problems with discipline, as a letter from 1723 evidences.⁶⁶ By 1731 all the trumpeters seem to have departed,⁶⁷ leaving Christian Kuchelmeister as the only salaried player of the instrument on the books, while Joseph Johann Adam concurrently had at least six horn-players in his service.

The most important revelation in the 1722 salary lists is the inclusion of Johann Melchior Pichler as *Compositor* of Joseph Johann Adam.⁶⁸ The identity of this long since forgotten Viennese violinist, lutenist, singer, musical director and composer, whose numerous instrumental and sacred works are held by libraries all over Europe, has remained a mystery for a long time, not least because of the absence of a given name and the many different forms of his surname in manuscript sources. As a result, Pichler's works have sometimes been attributed to other composers. This article constitutes the first attempt to re-introduce the composer into music literature, while putting forward ample

⁶⁴ "Repartition. Deren in Anno 1720 eingekommenen Trinckgeldern, als [...] Waldhornisten | Stremer 8 fr. | Philipp 6 fr."; HALW, K 47, *loc. cit.*, unfoliated.

⁶⁵ "Specification. Deren Hochfürst. Joseph Johann Adam, Liechtenstein. Ober- und Unter Officiren, auch and. bedienten, und waß denenselben vermög des außgeworfenen besoldtungs *quanti* von ersten Julij: bies letzten Xbris 1722 zubezahlen kommet"; *loc. cit.*, unfoliated.

⁶⁶ HALW, K 53 *Kultur/Kunst: Silberkammer bis Wäsche, Trompeter*, letter to Joseph Johann Adam, Feldsberg 17 March 1723, unfoliated.

⁶⁷ Leopold Hellmann entered imperial service at the end of 1722. In December 1724 he was followed by Andreas Gall: ANDREAS LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrumpeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, cit., p. 731. The timpanist Anton Müller joined the service of archduchess Maria Elisabetha, governor of the Austrian-Netherlands, in July 1725: *ibid.*, p. 774.

⁶⁸ "Specification. Deren Hochfürst. Joseph Johann Adam, Liechtensteinsichen Ober- und Unter Officiren, auch and. bedienten, und waß denenselben vermög des außgeworfenen besoldtungs *quanti* von ersten Janu: bies letzten Junij 1722 zubezahlen kommet; alß [...] Johann Melchior Bichler *Compositor*"; HALW, K 47, *loc. cit.*, unfoliated.

evidence to claim his authorship of an impressive body of both instrumental and sacred vocal music.

In their study of the 1732 Copenhagen auction catalogue of music and instruments owned by the Helsingør customs master Stephan Kenckel, whose large collection included a “Sonata a 3” by Pichler, the authors, Jens Henrik Koudal and Michael Talbot, eloquently summed up the problems I faced during the research of the current article:⁶⁹

The catalogue lists many works by composers, both prominent and obscure [...]. The most interesting among them is perhaps Büchler (the umlaut is omitted in the catalogue), whose name, unhelpfully, appears in the original sources in a multitude of forms (Buchler, Büchler, Bichler, Püchler, Pückler, Pichler, Pickler). Several of his works, most featuring the transverse flute and obviously dating, on the basis of their style, from the period 1720–40, are preserved in the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin, and the Universitätsbibliothek, Rostock. Unfortunately, no source gives a forename, which makes it more difficult to establish whether only one composer is involved.

Today, we can safely state that this composer is none other than Johann Melchior. The works referred to above, and indeed the majority of his existing solo and chamber compositions, share common characteristics: first, they are composed in a moderately *galant* style; second, many of them include a *Tournée*, a movement type (presumably related to the dance figure of the same name) hardly ever cultivated by other composers⁷⁰ but which serves almost as a “signature” of Pichler, as astutely noted in a RISM entry for a sonata now held in the “Schrank II” collection in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB).⁷¹ Finally, it will be argued that most of his music was composed for the Liechtenstein court musicians, who will be introduced below.

⁶⁹ JENS HENRIK KOUDAL – MICHAEL TALBOT, *Stephan Kenckel’s Collection of Music and Musical Instruments: A Glimpse of Danish Musical Life in the Early Eighteenth Century*, “Royal Musical Association Research Chronicle”, 43, 2010, pp. 39-83: 51-52, 73.

⁷⁰ RISM currently lists only three works by other composers that include a *Tournée*. First, a “Sonata a 4” for two violins, cello and violone by Georg Joseph Werner is held in Brussels (B-Bc, 7184). This work is also listed in the inventory of instrumental music in the Esterházy collection, where Werner was *Kapellmeister*; second, an “Ouverture” attributed to a certain “Boste” for two oboes, two violins, viola, bassoon and bass is held by the SLUB (D-Dl, Mus. 2688-N-1). This composer could possibly be the Bohemian Christian Gottlieb Postel, a member of the court orchestra of count Wenzel Morzin. A now lost work by Postel for a similar combination is listed in the 1743 *Concert-Stube* inventory of the music collection in Zerbst; it is included in the appendix of Václav Kapsa’s thematic catalogue of works by this composer as Pk, Ap. 1. The third composer is Fux, but the relevant partita, today held by the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker (D-SWI, Mus. 1938a and Mus. 1938b), is almost certainly not from his pen but by Pichler, as will be argued below. Finally, the SLUB possesses an anonymous sonata for two violins, two oboes, bassoon and bass, shelfmark D-Dl, Mus. 2-N-19,1. This Viennese copy, c. 1719, also features a *Tournée* movement.

⁷¹ D-Dl, Mus. 2-Q-2,5. This sonata for flute, violin and bass, copied by “Copyist B” of the Dresden court but with headings supplied by Johann Georg Pisendel, has two concordances: first, an

Joannes Conradus Melchior Pichler was baptized in St Stephen's Cathedral in Vienna on 19 February 1695.⁷² He received his education from the Jesuits of the city, and in 1710 we find him listed among the singers of the "Chori Musici" in the libretto for a Latin school play, *Sacer Hymenaeus de profano amore victor in s. Amalia, Flandriae patrona*, which was set to music by the imperial organist and composer Ferdinand Tobias Richter.⁷³ These Jesuit-sponsored dramas, a mixture of spoken word, music and dancing, had enjoyed a long tradition in the imperial capital. On this occasion the performance took place in the Jesuit college on the feast day of St Ignatius (31 July), with the dedicatees, Joseph I and Wilhelmina Amalia, plus their two daughters, archduchesses Maria Josepha and Maria Amalia, in attendance. The Vienna newspaper reported on the success of the performance and the excellent music of Richter,⁷⁴ who had been composing music for such plays for over twenty years. However, the 1710 work was to be his last for Vienna, and he died in November 1711. The death of Joseph I that same year signalled the end of these dramas in the imperial capital, but other Jesuit institutions in "Germania" upheld the tradition.

The *discantist* (treble) Pichler was given two minor roles in the production, but Richter clearly thought enough of his talents to make a small change to the libretto in order for the fifteen-year-old singer to give additional evidence of his abilities. Pichler sang the roles of *Virginitas*, who had one short aria and a duet, and of *Pomona*, who had three recitatives, but he also acquired one of the arias intended for *Hymen*, a role sung by the *discantist* Christoph Praun, the future bass singer of the *Hofmusikkapelle*. Praun and some others among Pichler's fellow performers went on to enjoy successful careers following their thorough musical

anonymous sonata in a large volume of flute and violin music from the Sing-Akademie collection in Berlin, *D-Bsa*, SA 3888 (7), which includes further works by Pichler; second, a now lost sonata attributed to Pichler, which is listed as no. 10 under the rubric "Sonatae et Marche antiquae" in the inventory of the Rajhrad monastery in Moravia: *CZ-Bm*, G 6, *Consignatio Musicalium 1771*, f. 208. The same inventory lists four other sonatas by Pichler, two of which are discussed below, and another two works in its "Concerto" section: ff. 222-223.

⁷² "Joannes Conradus Melchior | [parents] Joannes Pichler | Maria Catharina uxor | [godparents] Joannes Conradus Herrenleben | Maria Renata uxor | [witnesses] Joannes Aulanger | Maria uxor"; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Taufbuch, 01-044b, 1694-1695, 03-Taufe_0366 (f. 394).

⁷³ The score and the libretto (in both printed and handwritten forms) are preserved in the Austrian National Library: *A-Wn*, Mus.Hs.18921.

⁷⁴ "Darüber dann allerhöchst gedachte Käyserl. Majestäten an all- und jeden eine Allergnädigst Vergnügung bezeiget / und hatte / unter andern die mit besonderer Geschicklichkeit / durch (Tit.) Hr. Johann Veit Trauthson / Grafen zu Falckenstein / der Volredener-Kunst Geflissenen / vertretene Person der H. Amalia / wie dann auch die höchst fürtreffliche Music / welche Hr. Ferdinand Richter / Käys. Hoff-Organist / angeordnet / ihr gebührendes Lob sowol von den Käyserl. Majestäten als denen häufig darbey sich befundenen hohen und niedern Stands-Personen davon getragen / nachdeme hatte man die Käys. *Praemia* der Schul-Jugend jährl. gewöhnlicher massen ausgeteilet"; *Wienerisches Diarium* (hereafter *WD*), *Num.* 730. Wienn / vom 30. Julii biß 1 August. 1710, Donnerstag / den 31. Jul.

education under the Jesuits.⁷⁵ A creditable performance before the imperial couple and members of the Viennese nobility could well open doors for these young musicians and lead to further studies under the learned musicians and composers at the imperial court.

Interestingly, the young singer is listed in the libretto as “Melchior Pichler, Nob. Vienn. Grammat. Disc.”. His baptismal entry does not mention the profession of his father, but the wedding record of his parents (1680) reveals that the widower and Viennese citizen Johann Piechler was an innkeeper in the suburb of Rossau.⁷⁶ Three years later Johann had moved his operation into the city, where he ran the “3 Kronen” inn by one of the city gates, the *Rotenturmtor*.⁷⁷ Johann Melchior seems to have been the youngest of several siblings,⁷⁸ but not all attained adulthood. At all events, our composer seems to have come of good stock.

Further research is needed on who could have been Pichler’s teacher of composition. His earliest surviving work, a partita scored for four chalumeaux, dates from 1716 and is preserved in the library of the Göttweig monastery in Austria,⁷⁹ along with copies of lute pieces⁸⁰ and three sacred works by him: two settings of the *Salve Regina*, copied in that abbey in 1726 and 1741, respectively,⁸¹

⁷⁵ Other future members of the imperial music establishment who participated in this performance included the bass Johann Otto Ponhaimer, who sang three roles; he later became the musical director of the private *Kapelle* of dowager empress Wilhelmina Amalia. The bass Andreas Boog was hired as an imperial trombonist in 1720; Carolus (Karl) Pernember, son of the trumpet-player Tobias Andreas, was employed as a violinist by Charles VI in 1727; Christian Payer (Peyer) joined the *Hofmusikkapelle* as a tenor in 1720. Like Pichler and Praun, the two last-named musicians were trebles.

⁷⁶ The marriage took place on 24 November 1680: data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Trauungsbuch, 02-12, 1680-1682, 02-Trauung_0230 (f. 115b).

⁷⁷ See the burial record, from 3 September 1683, of Pichler’s five-year-old son Johann Ullrich from his first marriage: data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Bahrleihbuch, 03a-021, 1683-1683, 03-Tod_0500 (f. 250b).

⁷⁸ On 19 February 1723 we find “fratrem Franciscus Pichler, Fürst. Agent” acting as a substitute for his brother Johann Melchior, who stood godfather to Carolus Melchior Joannes, son of the musician Joannes Thomas Hanauer: data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Taufbuch, 01-062, 1723-1724, 03-Taufe_0074 (f. 37b). Pichler’s elder brother was baptized as Laurentius Franciscus on 10 August 1683: data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Taufbuch, 01-038, 1683-1684, 03-Taufe_0025 (f. 25). At that time Vienna was under siege from the Turks, and Johann Pichler lost two of his children shortly before the decisive battle began on 12 September 1683.

⁷⁹ A-GÖ, MS 2873, *Parthie*. The five-movement partita has received attention in the literature because of its somewhat unusual scoring: ERIC HOEPRICH, *The Clarinet*, Yale, Yale University Press, 2008, pp. 50-51.

⁸⁰ A-GÖ, MS Lautentabulatur Nr. 1 (or A-GÖ 1, as it is known in the lute literature). In addition to single pieces with concordances in other collections, a certain “Intrada M. Pichler” bears all the hallmarks of a work by Johann Melchior, since it includes a *Tournée*.

⁸¹ A copy of the second work is preserved in the Modra branch of the State Archive in Bratislava, Slovakia, where it is incorrectly attributed to Karel Kumpošt, a composer born in 1738: SK-J, H-784.

and an oratorio copied in 1740, which is discussed below.⁸² This, and the fact that four of the Götweig works are correctly attributed to “Melchior Pichler”, suggests that the composer had close connections with the abbey.

Whether Pichler supplied the Liechtenstein court with music before his engagement in 1722 remains to be seen, but the prince must have had a very good reason to hire the composer. At first, Pichler drew a salary of 500 florins, but this had been raised to 600 by the second half of the year – making him one of the best paid members of the court.⁸³ This sum came with a full officer’s board and accommodation in the Liechtenstein palace in the Herrengasse, where Pichler lived while he served his prince.⁸⁴

Of the three chamber *musici* who were hired in the second half of 1722,⁸⁵ the Italian cellist Vincenzo Paganelli was the earliest to arrive.⁸⁶ He was a musician in the service of Joseph Johann Adam’s father-in-law Franz Albrecht, count of Öttingen-Spielberg, before being summoned to Vienna.⁸⁷ Whether he was related to the composer Giuseppe Antonio Paganelli has not yet been established. Next, a certain Johann Jacob Steyer was engaged. Nothing is known about this musician, and it is not recorded how long his employment lasted. However, it seems clear that he played the transverse flute, since his annual salary, reflecting his role as a soloist, was higher than that awarded to his two colleagues. The bassoonist Ludwig Streiber completed Joseph Johann Adam’s small group of

⁸² These copies are shelfmarked as: A-GÖ, MS 2320, *Salve Regina* (1726); MS 2321, *Salve Regina* (1741); MS 1777, *Oratorium ad sepulchrum Christi Domini* (1740).

⁸³ HALW, K 47, *loc. cit.*, unfoliated.

⁸⁴ The record of Pichler’s marriage in 1731 identifies his living quarters: “Post Pascha 1731. Der Wohl Edle Herr Melchior Pichler ledigen standß gebürtig allhier, wonhaft in Fürst: Lichtensteinischen Hauß in d. H[erren] gassen, nimbt zu d. Ehe die Wohl Edle Jungfrau Marian Chunegundan. Christiäni gebürtig allhier wonhaft in Schotten Hof, des Wohl Edlen H[erren] Johann Georg Christiäni, Seel: und Elisabeth Catharina dessen Ehefrauen annoch in leeben beed Ehelieb. tochter zum. Testes. H. Franz Joseph Christiäni. H. Ignatius Hörl Kay. Fechtmeister Adjunct. V. Z. von N. Michäel. Copulavit R P Sobprior Die 2 Aprilis 1731”; [data.matricula-online.eu/Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Trauungsbuch, 02-24, 1725-1731, 02-Trauung_0488](http://data.matricula-online.eu/Österreich/Wien/rk.Erzdiözese/Unsere%20Liebe%20Frau%20zu%20den%20Schotten/Trauungsbuch_02-24_1725-1731_02-Trauung_0488) (f. 243a).

⁸⁵ “Vincenzo Bagello [Paganelli]” was engaged on 1 September 1722 with the stated salary of 250 florins; however, a figure of 100 florins representing his salary for six months has been pencilled in before his name, which suggests that he then or later received in total merely 200 florins, as is indeed confirmed by salary lists dating from c. 1730; “Johann Jacob Steyer” arrived on 16 September 1722, with an annual salary of 300 florins; “Ludwig Shreiber [Streiber]” began work on 16 November 1722, with an annual salary of 200 florins; *loc. cit.*, unfoliated.

⁸⁶ In April 1723, the “Bassetist Baganelli” asked Joseph Johann Adam to become the godfather of his unborn child; HALW K. 421 *Joseph Johann Adam v. Liechtenstein: Biographica, 1690-1732*, Ostra, 4 April 1723, unfoliated. On 23 July of that year Paganelli’s wife Maria Ludovina Antonia gave birth to a son, who was baptized Joseph Maria, with the prince acting as godfather by proxy: “Joseph Maria. Vat: der Edle Kunstreiche Herr Vincenzo Josephe Maria Paganelli, Hochfürst: Cammer Musicus: Mat: Maria Ludovina Antonia [...]”; <http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>, 3481, Valtice, Narození (Baptisms), 1700-1731, 23 July 1723, f. 601.

⁸⁷ HALW, H 69, *loc. cit.*, Paganelli, Vincenzo, undated petition of Paganelli, c. 1733, unfoliated.

musici.⁸⁸ Streiber remained a steady musical presence throughout the prince's reign. It is for these musicians that Pichler wrote his first compositions while employed at the Liechtenstein court.

Regarding music at the court of Joseph Johann Adam, very few sources exist in the Liechtenstein archives in respect of the period between 1723 and 1729. No personnel lists, account books or journals have been preserved; only fragments remain in the form of letters and instructions, plus a few account sheets from 1728. Were it not for the vital information stored in Bohemian, Moravian and Austrian parish registers, and the extraordinary records of the St. Augustin hospital of the Barmherzig Brüder order in Feldsberg, the present study might not have materialized in its present form.

In 1722-1723 Joseph Johann Adam moved most of his court and operations to Feldsberg. From that time onwards, up to his death in 1732, the prince spent most of his time at his palace, from where he could oversee the management of his estates while attending to his favourite pastime, the hunt. Extensions and alterations to the centuries-old palace that had begun during Anton Florian's reign continued in the mid-1720s and carried on for the rest of the decade under the direction of the Liechtenstein court architect Antonio Beduzzi. A new court chapel was consecrated on 27 May 1726 by Joseph Dominicus Lamberg, prince-bishop of Passau.⁸⁹ The finishing touches were applied in 1728, when the fresco painter Antonio Tassi and his associate Max Geldner decorated the chapel,⁹⁰ and in 1729, when an organ was installed by the imperial court organ builder Lothar Frantz Walter.⁹¹ Visitors to Feldsberg in the late 1720s and early 1730s marvelled at the beauty of the newly renovated palace. When Joseph Johann Adam's sister Maria Eleonore came to Feldsberg in 1731 for the first time in many years she was pleasantly surprised: "je ne reconnois plus Feldsperg tant on l'a changé, la chapelle est tres belle [...]"⁹² Today the palace has been lovingly restored to its former glory after the ravages of the past and remains one of the most popular tourist destinations in the region.

⁸⁸ Streiber's name is given in multiple versions in the sources: Ströber, Streÿber, Steuber, Streberth, Streborth, Schreiber.

⁸⁹ "Den Montag (27) fruhe die neuërbaute Hochfürst: Schloss-Capellen eingeweiht [...]" ; *loc. cit.*, f. 681.

⁹⁰ "Specification. Denen jenigen Schuld- und anderen posten welche auß der Hochfürst. Joseph Johan Adam Liechtenstein. Haupt Cassa [...] von der Ersten bies *inclusive* den letzten 7bris, [1]728 bezahlet worden seÿnd, alß: [...] N^o. 1169 | [8 September] | dem Max: Geldner, und Antonio Tassi Mahlern a *Conto* ihres *Contracts* | 500 [f.] | N^o. 1169 | [dito] | Item denenselben von Malung der Hof Capeln zu Feldsperg | 1000 [f.]" ; HALW, H 1761, *loc. cit.*, unfoliated.

⁹¹ JIŘÍ SEHNAL, *Zwei Meisterwerke Österreichischer Orgelbauer in Feldsberg (Valtice, CSFR)*, "Österreichisches Orgelforum", 1, 1992, pp. 303-307. See also JIŘÍ SEHNAL, *Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2. Varhany*, Brno, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2004, pp. 174-175. The organ was reconstructed in 1998 after having been vandalized during and after World War II. I am grateful to Robert Hugo for his information on the Feldsberg palace chapel and parish church organs.

⁹² *A-Wava*, Familienarchive (FA), Harrach Fam. in spec 532.7, Harrach, Gräfin Maria Eleonore, Gemahlin, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1731-1737, Maria Eleonore to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 3 September 1731, unfoliated.

The increasing activity of the Liechtenstein court in Feldsberg in the early 1720s and subsequently is reflected in the local church registers, which record the personal details of servants getting married or their children being born and name the witnesses to these ceremonies. Death was never far away, either. Similarly, those who were ill or injured and were treated at the hospital left records of their name, occupation, age, birthplace and parentage when admitted. To these particulars the friars added a diagnosis of the patient, the state of his clothing, his religion and whether a payment was made for the treatment, noting in addition the hospital room number and the day when the patient was discharged. In combination, these sources contain a wealth of information, especially on the ‘real’ profession of many of the court’s servants, as stated in their *own* words. Václav Kapsa has observed that those who maintained these kinds of external, non-courtly records did “not respect the traditional nomenclature [...]”.⁹³ Thus we know, for example, that up to 1733 the lackey Augustin Wattenbach almost always gave his occupation as that of a “princely *musicus*” or horn-player, whereas he is never referred to as such in the Liechtenstein files. Similarly, the carpenter and model designer Johann Georg Renner stated that his profession was a musician when his child was baptized on 28 February 1725.⁹⁴ The same applies to many of their music-playing colleagues.

Moreover, these registers often remain the only evidence of a person’s employment at the Liechtenstein court. For example, the Augsburg-born musician Johannes Holtzmeister appears three times in the hospital records, but not in any other source. In 1722 he is recorded as a lackey of Joseph Johann Adam,⁹⁵ and one year later as a “Knaben bedienter”.⁹⁶ On 26 October 1726 the *Instrumentist* Holtzmeister was admitted to the hospital with tuberculosis, of which he died three days later.⁹⁷ As a servant (i.e., supervisor) of the young boys at the court, his role must have included musical instruction.

Further evidence of music-pedagogical activity is seen in these sources. One of the best-known musicians of the famous Dresden *Hofkapelle* received his musical education in Feldsberg, where he is first mentioned in the hospital records. On 2 May 1722 the twelve-year-old Anton Joseph Hampel, a “young student with the hunting-horn-players”, born in “Mähren v. Peern”, was

⁹³ VÁCLAV KAPSA, *Account Books, Names and Music: Count Wenzel von Morzin’s Virtuossima Orchestra*, “Early Music”, 40, 2012/4, p. 608.

⁹⁴ “Vater H. Johann Georg Renner Fürst: Musicus”; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3481, Valtice, Narození (Baptisms), 1700-1731, 28 February 1725, f. 645.

⁹⁵ “Johannes Wittuß Holzmaister, ein lagei v. den g[nä]d. Firsten von Liechtenstein, alt 38 Jahr, gebirtig v. Augspurg. [...]”; CZ-Bsa, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 27, sgn. 26, *loc. cit.*, 29 September 1722.

⁹⁶ “Johannes Holzmeister, ein Fierst. Knaben bedienter [...]”; *loc. cit.*, 24 March 1723.

⁹⁷ “Joannes Holtzmeister, ein Instrumentist gebürtig von Außpurg, alt 42 Jahr, der Vatter Michael die Mutter Ursula beÿde gestorben, zein zu standt hectirus, ist den 29 8bris umb 2 uhr dem Herrn erschlafen.”; *loc. cit.*, 26 October 1726.

admitted with a fever, wearing the black livery uniform of the Liechtenstein prince. He was treated in room no. 31, and discharged in good health one week later.⁹⁸ This entry identifies for the first time the correct birthplace of Hampel as the town of Bährn (Moravský Beroun) in Moravia rather than Prague, the city sometimes given in the literature as his place of birth. According to the church registers for this town, Anton Joseph was baptized there on 5 December 1710.⁹⁹ An elder brother of his, Johann Michael Hampel, baptized on 22 July 1695,¹⁰⁰ likewise appears in the Feldsberg church and hospital records in the 1720s, where he consistently states his profession as that of a horn-player in the service of Joseph Johann Adam.¹⁰¹ When Johann Michael died after a long illness on 30 March 1732, he held the position of *Futterschreiber*.¹⁰²

It is not known with whom or where Johann Michael studied the horn, but he must have been accompanied by his younger brother when he entered the service of Joseph Johann Adam in 1722. Later on, Anton Joseph is recorded making only two additional visits to the hospital for minor treatments,¹⁰³ while

⁹⁸ "Antoni Hämpel ein lehr Jung bey den Jägerhornern, des Fiersten, gebiertig aus Mähren, v. Peern, alt 12. Jahr, der Vatter Mäthias Muetter Rosalia, leben beedte hat ein fieber hat bey die schwarze Liberey des Fiersten ohne gelt Catholisch: | Monath. No. 31. Ist den 9^{ten} Mey 1722. gesund hierauf geg[angen]."; *loc. cit.*, 2 May 1722. Here, the name of Hampel's mother is incorrectly given: it is Anna Elisabeth, as seen in the following entries and also in the Bährn church books.

⁹⁹ "Vatter Ma[thias]: Hampel | Mutter Anna Elisabet | Kindt Anton Joseph | die gefattern Adam Mader, et Elisabet Chr[istina]"; Státní oblastní archiv Zámrsrk, Sbíрка matrik Východoceschého kraje, Farní úrad rímskokatolícké církve České Meziříčí, okr. Rychnov nad Kněžnou, Sign. 22.-2, Book of Baptisms, Marriages, Burials, for Bährn (Moravský Beroun), 1713-1744, 5 December 1710, f. 38. Scans of the baptismal records are accessible at: <<https://familysearch.org/>>.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*, f. 7.

¹⁰¹ "H. Joann Michael Dominicus Hampel, Hochfürst. Jägerhornist, des H. Math: Hampel, gastgeb, in Beergstätt. Bahren in Mähren und seine Ehw. Anna Elisabeth beeden in leben e[helichen]: Sohn, mit Jungf: Anna Barbara Parstin, des H. Mathias Barst gewesten Hautbmann in Bernstein, und seiner Ehw: Veronica [...]" ; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3514, Valtice, Oddaní, 1700-1724, 23 June 1726, unfoliated.

¹⁰² "Eüer durch. solle hiemitt gehöchst hinterbringen, daß der Fürst. Futerschr. Hanß Michl Hampel heüth fruhe umb 9. Uhr das zeitl. mit dem Ewigen verwechslet hatt"; HALW, H 65 *Verwaltung – Personale in genere H-J*, Hampel, Hans Michael, Hof-Kanzlei report to Joseph Johann Adam, Vienna, 30 March 1732, unfoliated. Hampel's long standing illness was discussed in a letter written few days later: "Es ist bekant, daß der Seelige lange zeith unpässlich gewesen, den haaber- und heü boden andern Leüthe an vertrauern müsste [...]"; HALW, K 53, *loc. cit.*, Stallmeister, letter from Wentzel von Wanczura, Vienna, 4 April 1732, unfoliated. Letters from 1734 concerning a debt that was left by the deceased but disputed by his widow are found in this file.

¹⁰³ "Antonius Hampel, ein Scholaris, geburtig auß Mahren, von Beern alt 16 Jahr, die Vatter Mathias die Mutter Elisabetha beyde sein Leben sein zu standt prurigo ohne gelt gutte Kleider Kathol. | ist den 1 8bris gesund auß gangen"; *CZ-Bsa*, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 27, sgn. 26, *loc. cit.*, 16 September 1726; "Antonius Hampel, ein Laqey, bey Ihro Fürst: Durch. alhier, gebürtig aus Mahren, von Beren, Alt 22 Jahr, sein Vetter Mathias die Mutter Elisabetha beyde leben sein zu standt *obstructio* ohne gelt gute Kleid Cath: Ist den 23 106dito gut aus gangen"; *CZ-Bsa*, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 28, sgn. 27, *Knihy nemocných*, 1730 září 1 – 1738 září 19 (23) (Krancken Bug angefangen von 1. Septembr A. 1730 bis 30 Septembr. A. 1738. No: 9), 10 November 1732.

his fellow student Joseph Zenzinger was a regular patient, suffering from a myriad illnesses ranging from chest pains and scurvy to peristalsis. Up to 1730 the two were always referred to as horn *scholars* in the Liechtenstein sources, and this description gives an indication of the length of their musical studies, which seem to have lasted at least eight years, and in Zenzinger's case even longer. By 1728 they had been joined by the 22-year-old horn student Wenceslaus Waczlavet from Triesch (Třešť) in Moravia.¹⁰⁴ In 1731 all three were promoted to the rank of lackeys. A horn-player from Melník (Mělník) in Bohemia by the name of Ferdinand Rispler was said by Dlabacž to be a "Kompagnion des berühmten Anton Hampels, und Sekundarius Waldhornist bei dem Fürsten von Lichtenstein in Wien" in 1730,¹⁰⁵ but no information about this musician has been found in sources relating to Joseph Johann Adam.

Further names of young music students appear in these sources in the mid-1720s; two of them later rose to positions of responsibility at the Liechtenstein court. On 29 March 1726 the eighteen-year-old violin student Martin Frantz Hejssig from Schrattenberg in Lower Austria entered the Feldsberg hospital for a three-week-long treatment for scabies.¹⁰⁶ Pichler must have been his main teacher, and he may also have taken lessons from the violinists who were based in Feldsberg and had studied with Rossetter. Two days later the oboe student Ignatius Tochauer (Tachauer, Dachauer) from Sternberg in Moravia was admitted to the hospital, likewise suffering from scabies.¹⁰⁷ Tochauer continued to study this instrument, and very likely the flute as well, for the next few years. While we do not know when, where, or with whom he first studied the oboe, the names of one or possibly even two of his later teachers are found in a rare archival source that lists the private expenditure of Joseph Johann Adam for the periods June-October and December 1728:¹⁰⁸

¹⁰⁴ "Wenceslaus Watzlaweck, ein Lagey bey Ihro Fürst: Durch: alhier, gebürtig aus Mahren von Trisch, Alt 26 Jahr, sein Vatter Tobias die Mutter Elisabeth bede tott, sein zu standt Scabies ohne gelt, gute kleid Cath. | ist den 27 dito gut ausgangen"; *loc. cit.*, 10 November 1732.

¹⁰⁵ JOHANN GOTTFRIED DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 vols, Prague, Haase, 1815, vol. 1, col. 270.

¹⁰⁶ "Martinus Heißick, Ein Violin Scholar, gebirtig von Schrätenberg auß Österreich, alt 18 Jahr. der Vatter Andreas ist gestorben, die mutter Magdalena ist bey leben, sein zu standt die krötzen, ohne gelt, gute kleider, Cathol. | ist 22 April gesund auß gangen"; *CZ-Bsa*, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 27, sgn. 26, *loc. cit.*, 29 March 1726.

¹⁰⁷ "Ignatius Tachauer, Ein Huboist Scolar, gebirtig von Stäyenberg auß Mahren, gehörig dem First. Lichtenstein, alt 20 Jahr. der Vatter Joannes ist gestorben, die Mutter Elisabeth ist bey leben, sein zu standt die kretzen, ohne gelt gute kleider Cathol. | ist 14 April gesund außgangen"; *loc. cit.*, 31 March 1726. Tochauer first appeared in the hospital records in June 1725.

¹⁰⁸ HALW, H 1761, *loc. cit.*, unfoliated.

JÓHANNES ÁGÚSTSSON

Payments to musicians and music-related services, June-December 1728

No.	Tag	Junj	Fr	Kr
815	17	dem Antoni Roller, von zurichtung des <i>Instruments</i>		42
834	19	dem <i>Music officier Birvel</i> vor einen Tag Costgeld	1	30
835	-	gleichermaß. dem Jordann <i>Cavalari</i> Huboisten vor einen Tag		1
836	-	Item ihme seine außlagen ersetzt	5	4
851	26	Ihro g. d. Fraul. Gräfin von <i>Trouxes</i> zu allerhand Nothwendigkeiten zu d. <i>Comedie</i>		300
No.	Tag	Julj	Fr	Kr
942	12	dem Waldhornist <i>Scholarn</i> Hampel pr 2: Täg Costgeld		34
948	14	dem Waldhornist <i>Scholarn</i> Zenzinger pr: 2: Täg Costgeld		34
952	-	dem Carl Timmer auf Rechnung		50
1005	21	dem Kajys: <i>Musico</i> Timmer pr: ½ Jahr Costgeld vor die j unge <i>Bacanellino</i>		150
1006	-	Item ihme die <i>Instruction</i> vor dieselbe ben:		50
1007	-	ferner ihme die <i>Extra</i> außgaaben vor dieselbe gutgemacht		15 50
No.	Tag	Aug.	Fr	Kr
1095	17	dem Waldhornist <i>Scholarn</i> Waczlavet pr: 5: Täg kostgeld	1	25
1112	20	dem Jos: Zenzinger Waldhorn <i>Scholarn</i> vor 20 Täg kostgeld a 17 xr	5	40
1124	26	dem Lautenmacher Stadelmann ein außzügl ber:		145
No.	Tag	7bris	Fr	Kr
1193	21	dem Carl Timmer außgelegte <i>bonificiert</i>	6	19
1205	28	dem Ig: Dachauer <i>Music Scholarn</i> pr: 11 Täg Costgeld	3	7
No.	Tag	Xbris	Fr	Kr
1564	14	dem H: Jos: Timmern weg. d. <i>Diana</i> [Antonia] <i>Bacanellin</i> die Kost, und <i>Instruction</i> pr: 3 Monath bezahlt		100
1565	-	Item demselben wegen ihrer gutgemacht	4	10
1636	31	dem H: Baron von Deblin a <i>Conto</i> seiner außgaben vor die <i>Music Scholarn</i> in Ao: [1]727		50

These few but important entries give us an idea of the money and effort Joseph Johann Adam was expending on his musical establishment and the musical education of his young protégés. First, the payment to the lute and violin maker Daniel Achatius Stadlmann for an unspecified quantity of instruments is only one of several made to various instrument makers in Vienna. In March 1724 Joseph Johann Adam showed great kindness towards the flute and oboe maker Thomas Stubenvoll, who had suffered an unknown misfortune and had sought the assistance of the prince in his dire need. A generous payment of 300 florins – possibly in the form of a deposit – was handed over to Stubenvoll, who must have approached Joseph Johann Adam because the prince was a regular

customer.¹⁰⁹ The amount in question would have bought a lot of instruments, and these might have been delivered to order over a period of time after Stubenvoll recovered from his disaster. Second, the large sum paid to the imperial tenor Joseph Timmer for six months of instruction and full board for Paganelli's daughter Antonia is noteworthy when set against the annual wages of the Liechtenstein court *musici*, but the prince had high hopes for this young singer. Noteworthy, too, are the two payments to Joseph Timmer's younger brother Carl, the violinist who one year later was engaged for the chamber orchestra of Francis Stephen, duke of Lorraine.¹¹⁰ Perhaps Carl was standing in for Pichler, who may have been absent during this period, or perhaps these were payments for teaching or copying music. Third, the two chamber musicians who are first mentioned in these accounts were probably responsible for giving lessons to Tochau and other young music students at the Liechtenstein court. Little is known about the movements of the Venetian oboist Giordano Cavallari before he was hired by Johann Joseph Adam, but the "*Music officier Birvel*" is none other than the flautist and composer Johann Franz Piarelli (Biarelli, Bierelle, Biarel). Perhaps this Liège-born (c. 1698) musician is the oboist Biarelle who is listed in the *Kurkölnischer* court calendars of the city of Bonn in 1717-1722 but around 1723-1724 took up a position as a flautist in the previously mentioned orchestra of the prince-bishop of Würzburg. When that orchestra was disbanded in 1724 Piarelli travelled to Vienna, where he was at some point hired by Joseph Johann Adam in place of Steyer. Piarelli's presence in the imperial city was first noted in the literature on the violinist and flautist Jiří Čärt (Georg Czarth), who studied with him in 1726; perhaps Piarelli is the "extraordinary flute-player" who performed for Francis Stephen in Vienna that year.¹¹¹

With the exception of Paganelli and Streiber, the chamber musicians and some of the music-playing lackeys seem to have had their main residence in Vienna, travelling to Feldsberg only when called upon. This might have enabled the fairly low-paid *musici* to supplement their income with teaching and performances in the imperial capital – conditions possibly allowed for in their employment contracts in order to spare them from sitting idle for too long periods. Cavallari

¹⁰⁹ "Decret. auf des flauten und Hautbois Machers Stuben Woll | Wegen eines *debiti* pr. 300 f. welches ihme *termin* wird auß der Fürst. *Cassa* bezahlt werden solle. | Obschon Wir keines weegs zu ersetzung des dem Vorgeben nach erlittenen schaden gehalten wären, so wollen Wir dennoch auß Fürst Mildester *Commiseration* und in anschehung des *Supp*[likan]ten dringenden Noth Ihme dreyhundert f. hiemit g[nä]digst ertheilen [...]" ; HALW, K 423 *Joseph Johann Adam v. Liechtenstein: Finanzielles I, 1690-1724*, Vienna, 29 March 1724, unfoliated.

¹¹⁰ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "*La perfetta cognitione*": *Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi*, cit., pp. 119-182. Like his brothers Leopold and Joseph Ferdinand, Carl Timmer played in the *Hofmusikkapelle* without receiving a salary. This is confirmed by his role as a witness to the baptism of a son of the imperial oboist Joseph Lorber on 19 October 1724: "H: *Carolus Timer Kay: Kamer Musicus*"; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch, 01-28, 1721-1725, 02-Taufe_0521 (f. 258b).

¹¹¹ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "*La perfetta cognitione*": *Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi*, cit., p. 125.

and Piarelli are never mentioned as witnesses or patients in the local registers in Feldsberg, and Pichler only once – in August 1723, when he received a lengthy treatment after suffering from severe headaches while travelling to Prague.¹¹² Like every member of the Austrian nobility, Joseph Johann Adam was present in the city to witness the coronation of Charles VI as king of Bohemia, and he must have taken his musicians along to perform at the dinners and balls given in the old Liechtenstein palace in Malá Strana.¹¹³

Reports of the music played in the Viennese palaces of the prince appeared in the local newspaper in the 1720s. A masked ball in the Liechtenstein palace in Vordere Schenkenstraße (today, Bankgasse) on 5 February 1725 was attended by “gesamten hohen Adels”, and was accompanied “bey einer fürtrefflichen Zahlreichen *Music* bis folgenden Tags Morgens frühe.”¹¹⁴ It was festive events such as this that called for a contribution from all the chamber musicians and music-playing servants of the court. Another grand occasion that required an unusually large ensemble was the illumination held in the Liechtenstein palace in the Rossauer Lande on 3 September 1727 by the Spanish ambassador Michael Joseph, duke of Bournonville, to celebrate the successful delivery by the Spanish queen of a young prince and the Spanish king’s return to full health after a long illness. The *Wienerisches Diarium* described the arrival of the noble guests, including the imperial couple Charles VI and Elisabeth, who were welcomed by two choirs of trumpets and timpani, while the entertainments were provided by seventy musicians placed on a stage adjoining a large hall on the first floor.¹¹⁵ Doubtless, the Liechtenstein ensemble was on this occasion augmented by musicians from the *Hofmusikkapelle* and other private *Kapellen*.

Visiting virtuosi also appeared in the Liechtenstein palaces in Vienna as guests of Joseph Johann Adam. The imperial poet and librettist Apostolo Zeno described the moment when Faustina Bordoni sang for the prince and the nobility on 1 December 1725:¹¹⁶

¹¹² “Johann Mellihier Pichler, ein Fierstlich, Componist, alt 28. Jahr, Gebirtig v. Wien auß Österreich, leit einer schwachheit, des Haupt, hat beÿ sich guete Cleid, ohne gelt, Catholisch. | No: Extra. Ist den 30. Aug. 1723 gesunder hierauf geg.”; *CZ-Bsa*, Fond E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 27, sgn. 26, loc. cit., 3 August 1723. The “extra” (in the sense of “special”) room was normally reserved for nobles or members of the clergy.

¹¹³ Count Flemming noted his many visits to the Liechtenstein palace in his diary of the Prague celebrations; *D-Dla*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2871/09 *Journal, so von dem Generalfeldmarschall Herrn Grafen von Flemming bei seiner Verschickung nach Prag gehalten worden, 1723*.

¹¹⁴ *WD*, (Num. 11.) 7. *Februarii. Anno 1725*. Unpaginated.

¹¹⁵ *WD*, (Num. 75.) 17. *September. Anno 1727*. (Anhang zu Num. 75). “Beschreibung deren jüngstvermeldeten *Illumination* [...]; den 3ten September 1727. auf des prächtigste gehalten worden. [...] Auf einer Seite dieses Saals sahe man eine grosse mit gleichfals Carmesin-rothen Damast-bedeckte Bühne / auf welcher eine sehr annemliche in siebenzig Personen bestehende *Music* unabläßlich sich hören liesse.” Unpaginated.

¹¹⁶ APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno, Cittadino Veneziano*, 2nd edn., vol. 4, Venice, 1785, p. 68.

La Faustina continua a farsi un grande onore, e non senza suo profitto, mentre martedì sera avendo molto cantato in una numerosa assemblea di Principi e gran Signori in casa del Sig. Principe di Liechtenstein, vi fu da questo Signore regalata di una bellissima borsa con entro cento ungheri ruspi.

One member of the nobility who witnessed many of these gatherings was Anton Ulrich, duke of Sachsen-Meiningen, whose Viennese journals and account books remain a rich source of information about courtly and private music-making in the imperial capital in the mid-1720s. His diaries include detailed architectural descriptions of the Liechtenstein palaces, the many balls held there and the hospitality of princess Maria Anna Katharina. An avid music enthusiast and collector who acquired hundreds of instrumental and vocal works during his sojourn in Vienna from 1725 to 1728, the duke had many opportunities to listen to the musicians of Joseph Johann Adam, and he actively sought to add works by Pichler to his collection. On 28 October 1726 he purchased two violin concertos “von Piechel und Deichel” from one of the imperial copyists who supplied him with music.¹¹⁷ These match the following entry in the inventory of works bought by the duke in Vienna:¹¹⁸

18. *Concerto a III. 3. Violini, Viola e Basso continuo. del Sig.^r Pichler.*

19. *Concerto a IV. 3. Violini, 2. Viola e Basso continuo. del Sig.^r Deichl.*

The fact that a copyist in the service of the emperor was responsible for selling the two pieces suggests that Anton Ulrich had heard them performed in the imperial chambers. The same may possibly apply to the *Concerto a V. Fagotto concertante, Violino, Oboé, Viola e Violone del Sig.^r Pichler*,¹¹⁹ a work quite possibly played by a bassoon virtuoso in the *Hofmusikkapelle*, Johann Jacob Friedrich, who was a regular guest at the duke’s Vienna residence and supplied him with his own compositions and works heard at the imperial court. On 2 August 1727 the duke paid six florins to a musician who delivered copies of six partitas composed by Pichler;¹²⁰ most likely, these were some of the works that had been performed for the duke four days earlier.¹²¹ The six partitas were listed as follows in the duke’s inventory:¹²²

¹¹⁷ “Den Kay’s. Copisten vor 2. *Concerte*, von Piechel und Deichel. 2 Duc. 8 f. 18 xr.”; Meiningen, Staatsarchiv, Geh. Archiv, XV T 54/3, [Anton Ulrich’s account book, 13.9.1726–26.3.1727], payment of 28 October 1726, f. 50b.

¹¹⁸ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, “*La perfetta cognitione*”: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, cit., Appendix 1, p. 177. A concerto for flute, violin and bass by “del Sig.^r Bichler” is listed no. 27; *Ibid.*

¹¹⁹ The work is listed as no. 61 in the inventory; *Ibid.*, p. 179.

¹²⁰ “Einen *Musicum* vor 6. *Parthien* von Pichlern, 6 f.”; Meiningen, Staatsarchiv, Geh. Archiv, XV T 54/4 [Anton Ulrich’s account book, 27.3.1727 – 29.4.1728], payment of 2 August 1727, f. 58a.

¹²¹ “Einen Fleute travernisten so lhro d[urc]hl. einen Music gemacht u. eine Parthie geben. 4 Duc. | 16 f. | 36 x; einen Violinisten pres. 2. D. | 8. [f.] | 18 [f.]; ein andern so dem Bass gespielet 8. f. | 18 f.”; *loc. cit.*, f. 55b.

¹²² JÓHANNES ÁGÚSTSSON, “*La perfetta cognitione*”: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, cit., Appendix 1, p. 180.

107. *Parthie a III. Violino, Flauto Traversiere e Basso. del Sig.^r Pichler.*
 108. *Parthie a III. Violino, Flauto Traversiere e Basso. del Sig.^r Pichler.*
 109. *Parthie a III. Violino, Flauto Traversiere e Basso. del Sig.^r Pichler.*
 110. *Parthie a IV. Violino, Flauto Traversiere, Corno e Basso. del Sig.^r Pichler.*
 111. *Parthie a IV. Viola d'Amore, Flauto Traversiere, Corno e Basso. del Sig.^r Pichler.*
 112. *Parthie a IV. Violino, Flauto Traversiere, Corno e Basso. del Sig.^r Pichler.*

The horn parts in the three *Parthien* could have been played by one of the duke's own accomplished horn-players, but all of the above-listed works by Pichler were doubtless originally composed with the Liechtenstein musicians in mind.

Anton Ulrich returned to Meiningen in 1728 laden with artworks, paintings, precious manuscripts, books, musical instruments and a collection of scores that laid the foundation for what must have been an impressive music library. The vocal music, both sacred and secular, numbered around 280 items and has survived relatively intact,¹²³ but the same cannot be said of the instrumental music, which has disappeared without a trace.¹²⁴ By the early 1730s the duke was back in Vienna, where he continued to add to his collections. Further copies of Pichler's works, including another set of six partitas, were probably purchased at that time. Today an incomplete set of parts for the partitas, numbered I-VI, is the sole remnant of Anton Ulrich's collection of instrumental music to be preserved in Meiningen, along with fragments of a similar set of six partitas by Giuseppe Porsile, numbered VII-XII, and an incomplete set of twelve sonatas by Andrea Zani.¹²⁵

Anton Ulrich was only one among many collectors who acquired copies of Pichler's music in the 1720s and early 1730s. In addition to the sonata owned by the Dane Stephan Kenckel, the inventory of the Sonsfeld collection (c. 1728), today

¹²³ LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, "Fontes artis musicae", 48, 2001, pp. 250-302.

¹²⁴ The fate of Anton Ulrich's music collection is discussed in MAREN GOLTZ, *Das Schicksal der Musikaliensammlung von Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, in *Anton Ulrich, Herzog von Sachsen-Meiningen (1687-1763) – Ein Leben zwischen Eigensinn und Leidenschaft* ("Südthüringer Forschungen", 34), eds Andrea Jakob, Johannes Mötsch and Andreas Seifert, Meiningen, Meininger Museen, 2015, pp. 317-339.

¹²⁵ Pichler: *D-MEIr*, F 558; Porsile: *D-MEIr*, F 559; Zani: *D-MEIr*, F 576. Four of the Pichler works possess concordances in other collections. A copy of the first partita is preserved as an anonymous *Sonata* in parts for two violins, flute and bass in the Badische Landesbibliothek in Karlsruhe (*D-KA*, Mus. Hs. 1102), where it has been attributed to Sebastian Bodinus according to RISM. However, the inclusion of a *Tournée* as the second movement of this work confirms the author as Pichler. A copy of the third Meiningen partita is attributed to "Sigr: Bichler" in a set of parts for oboe, two violins and bass today held by the Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische library in Rheda (*D-RH*, Ms 633), where it is titled *Simphonia*. The sixth incomplete partita exists as an anonymous *Intrada* in a set of parts for two violins, flute and violone, today held by the Carolina Rediviva University Library in Uppsala, Sweden (*S-Uu*, Instr. mus. i hs. 64:6.); this is another work that includes a *Tournée*. To date, I have not been able to find concordances for the fourth and fifth Meiningen partitas, but the incipit of the second work matches a Pichler sonata (no. 5) once held by the monastery in Rajhrad: *CZ-Bm*, G 6, *loc. cit.*, f. 208.

preserved in the Fürstenberg collection at Schloss Herdringen in Westphalia, lists two works of Pichler: a now lost concerto “à 4” for two violins, flute, horn and bass¹²⁶ – a work also found in a setting attributed to “Sign: Bichler” for oboe, two flutes (or two violins), horn and bass in the library in Rheda¹²⁷ – and a surviving trio sonata for flute, violin and bass,¹²⁸ copies of which are preserved in three anonymous partbooks in the hand of Johann Georg Pisendel in the “Schrank II” collection in Dresden,¹²⁹ and additionally in the music library of the University of Rostock,¹³⁰ as part of the former music collections of the flute-playing *Erbprinz* Frederick Louis of Württemberg-Stuttgart and his lute-playing daughter Louise Frederica, duchess of Mecklenberg-Schwerin. Today the library in Rostock is the largest repository of Pichler’s music: the approximately twenty-eight works make him one of the best-represented composers in this important collection.¹³¹ These are mostly trios and quartets involving the flute, but they also include pieces for the lute, appearing both as a solo instrument and in chamber ensembles. This suggests a long-standing customer-client relationship between the composer and

¹²⁶ *Des Herren General Major Frey Herrn von SonsFeldt Musicalisches Cathallogium, D-HRD, FÜ 3720a, No. 33, f. 4a.*

¹²⁷ *D-RH, Ms. 632.* Another work held by this library, and one that can almost certainly be credited to Pichler, is an *Intrada* for flute, violin or “viola concertanz”, horn and bass, shelfmark *D-RH, Ms. 169*, currently attributed to Johann Martin Doemming in RISM. The same work is preserved in the Carolina Rediviva University Library under the shelfmark *S-Uu, Instr. mus. i hs. 57:8*; the title page includes the words “de singr [sic] Pichler”, clearly referring to Johann Melchior. Moreover, this work is attributed to “Puchler” in the catalogue of the now lost music collection of the Collegium Wilhelminatum in Strasbourg, where it is listed as no. 120; see *Catalogue de la musique instrumentale du Collegium Wilhelmitanum de Strasbourg, 1742-1783*, eds Eugene K. Wolf and Christian Meyer, Paris, Société Française de Musicologie, 2008, p. 58. I am grateful to Burkhard Rosenberger, the music librarian of the Rheda library, who in private correspondence has cast further doubt on the attribution to Doemming. The “director musices” Doemming was the custodian of the music collection of the court of Hohenlimburg/Rheda in the middle of the eighteenth century and also the compiler of the “Catalogus musicus” (1750), which lists four works by Pichler, two of which are lost, and one by Piarelli, a no longer extant work for flute, viola di gamba and bass.

¹²⁸ *D-HRD, FÜ 3700a.*

¹²⁹ *D-Dl, Mus. 2-Q-2.4.* In addition to the sonata discussed above (*Mus. 2-Q-2.5*, see note 71), the SLUB holds two further anonymous copies attributed to Pichler in RISM, both for flute, violin and bass: *Mus. 2-Q-2.8* – the second work contained in Pichler’s *Op. 1*; and *Mus. 2-Q-2.9*, whose attribution is based on its having the same copyist as the previous work and being stylistically similar to it.

¹³⁰ *D-ROu, Mus.Saec.XVIII:53|6.*

¹³¹ EKKEHARD KRÜGER, *Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise-Friederike von Mecklenburg-Schwerin*, 2 vols, Beeskow, Ortus, 2006, vol. 1, p. 125. The author of this extensive study, who was mystified by the person and presence of our composer, lists twenty-five works by Pichler; it is now possible to add at least three other compositions to the tally – all for flute, violin and bass, currently listed as anonymous and including a *Tournée: D-ROu, Mus.Saec.XVII:51|33^b*; *Mus.Saec.XVII:51|68*; *Mus.Saec.XVIII:64|1*. The last work is the second sonata in Pichler’s *Op. 1*. Three works by Piarelli for the flute are also found in this library: *D-ROu, Mus.Saec.XVIII:53|13*, *Solo* for flute and bass “Del Sig. Piorelli”; *Mus.Saec.XVIII:66|10*, *Trio* for two flutes and bass, anonymous copy attributed to “Piorelli” on account of employing the same copyist as the previous work; the third work is found in three different copies, as: *Mus.Saec.XVIII:53|4*, *Trio* for two flutes and bass “Del Sig. Piorelli”; *Mus.Saec.XVIII:7|8*, *Concertino*

this noble family, since Louise Frederica began playing the lute only some time after the death of her father in 1731. Pichler's lute music was also readily available in Vienna. In 1731 the local newspaper advertised for sale two of his chamber works featuring this instrument:¹³²

Num. 2. Sonata del Sig. a Pichler, un Leuto, Violino, Flauto Traversiere, Basso

Num. 7. Sonata del Sig. Pichler, un Liuto I., II. Violini I., II., Flauti I., II., e Basso.

Pichler was a prolific composer for the lute, and many of his works are preserved in anthologies in libraries all over the world. It has been suggested that Pichler was himself a player of the lute – a supposition that carries credibility, considering that he had such a thorough understanding of the instrument and its capabilities.¹³³ The chamber sonata for two lutes and other instruments listed above may well have been composed as a duo for Pichler and the valet-musician Radler, and it is a real tragedy that a work with such an exciting scoring is now lost. If not for himself, Pichler's lute pieces might have been composed with Radler in mind, if not also the lute-playing mother of Joseph Johann Adam, princess Eleonore Barbara, who died in 1723, or other members of the lute-playing nobility in Vienna. The scholar Markus Lutz informs me that the music is on a very high level.

for two flutes and bass, by "Bierel"; and Mus.Saec.XVIII:66|13, *Trio* for flute, violin and harpsichord, anonymous copy. Despite the two unambiguous attributions to Piarelli, Krüger attributes this copied work to Johann Gottlieb Graun (as GraunWV D:XV:155 in the work list for that composer), an action founded solely on its listing in the 1762 Breitkopf catalogue under *Trii a Violino*. VI. Sonate a due Violini et Basso, di G. A. Graun. *M. di Con. di Ré di Pr. Racc. IV.*, [number] VI, in *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti per il Violino*, Parte IIda. 1762, p. 16. The case for Piarelli's authorship is strengthened, however, by the fact that a copy of this work is also preserved in the Fonds Blancheton collection in Paris, as Op. III. – 134: *Concertino Del Signor Biarello a Tre Stromenti*, for two violins and bass; see LIONEL DE LA LAURENCIE, *Inventaire critique du Fonds Blancheton de la bibliothèque du Conservatoire de Paris*, 2 vols, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie, 1930-1931, vol. 1: Biarello, pp. 38-39. Another work by this composer appears in this collection: Op. III. – 114: *Concertino Del Signor Biarello a 4^e Stromenti*, for two violins, flute and bass, *ibid.* I wish to thank Dominique Thomas at the French National Library, Music Department, who informs me that these two works are contained in the manuscript RES-F-443. The only work by Piarelli currently listed in RISM is a concerto for flute, two violins, viola and bass preserved in Karlsruhe under the name "Piarello", with the shelfmark D-KA, Mus.Hs. 735. This attractive composition featuring a demanding solo part for the flute is written very much in a mainstream, Vivaldian style, according to Michael Talbot, who examined the music at my request. To date, the copies listed here remain the only compositions by Piarelli I have been able to track down.

¹³² WD, Anno 1731. (Anhang zu Num. 5.) 17. *Januarius*. "Nachfolgender Musicalischer Sachen halber hat sich ein kaufender Liebhaber bey dem Verleger des Wieneris. *Diarii* zu erkundigen.", unpaginated.

¹³³ "Pichler (Bigler, Bichler ?) (?-?), composer and probably lutenist in the first part of the 18th century. Could Pichler, Bigler, and Bichler be the same person? Many works are ascribed to these persons (cf. Appendix II). From the many works, it seems that 'Pichler' was a lute player himself, or, at least, was in touch with lutenists of the time." See PER KJETIL FARSTAD, *German Galant Lute Music in the 18th Century*, Göteborg, Göteborg University, 2000, p. 342.

Pichler also composed music for the private services held in the new chapel erected for the Liechtenstein prince and his court.¹³⁴ Many of the sacred works that can now be tentatively attributed to this composer are scored for the simple forces of either SATB, two violins, two trumpets or two trombones, timpani, bass (bassoon, cello, double bass) and organ, or SATB, two violins, viola, bass and organ – which roughly corresponds to the number of people who can comfortably be accommodated on the balcony.¹³⁵ When serving in Feldsberg, Pichler would have directed the music from the first violin desk (or even as a singer), whereas the organ was probably played by one of the two lackeys Joseph Liebisch and Jacob Richter. The latter came from Kornitz (Chornice) in Moravia; in 1729 he became the aspirant for the organist's position at the Feldsberg parish church – a post he eventually acquired in 1741.¹³⁶ The vocal parts were doubtless supplied by some of the lackey-musicians and the young music students of the court.

While it has been relatively straightforward to assign the authorship of the instrumental music by “Pichler” (and variants of that name) to Johann Melchior, some caution is needed with regard to manuscripts of sacred music ascribed to “Pichler” because of composers with the same surname who were active in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Nevertheless, the religious works that can be safely dated to the first half of the eighteenth century are very likely his. The background of Pichler's Götweig oratorio with the Latin title *Oratorium ad sepulchrum Christi Domini* is especially interesting: this is in fact a German-language work based on a libretto that was circulating in the 1720s, under two separate titles: first, as *Desperati peccatori a moriente Jesu restituta vita, das ist: Das durch den Todt Jesu dem verzweiffelnden Sünder wider beygebrachte Leben*, it was set to music in 1721 by the imperial organist and composer Johann Georg Reinhardt, becoming the earliest oratorio performed in Brünn (Brno).¹³⁷ Second, as *Reumütige Bekehrung Deß Sünders Bey den Füßen deß für ihn am Stammen deß Heiligen Creuzes sterbenden JESU CHRISTI*, the libretto of which was printed in Prague for a performance at the St Nicholas Jesuit church on Good Friday 1727.¹³⁸ No composer is given there, but the title page notes that this was a work previously

¹³⁴ Little is known about the original court chapel in Feldsberg, where private services for the members of the court were held prior to 1726.

¹³⁵ Robert Hugo informs me that twelve musicians are easily accommodated on the balcony.

¹³⁶ “Bescheid deß Jacob Richter fürst. Laquey d[e]:d[ato]: Neuschloss den 27 May [1]729. Umb die Feldsperger Organisten stelle. | Fiat, wie untherth[änigst]. gebetten, und threu Wier dem Suppl[ikan]ten die Expectanz auf die Feldsperger Organisten stelle bey [...] Pfarckirche hiemitt g[nä]d[i]g[st]. ertheillen”; HALW, H 2335 *Feldsberg, Pfarre und Schule Feldsberg 1705-1732*, f. 170a. This position opened up when the 63-year-old Leonard Hagen died on 18 February 1741. Hagen had been playing the organ from at least 1709 as the successor to Johann Joseph Legler, who also served as *Stadtschreiber*. Jacob Richter served as organist until his death in 1759.

¹³⁷ JANA SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünnner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, “*Musilogica Brunensia*”, 49/1, 2014, pp. 139-140.

¹³⁸ I wish to thank Jana Spáčilová, who informs me that except for one aria in the second part of this libretto, the text is identical to the 1721 version.

heard in the imperial court chapel, so Reinhardt could again be the author, although no work with that name by the composer is known. Pichler, in contrast, set only the first part of the same libretto and shortened the text considerably – unless, of course, a second part for the work is lost. Soprano, alto and tenor take the main roles, the bass performing only in the final chorus. If the work was in fact composed for the Liechtenstein musicians, in all probability following the productions in Vienna and Prague, we gain a small insight into performance conditions in Feldsberg.

An inventory of the church music in the Esterházy collection, prepared in 1737-1738 by the *Kapellmeister* Georg Joseph Werner – who was doubtless familiar with Pichler from his time in Vienna in the 1720s – lists under his name an untitled Mass, the offertory *O angenehme Zeitung*, the vesper psalms *Lauda Jesu*: [Jerusalem] and *Nisi Dominus*, one litany, and two advent and Christmas songs for soprano: *O Maria Himmelsfreude* and *Ihr hürten* [Hirten] *in feldern*.¹³⁹ A copy of the last-mentioned work was listed as *Pastorella De Nativitate Dom. nostri Jesu Christi* in the 1751 inventory of the music collection of the Herzogenburg monastery in Austria, alongside another Christmas *pastorella*, a setting of the *Litaniae Lauretanae*, a *Mottetto De Virgine* and a copy of the Göttweig oratorio.¹⁴⁰ The Benedictine abbey in Ottobeuren in Germany possesses a *Missa S:cti Placidi Martyris* for four voices, two violins, violone and organ by “Sign. Pichler Musico Austriaco Vienn.”;¹⁴¹ another copy of the same Mass is attributed to Pichler in the music collection of the Lambach abbey in Austria.¹⁴² A third copy of the same Mass in the hand of the composer, violinist and collector Joseph Anton Sehling is held under the title of *Missa Magnus Dominus et laudabilis nimis* by the music archive of the Metropolitan Cathedral of St Vitus housed in Prague castle.¹⁴³

It does not come as a surprise to find many listings of works by Pichler in Bohemian and Moravian collections and inventories. The Liechtenstein princes had strong connections with many of the religious orders in these lands, as can be seen from the monthly and annual payments made to the various monasteries and churches. Pichler very likely maintained contacts with some of the *regentes chori* and music directors in these centres and supplied them with copies of the sacred music he composed for the Liechtenstein court and later for other noble princes. Leaving aside Sehling, Pichler’s sacred works were possessed by other important musical personalities in Bohemia at that time. For example, the music

¹³⁹ JANOS HARICH, *Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt*, “Haydn-Jahrbuch”, 9, 1975, pp. 22-31.

¹⁴⁰ *Catalogus Selectiorum Musicalium chori Ducumburgensis quibus accedunt: Instrumenta musica Diarium Cantus Figuralis aliarumque functionum Musicae totius Anni. Index Generalis Catalogi conscripti Anno 1751*; A-Wn, Mus.Hs.9026 [typewritten copy]. The five Pichler works once held at this monastery are now missing. I wish to thank the music archivist, H. Ulrich Mauterer, for replying to my queries.

¹⁴¹ D-OB, MO 695. This copy is incorrectly attributed to Placidus Maria Pichler in RISM; see below.

¹⁴² A-LA, M 95.

¹⁴³ CZ-Pak, 1098.

collection of the Prague church of St Francis Serafin belonging to the Order of the Knights of the Cross with the Red Star holds a copy of a *Regina caeli* once owned by Christoph Gayer,¹⁴⁴ *Kapellmeister* of the Cathedral of St Vitus until 1734, while his successors Antonín Görbig and Jan František Novák are responsible for the preservation of Pichler's *Missa S Dominici Confessoris*, today held by the music archive at Prague castle.¹⁴⁵ This work also survives in four other copies with differing titles that all name the composer: first, the *Missa ex D. Laetatus Sum*, once belonging to the St Martin parish church at Eisenstadt in Austria and today preserved in the Domarchiv in that city;¹⁴⁶ second, the *Missa S: Sebastiani*, another Pichler work preserved at Lambach abbey;¹⁴⁷ third, the *Missa integra*, formerly belonging to the music collection of the St Nicolas church in Prague;¹⁴⁸ and fourth, "Missa D Major", once belonging to St Jacob's church in Brno.¹⁴⁹ However, this work is also attributed to Georg Joseph Donberger, as *Missa S. Josephi*, in the Benedictine abbey at Kremsmüster in Austria (copy dated 1729),¹⁵⁰ and as "Missa", to Johann Georg Zechner in Göttweig.¹⁵¹ Zechner, who was born in 1716, can not be the composer of this work. An anonymous copy of this Mass, preserved in the Diocesan archive in Pécs, Hungary,¹⁵² has been attributed to Zechner in RISM, based solely on the Göttweig copy. The ninth copy of this widely distributed work is attributed to Antonio Bioni, as "Missa à 4", in the SLUB, where it forms part of the collection once possessed by Jan Dismas Zelenka, the Bohemian church composer attached to the Dresden *Hofkapelle*.¹⁵³ Doubts have been expressed about the attribution to Bioni in the literature: in his comments on this Mass Wolfgang Horn pointed out that this is the only known sacred work by that Italian composer (excluding several *contrafacta* of his opera arias); the music, with its simple instrumentation, reminded Horn of Masses by Reinhardt and the Bohemian composer Antonín Reichenauer.¹⁵⁴

One sacred work that Pichler must have written for the Liechtenstein chapel in Feldsberg is the *Litaniae Lauretanae*, dated 1727 and formerly belonging to the Zeliv monastery in Moravia, but today part of the music collection of the National Museum in Prague.¹⁵⁵ A copy of this litany is held by the music archive of the

¹⁴⁴ CZ-Pkřiz, XXXV C 105.

¹⁴⁵ CZ-Pak, 980.

¹⁴⁶ A-Ed, A 11.

¹⁴⁷ A-LA, M 195.

¹⁴⁸ CZ-Pnm, Sign. XIII F 142.

¹⁴⁹ CZ-Bm, A 2206.

¹⁵⁰ A-KR, C 1/602. This Mass is listed in Raymond Hug's thematic catalogue of works by this composer as HugV I, 40. Donberger would have been aged only twenty-two at the time, but he had already initiated his compositional career. I wish to thank Alistair Kidd for this information.

¹⁵¹ A-GÖ, MS 738. I wish to thank Bernhard Rameder at the Göttweig abbey for this information.

¹⁵² H-P, Z 17, "Missa ex D#". Between 1759 and 1781 this Mass received eleven performances in Pécs.

¹⁵³ D-Dl, Mus. 2498-D-1.

¹⁵⁴ WOLFGANG HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel, Bärenreiter – Stuttgart, Carus, 1987, p. 175.

¹⁵⁵ CZ-Pnm, XL B 32.

Wilhering Cistercian monastery in Austria¹⁵⁶ alongside another litany by the composer¹⁵⁷ plus a *Missa Sancti Guidonis*,¹⁵⁸ which, not surprisingly, takes us back to the Lambach abbey, which holds an untitled copy of the same Mass.¹⁵⁹

One extraordinary composition that can now be attributed to Pichler with some certainty is the anonymous *Aria tempore adventus producenda* for SA solo, TB, two violins, lute, cello and organ – a work that has long held a fascination for scholars because of its rare use of the lute as a concertante instrument. This manuscript, datable to c. 1740-1750, originates from Mělník, where it was copied by the cantor, Sebastian Böhm.¹⁶⁰ It comprises four sections: 1. Recitative – *Ave Maria, gratia plena*; 2. Sonata – *tarde affettuosa*; 3. Aria – *Tandem optatus*; 4. Tutti – *Plaude Caelum exulta terra*; the last section, stylistically somewhat different, seems to be a later addition and is not mentioned on the title page prepared by Böhm. The work first caught the attention of the Czech musicologist Emilián Trolda in 1916, who arranged for performance in 1927 and 1938 what he considered an “excellent” composition; a recording came out in 1948. Two later studies, published in 1970 and 1972, further explored the music and drew attention to the fact that the music of the second and third movements was based on three anonymous dance pieces found in a manuscript for solo lute preserved in the previously mentioned collection in Rostock.¹⁶¹ For the sonata, the *Entrée* is used,¹⁶² while the aria is ingeniously arranged from a *Gavotte*¹⁶³ and *Paisane*¹⁶⁴ to form the basis of the music. At the time neither of the authors of the two studies realized that the anonymous pieces formed a part of a D-Major Suite by Pichler, and shared multiple concordances with works attributed to the composer in other anthologies. The connection was made much later by Jochen Domning, who then informed Markus Lutz of his findings.¹⁶⁵ Today, in the light of our knowledge of

¹⁵⁶ A-WIL, 744.

¹⁵⁷ A-WIL, 742. Copies of this litany are preserved in Pécs: *H-P*, P 29; and in Lambach, as *A-LA*, 1684.

¹⁵⁸ A-WIL, 743.

¹⁵⁹ A-LA, M 94. The abbey also holds a partita for two violins and bass attributed to Antonio Padovani, shelfmark *A-LA*, 163. The same work is listed as the third item in a set of six sonatas composed by Pichler offered for sale in the Breitkopf catalogue of 1762: *Trii a Violino*. VI. Sonate a due Violini et Basso, di PICHLER. in Vienna. [number] III; *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti per il Violino*, cit., p. 23.

¹⁶⁰ This copy is currently held by the Czech Museum of Music, as *CZ-Pnm*, VM 412. Its former shelfmark in the Mělník Museum of Local History was D-41.

¹⁶¹ Jiří TICHOTA, *Die Aria tempore adventus producenda und einige Zusammenhänge (Ein Beitrag zum studium des Lautenspiels in Böhmen)*, “Miscellanea Musicologica”, 21-23, 1970, pp. 153-170; EMIL VOGL, *Eine Kirchenmusik mit Lautenbegleitung in Böhmen*, “Hudební věda”, 9/1, 1972, pp. 42-48. Vogl includes a table showing the bars used and the manner of their combination.

¹⁶² D-ROu, Mus.Saec.XVIII:65|6,d8; Mus.Saec.XVIII:65|6,y1.

¹⁶³ D-ROu, Mus.Saec.XVIII:65|6,d9.

¹⁶⁴ D-ROu, Mus.Saec.XVIII:65|6,d10; Mus.Saec.XVIII:65|6,p1.

¹⁶⁵ I am indebted to Markus Lutz, who kindly made me aware of this composition and supplied copies of both articles and the music. The concordances can be seen in the online database of lute music, a remarkable research tool maintained by Lutz and Peter Steur: <<http://mss.slweiss.de/>>.

Johann Melchior's compositional activities in both the secular and the sacred domains, it seems reasonable to propose that he is the author of the *Aria tempore adventus producenda*.

Finally, the inventory of the Cistercian monastery in Osek, compiled by Florian Burian in 1720-1733, lists six further works of Pichler, both sacred and secular,¹⁶⁶ that were doubtless composed with the Liechtenstein musicians in mind, plus a work for solo bass singer by Piarelli. It is especially interesting to see that two of Pichler's instrumental works are listed on separate pages of the inventory alongside two works by Vivaldi. This might be mere coincidence, but it could also suggest in addition that the pieces arrived in the collection at the same time, most likely from Vienna or Feldsberg.

Works by Pichler and Piarelli in the inventory of the Osek monastery, 1720-1733

Offertoria ab Anno [17]23. procurata:

O Altitudo divitiarum Offertorio de SS Triacle | Pichler

Gradualia eod continuantur:

Concertus de Passione Domini B.S. | Pichler

Concertus alter de Passione Domini à B.S. | Piarelli [Piarelli]

Genialia seu Cantus Recreativi:

Concertus à 3. x C. | Pichler

Parthia ex D à 3 | Pichler

Concertus à 3. x C. | Pichler

Concertus x d. Solem | Vivaldi

Partiae à 3 x d. sub N: 13 | Pichler

Concertus à 6. Voc: | Vivaldi

On 20 July 1731 a privilege was granted in Paris to a S[ieu]r Girard for 6 years from 19 July for “plusieurs sonates pour la flûte traversière, le violon seul et la basse, par le S[ieu]r Piclaire”.¹⁶⁷ Nothing seems to have become of this publication at the time, but if it did, it has left no trace. Nevertheless, this is an example of the attention the music of Pichler was receiving during this period, and this esteem must have reflected well on his employer, Joseph Johann Adam. In fact, the prince was so pleased with his music director that he raised his annual salary to 700 florins in 1731 – at a time when he was seeking ways to cut costs by lowering the wages of, or dismissing, some of his servants.¹⁶⁸

¹⁶⁶ The catalogue of Florian Burian, choirmaster of the Cistercian monastery at Osek, is held by the Czech Museum of Music: CZ-Pnm, 65/52.2, *Index Musicaliorum Vetera, et Nova, or Catalogus Musicaliorum / Anno 1720, in Ordinem / digestus ab eodem, / à quo / et Anno 1733 est renovatus*.

¹⁶⁷ MICHEL BRENET, *La Librairie Musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges, "Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft"*, 8, 1906-1907, p. 433.

¹⁶⁸ Several salary lists from c. 1730 and 1731 document the supplement of 100 florins to Pichler's salary and contain advice on how the court could save money; HALW, H 58, *loc. cit.*, unfoliated.

The one important domain to which Pichler evidently did not contribute was secular vocal music, for to date no arias or cantatas have been found bearing his name. Indeed, this might be one of the reasons why Joseph Johann Adam approached Vivaldi during the sojourn of the Italian composer in Vienna in late 1729 and early 1730: he was looking for an external *maestro di cappella* who could supply him with secular vocal music for the chamber and the stage.

The earliest sources alluding to a theatre in Feldsberg date from the late seventeenth-century.¹⁶⁹ Today, there seems to be a consensus that the theatre was renovated or even rebuilt in the mid-to-late 1720s, possibly by Antonio Beduzzi, who is perhaps best known for having designed the Kärntnertheater in Vienna in 1708. Preparations made for the performance of a comedy emerge from the 1728 accounts tabulated above, and letters from Feldsberg in the early 1730s mention comedies performed there, almost certainly in the “Hoff Theatre”, as this building was referred to in the late 1740s (see below). A new theatre was built in 1790 by prince Alois I of Liechtenstein, but it is unclear whether this was a renovated or entirely new building. In 2015-2016 the theatre was reconstructed, having been demolished in the years following the Second World War.

Joseph Johann Adam was certainly interested in opera and comedy, as confirmed by a contract he signed with the company of the singer and impresario baron Francesco Ballerini in 1726 for the lease of a box in the Kärntnertheater.¹⁷⁰ In 1728, and possibly even earlier, the prince appears to have actualized a long-term plan to establish his own group of singers, when he sent Antonia Paganelli, the daughter of his cellist Vincenzo, to study with Joseph Timmer. Another young singer whose education was very likely sponsored by Joseph Johann Adam was the alto Barbara Bongardin (Boungardin), the daughter of Carl Joseph Bongard, an old and trusted accountant of the Liechtenstein family. It is possible that other vocal students were being taught at the expense of the Liechtenstein court at the time, and some of the lackey-musicians must have carried out singing duties as well.¹⁷¹

Through his appointment as imperial principal-commissary for the *Fürstentag* held in Breslau Joseph Johann Adam established a relationship with the opera company in that city, which included in its ranks some fine musicians. In 1729 the impresario Santo Burigotti dedicated Antonio Bioni’s carnival opera *La Fede tradita e vendicata* to the prince at a time when Burigotti was desperately seeking

¹⁶⁹ Payments to “Matthias Opus vor Mahlung des Theatrium zur Comedia im Schloß / Feldsberg [...]” and for “Zusammenähung 93 Ellen rohe Leinwand zum Comedia Theatrio” were made on 3 December 1696; these are cited in an unpublished study of the theatre in Feldsberg: HALW, K 70 *Kunst: Archivalien zur Geschichte der Sammlungen, Theater*, “Haustheater, unpubliz. Aufsatz von H. Bohatta [typewritten copy]”, p. 2.

¹⁷⁰ “Contratto della Loggia del Primo Ordine N.º 28. venduta da me Privilegiatario, e Compagni à S: A: il Sig:re Prncipe Giuseppe di Liechtstein Cavaliere dell’Insigne Ordine del Toson d’Oro & questo di 28. Febr.º 1726. con le seguenti condizioni”; *loc. cit.*, Vienna, 28 February 1726, unfoliated.

¹⁷¹ The prince also employed a comedian named Renaldus Ludovicus Paltraner during this period, and this man may also have doubled as a singer. He died in Feldsberg on 24 December 1730.

a new sponsor for his financially troubled group. The begging tone of the libretto's dedication suggests as much: "[...] mit der gehorsamsten Zuversicht, Eure Durchl. werden diejenigen Bemühungen mit angestambter Milde und Güttigkeit anzusehen geruhen, so die allhiesigen aus Italien mit großer Mühe und Kosten hereingebrachte Virtuosen und Virtuosinnen hervorzubringen bemühet sein werden".¹⁷² While Joseph Johann Adam did not take the opera company under his wing, he did reward impresario, composer and singers alike with a large one-time payment of 400 florins.¹⁷³ Further contact followed, and when it was time for young Paganelli to continue her music education the prince sent her to Breslau, where the Florentine soprano castrato Giovanni Dreyer became her teacher.

A letter dated 6 March 1730 sent by Dreyer from Breslau, which informs Joseph Johann Adam of the progress of his student, has great contextual importance for the present study, since it reveals that the prince planned to make Antonia sing in his "operas and serenatas". Through his agent in Breslau, count Proskau, the prince had requested that she be sent back to Feldsberg, probably in order for her to arrive there by mid-March. According to Dreyer, however, she was not yet ready, and the teacher asked whether the young singer could remain with him until the end of July.¹⁷⁴ An accompanying invoice from Dreyer, listing

¹⁷² HANS HEINRICH BORCHERDT, *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*, "Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens", 44, 1910, p. 33.

¹⁷³ "An Koblitz dd: Großg: den 15 Febr: [1]729. Pr. anschaffung 400 f. vor die sammt.ⁿ Operisten in Breßlau. [...] Ihr werdet gleich nach erhalt dieses Vier Hundert Gulden rein: zu dem H. Grafen von Berg tragen und solche Ihme behändig, nebst deme aber von Unß ein Höfl:^{es} Comp.^l außrichten, mit dem beÿhang daß weillen er es also Verlanget hätte, wir Ihme sothanes *regale* vor die sammentl.ⁿ Operisten umb damit derselbte die *repartition* hernach machen könnte [...]" ; HALW, H 58, *loc. cit.*, Groß-Glogau, 15 February 1729, unfoliated. Another instruction acknowledges the prince's appreciation of the musicians in Breslau: "Wir haben wegen der Unß von den Operisten *dedicirt* worden *Opera* undt *Music*, beÿ Unserer daselbstigen *Cassa* vor den *Impressario*, *Compositore* und gesambten Operisten Vier Hundert gulden *pro regali assigniret*, und diese auf verlangen dem H. Graffen v. Berg zu machen können *repartition* behändig lassen; Ihnen demnach euch dieses zu dem ende notificiren, auf daß Ihro ein solches nicht nur Unseren H. von Schwager dem Graffen *Proskau* melden sondern es auch zugleich *datu occasione* dene Operisten bekandt machen sollet melden"; *loc. cit.*, letter to *Stallmeister* Wenzel Wanczura, Groß-Glogau, 15 February 1729, unfoliated.

¹⁷⁴ "Altezza. Nel Approssimarsi il Giorno festivo del Patriarca S: Giuseppe Giorno Glorioso del nome di V: Alt: non manco come uno de suoi più infimi servitori, di Augurarle dal cielo tutto quel che merita la benignità e clemenza sua, sò che e troppa temerità la mia di scrivere Direttamente ad un Sig:^{te} sì Grande, mà fidatomi della sua Gentilezza, prendo ardire di Attediarla con questo miei Importuni caratteri, e nel Istesso tempo supplicarla à dar Ordine, che mi siano qui Pagati li contanti, che in questa Inclusa carta troverà. Io non Averei Ardito questo mà avendo, inteso dal Sig: Conte di Proscào, che V:^a Altezza farà in poco tempo Prender la Sig:^{ra} Antonia p[er] farla alle sue Opere & Serenate cantare, io Anticipo, p[er] potere prima della sua partenza sadisfare quello che p[er] comando di V: Alt:^e deve la sudd:^a Sig:^{ra} p[er] le mie deboli fatiche non ardisco parlare rimettendomi In tutto alla sua Gran Generosità, e à quelle Grazie che tante volte si degnò promettermi. e se Vostr' Altezza volesse comandare che la sud:^a S: Antonia restasse ancora à studiare sino alla fine di luglio, io stesso mi prenderei p[er] un Onore, di ricondurla ove, Vostr' Altezza mi comandasse, e nel medemo

the cost of her education, a harpsichord master, a harpsichord tuner, a box at the opera and librettos for the Breslau operas, is another informative document:¹⁷⁵

Conto del Sig.^e Dreÿer

Al Maestro che ha imparato 9. mesi a suonar il cembalo. Ungari 9 ,, 36. fior.ⁱ
 p il Cembalaro che ha acordato l'Istrumento 9. mesi, un fio.^o ,, il mese fanno ,, 9. fior.ⁱ
 p la loggia del opera ,, 50. fior.ⁱ
 p libretti dell'opera ed altre copiatute ,, 8. fior.ⁱ
 p 9. mese d'instruzione, à ragione di 3. ungari il mese fanno 108. fior.ⁱ
 an Summa 211 fior.ⁱ

When, exactly, Antonia returned is not known, but a large payment for her board was made in Breslau on behalf of the Liechtenstein treasury in May.¹⁷⁶ Perhaps she had travelled to Feldsberg in March, only to return shortly afterwards to the tutelage of Dreyer. It is certainly no coincidence that Joseph Johann Adam requested her presence in Feldsberg in the middle of March 1730, since he seems to have been planning an imminent musical event, most likely to be held on his name-day, 19 March. Six days earlier, Albert Radler had informed the accountant Bongard, then in Vienna, that the prince wished his daughter Barbara to travel immediately to Feldsberg, and that "she should not forget to bring along her arias".¹⁷⁷ Moreover, on 8 January a pass was issued to the oboist Cavallari for a trip to Venice, but he was obliged to return by March on expiry of the pass.¹⁷⁸

tempo sarei fortunato in poter faciar la reste à Vostr'Altezza et Alla Sig:^{ra} Principessa sua degnissima Consorte. Attenderò frà tanto li suoi stimatissimi comandi, e col desiderio di viver sempre qual mi sott:^o con farle Profond:^a reverenza Resto"; HALW, K 52 *Kultur/Kunst: Livrée bis Seidenzeug (u. a. Musik)*, *Musik*, letter of Giovanni Dreyer to Joseph Johann Adam, Breslau, 6 March 1730, unfoliated.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ "Eur. Hochfürst: Durch., gnädig ertheilten *Ordre* zu folge, habe so gleich, wegen der in der Kost dahier beÿ dem Kayser: Saltz Ambts *Contralor* Herrn Klose, gewesene Sängerin *Antonia Paganellin* laut eingesanten Berechnungen, an die *Interessenten* mit Siebenhundert und Zweÿ Gulden 55 xr. bezahlt, und solche berechnungen unterschreibener an H. Johan Jacob Hautzenberg nach Wien übersandt, da Er aus der Haupt *Cassa* es Sich *bonificiren* laßen wird"; HALW, K 52, *loc. cit.*, letter of Andreas von Wehner to Joseph Johann Adam, Breslau, 1 May 1730, unfoliated. Antonia Paganelli is referred to as "Unserer Hof Singerin Antonia" in the accompanying documents, dated Neuschloß, 26 Juny 1730.

¹⁷⁷ "Auf Ihro Durch. gnädigstem befehl solte dem selben hiemit vermelden, wie daß sie die Jungfrau tochter gleich nach Empfang dieses sollen herauß schicken, damit sie auf Josephi allhier ist, Ihren aufenthalt wird sie beÿ Ihro gnaden der Freule v: Geÿerin haben, sie soll auch nicht Vergessen Ihre *Arien* mit zu bringen, empfehle mich in behasliche gewogenheit vor welche ich stets verbleiben werde"; HALW, H 62 *Verwaltung – Personale in genere A-D*, *Bongard*, Karl Joseph, letter of Radler to Bongard, Feldsberg, 13 March 1730.

¹⁷⁸ "Giordano Cavallari Lateÿnisch Passport [...] Latori harum Jordano Cavallari Veneto aulae nostrae musicis in Patriam reditum, ibidemus usque ad kalendas Martÿ [...]"; HALW, K 52, *loc. cit.*, Vienna, 8 January 1730, unfoliated.

The movements of Joseph Johann Adam back and forth between Vienna and Feldsberg around this time can be tracked through the circular letters and orders he signed for the running of his estates. He left Feldsberg for Vienna in the second half of December 1729 and stayed in the imperial capital during most of carnival 1730: he must have been present many times in his box in the Kärntnertheater for Vivaldi's *Argippo*. By 20 February the prince had returned to Feldsberg – but only for a short visit – and he came back to Vienna two days later. On 4 March he was once again back in Feldsberg, where he remained until 27 March. Given that at some point during this period Joseph Johann Adam appointed Vivaldi his *maestro di cappella*, the most obvious scenario is that the composer travelled with the prince to Feldsberg after the carnival to meet the musicians in his service, both singers and instrumentalists, in order to be able to supply him with appropriately customized works. While there, and/or in Vienna, Vivaldi could have established a working relationship with Pichler for this purpose.

It is entirely possible that some of the works Vivaldi copied out on Bohemian paper were composed and performed during this conjectural visit to Feldsberg.¹⁷⁹ And what about the concertos for two horns, RV 538,¹⁸⁰ and its somewhat unusual counterpart RV 539, with its cello solo in the *Largo* movement? Both works are estimated by Ryom to date from c. 1730-1731. Was this music written with young Hampel and Zenzinger – plus Paganelli – in mind?¹⁸¹ In any case, after he had arrived back in Venice in June 1730, Vivaldi must have sent some music to his new patron, which Pichler would then have prepared for performance. Admittedly, in view of the paucity of sources linking the *Prete Rosso* to the Liechtenstein prince, this is only speculation. The sole concrete evidence of their connection remains the 1731 *Farnace* libretto, which declares the composer to be the *maestro di cappella* of Joseph Johann Adam.

In April 1729 the prince suffered another personal tragedy when princess Maria Anna Katharina passed away in the Silesian city of Groß-Glogau (Głogów, Poland). Five months later he had remarried: to the 22-year-old countess Maria Anna Kottulinsky, whom he described as a “damme douè d’une grande beauté et merite tout particulier” in a letter to his brother-in-law, count Friedrich August Harrach.¹⁸² Count Harrach's consort Maria Eleonore, who was a guest, together with their daughter Rosa, in Feldsberg in the autumn of 1731, left many anecdotes

¹⁷⁹ PAUL EVERETT, *Vivaldi's Bohemian Manuscripts*, “Journal of the Society for Musicology in Ireland”, 8, 2012-2013, pp. 41-50.

¹⁸⁰ Michael Talbot informs me that RV 538 is copied on a rare paper type for Vivaldi, which Paul Everett calls “#2”.

¹⁸¹ Earlier suggestions that Vivaldi composed these concertos for the horn-players of count Franz Anton von Sporck have been questioned; see RASHID-S. PEGAH, *Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein Böhmischer Lautenspieler in Berlin: Notizen zu Interpretieren Vivaldis Argippo-Pasticcio*, “Studi vivaldiani”, 12, 2012, pp. 42-43.

¹⁸² *A-Wava*, Harrach in spec. 550.36 Liechtenstein, Prinz Josef Johann Adam, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1728-1731, letter of Joseph Johann Adam to Friedrich August Harrach, Groß-Glogau, 6 August 1729, unfoliated.

concerning her brother and his consort in her regular letters to her husband. According to Maria Eleonore, who often sang with her sister-in-law while in Feldsberg, Maria Anna accompanied herself on the keyboard and had “une tres petite voix, mais une fort jolie metodes”.¹⁸³ We also learn from her letters that musicians from the *Hofmusikkapelle* were invited to Feldsberg to perform as guests: “l’on dits que la pisani chantera a la music qui se fait toujours l’apres diner [...]”.¹⁸⁴ This is a reference to the soprano Barbara Pisani, who was engaged by the emperor that year.

Some time during the summer of 1731 Joseph Johann Adam fell seriously ill, and it seems he never fully recovered. The Munich newspaper reported that the emperor had sent two of his personal physicians to Feldsberg to care for the prince,¹⁸⁵ who regained his health but, it seems, only temporarily. Maria Eleonore described the frail health of her brother when she arrived in Feldsberg in the beginning of September: “Je suis arrivé hier au soir tres heurement, jaÿ trouvé mon frere beaucoup engraisé und kleinmütig, comme vous le connoisse dans ses maladie”.¹⁸⁶ Despite his illness, Joseph Johann Adam put on a brave face during the visit of Francis Louis of Neuburg, archbishop-elect of Mainz and prince-bishop of Breslau, in October 1731. Thanks to his sister, we are well informed about the visit of the noble guest and the great welcome he received, displayed in the magnificent banquets and fine music played by the Liechtenstein court musicians:¹⁸⁷

ce 8 du matins je suis a la toilette pour me depecher tant que je puis car à onze heure nous aurons la messe, pour pouvoir diner dabord apres pour raport a la chasse, je trouve l’Electeur bien cassé, on le mene dun coté et de lautre ils sapui sur sa cane, c’est un seigneur fort gracieux, jaÿ joué avec lui aux piquet, et lui aÿ gagné 5 f[lorins]. ils loge dans les appartement de ma belle soeur que vous connoissez, le soupé estoit magnifique et la musique tres bonnes [...].

A document listing the servants who were provided with ‘drinking money’ (gratuities) during that year, names the following musicians, who very likely played in Feldsberg on this occasion:¹⁸⁸

¹⁸³ *A-Wava*, Harrach in spec 532.7 Harrach, *loc. cit.*, Maria Eleonore to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 19 October 1731, unfoliated.

¹⁸⁴ *Loc. cit.*, Maria Eleonore to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 19 November 1731, unfoliated.

¹⁸⁵ “Der regierende Fürst Joseph von Liechtenstein ist ganz kürzlich sehr unpäßlich gewesen / so daß 2. Kayserl. Leib Medici nach Feldsperg zu ihme abgehollt worde seynd / dermahlen aber solle er sich wider besser befinden”; Mercurii Relation. Oder Wochentliche Ordinari-Zeitungen. Num. 42. Anno 1731. Littera S s 20. October, Sambstägige Extra-Zeitungen Auß Wienn / Madritt / Rom [...]. Wienn / den 16. October 1731, unpaginated.

¹⁸⁶ *A-Wava*, Harrach in spec 532.7, *loc. cit.*, letter of Maria Eleonore to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 3 September 1731, unfoliated.

¹⁸⁷ *Loc. cit.*, letter of Maria Eleonore to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 7 October 1731, unfoliated.

¹⁸⁸ “*Repartition*. Uber in anno 1731 eingekommenes Trinckhgelder pr Eintausendt Sechs-Hundert-Funfftzig gulden, als [...]”; HALW, K 50 *Kultur/Kunst: Bildhauer bis Kammerdiener (u. a. Guardarobainventare)*,

<i>Musicis</i> who received drinking money in 1731	<i>f.</i>
Pichler	30
Albert Radler	30
Maliar [Malliard]	16
Bagganeli [Paganelli]	16
Kuchlmeister Trompetter	11
Ludwig [Streiber] fagotist	11
Reinisch	11

Changes made to the chamber music personnel in 1731 are reflected in the same document. Earlier that year Piarelli left for Salzburg, where he took up a position as a valet and flautist at the court of the count and prince-archbishop Leopold Anton Firmian. He served there until his death on 30 October 1743.¹⁸⁹ Cavallari also left some time during 1731.¹⁹⁰ He surfaces again in 1745 as the music director at the court of Charles August, prince of Nassau-Weilburg.¹⁹¹

Guarderobe, unfoliated. Of the seventeen lackeys mentioned in this document, we know that at least thirteen, if not all, were musicians; these men, too, could have taken some part in the Feldsberg concerts.

¹⁸⁹ "Biarelle, Johann Franz", in ERNST HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal* (dissertation, University of Salzburg), Salzburg, 1972, pp. 17-18. The marriage record of Piarelli from the parish church of St Jakob in Innsbruck, dated 16 September 1731, lists the flautist as "Salzburgischer Kammerdiener und Hofmusiccompositor"; *ibid.*, p. 18, note 9. Hintermaier expresses doubt about Piarelli's compositional activities during his service in Salzburg, since no works by him are preserved there, but as we have already seen, he did indeed compose both sacred and secular music. Piarelli was the only flute-player listed in the official court calendars of the Salzburg prince-bishops during the entire eighteenth century. An anonymous painting of a flute-player, believed to be Piarelli, framed by a flower and fruit wreath, is owned by the Superiorat Maria Plain in Salzburg; see Heinrich Franz Biber, *Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, eds Petrus Eder and Ernst Hinermaier, Salzburg, Selke Verlag, 1994, Katalogteil, pp. 251-252 (a reproduction of the painting appears as Tafel VIII). Piarelli's approximate year of birth, 1698, is given in *Johann Michael Haydn und Salzburg, 1763-1806: ein Vademecum durch die Johann-Michael-Haydn-Gedenkstätte*, ed. Petrus Eder, Salzburg, Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft Salzburg, Konsistorialarchiv Salzburg, 1995, p. 17.

¹⁹⁰ A salary document, dated Vienna, 18 July 1731, lists "*Cavallari*, jetzt ein ander | 200 [f.]"; HALW, H 58, *loc. cit.*, unfoliated. An undated (late 1730?) "Besoldungs Lista. Deren Sament. ober und unter officiren auch frauen zimmer", lists the Liechtenstein musicians before Cavallari and Piarelli left service: "*Compositor* Büchler | 600 [f.] | *Trompeter* | Christian Kuchlmeister | 150 [f.] | Paul Gripl | 150 [f.] | *Musici* | *Beiarel* [Piarelli] | 200 [f.] | *Jordan Cavalari* | 200 [f.] | Ludwig Streiber *Fagotist* 200 [f.]; *loc. cit.*, unfoliated.

¹⁹¹ The very curious tale of Cavallari as a treasure hunter is found in many publications of the time: late in 1745, he asked the prince to allow him to dig under the walls of a former monastery in Rothenkirchen, Rheinland-Pfalz, because of an apparition that had appeared many times at that location. There, "M. Cavallari, first musician of my serene master, and by birth a Venetian", found "some little earthen pots full of gold pieces, all these pieces finer than the ducats of the fourteenth and fifteenth century generally are". The story is recounted by Cavallari's unnamed fellow digger (who had for his share 666 gold pieces), in a letter written on 1 January 1747 to "M. Schopfflein, Professor of History and Eloquence at Strasburg" (of whom we will hear more of later in this article), cited in: AUGUSTINE CALMET, *The Phantom World: The History and Philosophy of Spirits, &c., &c.*, Philadelphia, Hart, 1850, pp. 154-155.

Whether Piarelli and Cavallari left of their own accord or were 'let go' is not clear, but since the beginning of 1730 Joseph Johann Adam had been trying to curb the rising costs of his *Hofstaat*. One new musician was hired in their place: Johann Maillard, the youngest son of the imperial bassoonist Carl Maillard. Which instrument he played is not recorded in the sources, but he most probably played the bassoon like his brother Anton, who succeeded his father in the *Hofmusikkapelle* in 1733. Johann soon was promoted to the position of a valet alongside Radler, who now acted in addition as the steward of the Feldsberg palace.

A document prepared early in 1733, listing those who were to be dismissed and the money saved in the process, shows that at the time of his death in December 1732 Joseph Johann Adam had seven music students on his books.¹⁹² Unfortunately, no court record exists of their names, but we may make a fair guess who they were by examining the Feldsberg hospital registers. One of these might be the sixteen-year-old Franciscus Janner (Janer), "ein Musicus undt Fürstl. Renner jung", from Groß-Glogau who was treated for leg cramps in August and September 1728: because of his young age, he was probably still learning his trade. Perhaps this young musician performed for Joseph Johann Adam during one of his visits to Groß-Glogau and was considered promising enough to be sent to Feldsberg to continue his musical studies. Franciscus Kühn (Kün, Kien), "Scolar beÿ den Allhiesigen Fürsten", from Eisenberg (Ruda nad Moravou) in Moravia might be another one: as an eighteen-year-old, he was admitted for treatment for scabies on 15 October 1730. Franciscus Derch, "ein Scholar alhier beÿ dem Hr. Büchler, alt 16 Jahr", was registered in the hospital records on 22 August 1732. As a student of the music director, he must have played the violin. The sixteen-year-old Christian Roller, brother of the lackey, instrument tuner and *Vice-Bauschreiber* Anton Roller from Meedl (Medlov) in Moravia (listed in the 1728 accounts; see above),¹⁹³ is first mentioned in the hospital records on 7 November 1732 as yet another youngster suffering from the dreaded scabies. He is also named in Liechtenstein accounts in 1733 as a "Music Scollar",¹⁹⁴ and again in the hospital registers on 5 January 1734, now simply as *Musicus*. The seventeen-year-old "Capellenjung" Joannes Mahr who was admitted on 12 September 1732 is

¹⁹² "Besoldungs Lista. Deren sambentlichen Hochfürstlichen Ober und Unter Officiren auch andern bedienten, alß [...] | Soll erspahret werden | *Musici* | Ludwig Streiber | 200 [f.] | 7 *Music Schollaren* zu der kleinen *Mundur* einer Jährlich 16 fr. st. | 112 [f.]; HALW, H 58, *loc. cit.*, unfoliated.

¹⁹³ Anton Roller later served as an "Einnehmer" at the Liechtenstein estate of Plumenuau (Plumlov) in Moravia. He died there in 1747. The student Franciscus Khün is also listed in the church registers of this town.

¹⁹⁴ "Kostgeld d. Off: und Bedienten. [...] | Nr. 525 | Cassa N^{ro} 78 | den 25.^{ten} Jan dem *Music Scollar* Christian Roller von 29^{ten} Xbr [1]732. bis 25^{ten} dießes [January 1733] a 17 xr | 5 [f.] | 48 [xr]"; HALW K 453 *Joseph Wenzel v. Liechtenstein: Vormundschaft über Johann Nepomuk Karl, Rechnungen I., 1733-1740*, Hochfürstlich Johann Carl Lichtensteinische Vormundschafts Haupt Cassa Rechnung von 1.^{ten} Jan. bis letzten Xbr. A^o 1733, f. 19.

surely one of the young boys sent to Feldsberg for musical studies. Finally, a young “Scholar bey I.D.F.”, who must have possessed some talent, was Joseph Moßer (Moser), who suffered from chest ailments when first admitted to the hospital on 18 November 1732. Born on 18 December 1713 in Ebergassing, as the son of Anton Florian’s *Hofgartner* Michael and his wife Maria,¹⁹⁵ young Moßer went on to have a long career at the Liechtenstein court. He almost certainly played an instrument, but which one is not known.

Employing so many musicians and music students shows that Joseph Johann Adam harboured great ambitions for his ever growing musical establishment. Instruments were being purchased and maintained. At some point in 1732 the prince received another delivery from Stadlmann, who was one of the finest luthiers in Vienna. An invoice of 113 florins, awaiting Pichler’s approval, remained unpaid at the end of the year.¹⁹⁶ A new horn was bought from Johann Leichamschneider,¹⁹⁷ and oboe reeds were supplied by the imperial oboist Andreas Wittmann (Widmann).¹⁹⁸ Payments were still being made for the maintenance and education of Antonia Paganelli,¹⁹⁹ and Christian Roller received money for travel and board probably relating to a journey from Feldsberg to Vienna for further studies. The prince also made his annual payment for membership of the Viennese Cecilian congregation, founded in 1725 by musicians of the *Hofmusikkapelle* and other lovers and patrons of music.²⁰⁰

All this musical activity sadly came to an end between 10 and 11 in the morning of 17 December 1732, when Joseph Johann Adam passed away in Feldsberg after a long illness.²⁰¹ Exequies for the prince were held from 14 to 17

¹⁹⁵ data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Wienerherberg, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch, 01,02,03-02, 1694-1723, 03-Taufe_0191 (f. 176).

¹⁹⁶ “Schulden Consignation bis Ende Decembris 1732. [...] Auszügl pro Anno 1732 | Stadlman *Achatius* eigenmacher unter Approbation des *Music Directoris* – 113 [f.] | 9. [xr].”; HALW K 427 *Joseph Johann Adam v. Liechtenstein: Vormundschaftsrechnung Johann N. Karl, 1690-1732*, unfoliated. Only 8 florins of this debt were paid back in 1733: “Denen Handtwergs Leuthen, als [...] Gejßen Machern. Nr. 920 | Cassa N^{ro} 307 | dem Daniel Stadlmann Gejßenmachern Einen außzügl pro [1]732. Nach gemachten 8 f. 9 xr. abb. | 105 [f.]”; HALW K 453, *loc. cit.*, unfoliated.

¹⁹⁷ “Extra und Untterschiedliche Außgaaben. [...] Nr. 1040 | dem Johann Leichnamb Schneider vor gelieferte Jäger Horn und anderes Einen außzügl pro [1]732 nach gemachten 4. f. 28 xr abbruch bezahlt | 29 [f.]”; HALW K 453, *loc. cit.*, unfoliated.

¹⁹⁸ “Nr. 1050 | Cassa N^{ro} 323 | dem Andres Wittmann vor gelieferte Huboÿ Röhr 2 [f.] | 48 [xr]”; HALW K 453, *loc. cit.*, unfoliated.

¹⁹⁹ “Kostgeld d. Off: und Bedienten. [...] Nr. 535 | Cassa N^{ro} 323 | der Anna Bonne Zanne Kost Geld und außlag vor die Junge Paganellin von 26 9br [1]732. bis 26 May [1]733. 50 [f.] | 19 [xr]”; HALW K 453, *loc. cit.*, Hochfürstlich Johann Carl Lichtensteinische Vormundschafts Haupt Cassa Rechnung von 1.^{ten} Jan. bis letzten Xbr. A^o 1733, f. 19. The identity of the person who received payment for Antonia’s living expenses is unknown. At all events, it was not the famous Italian singer and composer Anna Bon, who was born only in 1743.

²⁰⁰ “Extra und Untterschiedliche Außgaaben. [...] Nr. 1033 | Cassa N^{ro} 323 | der *Musicalischen Congregation* pro A^o [1]732 zahlt | 2 [f.]”; HALW K 453, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁰¹ An emotional letter written on 15 December by princess Maria Anna to her brother-in-law, count Harrach, describes the violent fever that had led to the death of the prince: “Mon cher mariÿ

January 1733, for which the musicians were paid 150 florins.²⁰² A solemn Requiem, doubtless a composition by Pichler, was performed on that occasion. The body of Joseph Johann Adam was later interred in the Liechtenstein family crypt in Wranau (Vranov u Brna) in Moravia.

Musicians of Joseph Johann Adam, 1720-1732

Baldermann, Frantz	Trumpet
Beck, Anton	Trumpet
Bongardin, Barbara	Alto
Bull, Anton	Trumpet
Cavallari, Giordano	Oboe
Derch, Franciscus	(Violin) <i>Scholar</i>
Ehrenhardt, Johann Frantz Anton	Musician, Lackey
Gall, Andreas	Trumpet, Violin
Grippel, Karl	Trumpet
Grippel, Paul	Trumpet
Haman, Anton	Horn, Lackey
Hampel, Anton Joseph	Horn <i>Scholar</i> , Lackey
Hampel, Johann Michael	Horn, <i>Futterschreiber</i>
Hellmann, Leopold	Trumpet, Timpani
Heÿssig, Martin Frantz	Violin <i>Scholar</i> , Lackey
Holland, Anton	Trumpet
Holtzmeister, Johann	<i>Instrumentist</i> , Lackey, Knabendiener
Janer, Franciscus	<i>Musicus</i> , <i>Renner Jung</i>
Kuchelmeister, Christian	Trumpet, Musician
Kühn, Franciscus	<i>Scholar</i>
Kurtzweill, Ferdinand	Violin, Lackey
Lauterbach, Mathias	Violin, Lackey
Liebisch, Joseph	<i>Musicus</i> , Lackey
Mahr, Joannes	<i>Capellenjung</i>
Maillard, Johann	Musician, Valet
Moßer, Joseph	<i>Scholar</i>
Müller, Anton	Timpani

vous embrasse; il a prit la fievre hier, qui étoit même assés violante, aujourd huÿ c'est le bon jours, mais il ne fait que dormir et est extremement abatuë, il faut voir comment le jour de demain serat, j'espere avec la grace du bon dieu, que puisque sa maladie c'est enfin determiné; qu'il serat tant plus aisée aux docteurs de le geurir car la premiere fois quand Sutner étoit ici; il n'avoit que ces assoupissement extreme; et point d'apetit, il luÿ avoit ordonné des medecines pour 40 jours, et a present qu'il a pris 30 jours exactement voila la fievre decla[...] vous pouvè juger dans quelle peine et ambarat je me trouve, surtout craignant que Sutner ne pourat venir étant malade luÿ même jaÿ sependant envoÿe querir M. le docteur Tam, qui connoit aussi la complexion de mon marÿ depuis plusieurs année"; *A-Wava*, Harrach in spec 551.3 Liechtenstein, Prinzessin Maria Anna, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1728-1745, letter of Maria Anna to Friedrich August Harrach, Feldsberg, 15 December 1732, unfoliated.

²⁰² "Funeral-Unkosten vor die Musicanten l 150 f."; HALW, K 425 *Joseph Johann Adam v. Liechtenstein: Verlassenschaft II, 1690-1732*, unfoliated.

JOSEPH JOHANN ADAM OF LIECHTENSTEIN, PATRON OF VIVALDI

Neumann, Alexander	<i>Musicus</i> , Lackey
Paganelli, Antonia	Singer Student
Paganelli, Vincenzo	Cello
Pettersch, Casper	Trumpet
Piarelli, Johann Franz	Flute, Composer
Pichler, Johann Melchior	<i>Compositor</i> , Music Director, Violin, Lute, Singer
Radler, Albert	Musician, Valet, Steward
Reinisch, Joseph	Musician, Violin, Registrar Adjunct
Renner, Johann Georg	<i>Musicus</i> , Carpenter
Richter, Jacob	Organ, Lackey
Roller, Anton	Tuner, Lackey, <i>Vice-Bauschreiber</i>
Roller, Christian	<i>Music Scholar</i>
Schumitzkÿ, Wentzel	Trumpet
Steÿer, Johann Jacob	Flute
Streiber, Ludwig	Bassoon
Stremer, ?	Horn
Tochauer, Ignatius	Oboe <i>Scholar</i> , Lackey
Vitzthum, Frantz Anton	Trumpet
Vivaldi, Antonio	<i>Maestro di Cappella</i>
Waber, Philipp	Horn, <i>Instrumentist</i>
Waczlavet, Wenceslaus	Horn <i>Scholar</i> , Lackey
Wattenbach, Augustin	Horn, Lackey
Zenzinger, Joseph	Horn <i>Scholar</i> , Lackey
Zierow, Frantz	Trumpet

JOHANN NEPOMUK CHARLES, THE GENEROUS SPIRIT

Plans for the new and much-reduced court of Johann Nepomuk Charles, the eight-year-old son of Joseph Johann Adam and heir of the house of Liechtenstein, were put in place by his cousin Joseph Wenzel,²⁰³ who acted as guardian of the young prince and his estates until he reached his majority. Many of Joseph

²⁰³ Joseph Wenzel was one of the great generals of the eighteenth century: his decisive victory against the Franco-Spanish armies at Piacenza in 1746 during the War of Austrian Succession was legendary. The prince later reformed the artillery division of the Austrian army, partly out of his own pocket. Charles VI, Maria Theresa and Francis Stephen all entrusted him with important diplomatic missions. During Joseph Wenzel's visit to Naples in 1725 music was performed in his honour, as reported by Johann Joachim Quantz: "Dem Fürsten von Lichtenstein, welcher sich, nebst seiner Gemahlin, zu dieser Zeit in Neapolis aufhielt, zu Ehren, wurden von den größten des Landes, einige Concerte angestellt: zu welchen, nebst Hassen, dem Farinello, der Tesi, und den Francischello, auch ich hatte gezogen zu werden"; JOHANN JOACHIM QUANTZ, "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen", in FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 8 vols, Berlin, Lange, 1754-1778, vol. 1, pp. 229-230. The archival sources relating to Joseph Wenzel's court and finances are fragmentary and await further study, but salary lists of his *Hofstaat* from c. 1750 and later do not specifically mention any musicians. However, some of his servants, such as the valet Joseph Moßer, very probably played music.

Johann Adam's servants were dismissed or relocated. The music director Pichler was released from service: his future activities are discussed below. The chamber musicians Streiber and Paganelli also lost their positions. The former passed away in Feldsberg on 1 October 1744, and the latter's petition for a pension seems to have fallen on deaf ears.²⁰⁴ He died a widower in Feldsberg on 27 September 1734. His two orphaned sons, Joseph and Francesco, were still living in the town in the late 1730s and early 1740s, as recorded in the hospital registers. Funding for the music education of their sister Antonia dried up, and in 1733 she became a chamber servant of the young prince. Two years later, on 19 July 1735, supported by a generous donation from the Liechtenstein court, she married an imperial army trumpet-player.²⁰⁵ The alto Barbara Bongardin left for Würzburg, where she served as a court singer until at least 1746.

Of the seventeen lackeys, only five remained in the service of Johann Nepomuk Charles: the violinists Kurtzweill and Heÿssig, the oboist Tochauer, the horn-player Haman and Alexander Neumann, who may have played a bass or keyboard instrument. I suspect that these men were retained simply because they were the best musicians; at the same time, some form of musical continuity was ensured. Two new lackeys were taken on in 1734: the student Moÿser and one Anton Lilienthal, who served only for three years. The valet-musician Maillard appears to have joined the staff of Joseph Wenzel.

In June 1733 the two young horn-playing lackeys Hampel and Zenzinger lodged a written request to be relieved of their duties.²⁰⁶ The latter was released

²⁰⁴ HALW, H 69, *loc. cit.*, Paganelli, Vincenzo, undated petition, c. 1733, unfoliated.

²⁰⁵ "D. Joannes Adamus Graff, Caes. Agens Bellicus, cum Nobili Virgine Antonia de Paganelli D. Vincentii, quondam Musici apud Celsissimi P[rinc]ipem Josephum de Liechtenstein, et Rosae, piè defunctorum conjugum filia. D. Joannes de Ponti, Profectus dominus apud viduam P[rinc]ipem de Liechtenstein, D. Josephus Hauer"; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Trauungsbuch, Signatur 02-048, Zeitraum 1735-1737, Bildnr: 03-Trauung_0067 (f. 67). The honorary payment to Paganelli is recorded in "Außgaab. Der Hochfürstl. Johann Carl Lichtensteinischen Vormundschafft's Hautb Cassa Rechnung von Ersten bis letzten Junij 1735 alß, [...] 30 Junij der Antonia Baganelli als ein Adjatum zu Ihrer bevorstehenden heürath, hingegen sollen der jährl. genossenen 50 f. hiermit aufgehoben seÿn, zahlt 150 f."; HALW, K 427, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁰⁶ "Laquaÿen. Anton Hampel. Wentzl Zentzinger. Commissons Prothocoll in Gratialibus Wienn den 10.^{ten} Julij 1733. Vorträge – Conclusa | 10. Anton Hampel, Joseph Zenzinger beyde Waldthornisten geweste fürstl.: laquaÿen bitten umb g[nä]d[ig]ste abfertigung in g[nä]d[ig]ster erwegung Ihrer vieljährig dienstn. | ad 10.^{en} Dependet ab arbitrio Ser.^{mi} denenselben etwan ein viertl Jähriges Monathgeldt g[nä]d[ig]st auszuwerffen, jedoch hatt man wegen des Joseph Zenzingers von seithen der Unt[er]thäni]gs[ten]. Cantzleÿ so viel zu Erinnen, daß wegen deßen ohnlangst erst 42. f. dem Voitelbrunner Baader haben bezahlt werden müßen wegen an Ihn verwendter Salivations Cur, mithin Erachtete man daß dießer in totum abzuweißen wäre. der andere aber mit einem Vierteljährigen Monathgeldt consoliert werden könte. | NB. Herr Baron v. Gillern nebst denen anderen zweÿ Secretarÿs, ist der meinung, daß weÿlen beÿ lebzeithen Ser.^{mi} p.d. niemahls Jemandten einige Medicamenten oder Cur Von dem Salario decourtirt worden, dießer Zenzinger in hoc casu respectio der abfertigung, denen anderen gleich zu halten, mithin Ihme ein viertljähriges Monathgeldt zu geben wäre, bleibt also die Decision deßen, von Ser.^{mi} gut befundt."; HALW, K 325 *Hofstaat und Haushalt: in genere*, [1733] 1739-1796, unfoliated. The added comments of Joseph Wenzel on the above are illegible.

because of his frail health, while Anton seems to have been transferred to the court of Joseph Wenzel.²⁰⁷ On 31 January 1735 Zenzinger was back in the Feldsberg hospital suffering from chest ailments, and that is the last we hear of him in the Liechtenstein sources. He turns up in 1742 in the church books of Groß-Ullersdorf (Velké Losiny) in Moravia as a chamber-lackey and later valet (and, presumably, horn-player) of count Johann Ludwig Zierotin.²⁰⁸

In 1735 Joseph Wenzel was appointed imperial ambassador to Prussia, but Hampel did not travel with him to Berlin. Instead, the horn-player appears to have remained in Feldsberg, where he married in November of that year.²⁰⁹ At some point in the next eighteen months Hampel travelled to Saxony. Andreas Schindler, the second horn of the Dresden *Hofkapelle*, had passed away at the beginning of December 1736, but whether Hampel was already in the city by then or was summoned as a replacement is not known. On 3 May 1737 Hampel formally became a member of the *Hofkapelle*. During his tenure in Dresden, which spanned over three decades, he composed, taught and made important contributions to the development of his instrument through new inventions and playing techniques. He remains one of the most influential horn-players of the era and is a fine testimony to the musical education he had received at the “Liechtenstein horn school” in the 1720s.

Whether the above-mentioned musicians and lackeys took part in the performance of Francesco Peli’s opera *Coronide* in Feldsberg in 1734 is not known,²¹⁰ nor whether this opera was performed by a visiting troupe. No sources referring to this performance have been found in the Liechtenstein archive.

²⁰⁷ The private accounts of Joseph Wenzel from January 1735 list the monthly salary of two horn-players named Anton and Joseph (no surnames given) and at least sixteen different payments towards the same two musicians for various services and errands performed during that month: for example, “Außgaab in Monath Januario [1]735 | den. 1.^{ten} Januarÿ dener Sämentlichen Hochfürst. Libereÿ Bedienten, daß monathgeld | [2] denen 2. Waldhornisten ebenfalls | 24 f. | [...] den 7.^{en} Januarÿ dem Waldthornist Joseph 2. seßel sambt warth geldt, so er vor Ihro Durch: zahlt hat, mit | 48 [x]. | [...] den 13.^{ten} Januarÿ dem Waldthornist Antoni hat den 12.^{ten} dito abents einen seßel, so Ihro Durch: 4. gang bedient hat, undt 14. x. warth geldt zusammen zahlt | 1 [f.]. | 22 [x].”; HALW, K 433 *Joseph Wenzel v. Liechtenstein: Finanzielles I., 1735-1754*, unfoliated. However, the horn-player named Joseph who was serving Joseph Wenzel in Vienna on 30 January cannot be Joseph Zenzinger, who was admitted to the Feldsberg hospital on 31 January.

²⁰⁸ The church registers of Velké Losiny are accessible at <<https://familysearch.org>>.

²⁰⁹ “Ist cop. H. Antonius Josephus Hambl des Mathias Hambl von Bern auß Mahren und seiner Ehew. Elisabeth Ehe[lich]. erzeugter Sohn mit Jung. Maria Catharina Frantzin des Seel. H: Johan Christoph Frantz gewesten Fürst. Buchhalters und seiner Ehew. Elisabeth Ehe: erzeugten Tochter. testes: H: Ferdinandus Romanÿ Wirthschafts Hauptman und H: Johann Hüebel Burgermeister cop. Ant. Sobiharth”; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, Signatura 3515, Valtice, Oddaní, 1725-1784, 3 November 1735, fol. 213a.

²¹⁰ HANA STUDENIČOVÁ, *Harmonie knížat z Lichtenštejna ve Valticích na přelomu 18. a 19. století*, Dissertation, Brno, 2013, p. 22. The author, in note 98, cites a libretto printed for the occasion: *Coronide favola pastorale per musica da representarsi in Feldberg nell'estate anno 1734. La poesia è di un Pastore arcade. La musica e del Sign. Francesco Peli Modenese e compositore del Serenissimo di Modena* (for greater clarity, I have tacitly rectified some particularly blatant orthographic irregularities in the title as

Following his return to Vienna from Berlin in 1736, Joseph Wenzel was appointed imperial ambassador to France. Not since Anton Florian's ambassadorship in Rome had a Liechtenstein prince held such a prestigious diplomatic position within the empire, and the family decided to make the most of the occasion by travelling to Paris in force. Joseph Wenzel's consort Anna Maria, Joseph Johann Adam's sister, left ahead of her husband in October 1737 with her thirteen-year-old nephew Johann Nepomuk Charles, his 15-year-old sister Maria Theresa and their stepmother Maria Anna. Joseph Wenzel followed two months later. Maria Eleonore came with her sons and daughters from their home in Brussels, where count Harrach was chief minister of the emperor and second-in-command to archduchess Maria Elisabeth, governor of the Austrian Netherlands, whom he succeeded temporarily in 1741. One of the young Harrach daughters who travelled to Paris was the eleven-year-old Maria Josepha, who in the French capital met for the first time her future consort: her first cousin, Johann Nepomuk Charles.

The family reunion in Paris is well documented in the many letters received by count Harrach from his consort, his brother-in-law and the dowager princess of Liechtenstein. The one recurring theme in this correspondence is the planning of a proper education for Johann Nepomuk Charles. For this project, the advice of count Harrach was sought by all parties, and he in turn relied on the wisdom of the Strasbourg-based *abbé* Jean-François Marcy, a secular priest and man of letters who had been closely connected to the Harrach family since the mid-1720s.²¹¹ Marcy likewise travelled to Paris in 1738.

Even before the death of emperor Charles VI on 20 October 1740 and the outbreak of the Silesian war, which forced Joseph Wenzel to return to Vienna, it had been decided that the young Liechtenstein prince would study at Leiden in the Austrian Netherlands. On the recommendation of the history professor Johann Daniel Schöpflin at the university of Strasbourg, *abbé* Marcy managed to convince Johann Nepomuk Charles's sceptical stepmother that the education of the prince would be best served by a 21-year-old Lutheran named Jacob Bion, whom the priest had first met when he had accompanied Ernst Guido and Johann Joseph, the musically gifted young sons of count Harrach and Maria Eleonore, on the viola during a private concert in Strasbourg in October 1740. The qualities of Bion were impressive for his young age. He studied history with Schöpflin (who later taught Goethe), and was well versed in philosophy, architecture, engineering, artillery, civil law, mathematics and foreign languages, in addition

communicated by Studeničová that possibly go back to the original). Jana Spáčilová advises that this libretto is now probably lost. Peli's opera was performed in the summer of 1731 at the Kremsier (Kroměříž, Moravia) theatre of Wolfgang Hannibal Schrattenbach, bishop of Olmütz.

²¹¹ In the mid-1740s *abbé* Marcy was engaged as a mathematician at the Viennese court; in 1748 he became director of the scientific collections of emperor Francis Stephen, to whom he became a trusted adviser. He also served as a teacher of the archdukes and later held a chair in physics at the university in Vienna.

to being a skilled musician who played a number of instruments. Bion was also a highly approved teacher of the keyboard and partly earned his living by tutoring young noblemen.²¹² In addition, Bion probably composed music, as the catalogue of the instrumental collection of the Collegium Wilhelmitanum in Strasbourg indicates.²¹³

Johann Nepomuk Charles commenced his science and music lessons with Bion and four other teachers in Leiden late in 1741 after spending a month with the Harrachs in Brussels. *Abbé* Marcy also travelled to Leiden with Ernst Guido and Johann Joseph, who continued their studies there under the supervision of the priest. A none-too-flattering picture emerges of the young Liechtenstein prince and his lack of discipline through the regular updates of *abbé* Marcy to count Harrach: “Je n’ay jamais vû de jeune homme avoir moins de jugement et promettre moins que ce Jeune Prince à l’age où il est”.²¹⁴ The dowager princess, who had long since returned to Vienna, tried to get rid of Bion after only six months of tutoring, possibly only because of his religion and appearance.

²¹² “[...] enfin pendant le concert de M.^{rs} les Comtes Je la priay de bien consider un jeune homme agé de 21 ans, qui accompagnoit de la bratsche; il a le visage tellement defiguré de la petite verolle, qu’il en a perdu un oeil; il est si pauvre qu’il a commencé à s’introduire chez nous par enseigner l’arithmetique aux laquais; et cependant que c’étoit celui la que je proposerois pour le jeune Prince; Il a étudié l’Histoire tant universelle que particuliere sous M.^r Schöepfflin pendant prés de 3 ans, il a étudié la Philosophie de Wolfins, qui sont 12 vol. 4^o Il a appris, et enseigne toutes les parties des Mathematiques, de sorte que c’est lui qui instruit M.^r Bourguignon dans les hautes Mathematiques, e de meme que des Cavaliers de Saxe à que Je l’ay recommande et qui m’en ont fait des remerciemens; il scait l’architecture Civile et militaire et l’artillerier, il scait la Musique, et enseigne icy à jouer du Clavecin à des Cavaliers, qui en sont très content; Je ne parle pas des langues Allemande, Francoise, Latine et Greque, ce sont des qualités qu’on suppose icy. Il est Lutherien mais je suis assuré qu’il ne parlera non seulement jamais de sa Religion; mais que par bonne connoissance de cause, s’il trouvoit moyen de se mettre à l’abry de s’entendre traites d’apostat par ceux de sa secle il seroit bien tôt Catholique *(c’est l’opinion que M.^r Schöepfflin lui même en a); mais il n’a pas encore été question de cela, et je me suis contenté de faire observer à la Princesse, que tel Repetiteur qu’on puisse prendre à Leyde, ce sera un Calviniste outré et un de ses hommes de routine, qui quand l’heure de repetition avec le Prince sera passée, s’en courra chez un autre qui l’attend etc... Comme elle conoit le Prince son Epoux pour le moins aussi bien que moy elle ne s’est pas offensée de la liberté que J’ay prise de lui dire que je croiois qu’elle feroit mieux de lui écrire qu’ayant consulté M.^r Schöefflin, il lui avout fait ce projet et proposé ce sujet pour les raisens susdites, que de me nommer en reine puisque je m’imagine bien que je passe dans l’esprit du Prince pour peut être un Pedantum Kerl, en un mot pour un Gouverneur”; *A-Wava*, Harrach Fam. in spec 558, Korrespondenz Friedrich August Harrach, Abbe Marci, 1739-1747, *abbé* Marcy to Friedrich August Harrach, Strasbourg, 4 October 1740, [letters 1739-1741], ff. 95a-98b.

²¹³ The composition attributed to Bion is listed as no. 168: the same incipit appears anonymously as no. 54; see *Catalogue de la musique instrumentale du Collegium Wilhelmitanum de Strasbourg, 1742-1783*, cit., pp. 49, 65. Bion’s name is easily confused with that of Antonio Bioni, but since Strasbourg was the home city of the former, for which reason he might well have been known personally to the compiler of the inventory (especially as a fellow Lutheran), he must be considered the prime candidate.

²¹⁴ *A-Wava*, Harrach Fam. in spec 558, *loc cit.*, *abbé* Marcy to Friedrich August Harrach, Leiden, 24 April 1742, [letters 1742-1749], f. 55a-b.

However, the arguments of *abbé* Marcy in favour of the one-eyed Lutheran, supported by Schöpflin and count Harrach, won her over in the end, and Bion remained the mentor of Johann Nepomuk Charles for the next three years. He later accompanied the prince back to Vienna, where the tutor was listed among the court servants variously as *Mathematicus* and *Ingenieur Instructor*. On 1 February 1745 Bion received a handsome final payment, presumably to assist his return to Strasbourg.²¹⁵

Leiden proved to be a lively place for music, as evidenced in the correspondence of *abbé* Marcy and Johann Joseph. The young count provided a wonderful reference to Bion in a letter to his father that comments on the comically out-of-tune “Dutch music”.²¹⁶

Vendredi passé nous avons célébré la fête de la Sainte Croi, le Pere Paule chanta la Grande Messe, et comme il l’avoit trouvé a propos nous lui fimes la musique, qui consista en deux sinfonies et deux concert, l’un du violon l’autre de la flutte traversiere; le tout peut avoir duré une heure. et aujourd’huy nous avons eu une musique hollandoise qui etoit des plus comiques, qu’on puiss entendre; car non seulement aucun instrument n’etoit d’accord mais ils trouvent le moyen de jouer faux par dessus le marché, desorte que nous pouvons dire, qu’entre les borgnes nous avons été rois.

The concert arranged for this Father Paul, who gave regular bible lessons to Johann Nepomuk Charles and his cousins, was given by the brothers Ernst Guido and Johann Joseph on the cello and keyboard, Bion on the viola, and the servants of the young Harrachs or the lackeys of the Liechtenstein prince on the other instruments. A now missing set of six sonatas for violin and bass, printed in Leiden and dedicated to “Prince de Lichtenstein” by the flautist Adolph Steger, may have been composed for Johann Nepomuk Charles during his sojourn in the city:²¹⁷ this musician was employed at the court of Franz Georg Schönborn,

²¹⁵ “Abfertigung Deren Fürst. *Officieren* und Bedienten | [No.] 630. *Febr.* 1. dito dem *Ingenieur Instructor Pion* vermög gnädigster anschaffung zur abfertigung 100 etl. *Ducaten* | 412 [f.] | 30 [xr]”; HALW, HA 1550 *Liechtenstein, Finanzen: Hauptkassa-Rechnung: 1745*, unfoliated.

²¹⁶ *A-Wava*, Harrach Fam. in spec 531.1, Harrach, Graf Johann Josef, Sohn, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1731-1745, Johann Joseph to Friedrich August Harrach, Leiden, 26 November 1741, unfoliated. The shortcomings of eighteenth-century Dutch amateur music-making are described in similar terms in Kees Vlaardingerbroek, “*Extravagant*” Vivaldi or “*Pleasant*” Corelli? *A Heated Debate within an Amsterdam Collegium Musicum around 1730*, “*Studi vivaldiani*”, 15, 2015, pp. 103-118.

²¹⁷ “Steger, Adolph, di Bangratia (?), ist bekannt durch VI Sonates à Violin solo et Bc. Dedic. Prince de Lichtenstein. Leyde. chez auteur. 18 S. im Kupferstich [B. Hbg.”; ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 vols, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, vol. 9, p. 267. The publication referred to here, once belonging to the holdings of the Hamburg city library, was destroyed during World War II. I wish to thank Juergen Neubacher for his reply to my enquiries.

the prince-electoral of Trier at Koblenz, until February 1742, when he ran away, it appears, to Leiden.²¹⁸

Music was to play an important role in the lives of Johann Nepomuk Charles and Maria Josepha, who married in Vienna on 19 March 1744. The young princess was by then a fine musician, having studied the keyboard in Brussels under some of the best musicians in the city, and also in Paris under a son of the French composer and organist Louis-Nicolas Clérambault. A new *Hofstaat* was formed for the princely couple, consisting of trusted servants plus some new ones. Interestingly, the widow of the deceased imperial bassoonist Friedrich became the *Hofmeisterin* of Maria Josepha; she and her son, the imperial bassoonist Franz Philipp, moved into the Liechtenstein palace in the Herrengasse.²¹⁹ Tochau and Moßer were promoted to valets, and three new chamber-lackeys were taken on. One of these was the 26-year-old Leopold Lorber, son of the former imperial oboe, flute and chalumeau-player Joseph Lorber.²²⁰ Like the valet-musician Maillard, who passed away in 1744,²²¹ he could have been hired on account of musical skills inherited from his father. The accounts for the second half of 1744 list a payment for the travel costs for two new horn-players, who are first named in the accounts one year later as Carl and Thomas Hosa (Hossa, Husa). The latter came from a family of horn-players in Mělník, according to Dlabacž.²²² New instruments, most likely for these same two musicians, were purchased in 1744,²²³ and again in

²¹⁸ GUSTAV BERETHS, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, "Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte", 5, Mainz, B. Schott's Söhne, 1964, p. 53. It is suggested that Steger served as a musician at the church of St Pankratius. RISM notes the existence of twelve sonatas for two violins and bass described as "Del Signor J. Adolphus Steger | Di Bangratia": B-Bc, 7078.

²¹⁹ "Beschreibung deren Hochfürst: Johann Carl Liechtensteinischen Hauß Officieren Libere bedienten und Hauß leüthen. Wie folget [...] in Alt Liechtensteinischen Hauß in der Herrn Gasse [...] 1 Madam Fridrichin Hoff Meisterin bey der Jung Firstin | 1 derer H. Sohn Franz Phillip alß Facodist bey Ihre Maÿ: der Kayserin"; HALW, K 325, *loc. cit.*, Vienna, March 1746, unfoliated.

²²⁰ Leopoldus Josephus Lorber was baptized on 14 November 1718: data.maticula-online.eu/Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, St Stephan, Taufbuch, 01-059, 1718-1719, 03-Taufe_0085 (f. 85a). His father passed away in 1724.

²²¹ "Pension und Gnaden Gelder | der Verwitibten Malliardin von 14.^{ten} 8bris [1]744 bis dahin [1]745. | 50 f."; HALW, HA 1550, *loc. cit.*, unfoliated.

²²² JOHANN GOTTFRIED DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, cit, vol. 1, cols. 667-668. Dlabacž's entry is problematic, because the author lists only Thomas and a brother of his, Georg. The former does not appear in the baptismal registers of Mělník, but the latter might be the boy baptized on 11 March 1728 as Jiří Řehoř Husa: see Státní oblasní archiv v Praze, Matrika, Mělník 04, Roman Catholic Church, Mělník, Births, Marriages, Deaths, 1699-1731, <http://ebadatelna.soapraha.cz/d/8424/134> (f. 265). Thomas's Liechtenstein colleague Carl might be Karel Borromeus Ferdinandus Husa, who was baptized in the city on 18 October 1716: *loc. cit.*, <<http://ebadatelna.soapraha.cz/d/8424/45>> (f. 85). The third Hosa who appears in the accounts below as a supplier of reeds, Anton, might be the Antonin Jaroslav Husa who was baptized in Mělník on 16 May 1718: *loc. cit.*, <<http://ebadatelna.soapraha.cz/d/8424/52>> (f. 99). These three men sharing a common Czech surname ("Husa" means "goose") were not brothers.

²²³ "Wald-Horn macher | 31. dito [December] dem Waldhornmacher Adam Förber ein außzügel | 49 f."; HALW, HA 935 *Liechtenstein, Fürst Johann Nepom. Karl; Finanzen: Hochfürstlich Johann Karl Liechtenstein'sche Hauptkassarechnung, [1.7.-31.12] 1744*, unfoliated.

February 1745, from the Viennese horn maker Adam Ferber.²²⁴

The accounts for 1745 document further payments for new instruments²²⁵ together with additions to the music staff of Johann Nepomuk Charles, who took over the reins on his twenty-first birthday, 8 July. In October of that year the musician Johann Adam Fridl (Friedel, Fried) was hired along with two of his sons, Johann Michael and Johann Georg Adam, each receiving an annual salary of 300 florins and free accommodation.²²⁶ From other sources we know that the Fridls were violinists proficient also on the lute and the harp.²²⁷ Unfortunately, the account books of 1746 and 1747 are missing, so it is not clear when, exactly, Johann Georg Orschler (Orsler) was appointed Liechtenstein *Kapellmeister*. This composer and violinist was yet another student of Rossetter, having been sent to Vienna by count Zierotin to study with the imperial musician; while there, he was also taught by Fux. In the mid-1720s the *musicus* Orschler is recorded as living in Prague, but between 1731 and 1736 he is discovered working in Olmütz for count Rottal as his “*aulae prefectus*”.²²⁸

Orschler is mentioned in the 1748 accounts as drawing an annual salary of 600 florins, with officer’s board and accommodation in one of the Liechtenstein palaces thrown in. However, he was already working for the court by May 1747, when Corpus Christi celebrations on 2 June were being planned in the Feldsberg parish church, and where the *Kapellmeister* “mit der *Vocall- und Instrumental Musique*, auch diesen hohen fest, und *procession* sich beýwohnen solle”.²²⁹

The documents from May 1747 also show that the court was planning to instal a new organ in the parish church. A contract was drawn up in Feldsberg the morning after Corpus Christi, listing in great detail the keyboard specifications and appearance of the instrument, and this was to be presented to the Viennese organ-builder Theodor Wilhelm Weißmann. He was to receive 1400 florins, paid

²²⁴ “Jägerhornmacher | 12. dito [February] dem Adam Farber vor gelieferte Jagerhorn | 54 f.”; HALW, HA 1550, *loc. cit.*, unfoliated.

²²⁵ “Lauten- und Geigenmachern | 11. dito [August] dem Johann Georg Thür ein außzügel bezahlt | 119 f.”; *loc. cit.*, unfoliated.

²²⁶ “Besoldungen | Bey der Hof Stadt | *Musicus* | Johan Adam Fried sambt seinen 2. Söhnen von 1.ten 8bris bis letzten Xmb: Jährl: 1200. | f. 300.”; *loc. cit.*, unfoliated.

²²⁷ ROBERT MÜNSTER, *Die Münchner Hofmusik bis 1800*, in *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, “Schriften Zur Südwestdeutschen Hofmusik”, 1, eds Silke Leopold and Bärbel Pelker, Heidelberg, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2014, p. 390. The Fridls are listed as lutenists, harpists and violinists in *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, hrsg. von Josef Focht, <<http://bmlo.de/f0592>> (Version vom 6. Juni 2013). The Fridl family was accommodated “In Fürst. Hauß hintern Land Hauß [...] Johann Adam Fridl First. Musicus, dessen Weib Barbara, dessen Kinder Georg Adam, Johann Michal, Antoni, Theresia, Hellena, Maria Ellisabetha”; HALW, K 325, *loc. cit.*, Vienna, March 1746, unfoliated. The mentioned Anton(i) is probably the same person who later became a timpanist in the Munich court orchestra.

²²⁸ Two German oratorios were composed by Orschler for Olmütz and Brno in the early 1730s; a further Italian oratorio by him may date from that same period. JANA SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, *cit.*, pp. 141-142.

²²⁹ HALW, H 2336 *Pfarrre und Schule Feldsberg, 1732-1770*, Vienna, 19 May 1747, unfoliated.

in four instalments, for the finished organ, which was expected to be ready in time for Whitsun 1748, which fell on 2 June. Orschler was closely involved in this: on receiving Weißmann's plans and drawings for the new instrument, the *Kapellmeister* was to give his approval before the builder formally submitted his plans in Vienna to the prince and his *Hofkanzlei*. By 16 June the contract had been signed.²³⁰ The Lutheran Weißmann had been serving the Liechtenstein court from at least 1745, when he received a payment for unspecified services in Feldsberg – perhaps the delivery of new keyboard instruments for the palace.²³¹

Because of the lack of account books for 1746 to 1747, it is necessary to turn once again to the church and hospital records to gain an idea of musical activities at the court of the young Liechtenstein regent. And indeed, many musicians and comedians are listed in the Feldsberg registers from 1746 onwards, at a time when a new Liechtenstein *Kapelle* was starting to take shape. Some of the lackey-musicians of Joseph Johann Adam were still active: for example, the violinist Heÿssig, who instead of travelling to Paris in 1737²³² had been appointed steward of the Landskron (Lanškroun) estate on the borders of Bohemia and Moravia: his name appears regularly in the Feldsberg church books from late 1745 and in 1746. On 3 September of that year the 62-year-old Albert Radler died, and Tochauer replaced him as steward of Feldsberg.

²³⁰ *Loc. cit.*, unfoliated. The archival documents relating to the organ in Feldsberg, dating from 19 May-16 June 1747, have only recently been returned from Russia, having gone missing, together with a large section of the Liechtenstein archive, after World War II. In his study of the two historical Feldsberg organs Jiří Sehnal did not have access to these files and had to rely on a much later source when identifying the organ builder as the Viennese Johann Hencke on the basis of a note in the Feldsberg Pfarrchronik dating from 1790: "Die Orgel hat ein gewisser Henckel [sic!] gemacht. Einige wollen sagen, ein gewisser Weiss."; Jiří SEHNAL, *Zwei Meisterwerke Österreichischer Orgelbauer in Feldsberg (Valtice, CSFR)*, cit., pp. 308-310. Since this Weiss was not identifiable as Weißmann at that time, Hencke seemed the more obvious candidate. However, the newly recovered documents, which await further study, reveal the true maker of the parish church organ, restored in 1998. The need for a new organ might have been triggered by the arrival of a new *Schulmeister* in 1746: Johann Tobias Becker, a former *Schulmeister* in the neighbouring Liechtenstein estate of Eisgrub (Lednice), and Herrenbaumgarten in Lower Austria, who is also listed as a Feldsberg organist in the Joseph Wenzel files. A short biography of this composer, whose works are listed in RISM, appeared in "Musik", *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 18. Juli 1853, N° 29, p. 171. As early as 1713 the organ that was replaced had fallen into a poor state of repair, but a contract was made that year with "Johann Casperer Orgelmacher und Tischler in Eÿßgrub" for the necessary work: HALW, H 2335 *Feldsberg, Pfarre und Schule Feldsberg 1705-1732*, ff. 476a-478b.

²³¹ "Orgelmachern | 1. dito [October] dem Orgelmacher Weißmann ein außzügell wegen Feldsperg bezahlt 100 f."; HALW, HA 1550, *loc. cit.*, unfoliated. Important biographical information on Weißmann and his activities as a keyboard maker is presented by RITA STEBLIN, *Early Viennese Fortepiano Production: Anton Walter and New Inventions by Johann Georg Volkert in 1777-1783*, "Studien zur Musikwissenschaft", 55, 2009, pp. 269-302: 276-278.

²³² Similarly, the lackey Alexander Neumann did not travel to Paris: instead, he was appointed *Zimmerwarther* at the Liechtenstein estate of Wilfersdorf in Lower Austria.

The new musicians included the *Discantist* Lorentz Pome (Poma, Pum),²³³ the bassist and “Guardi Reütter” Johann Georg Pfendler (Fendler)²³⁴ and the chamber musician and organist Johann Georg Stephan.²³⁵ Whether this man was related to the well-known composer, keyboard-player and teacher Johann Anton Stephan, who arrived in Vienna in the early 1740s from Moravia, remains uncertain. The wind section comprised two new bassoonists, Christoph Tregler and Daniel Mißler,²³⁶ and four new oboists – Johannes Theophilus Fiedler,²³⁷ Johannes Amad. Fidler²³⁸ (these two men could be related, perhaps even brothers), Bernardus Klemb (Klemp, Clem) and Joseph Biegler,²³⁹ although some of these may also have doubled on other wind instruments such as the flute or the clarinet, an instrument already making its way into court music by this time.²⁴⁰

The account book of 1748 lists a valet of Johann Nepomuk Charles by the name of Ziegler, but unfortunately no first name is given, and it is not clear when he was hired. Might this be the 26-year-old composer and violinist Joseph Paul Ziegler? Ziegler certainly fits the employment requirements, coming from Vienna and being a musician in the same way as some of the other valets appointed by the Liechtenstein princes. Little is known about Ziegler’s activity during the 1740s except that at least three oratorios of his – all, notably, dedicated to St John Nepomuk – were performed in Vienna in 1744, 1747 and 1748.²⁴¹ He turns up

²³³ In 1747 the son of “Lorentz Pum, Fürst. Discantist” was baptized in Feldsberg: <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3482, Valtice, Narození, 1732-1756, 19 December 1747, unfoliated.

²³⁴ On 29 January 1747 “Georg Pfendler, Fürst. Bassist” acted as a godparent for a baptism; *loc. cit.*, unfoliated. He later served as a *Schulmeister* in Wilfersdorf.

²³⁵ Joseph Stephan, son of “Johann Stephan Fürst:er Cammer Musicus” was baptized in Feldsberg on 18 August 1746; *loc. cit.*, unfoliated.

²³⁶ For the baptism of Barbara, new-born daughter of “Christoph Tregler, Hoch-Fürst:er *fagotist*”, his colleague “Daniel Mißler Hochfürst:er *fagotist*” acted as a godparent; *loc. cit.*, 25 October 1748, unfoliated.

²³⁷ The daughter of “Johannes Theophilus Fiedler Fürst. *Houboist*” was baptized on 8 March 1747; *loc. cit.*, unfoliated.

²³⁸ The daughter of “Johannes Amad[...] Fidler Hochfürst:er *Huboist*” was baptized on 5 November 1748; *loc. cit.*, unfoliated. Fidler’s full middle name is hard to read: it could be either Amadeus or Amadeo.

²³⁹ For the baptism of Bernardus, the new-born son of “Joseph Biegler Hochfürst:er *Hoboist*”, his colleague “Bernardus Klemb Hochfürst. *Hoboist*” acted as a godparent; *loc. cit.*, 5 August 1748, unfoliated. Two of Klemb’s sons later served as violinists in the *Hofmusikkapelle*.

²⁴⁰ DAVID GASCHÉ, *La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)*, doctoral dissertation, Université François Rabelais, Tours, 2009, pp. 35-37. The author takes as an example the court of Mainz, which employed an ensemble comprising flutes, oboes, clarinets, bassoons and horns as early as 1745. He refers in addition to a work by Christoph Wagenseil, *Divertimento in F*, as an example of *Harmoniemusik* composition in existence already by 1750 in Vienna.

²⁴¹ RALF GEORG BOGNER, *Die Bezähmung der Zunge: Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 197. The Vienna newspaper reported on the performance on 18 May 1748 in the St Peter’s church, which was arranged by a member of an old Bohemian noble family, Freyherrn Johann Anton Cajetan Wunschwitz: “[...] in der Hoch berühmht prächtigen St. Peters-Kirchen alhier zu Ehren dessen über hundert Jahr her seyenden

around 1749 as the violin teacher of the young Karl Ditters (later, von Dittersdorf), possibly after leaving the service of the Liechtenstein court. Incidentally, Ditters's father Paul had a customer-client relationship with the Liechtenstein princes as an embroiderer of coats-of-arms, as evidenced by payment receipts and references in the accounts from the mid-1730s onwards, so he was probably well informed about the musicians in the service of their court.

In the summer of 1746 we find the first references to the comedians who from then on would perform regularly for the princely couple and their guests in the court theatre at Feldsberg. The leader of this itinerant troupe of German comedians was Franz Albert Defraime, who formed his own company in 1724 in Kuks at the theatre of count Franz Anton Sporck before becoming one of the most successful theatre directors of his time.²⁴² The names of five additional comedians and some of their wives – who no doubt themselves participated in the comedies – are found in the local Feldsberg registers at all times of year up to the end of 1748, which suggests that the troupe was permanently stationed there or used the town as a base on account of its convenient situation between Prague, Brno and Vienna. Two of the comedians went on to form their own companies: Johann Tilly, who travelled widely before and after joining up with Defraime in Feldsberg,²⁴³ and the puppeteer Johann Georg Obinger, who from the early 1730s performed his marionette plays in Germany, Austria and Bohemia.²⁴⁴ The comedian Johann Ignatius Faschinger was a long-standing member of Defraime's

Geschlechts-Patrons, des grossen Heil. Joann Nep[.] ein von Hrn. Joseph Marinelli in die poesie, und vom Hrn. Joseph Ziegler in die Music übersezt – vortreflich aus Virtuosen bestanden – mit Trompeten und Paucken versehenes Oratorium sollemissime in Gegenwart eines sehr zahlreichen Hohen und Niedern Adels, dann Gemeinen, halten"; *WD*, (Num. 41) Mittwoch den 22. Maji. 1748. Unpaginated.

²⁴² The Czech Theater Encyklopeda provides much information about the director and members of his troupe: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Defraime,_Franz_Albert> (accessed 11.7.2017). Defraime's name first appears in Feldsberg when his daughter Josepha Teresia was baptized there on 15 September 1746, the Liechtenstein princess Maria Josepha acting as a godparent by proxy: "Vat: Franciscus Albertus de France. Principal der deitschen Commedianten. Mat: Maria Josepha, Pat: Ignatz Dochauer uxor Rosalia, seind gestanden an statt Ihro Hochfürst: Durchleicht"; <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3482, Valtice, Narození, 1732-1756, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁴³ <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Tilly,_Johann> (accessed 11.7.2017). On 17 January 1748 Tilly's new-born son was baptized on 17 January 1748, the prince acting as a godparent by proxy: "Joannes Nepomucenus Carolus Josephus. Par: Joannes Tilly, Comediant. Mat: Carolina. Pat: Ihro Hochfürst: Durch: Joannes Carolus Nepomucenus von Liechtenstein, an statt Ihro Durch: gestanden H. Ignatius Tochhauer Schloß Verwalter;" <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3482, Valtice, Narození, 1732-1756, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁴⁴ <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Obinger,_Johann_Georg> (accessed 11.7.2017). Obinger's new-born daughter was baptized on 18 April 1747: "Maria Josepha, Par: Joannes Obinger, Commediant, Mat: Maria Magdalena, Pat: Ihro Hochfürst: Durch: Joannes, Carolus, Nepomucenus, mit der Durch: Fürstin Maria Josepha, stad dero Durchl: Personen seynd gestanden H. Joseph Moßer, Cammer-Diener und Fr. Rosalia Tochhauerin Schloß-Verwalterin;" <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3482, Valtice, Narození, 1732-1756, *loc. cit.*, unfoliated.

company,²⁴⁵ but when Margvardus Rischar (Pantalon)²⁴⁶ and Ignatius Pilota²⁴⁷ joined is not known. The comedies played in Feldsberg would have included, for example, works by Goldoni in Defraïne’s translation in addition to the standard repertoire for a travelling troupe of this kind. We know only vaguely the name of one play from a letter written by the Liechtenstein princess Maria Josepha in December 1747:²⁴⁸

Le jour de vôtre depart nous avons vüe représenter sur le Hoff Theatre la comedie allemande, Perssonne ne sçavoit son Rolle; vous pouvez vous représenter que ceoit toute la comediei comme la fin de notre derniere...

A brief summary of the financial accounts of Johann Nepomuk Charles in 1747 lists unspecified payments to the comedians under the rubric of additional expenses,²⁴⁹ and the same occurs in the 1748 accounts, as described below. However, the names of the comedians are not included among those of the staff of the Liechtenstein prince – but then, neither are those of any of the rank-and-file musicians – so the salaries of the former must have been paid from a separate account. In fact, the only musician listed in the 1748 accounts is *Kapellmeister* Orschler,²⁵⁰ although a young “instrument servant” named Duchatsch (Tuchhatsch) is included among the “Hauß bediente” and, earlier, the patients of the Feldsberg hospital.²⁵¹

²⁴⁵ <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Defraïne,_Franz_Albert> (accessed 11.7.2017). Faschinger is recorded as visiting the Feldsberg hospital for treatment on 5 April 1747: “Joannes Ignatius Fassinger ein Comediant [...]”; *CZ-Bsa*, E 79, Milosrdní bratr Valtice, Kniha inv. č. 30, sgn. 29, Knihy nemocných, 1747 leden 1 – 1760 červen 30 (Krancken Protokoll von 21. März 1747 bis 30 Brachmonst 1760, No. 10).

²⁴⁶ Rischar’s new-born son was baptized on 15 January 1748: “Joannes Nepomucenus. Par: Margvardus Rischar, Pantalon. Mat: Maria Anna. Patr: Ihro Hochfürst: Durch: Joannes, Carolus, Nepomucenus von Liechtenstein, an statt Ihro Durch: gestanden H. Ignatius Tochauer Schloß-Verwalter;” <<http://actapublica.eu/puvodci/lokality/92/>>, 3482, Valtice, Narození, 1732-1756, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁴⁷ Pilota’s new-born daughter was baptized on 3 March 1748: “Maria Josepha. Par: Ignatius Pilota, Comediant, Mater: Regina, Pat: Ihro Durch: Maria Josepha von Liechtenstein gebohrne Gräfin von Harrach, gestanden H. Ignatz Tochauer Schloß-Verwalter, Uxor Rosalia;” *loc. cit.*, unfoliated.

²⁴⁸ *A-Wava*, Harrach in spec. 550.34 Liechtenstein, Prinzessin I., Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1746-1748, letter of Maria Josepha, 1 December 1747, unfoliated. The letter is addressed to an unnamed “Frere” who had just departed from Feldsberg: since it discusses his forthcoming journey to Milan, the recipient is probably either her brother-in-law, count Ferdinand Bonaventura II Harrach (and husband of her sister, Maria Rosa), who was appointed governor of Lombardy in 1747, or one of her own brothers, who could have accompanied his cousin to Milan.

²⁴⁹ “Extra außgaben, wegen Ostfrießlandt, *Comüedianten* und dergleichen | 19226 f. | 23 x”; HALW, K 402 *Johann Nepomuk Karl v. Liechtenstein: Finanzielles, 1724-1748*, Vienna, 11 May 1748, unfoliated.

²⁵⁰ A young student of Orschler, the eighteen-year-old “Elias Khün, ein Instrument Diener bey der H. Capell-Maister alhier geb: v Eibesthall in Osterreich alt: 18 J: V: Joannes T: M: Maria L: o: g: Liberey zust: Febris Stiana”, was admitted to the hospital in Feldsberg on 1 July 1748: *CZ-Bsa*, E 79, Milosrdní bratr Valtice, Kniha inv. č. 30, sgn. 29, *loc. cit.*

²⁵¹ “gewester Instrumenten d[iene]r. Tuchhatsch bies ende Martÿ pr. 1/4 Jahr. | 6 [f.]”; HALW, HA 1549 *Liechtenstein, Finanzen: Hauptkassa-Rechnungen 1.1. - 6.11.1748*, unfoliated. Duchatsch was

The additional expenses listed in 1748 bring a pleasant surprise: the revelation that the court organist and chamber musician Stephan was paid extra for giving lessons on the keyboard to a music student named “Frantz Pokorný”. An entry in the hospital registers on 15 October of that year confirms the identity of this scholar as Franz Xaver Pokorny (in Czech, Pokorný), who was born in Königstadt (Městec Králové) in Bohemia²⁵² and later became a well-known violinist and composer. Until now nothing has been known of this musician’s movements before c. 1750, so this new information is most welcome, as is the presumption that Orschler was also Pokorný’s teacher for both violin-playing and composition.

Payments to musicians and for music-related services, 1748²⁵³

		Jägerhornmacher	
No.	Tag	<i>7mbr</i>	Fr x
911	1	dem Frantz Leichnamb Schneider vor eine Trompeten Extra Außgaaben	7
		<i>Martij</i>	Fr x
1037	1	denen Comoedianten, Lauth <i>quittung</i> dd. ^o 9. ^{ten} Febru: a:c:	100
1042	-	dem Antoni Hossa vor nacher Feldsperg gelieferte <i>Huboa</i> , und <i>Fagot</i> Röhr	14 6
1043	-	dem <i>Organisten</i> Johann Stephan vor den <i>Scholar</i> Frantz Pokorný gegebene, 48 <i>Lectiones</i>	24
No.	Tag	<i>Majj</i>	Fr x
1060	24	vor den <i>Music Scholar</i> Frantz Pokorný vor 32 <i>Lectiones</i> auf dem <i>Clavir</i>	16
		<i>Junij</i>	Fr x
1066	12	dem Hr: Frantz <i>Philip</i> Friedrich Kay: Cammer <i>Musico</i> , vor gelieferte <i>Fagot</i> , Lauth gnädigster <i>Approbation</i>	57 45
No.	Tag	<i>Octob:</i>	Fr x
1084	14	vor eine <i>Loge</i> in dem <i>Opera</i> Hauß von, 6 ^{ten} 8br. 748. bies ende des <i>Carnevals</i> . 1749. auf gdsten befehl bezahlt	600

admitted to the Feldsberg hospital on “21 hujus [October] 1747 Carolus Duchatsch ein Fürst: Bedienter geb: v Kirchberg alt 18 J: V: Mathias M: Anna b. T: o g: lyberay febr: tertian. Cath. I N: 33, d. 30 hujus gesund hieraus”; CZ-Bsa, E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 30, sgn. 29, *loc. cit.* On 7 December 1767 the *Regensburg Diarium* notes the arrival of “Msr. Duchatsch, ein Musicus von Prag”; perhaps the same person is meant: *Regensburgisches Diarium oder wöchentliche Frag- und Anzeige-Nachrichten*, 1767, unpaginated.

²⁵² “Franciscus Pokorni ein Fürst. Music Scholar alt. 19 J. V. Franciscus t. M: Maria L. o.g. mundur g[e]b[ohren]. v Königstadt in Bohmen zustand Destructio: Stomach: Cath.”; CZ-Bsa, E 79, Milosrdní bratř Valtice, Kniha inv. č. 30, sgn. 29, *loc. cit.*

²⁵³ The accounts for the period 1 January to 6 November 1748 appear in HALW, HA 1549, *loc. cit.*, unfoliated; the accounts for 7 November to 31 December 1748 are seen in HALW, HA 936 *Liechtenstein, Fürst Johann Nepom. Karl; Finanzen: Hauptkassarechnung vom 07. Nov. – 31. Dez. 1748*, unfoliated.

JÓHANNES ÁGÚSTSSON

No.	Tag	<i>Novemb:</i>	Fr	x
1085	13	der <i>Musicalischen Congregat.n</i> zu dem Fest der Hejł. <i>Caeciliae 2 Ducaten</i>	8	15
No.	Tag	<i>Decembr.</i>	Fr	x
76	12	dem Trompeter <i>Anton Beck</i> wegen frejšprechung des Trompeter <i>Scholar Caspar Franck</i> 100 f. und vor den Lehr Brief 6., zusammen	106	

The expenses listed in this table show that the musical establishment of Johann Nepomuk Charles kept on growing, with payments made for the education of Pokorny and the trumpet student Franck, while new instruments were purchased and others maintained. However, with the tragically early death of the young Liechtenstein prince in Wischau (Vyškov) in Moravia on 22 December 1748, the music activities at his court came to a sudden end.

In his diaries, Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, the *Obersthofmeister* of empress Maria Theresa, provided what is perhaps the best contemporary description of Johann Nepomuk Charles and his “unvergleichliches und generoses Gemüth”.²⁵⁴ He added with some sadness that the prince had surrounded himself with “übler Gesellschaft und bösen Rathgebern”, and that his estate had been burdened by heavy debts already during his short-lived rule. Documents listing the sums owed by the prince include debts to three of the instrument-makers who supplied his musicians,²⁵⁵ and a huge amount was owed to two merchants for the purchase of flutes.²⁵⁶ In addition, a large sum was owed to the imperial court composer Giuseppe Porsile, but for what particular services is not known.²⁵⁷ Joseph Wenzel, who now took over as the ruler of the house,

²⁵⁴ *Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters, 1742-1776, “Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs”, 56, eds Rudolf Khevenhüller-Metsch and Hans Schlitter, 8 vols, Vienna, Holzhausen, 1907-1972, vol. 2 (1745-1749), p. 186, diary entry for 5 November 1747.*

²⁵⁵ “*Consignation. Deren aus der Hochfürst: Johann Carl Liechtensteinischen Allodial-Cassa bezahlten Auszüge-Schulden, als: [...] 1750 | No. 466 Jägerhornmacher Färber 12 f. | No. 470 Lautenmacher Thir 100 f.*”; HALW, K 454 *Joseph Wenzel v. Liechtenstein: Vormundschaft über Johann Nepomuk Karl, Rechnungen II., 1748-1753, unfoliated*; “Ao 1751 | N:º 466 | dem Jägerhornmacher Leichnamschneider | 154 [f.]”; HALW, K 455 *Joseph Wenzel v. Liechtenstein: Vormundschaft über Johann Nepomuk Karl, Rechnungen III., 1748-1753, unfoliated.*

²⁵⁶ “Fürst Lichtensteinische Vormundschafts-Rechnung. Von 22.^{ten} Decembris [1]748. bis ultimo Decembris [1]753. durch 5. Jahr 10. Tag. | Ao 1752 | N:º 395 | Moser und Baumgarten zur Flauten | 794 [f.]; *loc. cit.*, unfoliated. One wonders whether the flutes purchased were made of ivory, thus explaining the high price and the agency of the two merchants, as opposed to direct purchase from the usual Viennese instrument-makers.

²⁵⁷ A receipt signed by Porsile on 18 August 1749 acknowledges a payment of 50 florins representing interest on a debt of 2000 florins; HALW, K 457 *Joseph Wenzel v. Liechtenstein: Vormundschaft über Johann Nepomuk Karl, Rechnungen, Belege Nr. 1-350, 1733-1758, unfoliated.* This amount remained unpaid in 1751.

ordered a major liquidation at the Feldsberg palace, whose wagons, horses, furniture, wardrobes and other effects were sold off in a series of auctions.²⁵⁸ The music library of the prince and his father may have been disposed of during this period, and some of the musical instruments likewise. However, the only instruments that we know to have been sold in 1750 were four silver trumpets and a pair of silver horns.²⁵⁹

Once again, it fell to Joseph Wenzel to dissolve the court of a newly deceased prince. He retained Joseph Moßer as his valet, and Leopold Lorber was similarly kept on, but the latter died c. 1750.²⁶⁰ Some of the musicians who were laid off would later enrich the musical life of various European courts. The next we learn of Orschler is when he becomes a violinist at the court of count Collalto.²⁶¹ The Fridls went to Munich and were enlisted as members of the Bavarian *Hofkapelle*. Thomas Hosa and his brother Georg entered service in Brussels with the governor of the Austrian Netherlands, prince Charles of Lorraine, the brother of Francis Stephen, and would have a major influence on the development of horn-playing in that part of Europe. What became of Carl Hosa is not clear, unless there has been a major confusion between the similar names and it was in fact he who travelled to Brussels with his colleague, which seems the most likely scenario. The music student Pokorny travelled to Regensburg, where he continued his education under the composer and theorist Joseph Riepel. Pokorny later became one of the most prolific composers of the second half of the eighteenth century, leaving behind a vast body of music following his service as a musician at the courts of Öttingen-Wallerstein and Thurn and Taxis at Regensburg. Perhaps a small part of the knowledge gained through his studies with the Liechtenstein court musicians lives on in his compositions.

Musicians of Johann Nepomuk Charles, 1733-1748

Beck, Anton	Trumpet
Biegler, Joseph	Oboe
Bion, Jacob	Keyboard, Viola, <i>Instructor</i>
Duchatsch, Paul	Instrument Diener
Fidler, Johannes Amad.	Oboe
Fiedler, Johannes Theophilus	Oboe

²⁵⁸ The imperial court poet Metastasio purchased eight horses from Eisgrub: "den 16.ⁿ April [1750] von dem H. Metastasio vor einen jungen Rappen zug, von 8 stuck aus dem Eysgrüber gestütt | 4000 f."; HALW, K 413 *Johann Nepomuk Karl v. Liechtenstein: Beilagen zur Verlassenschaftsabhandlung I, 1724-1748*, unfoliated.

²⁵⁹ The "*Musicalische Instrumenta*" that remained unsold were: "Messinger Waldhorn, 5 Pahr; Posaunen, 2 stuck; Violin, 3 st.; Bassietln 2 st.; Geigen, 8 st.; Pratschen, 2 st.; alter Fagoth, 1 st."; *loc. cit.*, unfoliated. It seems obvious that this forms only one part of the total collection: the absence of such instruments as lutes, flutes, oboes and keyboards is telling.

²⁶⁰ "Consignation Allodial Schulden bis letzten 1751 | [...] 1/4 Lorber Leopold, anietzo die Wittib 2000 f."; HALW, K 455, *loc. cit.*, unfoliated.

²⁶¹ JANA SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünnner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, cit., p. 141.

JÓHANNES ÁGÚSTSSON

Franck, Caspar	Trumpet <i>Scholar</i>
Fridl, Johann Adam	<i>Cammer Musicus</i> , Violin, Lute, Harp
Fridl, Johann Georg Adam	<i>Cammer Musicus</i> , Violin, Lute, Harp
Fridl, Johann Michael	<i>Cammer Musicus</i> , Violin, Lute, Harp
Haman, Anton	Horn, Lackey
Heÿssig, Martin Frantz	Violin, Lackey, Steward
Hosa, Carl	Horn
Hosa, Thomas	Horn
Khün, Elias	Instrument Diener
Klemb, Bernardus	Oboe
Koch, Antonius	Trumpet <i>Jung</i>
Koch, Joannes Georgius	Trumpet
Kurtzweill, Ferdinand	Violin, Lackey
Lorber, Leopold	Musician?, Chamber Lackey
Mißler, Daniel	Bassoon
Moßer, Joseph	Musician?, Lackey
Neumann, Alexander	<i>Musicus</i> , Lackey, <i>Zimmerwarther</i>
Orschler, Johann Georg	<i>Kapellmeister</i> , Violin
Pasorskÿ, Joannes	Trumpet
Pfendler, Johann Georg	Bass, <i>Guardi Reütter</i>
Pokorny, Franz Xaver	Music <i>Scholar</i>
Pome, Lorentz	<i>Discantist</i>
Radler, Albert	Musician, Steward
Reinisch, Joseph	Violin, Musician, Registrar
Renner, Johann Georg	<i>Musicus</i> , Carpenter
Stephan, Johann Georg	<i>Cammer Musicus</i> , Organist
Tochauer, Ignatius	Oboe, Lackey, Valet, Steward
Tregler, Christoph	Bassoon
Wattenbach, Augustin	Horn, <i>Bauschreiber</i>
Ziegler, [? Joseph Paul]	Violin?, Valet

“COMPOSITORE PRAENOBILI AC ERUDITO DOMINO MELCHIORE PICHLER”

At exactly the same time that Joseph Wenzel was ‘cleaning up’ after Johann Nepomuk Charles’s short and extravagant rule, the former Liechtenstein music director Johann Melchior Pichler comes back on to the radar after a long period during which his movements can not be satisfactorily explained. Although he was released from service in 1733, the composer seems to have remained in contact with the Liechtenstein court; on 21 September 1735 he even received a payment of 50 florins from his former employers.²⁶² Earlier that year his daughter

²⁶² “Neu Jahrs *Discretionen* Regalien und Remunerationen | dem 21 Sept. [1735] dem gewesten *Music Director* Melchior Pichler vermög g[nä]digster *Decretation* | 50 f.”; HALW, K 427, *loc. cit.*, unfoliated.

Maria Magdalena was born. The baptismal register of the Piarist Church of Maria Treu in Vienna gives Pichler's profession simply as *musicus*, which suggests that he had not yet found a commensurate position, unless he was merely being humble when asked about his profession by the officiating priest.²⁶³ By 1736 Pichler had entered the employment of a new patron, as evidenced by the title page of the libretto to a Jesuit play with music performed in Linz during Easter:²⁶⁴

D. FLORIANUS *Patratô ad Onasum Matrtyriô illustris. Heiliger Florian Der zu Lnnß wider das Heydentum durch Marter-Todt obsigende Glaubens-Held.*
 [...] *die Musices Compositore Praenobili ac erudito Domino Melchiore Pichler Serenissimi Principis Lubomirski Capellae Magistro.*

The princely Polish Lubomirski family included numerous patrons of music who have proved notoriously difficult to identify accurately in cases where their forenames are not given. Prince Teodor Lubomirski, voivode of Cracow, governor of Spiš and Field Marshal of the Austrian army, emerges as a possible employer of Pichler, if only because of his high position within the empire and his frequent residence in Vienna between 1733 and 1740. This prince was a well-known patron of music at whose palace in Cracow Italian operas were produced during the 1720s. Teodor's frequent travels between Vienna, Spiš, Cracow and Saxony from the mid-1730s onwards are reported in the newspapers of the day, and it seems somewhat unlikely that Pichler accompanied him on all his journeys. Another possible candidate as Pichler's new employer is prince Jan Kazimierz Lubomirski, governor of Bolimów and owner of a large residence in Groß-Glogau – the city where Joseph Johann Adam's third consort Maria Anna Katharina had passed away in 1729. Moreover, the father of Joseph Johann Adam's fourth consort Maria Anna, count Franz Karl Kottulinsky, was the governor of the principality of Groß-Glogau, so the Liechtenstein prince had extensive connections with the city. Joseph Johann Adam visited Groß-Glogau in 1728 and 1729, and Pichler might have been in his entourage on either occasion, thereby establishing contact with Jan Kazimierz. Moreover, this Polish prince was married to princess Ursula Lubomirski née Branicki, the sister of prince Jan Klemens Branicki, Pichler's future employer.

The second hypothesis is based purely on circumstantial evidence, but it could fit well with Pichler's *possible* movements in later years. Jan Kazimierz died in 1736 or 1737, and this would have left the composer free to pursue other positions

²⁶³ “[14 July 1735] Maria Magda[lena]: Vat: Johann Melchior Bichler ein Musicus in Haffnerisch: Hauß: Mut: Maria Cunigundis S. Ehew. Gew. Ihro Gnaden Baron von Russenstein gebohrne u. Ehew. Hel. Niderlin”; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Maria Treu, Taufbuch, 01-002, 1735-1753, 03-Taufe_0016 (f. 15).

²⁶⁴ RICHARD SCHAAL, *Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theaterrmuseums München*, “Die Musik Forschung”, 12/1, 1959, pp. 60-75: 64.

and projects. Also, if he was employed by Teodor, Pichler might have been allowed leave of absence while the general and his regiments fought in the Russo-Turkish war, which Austria entered in 1737. He might have travelled to France during this period, since a “M.^r Buchler” is listed among those subscribers to Georg Philipp Telemann’s *Nouveaux Quatuors* of 1738 who were based in Paris or elsewhere in France. Did he perhaps accompany the Liechtenstein family to the French capital in order to provide and direct the music for the entertainments that were given there by the imperial ambassador? While there, Pichler would have been in the good company of his former colleagues Tochauer, Kurtzweill and Moßer, who had travelled to France in the entourage of Johann Nepomuk Charles. However, no sources have been found to firm up this hypothesis.

On the other hand, a visit to Paris during this period might also have presented an opportunity for Pichler to follow up and oversee the publication of his Op. 1. The privilege that was taken out in 1731 was about to expire when it was renewed by S[ieu]r François Dufresne on 4 February 1737 for 8 years running from 31 December 1736 in respect of “plusieurs Sonates, solo, trio, et concerto des Sieurs ***, Nicolo Porpora, Carlo Tassarini, Pichler, Brevio, Alberto Gallo, et autres”.²⁶⁵ Until now it has been assumed that Pichler’s Op. 1 came on to the market some time before the end of 1738 or the first half of 1739, but closer examination reveals that the print was issued in 1737.²⁶⁶ The new title page of a later print, c. 1748, reads:²⁶⁷

VI | SONATES | EN TRIO, | Pour une Flûte seule, | Violon et Basse. | PAR M.^R
PICHLER, | Ordinaire de la Musique | Du Prince de Solms. | Prix 6.^l | Gravées par Joseph
Louis Renou. | A Paris, | [...] | Avec Privilège du Roy.

As in the case of Lubomirski, identifying Pichler’s new employer presents a problem because of the many branches of the house of Solms. However, in 1748 the title of prince of Solms could have applied to only one branch: that of Solms-Braunfels. In 1742 emperor Charles VII raised this *Grafschaft* to the status of a principality, and its ruler, count Friedrich Wilhelm, accordingly became the first prince of this house. Curt Sachs’s study of the *Hofmusik* at this court paints a picture of a very simple form of music-making, and Pichler’s name was not found

²⁶⁵ MICHEL BRENET, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d’après les Registres de privilèges, “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, 8, 1906-1907, pp. 401-466: 437.*

²⁶⁶ ANIK DEVRIÈS, *Édition et commerce de la Musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle: Les Boivin, Les Leclerc*, Geneva, Éditions Minkoff, 1976, p. 238, gives the year of publication as c. 1738-1739, based on what the author considers to be the first published catalogue of Le Clerc, which was issued together with the Op. 1 of Francesco Maria Veracini: *ibid.*, p. 95. However, the publication of Salvatore Lanzetti’s Op. 1, issued in 1737 (F-Pn, Vm⁷-6324), includes an even earlier catalogue of Le Clerc that advertises Pichler’s Op. 1 for sale.

²⁶⁷ F-Pn, Vm⁷-6622; RISM A/I: P 2306; PP 2306. This copy is clearly a reprint, as confirmed by the attached catalogue of works offered for sale by Le Clerc, which dates it to c. 1748.

among the sources examined by this scholar.²⁶⁸ Another member of the house of Solms must be mentioned here, even if he was not a prince: Christian August, count of Solms-Laubach, who ruled from 1738 to 1784, was described as a “grosse Gönner der Musik” by the violist and composer Johann Christian Hertel, who visited the count in 1739.²⁶⁹ Despite his great debts, this count was said to maintain a fine court, but whether he employed any musicians is not known.²⁷⁰ So for the time being, the exact identity of Pichler’s patron remains unclear. A closer study of the many existing copies of the print, today held by at least six different libraries, may shed light on this somewhat complicated matter.

With the publication of Op. 1, Pichler became the first Vienna-born composer to have his compositions printed in Paris, the hub of European music publishing from the 1730s onwards. The music had doubtless originally been composed for the Liechtenstein chamber musicians of Joseph Johann Adam, since copies of three of the six sonatas were already present in the private collection of Frederick Louis of Württemberg-Stuttgart prior to his death in 1731. One of these, the fifth sonata, bears the legend “del Sigl. Büchler á Viena”,²⁷¹ and this inscription removes any doubt regarding the authorship of the publication, which is currently attributed incorrectly to a certain Patritio Pichler in RISM. An anonymous manuscript copy of Op. 1 is included in a large volume of chamber music for violin and flute in the Sing-Akademie collection in Berlin,²⁷² while copies of individual sonatas are widely distributed among European libraries – for example, in Darmstadt, where the fourth sonata was mistakenly credited to Telemann by Christoph Graupner.²⁷³ One of the five manuscript copies of the third sonata is held by the French National Library as part of the Fonds

²⁶⁸ CURT SACHS, *Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels*, “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, 8, 1906-1907, pp. 284-287.

²⁶⁹ FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, cit., vol. 3, p. 59.

²⁷⁰ RUDOLF GRAF ZU SOLMS-LAUBACH, *Geschichte des Grafen- und Fürstenhauses Solms*, Frankfurt am Main, Adelmann, 1865, pp. 366-374.

²⁷¹ *D-ROu*, Mus.Saec.XVIII:1016.

²⁷² *D-Bsa*, SA 3888, (items 15, 24, 18, 23, 9, 39).

²⁷³ *D-DS*, Mus.ms 1042/62. The sonata is also listed in the catalogue of the now lost instrumental collection of the Collegium Wilhelmitanum in Strasbourg, where it is attributed to Büchler (no. 223). I am grateful to Steven D. Zohn for his comments in private correspondence, where he expressed doubts on the Telemann attribution based on stylistic differences and the movement titles. The work is currently listed in the official Telemann catalogue as TWV 42:D10. The second movement of the Darmstadt copy, which is in the hand of Johann Samuel Endler and has a title page written out by Graupner, is entitled *Tournée* (à la Pichler), while the Paris print names the same movement “Bourée”. This suggests that a manuscript copy of Pichler’s work was in circulation prior to its publication. Perhaps Telemann was responsible for its transmission, which could have led Graupner to attribute the work to him. If Pichler indeed visited Paris as speculated above, he would doubtless have met Telemann during the latter’s triumphant visit to the city between late 1737 and May 1738.

Blancheton collection (c. 1741),²⁷⁴ which, as we saw earlier, also preserves two flute *Concertinos* by Piarelli.

The thematic inventory of the Rajhrad monastery (1771) lists a now lost copy of the fifth sonata, along with four other Pichler sonatas. One of these, no. 3,²⁷⁵ is of special interest, since its incipit matches that of a work attributed to Fux in the music collection of the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker in Schwerin, where it is preserved in two separate sets of parts for flute, violin, horn and bass.²⁷⁶ In his discussion of this work Ernst Kubitschek seriously questions the authorship of Fux, finding it improbable that the imperial *Kapellmeister* would write music in such a *galant* and playful fashion. He also points out that using the flute and the horn together in a chamber context is unheard of in Fux's oeuvre.²⁷⁷ Once again, a *Tournée* (here, the second movement) swings the authorship of the music firmly in Pichler's direction – indeed, in stylistic respects it resembles other works he wrote for this very combination of instruments.

In 1742 the publication of Pichler's Op. 2, another set for flute, violin and bass, was announced in the French press by "Le sieur Hüe, Graveur de Musique".²⁷⁸ Sadly, no copies of this print seem to have survived, nor any of Pichler's Op. 3 for the same combination, which was published in Paris c. 1751. These publications and the already discussed reprint of Op. 1 nevertheless show that the music of this composer was in great demand during the 1740s.

²⁷⁴ LIONEL DE LA LAURENCIE, *Inventaire critique du Fonds Blancheton de la bibliothèque du Conservatoire de Paris*, cit., vol. 2: Pichler-Pikel, Op. I. – 20: *Trio Del Signor Pichler a flauto traverso, Violino et Basso*, pp. 9-12. In addition to this Pichler piece, five other works are attributed to "Signor Pikel", whom La Laurencie judges to be the same person as Pichler. Two facts lend support to his conclusion: first, the payment made in Vienna on 28 October 1726 by Anton Ulrich's accountant for a violin concerto by Piechel, turns out to be a work by Pichler, as confirmed by the inventory of the duke's collection; see above. Second, the *Concertino* for two violins, flute and bass listed in the Fonds Blancheton collection as "Op. III". – 110 appears as "A 25" in the Esterházy inventory, which attributes it to Pichler. However – and to complicate things further – another of the "Pikel" works in the Fonds Blancheton collection, listed as "Op. III". – 109, is attributed to a certain Fromaldi in the inventory of the Collegium Wilhelmitanum in Strasbourg (no. 36); this same piece is reportedly listed by Ingo Gronefeld (255-G) as a work of Johann Adolph Hasse. A short, one-movement *Sinfonia* by "Sig: Pickel a Petersburg" in the "Schrank II" collection in Dresden (D-DI, Mus. 2845-N-1) leads us to Russia, where a musician by that name played the second keyboard in the court orchestra led by Francesco Araja in the mid-1730s: THOMAS BUSBY, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vols, Leipzig, Michaelis, 1822, vol. 2, p. 635. Gerber notes that a composer by the name of Pichel published a keyboard concerto in Amsterdam: "Pichel (---) um das Jahr 1738 wurde bey Witvogeln in Amsterdam ein Klavierconcert unter diesem Namen gestochen"; ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 vols, Leipzig, 1792, vol. 2, col. 142. Further study is needed to ascertain whether Pichel or Pichler is the composer of the set in the Fonds Blancheton collection numbered "Op. III". – 109-110, and 141-143, these being works that call for a virtuoso of the flute.

²⁷⁵ CZ-Bm, G 6, loc. cit., f. 208.

²⁷⁶ D-SWl, Mus.1938a and Mus.1938b.

²⁷⁷ ERNST KUBITSCHKEK, *Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux – Versuch einer Übersicht*, in *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*, cit., p. 115, note 49.

²⁷⁸ "Un Livre de six Sonates en Trio, pour la Flûte, le Violon & la Basse, Œuvre second, par M. Pichler. Prix 6 livres"; *Mercure de France*, 1742, p. 355.

The musicians of the Collegium Wilhelmitanum in Strasbourg certainly admired Pichler's music, as the catalogue of its now lost instrumental collection confirms: not only did this institution own what is believed to be a copy of Op. 1, plus four manuscripts of individual pieces from that publication, but also eight further works, most of which have concordances in the form of copies attributed to the composer in other collections.²⁷⁹ Another example of the popularity of Pichler's music at the time is reflected in the 1743 inventory of the now lost court music in Zerbst, which lists no fewer than sixteen works by the composer. Some if not all of the twelve sonatas for flute, violin and bass that had been published by then could form the core of this collection: four sonatas perhaps using oboe in place of flute and one rescored for two violins and bass – the latter could be the second sonata of the Op. 1 set, which occurs in a version for two violins in the 1766 Breitkopf catalogue.

Works by Pichler listed in the Zerbst *Concert-Stube*, 1743:²⁸⁰

F. An Concerten

8. [Concert] a 2 Clarini, 2 Violini, et Cembalo di Pichler

74. [Concert] à Violino Princ: 3 Violini, Viola et Cembalo di Pichler

Flutes Travers: Concerten.

10. [Concert] à Flute Trav: Conc: 2 Violini Viola et Cembalo di Püchler

H.) Sonaten. à 4.

5. [Sonata] à Violino piccolo 2 Violini et Cembalo di Püchler

Sonaten a 3.

16. Sonata à Hautb. Violino et Cembalo di Pichler

17. à Hautb. Violino et Cembalo di Pichler

18. à Hautb. Violino et Cembalo di Pichler

19. à Hautb. Violino et Cembalo di Pichler

20. à Flûte Trav. Violino et Cembalo di Pichler

21. à 2 Violini et Cembalo di Pichler

22. à Flûte Trav. Violino & Cembalo di Pichler

36. à Flûte Trav. Violino et Cembalo di Pichler

37. à Flûte Trav. Violino et Cembalo di Pichler

38. à Flûte Trav. Violino et Cembalo di Pichler

39. à Flûte Trav. Viola di Gamba et Cembalo di Pichler

40. à Flûte Trav. Violino et Cembalo di Pichler

²⁷⁹ *Catalogue de la musique instrumentale du Collegium Wilhelmitanum de Strasbourg, 1742-1783*, cit., p. 25. The catalogue lists nine manuscripts by Pichler (under various spellings), to which it is now possible to add two further works currently listed as anonymous under nos. 46 (Op. 1 no. 2) and 297 (Op. 1 no. 1). What is assumed by the editors to be Pichler's Op. 1 is listed among the predominantly printed music in part D, section 1, as "[No] VIII. | Büchler. à Sonat. V. | Flut Travers | Violin | Basso"; *ibid.*, p. 40. However, since the title page of the print is not correctly copied and the sonatas number only five instead of six, this description could refer to a bound manuscript with unknown content.

²⁸⁰ See the facsimile edition *Concert-Stube des Zerbster Schlosses: Inventarverzeichnis, aufgestellt im März 1743*, Michaelstein, Kultur- und Forschungsstätte, 1983, ff. 139-152.

The 1740 inventory of the Esterházy collection of instrumental music lists a now lost concerto for flute, two violins and bass plus two partitas for two violins and bass.²⁸¹ The second of these was advertised for sale in 1762 by Breitkopf.²⁸² Pichler's music doubtless graced the repertory of several other private *Kapellen* of the time, as suggested by the Collalto inventory in Pirnitz (Brtnice, Moravia), which lists a *Sinfonia con corni di caccia* by the composer.²⁸³

Whereas Pichler's movements during the late 1730s and 1740s remain shrouded in mystery, the composer turns up in 1749 working as a teacher in a Dominican female convent in the Polish city of Lwów (German: Lemberg; today L'viv in Ukraine), where he was living with his family, before travelling via Warsaw to Białystok, where he had been engaged as *Kapellmeister* of the court orchestra of the previously mentioned prince Jan Klemens Branicki.²⁸⁴ This was one of the most prestigious musical positions in Poland, for this prince, who was a great patron of music and the arts, employed in this city a large orchestra that included Italian musicians and expert singers; he also had good connections with the Saxon-Polish court of August III, whose court relocated to Warsaw during the Seven Years' War (1756-1763). In 1757 Pichler's daughter Maria Magdalena was sent to the Polish capital, where she studied singing at Branicki's expense under the alto castrato Pasqualino Bruscolini, a court singer of August III. Pichler remained in Branicki's service until the prince passed away in 1772, whereupon his orchestra was disbanded.

In 1750, at the time when Pichler was hired by prince Branicki in the north-eastern part of Poland, his chamber music continued to be bought and sold, remaining in the repertory for at least fifteen further years. In Paris his Op. 3 was published after a privilege had been granted to Jean-Pantaléon Le Clerc for twelve years running from 31 December 1750 in respect of "1 livre de trio de Pichler".²⁸⁵ Less than two weeks later, on 12 January 1751, a renewed privilege for the reprint of Op. 1 was granted to Charles-Nicolas Le Clerc for twenty years running from 18 November 1750²⁸⁶ – a sure sign of healthy competition and ample demand for these works. Charles-Nicolas's privilege was renewed once again on 21 August

²⁸¹ JANOS HARICH, *Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt*, cit., pp. 31-66. The Pichler works are listed as A 25; D 32 and 33.

²⁸² *Trii a Violino*. VI. Sonate a due Violini et Basso, di PICHLER. in Vienna. [number] VI; *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti per il Violino*, cit., p. 23.

²⁸³ CZ-Bm, G 84, *Inventario per la Musica*, c. 1752, f. 195 (new pagination).

²⁸⁴ ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego*, in *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, eds Teresa Kostkiewiczowa and Agata Roćko, Warsaw, DiG, 2005, pp. 221-244: 227-231. A daughter by the name of Johanna and a bassoonist named Pichler, probably Johann Melchior's son, are also mentioned in the Białystok sources.

²⁸⁵ GEORGES CUCUEL, *Quelques documents sur la librairie musicale au XVIII^e siècle*, "Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft", 13, 1911-1912, p. 388.

²⁸⁶ MICHEL BRENET, *La Librairie Musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges*, cit., p. 446.

1765, this time for twelve years.²⁸⁷ Copies of these publications reached the Austrian Netherlands, where Pichler's trios were available in manuscript at Nicolaas Selhof's bookshop in Amsterdam alongside copies of his quartets and concertos, as listed in the auction catalogue (1759) of this bookseller's stock:²⁸⁸

Works of Pichler listed in the Selhof auction catalogue, 1759

Musique en Manuscrit

Trios.

Pour la Flute Traversiere, Hautbois & Bassons.

2278. *Buchler, Trio, ut supra.* [Trio a Flauto Traverso, Violino & Basso]

2295. *Pickler, Sonate a Tré, a Flauto, Violino e Basso.*

2305. [Telemann] & *Pickler & Otto, III Trio, ut supra.* [a Flauto, Violino è Basso]

Simphonies.

2347. *III Sonata & III Intrada a Flauto, Violino, Corno Solo & Basso, de Pickler & de Bodino.*

Concerts.

Pour les Flutes.

2447. *Pickler, Concerto, ut supra.* [a Flauto, 2 Violini, Alto, & Basso]

Pour les Hautbois & Cors de chasse.

2544. *Pichler, Concerto a 2 Violini ou Hautbois, 2 Flauti, 2 Corni, 2 Clarini, 1 Violoncello & Basso Continuo.*²⁸⁹

Two years later seventeen works by "Pichler, Musico in Vienna" were offered for sale by the Breitkopf firm, comprising six trios for two violins and bass, six trios for lute, violin and cello and five trios for flute, violin and bass.²⁹⁰ The music of the composer appeared again in the Breitkopf catalogues in 1762, 1763, 1766 and 1770. When the firm announced a major sale of its stock in 1836, several works of the composer were still preserved in manuscript among its holdings.²⁹¹

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 453-454. When the last known catalogue of Le Clerc was published in 1767, Pichler's Op. 1 and 3 were no longer listed: ANIK DEVRIÈS, *Édition et commerce de la Musique gravée a Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit., pp. 116-117.

²⁸⁸ *Catalogue d'une très belle bibliothèque de livres [...] deslaissez par feu Monsieur Nicolas Selhof, The Hague, veuve Moetjens, 1759.* A facsimile edition, with an introduction by A. Hyatt King, is published as *Catalogue of the Music Library, Instruments and Other Property of Nicolas Selhof, Sold in The Hague, 1759, Amsterdam, Frits Knuf, 1973.* The Pichler works are listed on pp. 214-226.

²⁸⁹ Here, one regrets especially the loss of this large-scale work by Pichler, which might have displayed the Liechtenstein court ensemble at full strength. Fortunately, an anonymous *Intrada*, almost certainly a work by the composer, is held by the Musik- och teaterbiblioteket in Stockholm, Sweden, shelfmark *S-Skma, O-R*: this is scored for two violins, two oboes, bassoon, viola, bass, three trumpets and timpani. Stylistically, it resembles some of the other Pichler intradas and significantly, it includes a "Tourne" movement.

²⁹⁰ *Verzeichniß Musicalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...]*, Leipzig, Breitkopf, 1761, pp. 42, 58, 61.

²⁹¹ See lots 906, 1089 and 1440: *Grosse Musikalien-Auction. Verzeichniß geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen [...]*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1836, pp. 30, 38, 59.

I have not yet been able to verify where Pichler spent his final days, but he might well have returned to the city of his birth. On 17 July 1776 the following report appeared in the Vienna newspaper:²⁹²

Es dienet zur Nachricht daß in der Naglergasse im Neubaad im 2tem Stock bey Herrn Pichler verschiedene musikalische Instrumente, als 2 Cremoneserviolen, 4 von hiesigen guten Meistern, 2 Pragerinnen, wobey eine von Ebenholz ist, nebst ein Cremoneservioloncello, und Inventionswaldhörner aus allen Tönen täglich zu verkaufen sind.

On reading this entry, one imagines that the eighty-year-old composer was getting rid of some of the precious instruments he had accumulated throughout his long career as a musician. Then, as indeed now, the instruments made in Cremona would have commanded a substantial price on the market. However, three weeks later the same newspaper printed a similar announcement, but this time the name of the seller was slightly different:²⁹³

Es dienet zur Nachricht daß in der Naglergasse im Neubaad im 2ten Stock bey Herrn Pichl 6 gute Geigen, ein Cremoneservioloncello, nebst 26 in Kupfer gestochene Bilder täglich zu verkaufen sind.

For the first time in this study we sense a possible confusion with the Bohemian composer and violinist Wenzel Pichl (1741-1806), a situation I was warned about when commencing the research for this article. However, as any attentive reader will note, this man is much too young to be considered as the composer of the music discussed in this article. The above entry suggests that the second announcement had been altered from Pichler to Pichl to avoid confusion, possibly at the request of the latter, who at that time was employed as concertmaster of the Kärntnertheater orchestra.²⁹⁴ But, if we browse through the 1780 issues of the *Wiener Zeitung*, we find evidence of further musical activities on the second floor in the same house,²⁹⁵ which practically rules out Pichl as its former tenant, since he had travelled to Italy in 1777 to take up a position as music director of archduke Ferdinand, governor of the duchy of Milan. On 21 June 1780 the following message was communicated to the readers

²⁹² WD, N^o. 57 Mittwoch den 17. Heumonats. 1776. Anhang, unpaginated.

²⁹³ WD, N^o. 63 Mittwoch den 7. August. 1776. Anhang, unpaginated.

²⁹⁴ When his daughter Anna Josepha was baptized on 14 September 1773, “Wenceslaus Pichl, *Musicus*” was living “auf der Pasty N[r]. 1280.”; data.matricula-online.eu/ Österreich, Wien, rk. Erzdiözese, Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch, 01-38, 1772-1776, 03-Taufe_0156 (f. 78a).

²⁹⁵ The “Neubaad (Neubad)” name refers to the former purpose of this building, which, starting in the fourteenth century, served as one of the most frequented public baths in Vienna. It was closed down some time in the first half of the eighteenth century before being auctioned off in 1755 to the pharmacist Johann Michael Pausbach. His heirs later rented out apartments in this house.

of the newspaper, suggesting that the apartment on the second floor was, or had been turned into, a *copisteria*:²⁹⁶

In der Naglergasse im Neubaad Nr. 181 im 2ten Stock sind täglich Musikalien, als Sinfonien, Sestetti, Quartetti, Quintetti, Terzetti, Duetti, Concerti, Cassation, Aria, zu verkaufen, und sich deshalb beym Hausmeister anzufragen.

Barely two months later an auction of mixed goods was advertised for the same location:²⁹⁷

Den 7. August werden in der Naglergasse im Neubaad Nr. 181 im 2ten Stock verschiedene goldene Repetir- und derley Minutenuhren, eine vergoldete Henguhr, dann Geschmuck von einem grossen rautenen Plak. Ohrgeheng, und Ringen, Schreib- und Schubladkästen, Manns- und Fraunkleider, Tische, Sessel, Zinn, Kupfer und Musikalien licitando verkauft werden.

The inclusion here of unspecified copies of music lends further support to the thought that it was indeed Pichler who had continued living in this apartment since at least 1776,²⁹⁸ but why his effects were being auctioned off just then is hard to discern unless he had recently passed away. I must admit that this speculation does not get us very far while his name has still not been located in the burial registers of the Viennese churches: to date, my searches to that end have proved unsuccessful. For all we know, Pichler could simply have remained in Białystok with his daughter Maria Magdalena, who continued to live in that city until at least 1796.

AFTERLIFE

The earliest biographical information about Pichler was published in 1792 by Ernst Ludwig Gerber, who clearly relied on the Breitkopf listings for information about the composer, to whom he referred without a forename as “Pichler, Tonkünstler zu Wien”.²⁹⁹ When Gerber’s lexicon was updated twenty years later, Pichler’s name was no longer included. Johann Gottfried Dlabacž was the next lexicographer to discuss the now forgotten composer. In his short entry he managed to merge two, or possibly even three, men with the same surname into one: “Pichler, ein berühmter Violinist, und Organist, von Geburt ein Böhme. Um das Jahr 1788 hielt er sich zu Venedig bei St. *Giorgio Maggiore* als Musikdirektor

²⁹⁶ *Wiener Zeitung*. Nro. 50. Mittwochs den 21. Brachmonat 1780. Nachtrag, unpaginated.

²⁹⁷ *Wiener Zeitung*. Nro. 63. Sonnabend den 5. Augustmonat 1780. Nachtrag, unpaginated.

²⁹⁸ It should be noted that after 1780 no further advertisements pointing to musical activity at this location appeared in the Vienna newspaper.

²⁹⁹ ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, cit., col. 142.

auf. Korrespondenz.”³⁰⁰ Here we see for the first time a reference to Placidus Maria Pichler (1722-1796), a German-born priest and organist who has undeservedly become the ostensible author of some of Johann Melchior’s works through numerous mistaken attributions. Dlabacž had obviously received word of a short biographical entry on Placidus appearing in a lexicon of Bavarian musicians published in 1811. While its author, Felix Joseph Lipowsky, praised the priest as an excellent organist, he added that Placidus had not been a composer.³⁰¹ Later on, François-Joseph Fétis unambiguously attributed the works listed in the Breitkopf catalogues to Placidus, stating that he had been living in Vienna for many years,³⁰² which was a totally false assertion. Robert Eitner repeated some of the biographical facts about Placidus, but also correctly pointed out that the first name of the composer “Pichler” was always absent from the musical sources. Benefiting from his extensive connections with librarians all over Europe, Eitner cited three of the works preserved in Rostock, including one dated 1731,³⁰³ thereby hinting at the danger of linking the Breitkopf compositions to Placidus. Further doubts about the status of the priest as a composer were expressed in 1931 by Lionel de La Laurencie in his study of the Fonds Blancheton.

If only on account of the two last-mentioned publications, questions should immediately have been asked at the point when the music of Pichler began to be registered by RISM. Initially, in 1976, and all the way up to at least 1998, Op. 1 was attributed to Placidus. Later, this attribution was redirected towards Patritio Pichler, but nothing is known about this second man, and RISM does not present any biographical information on him in its database.³⁰⁴ Scholars of lute music have long been sceptical about the attributions to Placidus, since some of the lute manuscripts with works by “Pichler” are of much too early date for the priest to be credible as their composer. That did not prevent a French firm from publishing

³⁰⁰ JOHANN GOTTFRIED DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, cit., vol. 2, col. 464.

³⁰¹ “Durch Kompositionen verewigte er indessen seinen Namen nicht”; FELIX JOSEPH LIPOWSKY, *Baierisches Musik-Lexikon*, Munich, Giel, 1811, p. 247.

³⁰² FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols, Brussels, Meline, 1841, vol. 7, p. 248.

³⁰³ ROBERT EITNER, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Urzeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 vols, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1902, vol. 7, pp. 440-441.

³⁰⁴ Leaving aside the incorrect attribution of Johann Melchior’s Op. 1, RISM lists two missing works by Patritio Pichler, once held by the music library of the Benedictine monastery of St Lambrecht in Austria: first, an *Ave Regina* for SATB, two violins and organ, dated “1770 Del Sige. Auth. Patritio Pichler | Chor St. Lambrecht”; and second, an *Offertorium de S.P. Benedicto*, dated c. 1780 and attributed to “Auth. Sig. Pichler | Chor St. Lambrecht”. I wish to thank Abt Benedikt Plank at the Lambrecht monastery, who informs me that the RISM entries are based solely on an inventory of the music collection prepared in 1938, and no further information is available about this composer. I also wish to thank Alexander Marxen at RISM for his kind reply to my enquiries.

a recent edition of solo works by Pichler from the Haslemere manuscript³⁰⁵ (two of which include Johann Melchior's trademark *Tournée*) under the name of Placidus, even though some of the individual movements have concordances in lute anthologies dating from the 1720s or thereabouts.³⁰⁶ Further instances of latter-day misattributions to Placidus occur in the literature on the above-mentioned Esterházy inventories and also in a recent study of the Zerbst inventory of 1743.³⁰⁷ On the positive side, the editors of the facsimile catalogue of the Collegium Wilhelmitanum in Strasbourg did not yield to the temptation of crediting the Pichler works to Placidus or to a certain Heinrich Pichler (1723-1809), a musician at Kremsmünster abbey whose diaries remain an important source of information on musical life in this monastery.

Most important, Georg Brunner, who has published a large-scale study of the Scheyern monastery in Bavaria where Placidus Maria Pichler served between 1765 and 1774, has presented a timeline of the activities of this priest and introduced much new information about his movements. While Brunner lauds the virtuosity of Placidus as a musician, on both the organ and the "chelys",³⁰⁸ he acknowledges that not a single composition is known to exist from his subject's pen.³⁰⁹

³⁰⁵ PLACIDE MARIE PICHLER, *The Haslemere Manuscript, Pieces and Lute Partitas*, Vol. 3/5, Paris, Le Luth Doré, 2015, LLDE0014. This manuscript is possessed by the Carl Dolmetsch Library in Haslemere, England.

³⁰⁶ The Pichler pieces in the Haslemere manuscript have multiple concordances with lute anthologies, including ones in Göttweig and Rostock, and also with a volume of lute music today held by the Biblioteca Nacional in Buenos Aires, Argentina. This manuscript was prepared in Prague around 1720-1730. Another piece in the Haslemere manuscript (and published by Le Luth Doré) is a delightful "Capriccio Pichler", which possesses ten concordances in nine different anthologies, including the famous Weiss Manuscript in London, which gives it the title "Comment Sçavez-Vous?". Judging by its place in the chronological sequence of the London manuscript, it is possible to date this piece to before c. 1721. Scholars differ over who the actual composer is: Silvius Leopold Weiss or Pichler. Intriguingly, this piece is titled "La Tournée" in two copies preserved in a manuscript today held in Venice, but Weiss never used this term in his music. For a detailed list of concordances and their shelfmarks, the reader is referred to the online database of lute music; see above.

³⁰⁷ STEPHAN BLAUT, *Neue Erkenntnisse zum Musikalientausch zwischen Zerbst und Dresden sowie zum Inventarverzeichnis der Concert=Stube von 1743*, in *Fasch und Dresden* (Fasch-Studien 13), Beeskow, Ortus, 2013, pp. 157-186.

³⁰⁸ "Chelys" is a common Latin word originally denoting a type of lyre but later used generically for stringed instruments, in particular the violin.

³⁰⁹ GEORG BRUNNER, *Beiträge zur Musik im Kloster Scheyern*, 2 vols, Schrobenuhausen, Bickel, 1997, vol. 1, pp. 105-108. At the time of his death in October 1796 Placidus was the organist of the S. Giorgio Maggiore monastery in Venice, where he was regarded as an accomplished musician in 'these regions' (i.e., Venice) on the violin and organ: "Hisc in regionibus peritia sua in animanda Chely et organo perbene notus [...]"; quoted in GEORG BRUNNER, *Beiträge zur Musik im Kloster Scheyern*, cit., vol. 1, p. 107, note 488, after the original in Klosterarchiv Scheyern, Ca 7,1, *Rotulae Schyrensis*, vol. 2 (1750-1803).

CONCLUSION

Recent research on the musical patronage of the nobility in Austria, Bohemia and Moravia in the first half of the eighteenth century has introduced much new information about “passionate music lovers and connoisseurs”,³¹⁰ such as were princes Adam Franz and Joseph Adam Schwarzenberg,³¹¹ cardinal Wolfgang Hannibal Schrattenbach,³¹² count Johann Adam Questenberg,³¹³ count Wenzel Morzin³¹⁴ and baron Johann Hubert Hartig,³¹⁵ to name only some of the most important ones. Many similarities can be seen in how the musical establishments of these aristocrats functioned. A selected group of *cammer musici* was employed alongside music-playing servants, who often came from estates owned by these noblemen. Large amounts were spent annually on everything related to music, such as the employment of famous composers and virtuosi, commissioned compositions, purchases of new instruments, the education of promising musicians and the staging of operas, serenatas and comedies requiring expensive costumes and scenery.

To this illustrious group of musical patrons we can now add the three Liechtenstein princes introduced in the present article. The combined reigns of these men lasted for less than twenty-five years, but during this period it can be argued that they managed to imprint their small mark on the music of their era, each in his own way, with a forward-looking vision of music as a representation of courtly elegance and, especially, through their support for young musical talents. This patronage began in Vienna around 1715 with the formation of Anton Florian’s “Hof-Music” – one of the earliest known private *Kapellen* in the imperial capital – and continued under Joseph Johann Adam, an exceptional patron whose early death denied us an opportunity to see the full results of his long-term planning and contact with Antonio Vivaldi. Nevertheless, a fairly complete picture of the musical ensemble this Italian composer may have encountered in Vienna and Feldsberg has been presented here. Johann Nepomuk Charles’s

³¹⁰ VÁCLAV KAPSA – JANA PERUTKOVÁ – JANA SPÁČILOVÁ, *Some Remarks on the Relationship of Bohemian Aristocracy to Italian Music at the Time of Pergolesi*, in *Studi pergolesiani – Pergolesi Studies*, 8, eds Claudio Baccagaluppi, Hans-Günter Ottenberg and Luca Zoppelli, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 311-339.

³¹¹ JANA FRANKOVÁ, *Music at the Court of Adam Franz and Joseph Adam Von Schwarzenberg: Vienna, Český Krumlov and Paris and Transitions at [recte, up] to the End of Baroque Era*, “*Musicologica Brunensia*”, 47/1, 2012, pp. 159-177.

³¹² JANA SPÁČILOVÁ, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711-1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*. Dissertation, Masaryk University, Brno, 2006. VÁCLAV KAPSA – JANA PERUTKOVÁ – JANA SPÁČILOVÁ, *Some Remarks on the Relationship of Bohemian Aristocracy to Italian Music at the Time of Pergolesi*, cit.

³¹³ JANA PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Vienna, Hollitzer Verlag, 2015.

³¹⁴ VÁCLAV KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina: Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka*, Prague, Akademie věd České republiky, 2010.

³¹⁵ CLAIRE MADL – VÁCLAV KAPSA, *Weiss, the Hartigs and the Prague Music Academy: Research into the ‘Profound Silence’ Left by a ‘Pope of Music’*, “*Journal of the Lute Society of America*”, 33, 2000, pp. 47-86.

support of the young music student Franz Xaver Pokorny leaves one wondering: what if this young and generous prince had been able to prolong his musical patronage?

But perhaps the most important outcome of this present study is the fact that some of the repertory of the secular and sacred music heard at the Liechtenstein court in the 1720s and the early 1730s has now been recovered. Johann Melchior Pichler in particular is certainly an interesting composer whose substantial oeuvre of early *galant* solo and chamber music calls for further analysis and systematic cataloguing. His sacred music likewise deserves a closer look in order to clear up any uncertainty about the religious works I have tentatively argued to be his. Indeed, a general investigation into the musical language of Pichler would doubtless reveal his sources of influence and determine whether we can indeed count Vivaldi among these. Such a project would also seek to explain the popularity and the wide distribution of Pichler's instrumental works, while placing the music into the context of his contemporaries. And now that a basic outline of his life and activities has been presented, it will, one hopes, help to fill in the gaps and give precise answers to the two most important outstanding questions: who were Pichler's noble patrons from the houses of Lubomirski and Solms? But at all events, after almost three centuries of neglect this composer has finally regained his identity. It is my sincere hope that his music may now appeal a little more to modern musicians and musicologists.

Jóhannes Ágústsson

JOSEPH JOHANN ADAM DEL LIECHTENSTEIN, PATRONO DI VIVALDI

Sommario

Nel libretto del *Farnace* messo in scena a Pavia nel 1731, Vivaldi, per la prima volta, viene menzionato con la qualifica di «maestro di cappella» di Joseph Johann Adam (1690-1732), principe regnante del Principato del Liechtenstein. Fino a oggi non si conosceva nulla in merito a questo mecenate, ai musicisti al suo servizio o alla musica eseguita presso la corte del Liechtenstein durante la prima metà del Settecento.

L'*ensemble* musicale del principe fu fondato attorno al 1715 da suo padre, il principe Anton Florian (1656-1721). Ai musicisti più giovani e promettenti provenienti dalle residenze della famiglia regnante dislocate in Bohemia, Moravia e Austria fu offerta la possibilità di perfezionare i propri studi a Vienna e a Feldsberg (Valtice), per poi essere impiegati come strumentisti di corte. Dagli inizi della terza decade del secolo e fino alla fine di quella successiva, questa 'scuola' produsse molti professionisti di indiscusso valore, come il cornista Anton Joseph Hampel e il compositore Franz Xaver Pokorny. Quando Joseph Johann Adam succedette al padre, nel 1721, prese alle sue dipendenze un piccolo gruppo di *Cammer Musici* guidati dal suo direttore musicale e *Compositor*, Johann Melchior Pichler. Un corposo repertorio di composizioni strumentali e di musica vocale sacra di questo maestro di origine viennese a lungo dimenticato sono oggi conservate in diverse biblioteche di tutta Europa.

Dal 1730 il principe ha riunito insieme un ragguardevole numero di esecutori formato dai suoi musicisti da camera con l'aggiunta di svariati cantanti, valletti, lacchè, cornisti, trombettisti e studenti di musica. Fonti d'archivio evidenziano come Joseph Johann Adam abbia concepito progetti a lungo termine per promuovere l'esecuzione di opere in musica presso il suo palazzo di Feldsberg. Probabilmente fu questa la ragione per cui egli conferì a Vivaldi il suo titolo durante il soggiorno viennese del compositore del 1729-1730: il principe, infatti, aveva bisogno di un maestro di cappella in grado di fornirgli della musica vocale sia da camera che per il teatro. Tuttavia, la morte prematura di Joseph Johann Adam, avvenuta nel 1732, interruppe bruscamente questo progetto. Appena suo figlio Johann Nepomuk Charles (1724-1748) raggiunse l'età necessaria per succedergli, nel 1745, la corte del Liechtenstein conobbe una breve ed effimera rinascita musicale, sotto la guida del *Kapellmeister* Johann Georg Orschler.

Javier Lupiáñez – Fabrizio Ammetto

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA
IN UN CONCERTO PER VIOLINO ANONIMO

Una delle ultime tendenze degli attuali studi musicologici vivaldiani è la ricerca, tra il *mare magnum* di composizioni anonime (nelle fonti che le trasmettono) conservate in differenti biblioteche del mondo, di nuove attribuzioni autoriali al Prete rosso. Per questa ragione, il catalogo RV ha accolto nell'ultimo decennio nuovi 'ingressi' di musiche sia vocali che strumentali, alcuni dei quali precedentemente insospettabili. Queste attribuzioni sono state stabilite principalmente grazie alla presenza di alcune concordanze musicali con altri lavori vivaldiani autentici,¹ oltre che in virtù di ulteriori relazioni bibliografiche, paleografiche e biografiche. Di seguito si fornisce l'elenco di tali ultime acquisizioni (specificando tra parentesi, dopo il numero di RV, l'anno di inclusione nel catalogo):²

- RV 808 (2007), Concerto (incompleto) in Do maggiore (*olim* RV Anh. 76), per violino, organo, archi e basso continuo (*I-Vc*, busta 55, vol. 133, 'libro-parte di Anna Maria'; RISM: *deest*);³
- RV 810 (2007), Sonata in Re maggiore, per violino e basso continuo (*D-DI*, Mus. 2389-R-12; RISM ID no.: 212000254);⁴

Javier Lupiáñez, Laan van Nieuw Oost-Indië 37, 2593 BK La Haya, Paesi Bassi.

e-mail: lupianbaroque@gmail.com

Fabrizio Ammetto, Departamento de Música (DAAD, CG), Universidad de Guanajuato, Sede Marfil, Fraccionamiento 1, s/n, Col. El Establo, 36250 Guanajuato, Gto., Messico.

e-mail: fammetto@hotmail.it – oppure – fammetto@ugto.mx

¹ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catálogo delle concordanze musicali vivaldiane* («Quaderni vivaldiani», 16), Firenze, Olschki, 2012.

² Per la localizzazione delle fonti vengono utilizzate le sigle RISM. Non viene incluso nella lista seguente il Concerto (incompleto) in Sol maggiore, RV 814, per violino, violoncello, archi e basso continuo, in quanto il manoscritto che lo trasmette reca l'indicazione «D.V.» (D[on] V[ivaldi]) e, dunque, non è propriamente considerabile una composizione 'anonima'. Conservato in un libro-parte nella Biblioteca del Conservatorio di Musica 'Benedetto Marcello' di Venezia, venne segnalato in MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio "Benedetto Marcello"*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 3-12. Classificato successivamente da Peter Ryom come RV Anh. 87, fu accolto nella serie degli RV nel 2009 (*Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, a cura di Federico Maria Sardelli, «Studi vivaldiani», 9, 2009, pp. 105-114).

³ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Da RV Anh. 76 a RV 808, un nuovo concerto di Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 7, 2007, pp. 115-121.

⁴ Online: <<https://opac.rism.info/search?id=212000254>>.

- RV 811 (2008), Mottetto *Vos invito, barbarae faces*, per contralto, archi e basso continuo (*I-Af*, Fondo antico, Ms. n. 583/33; RISM: *deest*);⁵
- RV 812 (2008), Concerto in Sol minore, per oboe, violoncello, archi e basso continuo (Rohrau, Raccolta dei conti Harrach, senza segnatura; RISM: *deest*);⁶
- RV 817 (2012), Concerto in La maggiore (*olim* RV Anh. 86), per violino, archi e basso continuo (*D-Dl*, Mus. 2-O-1,20; RISM ID no.: 212001698);⁷
- RV 820 (2015), Sonata (incompleta) in Sol maggiore, per violino, violoncello e basso continuo (*D-Dl*, Mus. 2-Q-6; RISM ID no.: 212002034).⁸

IL CONCERTO PER VIOLINO ANONIMO MUS. 2-O-1,45 DELLA SLUB

La metà delle composizioni sopra menzionate (RV 810, 817, 820) proviene dalla Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) di Dresda, più precisamente dal cosiddetto fondo *Schrank II*,⁹ quella meravigliosa collezione di musiche strumentali della prima metà del diciottesimo secolo costituitasi soprattutto grazie all'intensa attività del *Konzertmeister* dell'orchestra di corte dresdese Johann Georg Pisendel (1687-1755), allievo di Vivaldi e poi infaticabile divulgatore delle sue musiche.

Nella raccolta di Dresda figurano anche composizioni che non hanno tuttora superato l'esame di 'autenticità vivaldiana', come le Sinfonie per archi RV Anh. 85 (Mus. 2389-N-11)¹⁰ e RV Anh. 93 (Mus. 2199-N-4) che possiedono uno stile tipico del Prete rosso, sebbene l'attribuzione non possa essere stabilita su basi strettamente filologiche e bibliografiche.¹¹

In quest'articolo verrà preso in considerazione il Concerto per violino in Re maggiore Mus. 2-O-1,45 del fondo *Schrank II* che, allo stato attuale delle conoscenze, risulta essere anonimo: l'unica fonte che lo trasmette è un *set* di parti staccate manoscritte allestite da Pisendel tra il 1720 e il 1730.¹² Nonostante il titolo nell'etichetta della cartella che contiene la composizione indichi «Concerto. | co VV.^{mi} Ob: Cor: Fag: V.^{la} e | Basso.», le parti staccate accluse sono soltanto quelle di «Violino Principale», «Violino Primo», «Violino 2.^{do}», «Violetta», «Violoncello»,

⁵ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 93-109.

⁶ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Dall'esterno all'interno, criteri di autenticità e catalogazione*, cit.

⁷ *Online*: <<https://opac.rism.info/search?id=212001698>>.

⁸ *Online*: <<https://opac.rism.info/search?id=212002034>>.

⁹ *Online*: <<https://hofmusik.slub-dresden.de/themen/schrank-zwei/>>.

¹⁰ Precedentemente catalogata tra le composizioni dubbie di Tomaso Albinoni (come *Mi 2*).

¹¹ Si veda l'edizione moderna ANTONIO VIVALDI, *Sinfonia in Do maggiore (RV Anh. 93) e Sinfonia in La maggiore (RV Anh. 85) per due violini, viola e basso*, edizione critica a cura di Fabrizio Ammetto, Bologna, Ut Orpheus, 2007 («Accademia», ACC 64).

¹² Il RISM data questo concerto (RISM ID no.: 212003601) tra il 1720 e il 1740 (<<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=212003601>>), ma lo studio della filigrana delle carte (W-Dl-081) realizzato dalla SLUB circoscrive il periodo agli anni 1720-30 (<<https://hofmusik.slub-dresden.de/en/kataloge/wasserzeichenkatalog/>>).

«Violone», «Cembalo», «Corno da Caccia Primo» e «Corno da Caccia 2.^{do}»: non figurano cioè le parti degli oboi e del fagotto. Rispetto a questa discordanza di strumentazione, tra il titolo e le parti staccate esistenti, è possibile formulare un paio di ipotesi: le parti degli strumenti ad ancia sono andate perdute, o, più semplicemente, il titolo nell'etichetta è errato;¹³ in effetti, il testo musicale trasmesso dalle parti staccate esistenti non evidenzia incompletezza o lacune nella partitura.

Il Concerto per violino in Re maggiore Mus. 2-O-1,45 è articolato in tre movimenti (Allegro, Grave,¹⁴ Allegro), con il secondo tempo nella tonalità relativa minore. Entrambi i movimenti estremi sono costruiti secondo la forma 'con ritornello' (TsTsTsT), mentre il tempo lento somiglia a un episodio solistico con accompagnamento di basso continuo.¹⁵

Il Concerto è un chiaro esempio del 'linguaggio vivaldiano' esportato e assimilato a Dresda. Di primo acchito, infatti, vi si incontrano elementi strutturali e materiali motivici propri di Vivaldi, già a partire dal primo tutti (Esempio 1): la costruzione a blocchi,¹⁶ l'organizzazione in frasi musicali irregolari (batt. 1-7: 3+4),¹⁷ l'uso di grandi intervalli (batt. 17-21),¹⁸ l'alternanza di passaggi diatonici e cromatici (batt. 11-14).¹⁹

¹³ Errori o imprecisioni nelle etichette del fondo *Schrank II* sono comuni, anche se vanno distinti i casi in cui gli elementi che smentiscono l'etichetta furono introdotti in un secondo tempo (vale a dire, dopo il 1765 circa) e gli altri casi in cui la copertina (e con essa l'etichetta) fu scambiata inavvertitamente o riciclata proprio in quella occasione: alla prima tipologia di imprecisioni appartiene, per esempio, il Concerto di Vivaldi RV 569, un lavoro per violino, due oboi, due corni da caccia, fagotto, archi e basso continuo, semplicemente menzionato come «Concerto I co V.^{no} conc: VV.ⁿⁱ Viola e Basso.» (Mus. 2389-O-93/93a).

¹⁴ Nella parte del Violino I si legge «Grave. Adagio assai», nella parte del Violino II «Grave adagio e staccato», mentre nella parte della Viola «Grave adagio assai».

¹⁵ La linea del basso – con cifratura per la realizzazione – è notata nella parte del «Violino Principale» (il cui secondo movimento è scritto su due pentagrammi, uno per la melodia e l'altro per l'accompagnamento), mentre non compare nelle parti staccate di «Violoncello», «Violone» o «Cembalo» che, per contro, riportano l'indicazione «Grave *tacet*». Nelle parti di Violino I, Violino II e Viola è presente, invece, una versione analoga dello stesso accompagnamento (con la viola in funzione di 'bassetto'): si tratta di una realizzazione a tre voci delle armonie suggerite dalla cifratura nella linea del basso. A giudicare dai numerosi errori di armonia e di contrappunto presenti in questa versione di accompagnamento 'a tre', risulta evidente che la versione originale del secondo movimento sia stata pensata per violino e basso continuo, mentre soltanto in un secondo momento qualcuno (non molto esperto) aggiunse una versione alternativa senza basso.

¹⁶ MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 56.

¹⁷ MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 141.

¹⁸ Come afferma Talbot, «where he uses large intervals we often find either that two-part writing is being simulated in a single line (the lower "part" may be a pedal-note) or that an expected simple interval has been displaced upwards or downwards by one or two octaves» (MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, London, Dent, 1993², p. 74).

¹⁹ «He shows no general preference for diatonicism or chromaticism in his melodies, tending to either as the occasion warrants, but it is remarkable how often melodic chromaticism is introduced without prompting from the harmonic progressions» (MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, cit., p. 75).

ESEMPIO 1. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, I mov., batt. 1-23/l.

Violini *Allegro*

L'avvio del primo episodio solistico nell'*Allegro* iniziale del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (Esempio 2) intrattiene relazioni melodiche con almeno due lavori vivaldiani: il Concerto per violino in Re maggiore, RV 224a (Esempio 3) e il Concerto per violino in Sol maggiore, RV 298, Op. IV, n. 12 (Esempio 4).

ESEMPIO 2. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, I mov., batt. 25-30.

Solo

ESEMPIO 3. Vivaldi, Concerto per violino RV 224a, III mov., batt. 129-132.

ESEMPIO 4. Vivaldi, Concerto per violino RV 298, Op. IV, n. 12, I mov., batt. 105-107.

L'inizio del *Grave* del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (Esempio 5) presenta similitudini melodiche e armoniche con l'*incipit* del secondo movimento (*Grave*) del Concerto per archi in Re maggiore, RV 124, Op. XII, n. 3 (Esempio 6).²⁰

ESEMPIO 5. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, II mov., batt. 1-6.

ESEMPIO 6. Vivaldi, Concerto per archi RV 124, Op. XII, n. 3, II mov., batt. 1-5.

Più avanti, nello stesso movimento, la tensione armonica delle batt. 15-16 (Esempio 7) ha delle evidenti analogie con le batt. 5-6 del terzo movimento (*Largo*) della Sonata (incompleta)²¹ per violino in Sol maggiore, RV 37 (Esempio 8).

ESEMPIO 7. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, II mov., batt. 15-16.

²⁰ Nell'esempio vengono riportate soltanto le parti estreme (violino I e basso), mentre vengono omesse tanto le parti interne (violino II e viola), come pure la cifratura del basso continuo.

²¹ Manca la parte del basso: due differenti ricostruzioni della linea dell'accompagnamento sono state proposte da Fabrizio Ammetto (FABRIZIO AMMETTO, *Le Sonate per violino di Antonio Vivaldi. Fonti e cronologia, aspetti di evoluzione formale e stilistica. Prima edizione assoluta delle cinque Sonate incomplete RV 4, 7, 11, 17, 37*, tesi di diploma accademico di II livello (non pubblicata), L'Aquila, Conservatorio statale di musica 'Alfredo Casella', anno accademico 2005-2006) e da Michael Talbot (ANTONIO VIVALDI, *Sonate per violino RV 11 e RV 37*, edizione critica a cura di Michael Talbot, Firenze, S.P.E.S., 2008. Le stesse due Sonate sono state ripubblicate nel 2016 da Casa Ricordi – in collaborazione con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, come parte dell'Edizione Critica –, sulla base dei testi dell'edizione S.P.E.S.).

ESEMPIO 8. Vivaldi, Sonata per violino RV 37, III mov., batt. 5-6.



Inoltre, sempre nel *Grave* del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 compare una tipica articolazione violinistica vivaldiana, la cosiddetta 'legatura sincopata' (Esempio 9).

ESEMPIO 9. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, II mov., batt. 17-18.

Anche il terzo movimento del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 presenta evidenti legami col linguaggio vivaldiano, oltre che vere e proprie concordanze musicali con lavori autentici del Prete rosso. Il *bariolage* delle batt. 68 e segg. del Concerto Mus. 2-O-1,45, con il Mi_4 in funzione di pedale (Esempio 10) è imparentato al passaggio delle batt. 154 e segg. del movimento finale del Concerto per violino in Re maggiore, RV 205, qui con il La_4 come pedale (Esempio11).

ESEMPIO 10. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., batt. 68-74/l.

ESEMPIO 11. Vivaldi, Concerto per violino RV 205, III mov., batt. 154-160/l.

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA

Le batt. 53 e segg. del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (Esempio 12) sono strettamente collegate con le batt. 75 e segg. del movimento finale del Concerto per violino in Re maggiore 'Grosso Mogul', RV 208 (Esempio 13).

ESEMPIO 12. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., batt. 53-59/1.

Example 12 shows two staves of music in G major. The first staff begins at measure 53 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff begins at measure 56 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns, ending with a fermata.

ESEMPIO 13. Vivaldi, Concerto per violino RV 208, III mov., batt. 75-81/1.

Example 13 shows two staves of music in G major. The first staff begins at measure 75 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 78 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns, ending with a fermata.

Un passaggio solistico del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (Esempio 14) è addirittura identico – con l'unica eccezione della penultima battuta dell'esempio – a quello presente nel già menzionato Concerto RV 208 di Vivaldi (Esempio 15).

ESEMPIO 14. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., batt. 115-127.

Example 14 shows three staves of music in G major. The first staff begins at measure 115 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff begins at measure 119 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff begins at measure 123 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns, ending with a fermata.

ESEMPIO 15. Vivaldi, Concerto per violino RV 208, III mov., batt. 140-152.

La linea melodica dei violini primi nelle misure conclusive del primo tutti (batt. 11-16/i) del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (Esempio 16) – riproposte anche al termine della composizione (batt. 144-149/i) – è strettamente correlata a quella dell'ultimo tutti (batt. 332-338) nel movimento finale del Concerto RV 212 (Esempio 17).

ESEMPIO 16. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., batt. 11-16/i (=144-149/i).

ESEMPIO 17. Vivaldi, Concerto RV 212, III mov., batt. 332-338.

Ciò detto, nonostante il Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 presenti numerosi elementi propri del linguaggio musicale vivaldiano, la struttura armonica della composizione è un pesante deterrente per l'attribuzione *in toto* al Prete rosso: infatti, entrambi i movimenti veloci si muovono esclusivamente nell'ambito della tonica e della dominante,²² una prassi piuttosto inusuale (sebbene non totalmente inesistente)²³ nei concerti di Vivaldi.

²² La struttura armonica del primo movimento è la seguente: T₁ (I grado), s₁ (I), T₂ (V), s₂ (V), T₃ (V), s₃ (V→I), T₄ (I). Nel terzo movimento tutto si muove in un generale ambito tonale di I grado.

²³ Per esempio, il Concerto per violino in Re minore, RV 237 (pure conservato a Dresda, Mus. 2389-O-46) presenta, tanto nel primo movimento come nell'ultimo, una esplorazione armonica limitata agli ambiti di tonica e dominante.

Uno dei possibili 'candidati autori' di questo Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 potrebbe essere Francesco Maria Cattaneo (ca 1697-1758), violinista a Monaco di Baviera dal 1717-1718, poi, dal 1721, nella cappella privata del conte Jakob Heinrich von Flemming e, quindi, a Dresda dal 1726,²⁴ ove fu successore di Pisendel alla guida dell'orchestra di corte dopo la morte di quest'ultimo nel 1755.²⁵ La relazione artistica tra Vivaldi e Cattaneo è ancora in attesa di essere studiata a fondo. Uno dei possibili collegamenti col Prete rosso potrebbe essere la sorella Maria Santina Cattanea, soprano, alunna di Pietro Scarpari (ca 1683-1763), maestro di canto nell'Ospedale della Pietà di Venezia.²⁶ Inoltre, Cattanea stette sotto la tutela di Barbara (1669/1670-1758), una delle più importanti 'figlie di coro' della Pietà.²⁷

La chiara influenza dello stile di Vivaldi nelle composizioni di Cattaneo ha recentemente aperto un dibattito sulla possibile paternità vivaldiana del Concerto anonimo Mus. 2-O-7a,²⁸ poi attribuito a Cattaneo e non a Vivaldi, anche se ciò rende più plausibile la possibilità che Cattaneo fosse stato allievo del Prete rosso.²⁹ Quest'ipotesi potrebbe essere ulteriormente sostenuta dai viaggi che Cattaneo fece a Venezia negli anni Venti e Trenta del Settecento, sebbene scarseggino i documenti probatori.³⁰

Ad ogni modo, risulta assai interessante notare che il materiale musicale delle batt. 108-124 nel terzo movimento del nostro Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 (parzialmente presente nel Concerto RV 208 di Vivaldi) si ritrova praticamente uguale nelle batt. 1-7 e 12-21 nel quarto movimento della Sonata per violino in Fa maggiore Mus. 2468-R-3 di Cattaneo (Esempio 18).³¹

²⁴ *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, a cura di Samantha Owens, Barbara M. Reul e Janice B. Stockigt, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 60.

²⁵ SEBASTIAN BIESOLD, *Dresden: Anonym überliefertes Violinkonzert sorgt für Diskussion um Autorschaft*, «Forum Musikbibliothek», 33/3, 2012, p. 45.

²⁶ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 167.

²⁷ MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 30.

²⁸ Il Concerto anonimo Mus. 2-O-7a concorda con Mus. 2-O-7b e Mus. 2-O-7c.

²⁹ A proposito del Concerto anonimo Mus. 2-O-7a, Talbot afferma: «The strongly Vivaldian features in both the character of much of the music and certain notational details point to the strong possibility that Cattaneo was a pupil of Vivaldi in Venice, before he emigrated to Germany in 1717-18» (*Obscure Italian composer, and not Vivaldi, may have written Baroque violin concerto*, in «The Strad», 24 luglio 2012, online: <<http://www.thestrads.com/obscure-italian-composer-and-not-vivaldi-may-have-written-baroque-violin-concerto/>>).

³⁰ SEBASTIAN BIESOLD, *Dresden: Anonym überliefertes Violinkonzert sorgt für Diskussion um Autorschaft*, cit., p. 46.

³¹ Nella fonte originale questo movimento è notato con un bemolle nell'armatura di chiave. Tuttavia, sia la sua costruzione armonica, sia la relazione col movimento precedente (in Re minore) sembra indicare che l'armatura di chiave appropriata a questo movimento debba essere con due diesis (in Re maggiore). Molto probabilmente si tratta di un errore del copista che scrisse l'armatura con un bemolle per tutta la sonata.

ESEMPIO 18. Sonata per violino Mus. 2468-R-3, IV mov., batt. 1-21.

The image shows a musical score for a violin sonata, measures 1 through 21. It consists of five staves of music. The first staff is the main melody, and the subsequent staves (5, 9, 13, 18) show various accompaniment parts, including a bass line and a more active accompaniment. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

In altre parole, nel caso del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 ci troviamo di fronte ad una *pastiche*, ossia una composizione che assembla materiale musicale di altri autori, anche di Vivaldi.

Ma le sorprese non finiscono qui. Un ulteriore elemento di questo Concerto anonimo risulta degno d'attenzione: la presenza, alla fine dell'Allegro conclusivo, di un'interessante cadenza.

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA?

Nella parte staccata del «Violino Principale», al termine dell'ultimo tutti (batt. 149) dopo la doppia barra conclusiva, appare la scrizione «fine», che indica – evidentemente – la conclusione del concerto. Di seguito, però, è notata un'estesa cadenza di 53 battute (Fig. 1), conclusa dalla riproposizione esatta delle ultime quattro misure del movimento (che recano l'indicazione «Tutti»), al termine delle quali si legge l'ulteriore (e definitiva) annotazione «fine» (Fig. 2).

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a cadenza. It features two staves of music. The top staff is the main melody, and the bottom staff is the accompaniment. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The word 'Cadenza.' is written in the left margin, and the word 'Fine' is written at the end of the piece.

FIGURA 1. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, *incipit* della cadenza.



FIGURA 2. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, fine del concerto.

In tutte le altre parti staccate, in corrispondenza della cadenza del solista si trova l'annotazione «Qui si ferma à piacimento».³² Questa frase è intimamente collegata a Vivaldi, anche se non in maniera esclusiva:³³ Francesco Maria Cattaneo, per esempio, la utilizza nel suo Concerto per violino in La maggiore Mus. 2468-O-2 (ove è presente una cadenza nello stile di Vivaldi). La stessa dicitura compare anche in un concerto per violino in Re maggiore anonimo – ma probabilmente composto sempre da Cattaneo³⁴ – conservato a Stoccolma nella collezione “Utile Dulci” (S-Skma, VO-R).³⁵

Non solo, ma è possibile incontrare la stessa annotazione,³⁶ riferita alla presenza di una cadenza, anche in altre composizioni manoscritte conservate nella SLUB di Dresda: nel Concerto anonimo Mus. 2-O-7b; nel Concerto anonimo Mus. 2-O-1,5, forse attribuibile a Johann Matthias Suhl (XVIII sec.) o ad André-Joseph Exaudet (1710-1762); nel Concerto Mus. 2521-O-1 di Kubasch (fl. 1720-1755); nel Concerto Mus. 2458-O-1 di Pietro Antonio Locatelli; nel Concerto Mus. 2451-O-4 di Carlo Tessarini. Tutti questi lavori includono elaborate cadenze per il violino solista, sovente relazionate con la tipologia delle cadenze vivaldiane (per l'utilizzo di arpeggi, il carattere virtuosistico, l'esplorazione del registro acuto, ecc.).

Le cadenze autentiche di Vivaldi – presenti nei suoi concerti per (o con) violino/i solista/i – sono documentate nelle seguenti composizioni:³⁷

³² Semplicemente «Si ferma à piacimento» nella parte staccata del «Violino Primo».

³³ In relazione al Concerto per violino in Re maggiore, RV 206, Talbot scrive: «The vital point is that the phrase has to my knowledge been linked to only one composer besides Vivaldi» (MICHAEL TALBOT, *Miscellany*, “Studi Vivaldiani”, 12, 2012, p. 9).

³⁴ Sulla base di evidenze stilistiche, Michael Talbot ha suggerito il nome di Cattaneo come possibile autore di questo concerto, sebbene ne abbia rilevato anche la mancanza di concordanze con altre opere dello stesso compositore (comunicazione privata).

³⁵ RISM ID no.: 190011120. *online*: <http://utiledulci.musikverket.se/UD_select.php?lang=sw&id=13298&t=composer&Comp1=Anonymous>. Ringraziamo Jóhannes Ágústsson che ci ha gentilmente segnalato questa composizione.

³⁶ Anche con alcune varianti testuali: «Qui si ferma à piacer del violino solo», «Qui si ferma à piacer», «Qui si ferma», «Si ferma à piacimento di violino principale», «Si ferma à piacimento», «Si ferma», «a piacimento del violino principale», «a piacimento», ecc.

³⁷ In molti casi si tratta di fonti autografe. Va ricordato, inoltre, che Vivaldi scrisse cadenze anche in altri lavori: per esempio, nell'aria di Caio, con violino obbligato, «Guarda in quest'occhi, e senti» (III, 4) dall'*Ottone in villa*, RV 729 (I-Tn, Foà 37.1), o nella parte per organo – alla fine del secondo movimento (Allegro) – della Sonata per violino, oboe, organo obbligato e chalumeau *ad libitum*, RV 779 (D-Dl, Mus. 2389-Q-14).

- Concerto per violino in Do maggiore, RV 179, III movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-59);
- Concerto per violino in Re maggiore, RV 206, III movimento (*D-Dl*, Mus. 2727-O-1³⁸ e *D-SWI*, Mus. 5567);³⁹
- Concerto per violino in Re maggiore *Grosso Mogul*, RV 208, I e III movimento (*I-CF*, senza segnatura e *D-SWI*, Schering ms. 5565);⁴⁰
- Concerto (incompleto) per violino in Re maggiore «fatto per la solennità della S. lingua di S. Antonio in Padoa», RV 212, I e III movimento (*I-Tn*, Giordano 29 e *D-Dl*, Mus. 2389-O-74);⁴¹
- Concerto per violino in Re maggiore, RV 213, III movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-61);
- Concerto per violino in Re maggiore, RV 213a, III movimento (*I-Vc*, busta 55, vol. 133);⁴²
- Concerto per violino in Re maggiore, RV 219, I movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-85);⁴³
- Concerto per violino in Mi maggiore, RV 268, III movimento (*I-Tn*, Foa 31);
- Concerto per violino in Fa maggiore, RV 286, I, II e III movimento (*I-Vc*, busta 55, vol. 133);
- Concerto per violino in La maggiore, RV 340, III movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-43);
- Concerto per violino in La maggiore, RV 349, I e III movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-65 e *I-Vc*, busta 55, vol. 133);⁴⁴
- Concerto per due violini in Do maggiore, RV 507, III movimento (*I-Tn*, Giordano 35);⁴⁵
- Concerto per due violini in Re maggiore, RV 513, III movimento (Witvogel 48, n. 6);⁴⁶
- Concerto a più strumenti in Do maggiore «per la Solennità di S. Lorenzo», RV 556, III movimento (*I-Tn*, Giordano 34);⁴⁷
- Concerto (incompleto) a più strumenti in Re maggiore, RV 562, III movimento (*D-Dl*, Mus. 2389-O-94);
- Concerto per violino in due cori in Do maggiore «per la santissima Assontione di Maria Vergine», RV 581, III movimento (*I-Tn*, Giordano 34);
- Concerto per violino in due cori in Si bemolle maggiore, RV 583, III movimento (*I-Tn*, Foà 29);
- Concerto (incompleto) per violino in Re maggiore, RV 772, III movimento (*I-Vc*, busta 55, vol. 133);
- Concerto (incompleto) per violino e organo in Fa maggiore, RV 775, III movimento (*I-Vc*, busta 55, vol. 133);⁴⁸
- Concerto (incompleto) per violino in La maggiore, RV Anh. 74, I e III movimento (*I-Vc*, busta 55, vol. 133).

³⁸ In questa fonte – non autografa – compare un passaggio cadenzale (di 21 battute) nella parte del violino solista, senza alcuna annotazione che lo segnali come tale. Nelle parti staccate di violino I, violino II e viola, in corrispondenza di tale passaggio, si legge «Qui si ferma», mentre nella parte del basso è notato un accompagnamento.

³⁹ Nelle parti orchestrali di questa fonte – non autografa – compaiono pause in corrispondenza della cadenza, senza alcuna rubrica aggiuntiva.

⁴⁰ I due manoscritti contengono cadenze differenti.

⁴¹ I due manoscritti contengono cadenze simili.

⁴² Cadenza uguale a quella del Concerto RV 213.

⁴³ Si tratta di un breve passaggio cadenzale su un pedale di dominante alla fine del primo movimento.

⁴⁴ Cadenza su un pedale.

⁴⁵ Cadenza per il primo solista.

⁴⁶ Cadenza elaborata per i due solisti.

⁴⁷ Cadenza per il violino I solista.

⁴⁸ Una cadenza per violino è presente nell'unica parte staccata superstite del «Violino principale».

Esistono, poi, altri concerti vivaldiani dove la presenza di una scrizione, o semplicemente di una corona, indica il punto ove improvvisare una cadenza (sebbene questa non compaia poi annotata nella fonte), per esempio nel:⁴⁹

- Concerto per violino in Re maggiore, RV 205, III movimento: indicazione «Qui si ferma a piacimento» (*D-DI*, Mus. 2389-O-123 e Mus. 2389-O-123a);
- Concerto per violino in Re maggiore *Grosso Mogul*, RV 208, I e III movimento: indicazione «Qui si ferma a piacimento» (*I-Tn*, Giordano 29);
- Concerto per violino in Sol maggiore, RV 314, III movimento: indicazione «Qui si ferma a piacimento» (*D-DI*, Mus. 2389-O-70);
- Concerto per due violini in Do maggiore, RV 505, II movimento: corona in entrambe le parti dei solisti (*I-Tn*, Giordano 30);
- Concerto per due violini in Do maggiore, RV 507, III movimento: indicazione «Qui si ferma a piacimento» (*D-DI*, Mus. 2389-O-98);
- Concerto per due violini in Do minore, RV 509, II movimento: corona e indicazione «a piacimento» in entrambe le parti dei solisti (*I-Tn*, Giordano 28);
- Concerto per violino e organo in Fa maggiore, RV 542, III movimento: indicazione «Questo si replica dopo la cadenza» (*D-DI*, Mus. 2389-O-97);
- Concerto per violino in due cori in Re maggiore «per la santissima Assunzione di Maria Vergine», RV 582, III movimento: indicazione «Qui si ferma a piacimento» (*D-DI*, Mus. 2389-O-67a);
- Concerto per violino in due cori in Si bemolle maggiore, RV 583, I movimento: corona (*I-Tn*, Foà 29).

Un'analisi generale delle cadenze autentiche scritte da Vivaldi – che rappresentano uno dei più importanti *corpus* di cadenze composte all'inizio del diciottesimo secolo⁵⁰ – è stata fornita da Maurizio Grattoni, che ne ha sintetizzato uno schema-base.⁵¹ Secondo Grattoni una cadenza vivaldiana 'tipica' presenta le seguenti sezioni:

- a) collegamento con il corpo del concerto;
- b) arpeggi inquadri nella tonalità d'impianto;
- c) uno o più episodi melodici;
- d) arpeggi sempre nella tonalità d'impianto;
- e) arpeggi o frammenti di scala con digressioni armoniche;
- f) episodio in tempo lento e spesso in metro libero privo di segni di battuta (non sempre ma molto spesso presente).

⁴⁹ La lista è solo indicativa, senza pretesa di essere esaustiva.

⁵⁰ Le cadenze in forma di 'fantasia' (con un'estensione più o meno rilevante), incluse alla fine del terzo movimento di un concerto, divennero di moda negli anni 1710-1717 (KARL HELLER, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Portland (OR), Amadeus Press, 1997, p. 72).

⁵¹ MAURIZIO GRATTONI, «Qui si ferma a piacimento»: struttura e funzione della cadenza nei concerti di Vivaldi, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli ("Quaderni vivaldiani", 4), Firenze, Olschki, 1998, pp. 479-492.

Alla luce di quanto sopra, torniamo ora ad analizzare la cadenza presente nel movimento finale del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45, le cui somiglianze con cadenze genuinamente vivaldiane – sia per le concordanze musicali che condividono,⁵² sia per la struttura generale – sono particolarmente evidenti.

Il contenuto musicale dell'avvio della cadenza nel Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 19) è esattamente uguale a quello delle cadenze nei Concerti RV 208 e 562, che condividono lo stesso *incipit* (Esempi 20 e 21).

ESEMPIO 19. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 1-2.



ESEMPIO 20. Vivaldi, Concerto RV 208, III mov., cadenza, batt. 1-2.



ESEMPIO 21. Vivaldi, Concerto RV 562, III mov., cadenza, batt. 1-2.



Inoltre, sono palesi le ulteriori analogie con la breve cadenza del Concerto RV 556 (Esempio 22) e con un passaggio nel terzo movimento della Sonata (incompleta) per violino, violoncello e basso, RV 820,⁵³ in corrispondenza dell'inizio di un intervento solistico del violino introdotto da una cadenza ('perfidia') su un pedale (Esempio 23).

ESEMPIO 22. Vivaldi, Concerto RV 556, III mov., cadenza, *incipit*.



⁵² In particolare, con entrambe le versioni di RV 208, e quelle di RV 212 (*D-DI*, Mus. 2389-O-74) e RV 562 (*D-DI*, Mus. 2389-O-94).

⁵³ Recentemente scoperta, in maniera indipendente, da Javier Lupiáñez e Federico Maria Sardelli.

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA

ESEMPIO 23. Vivaldi, Sonata RV 820, III mov., batt. 6-8.

Musical score for Violino and Basso, measures 6-8 of Vivaldi's Sonata RV 820, III movement. The Violino part starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Basso part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), featuring a long, low note that spans across the measures.

Il contenuto musicale delle batt. 5-7 nella cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 24) – pur se idiomático del linguaggio violinistico a doppie corde – mostra evidenti legami con passaggi simili presenti in alcune composizioni vivaldiane (Esempi 25 e 26).

ESEMPIO 24. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 5-7.

Musical score for Violino, measures 5-7 of the cadenza in Vivaldi's Concerto Mus. 2-O-1,45, III movement. The score is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. It features a continuous pattern of eighth notes, often beamed together in groups of four.

ESEMPIO 25. Vivaldi, Concerto RV 206, I mov., batt. 95/III-99/II.

Musical score for Violino, measures 95-99 of Vivaldi's Concerto RV 206, I movement. The score is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. It features a continuous pattern of eighth notes, often beamed together in groups of four.

ESEMPIO 26. Vivaldi, Concerto RV 212, III mov., cadenza, batt. 40-41.

Musical score for Violino, measures 40-41 of the cadenza in Vivaldi's Concerto RV 212, III movement. The score is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. It features a continuous pattern of eighth notes, often beamed together in groups of four.

Le batt. 8-15/III nella cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 27) presentano addirittura citazioni letterali di passaggi vivaldiani (Esempi 28 e 29), oltreché rimembranze motiviche (Esempi 30 e 31).

ESEMPIO 27. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 8-15/III.

Musical score for Violino, measures 8-15 of the cadenza in Vivaldi's Concerto Mus. 2-O-1,45, III movement. The score is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. It features a continuous pattern of eighth notes, often beamed together in groups of four.

ESEMPIO 28. Vivaldi, Concerto RV 208 (*D-SW*), III mov., cadenza, batt. 19-27/i.

Musical score for Example 28, showing two staves of music in G major, measures 19-27. The first staff begins at measure 19 and the second at measure 24. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

ESEMPIO 29. Vivaldi, Concerto RV 562, III mov., cadenza, batt. 14-17/III.

Musical score for Example 29, showing one staff of music in G major, measures 14-17. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

ESEMPIO 30. Vivaldi, Concerto RV 208 (*I-CF*), III mov., batt. 74-77.

Musical score for Example 30, showing one staff of music in G major, measures 74-77. The music features a simple rhythmic pattern with eighth notes.

ESEMPIO 31. Vivaldi, Concerto RV 208 (*I-CF*), III mov., batt. 82-89.

Musical score for Example 31, showing two staves of music in G major, measures 82-89. The music features a simple rhythmic pattern with eighth notes and triplets. The first staff begins at measure 82 and the second at measure 87.

Il passaggio cromatico ascendente, a doppie corde, delle batt. 16/III-20/II nella cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 32) intrattiene qualche relazione con alcuni motivi vivaldiani: per esempio, con quello nel terzo movimento del Concerto RV 224a (batt. 56-66) o con quello nel movimento iniziale della Sonata RV 94 (Esempio 33).

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA

ESEMPIO 32. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 16/III-20/II.

Example 32 shows two staves of music in G major. The first staff contains measures 17 and 18, and the second staff contains measures 19 and 20. The music consists of eighth-note chords and single notes, with a key signature of one sharp (F#).

ESEMPIO 33. Vivaldi, Sonata RV 94, I mov., batt. 45-47.

Example 33 shows a single staff of music in G major, measures 45-47. The music features a sequence of eighth-note chords and single notes, with a key signature of one sharp (F#).

Un'ampia sezione della cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 34) è strettamente imparentata con un passaggio della cadenza T⁵⁴ del Concerto RV 212 (Esempio 35).

ESEMPIO 34. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 31-39.

Example 34 shows three staves of music in G major, measures 31-39. The music is highly rhythmic, featuring rapid sixteenth-note passages and eighth-note chords, with a key signature of one sharp (F#).

⁵⁴ Il manoscritto di Dresda registra tre differenti cadenze per il III movimento del Concerto RV 212 (*online*: <<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3438/1/>>): le prime due cadenze sono simili a quelle riportate nell'autografo torinese, mentre la terza cadenza (frammentaria) compare soltanto nella fonte dresdese (e sembra essere uno schizzo della cadenza del movimento iniziale).

ESEMPIO 35. Vivaldi, Concerto RV 212 (*D-DI*), III mov., cadenza 'I', batt. 25/III-33/II.

26

28

31

Inoltre, il trattamento melodico delle batt. 33-34 della cadenza del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 si incontra anche all'inizio della progressione (batt. 151-152) nel movimento iniziale del Concerto RV 513, nella parte del primo solista (Esempio 36).

ESEMPIO 36. Vivaldi, Concerto RV 513, I mov., batt. 151-152.

151

La struttura melodica del movimento discendente – in *bariolage* – delle batt. 40-44 nella cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 37) si ritrova nelle batt. 89/III-94 del movimento d'apertura del Concerto RV 206,⁵⁵ qui preceduto addirittura da un passaggio (batt. 85/III-89/II) analogo a quello delle batt. 108-114 nel movimento finale del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempi 38 e 39).

ESEMPIO 37. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 40-44.

40

ESEMPIO 38. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., batt. 108-114.

108

111

114

⁵⁵ Come pure nelle batt. 107-116/II del primo movimento del Concerto RV 335.

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA

ESEMPIO 39. Vivaldi, Concerto RV 206, I mov., batt. 85/III-94.

E ancora. Il passaggio finale della cadenza del Concerto Mus. 2-O-1,45 (Esempio 40) presenta varie concordanze musicali con le conclusioni di altre cadenze vivaldiane: quella del primo movimento del Concerto RV 208 (*I-CF*) (Esempio 41), quella – cadenza ‘II’ – dell’ultimo movimento del Concerto RV 212 della fonte dresdese (Esempio 42) e quella dell’ultimo movimento del Concerto RV 562 (Esempio 43).

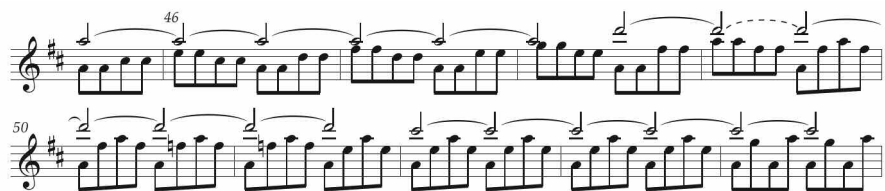
ESEMPIO 40. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., cadenza, batt. 45-53/II.

ESEMPIO 41. Vivaldi, Concerto RV 208 (*I-CF*), I mov., batt. 20-34.

ESEMPIO 42. Vivaldi, Concerto RV 212 (D-DI), III mov., cadenza 'II', batt. 59-?⁵⁶



ESEMPIO 43. Vivaldi, Concerto RV 562, III mov., batt. 45/III-54.



CONCLUSIONI

La cadenza del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45 possiede – oltre ad un alto tasso di concordanze musicali con altri lavori del Prete rosso – la struttura tipica di una cadenza vivaldiana. Infatti, nello sviluppo di questa cadenza sono ben riconoscibili le seguenti sezioni:⁵⁷

- a) batt. 1-2: collegamento con il corpo del concerto; scale ascendenti uguali (o simili) a quelle utilizzate da Vivaldi in altre cadenze (RV 208, 562, 556). Anche il cambio di tempo nella cadenza – da 3/4 (utilizzato nel movimento conclusivo del concerto) a C – è un'ulteriore caratteristica della prassi vivaldiana;⁵⁸

⁵⁶ Purtroppo il manoscritto è piuttosto danneggiato ed è impossibile leggerne alcune parti. Nella trascrizione, le note in formato normale sono chiaramente leggibili, quelle in corpo minore sono quasi illeggibili, mentre è stata lasciata in bianco la porzione in cui non si distingue nulla.

⁵⁷ Si veda in proposito la trascrizione completa della cadenza alla fine dell'articolo.

⁵⁸ Per esempio, nel movimento finale del Concerto (incompleto) per violino e organo in Fa maggiore, RV 775 (ANTONIO VIVALDI, *Concerto in Do maggiore (RV 774) e Concerto in Fa maggiore (RV 775) per violino, organo, archi e basso continuo*, edizione critica con ricostruzione delle parti mancanti a cura di Fabrizio Ammetto, Bologna, Ut Orpheus («Accademia», ACC 61), 2005, pp. 37-39: 39), o nel terzo movimento del Concerto per due violini in Re maggiore, RV 513 (un Allegro in 3/4), ove la cadenza inizia con un cambio di tempo (C) e torna in 3/4 soltanto sei battute prima della sua conclusione. La trascrizione di questa cadenza si trova in FABRIZIO AMMETTO, *Un concierto para dos violines de Vivaldi en una colección antológica del siglo XVIII: ¿cuán atendible es el texto musical en la fuente del RV 513?*, "Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music", 15, 2010, pp. 67-78: 77-78.

- b) batt. 3-7: arpeggi inquadri nella tonalità d'impianto;
- c) batt. 8-15: episodi melodici;
- e) batt. 16-28: arpeggi o frammenti di scala con digressioni armoniche; sebbene il movimento che ospita la cadenza denoti una generale monotonia armonica, la cadenza si sviluppa invece in maniera assai più varia e articolata, con un passaggio cromatico (batt. 17-21) che conduce ad un'interessante sezione modale (batt. 22-28), per concludere quindi in Fa diesis minore (batt. 29/1);
- d) batt. 29-44: arpeggi sempre nella tonalità d'impianto; arpeggi costruiti su pedali di tonica e dominante, simili a quelli riscontrati nelle cadenze vivaldiane dei Concerti RV 208, 212, 562;
- f) batt. 45-53; sezione conclusiva; formula motivico-melodica utilizzata da Vivaldi al termine di altre cadenze (RV 208, 212, 562).

Dunque, è senz'altro ragionevole affermare che la cadenza presente nel movimento finale del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45 sia un frutto genuino della mano di Vivaldi: il compilatore del concerto-*pastiche* che ospita questa cadenza deve infatti averla copiata di sana pianta da un originale vivaldiano, per rendere ancor più credibile l'imitazione dello stile compositivo del Prete rosso.⁵⁹

Una conferma in proposito è rappresentata dallo strano collegamento melodico-armonico tra la conclusione della cadenza e le quattro battute del tutti finale del concerto (Esempio 44), ove l'incoerenza dell'armonia è assolutamente ingiustificabile: il trillo conclusivo del solista sul Do#₅ (batt. 53/III-IV della cadenza) non risolve sul Re₃ tonica (pure annunciata dall'anticipazione di croma), bensì su un improbabile La₃, in un accordo di Re maggiore in secondo rivolto!⁶⁰

ESEMPIO 44. Concerto per violino Mus. 2-O-1,45, III mov., conclusione della cadenza.

The musical score for Example 44 consists of three staves. The top staff is for Violino II, the middle for Violino I, and the bottom for Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The cadenza (measures 51-53) is marked '(Cadenza)' and features a trill on D5. The tutti section (measures 54-57) is marked 'Tutti' and begins with a chord in second inversion (C major).

⁵⁹ L'autore-compilatore del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45 deve aver inserito questa cadenza soltanto in un secondo momento, come suggerisce la presenza – nella parte del solista – dell'indicazione «fine» al termine dell'ultimo tutti (batt. 149) e prima dell'inizio della cadenza stessa.

⁶⁰ In questo accordo gli strumenti a fiato iniziano addirittura l'ultimo tutti sul V grado (urtando coll'accordo di I grado in secondo rivolto).

Ma non solo. Come è stato fatto notare precedentemente (nell’Esempio 17), il materiale melodico delle ultime quattro misure del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45 si ritrova utilizzato coerentemente come finale del Concerto RV 212 di Vivaldi: in questa composizione vivaldiana viene però introdotto come materiale ‘nuovo’ dopo la cadenza, una prassi piuttosto inusuale per il Prete rosso che – a conclusione di un concerto – riproponeva normalmente materiale tematico (o parte di esso) già utilizzato. Inoltre, tale materiale melodico impiegato nel tutti finale del Concerto RV 212 si incontra anche nell’autografo del Concerto RV 562, alla fine della cadenza, qui però cancellato e sostituito con quello definitivo (Fig. 3).



FIGURA 3. Vivaldi, Concerto per violino RV 562, III mov., conclusione della cadenza.

Tutto ciò induce ad avanzare l’ipotesi di un uso intercambiabile delle cadenze.⁶¹ Nel caso dei due concerti vivaldiani poc’anzi menzionati, per esempio, la cadenza presente nell’autografo del Concerto RV 562 fu probabilmente utilizzata in principio nel Concerto RV 212: ne sono la prova tanto la trascrizione (cassata) del tutti finale avulso da RV 562 – ma adeguato a RV 212 –, come pure il fatto che questa cadenza venne copiata nella prima carta del manoscritto e non al finale del terzo movimento.⁶²

Anche la cadenza del Concerto anonimo Mus. 2-O-1,45 – a causa dell’incoerenza riscontrata nel collegamento col tutti conclusivo – sembra dunque esser stata presa in prestito da un altro concerto. In tal senso, osservando la stretta relazione tra varie cadenze vivaldiane, non è da escludere la possibilità che pure la cadenza del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45 provenisse da un altro concerto di Vivaldi e, analogamente a quella di RV 562, potesse essere stata utilizzata in differenti lavori.⁶³

⁶¹ Su tale uso intercambiabile delle cadenze si veda MICHAEL TALBOT, *Pierre Pagin's Capriccios for Antonio Vivaldi's Concerto 'La primavera'*, in *Locatelli and the Violin Bravura Tradition*, a cura di Fulvia Morabito (“Studies on Italian Music History”, 9), Turnhout, Brepols, 2015, pp. 165-193: 179-182.

⁶² Online: <<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3359/1/>>.

⁶³ In quest’articolo Javier Lupiáñez ha realizzato l’analisi delle cadenze vivaldiane note e la selezione degli esempi musicali, mentre Fabrizio Ammetto è responsabile dell’impostazione generale del saggio e della descrizione del Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45; entrambi gli autori hanno elaborato le conclusioni del presente articolo.

UNA NUOVA CADENZA VIVALDIANA

ESEMPIO 45. Cadenza di Vivaldi nel Concerto per violino anonimo Mus. 2-O-1,45.

Cadenza

The musical score is written for a single violin in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 13 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a cadenza, characterized by intricate rhythmic patterns. The first four staves (measures 1-12) feature a series of sixteenth-note runs. The fifth staff (measures 13-16) continues with similar patterns, including some triplet-like groupings. The sixth staff (measures 17-19) shows a change in rhythm with more eighth-note patterns. The seventh staff (measures 20-23) features a mix of eighth and sixteenth notes. The eighth staff (measures 24-28) has a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. The ninth staff (measures 29-31) continues with sixteenth-note patterns. The tenth staff (measures 32-34) features a series of eighth-note patterns. The eleventh staff (measures 35-37) has a similar eighth-note pattern. The twelfth staff (measures 38-41) features a series of eighth-note patterns. The thirteenth staff (measures 42-47) has a series of eighth-note patterns. The final staff (measures 48-50) concludes with a few eighth-note patterns and a final cadence.

Javier Lupiáñez – Fabrizio Ammetto

A NEW VIVALDI CADENZA
IN AN ANONYMOUS VIOLIN CONCERTO

Summary

In the *Schrank II* collection of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) of Dresden there is preserved a set of separate parts – copied out by Johann Georg Pisendel between 1720 and 1730 – for an anonymous violin concerto in D major (Mus. 2-O-1,45). Laid out in three movements (Allegro, Grave, Allegro), this composition provides a clear example of the “Vivaldian musical language” exported to, and assimilated by, Dresden (via more or less faithful “followers” or epigones of the Red Priest), while not being wholly attributable to Vivaldi.

The most intriguing element within this anonymous concerto is an interesting cadenza at the end of the final Allegro. The high incidence of musical concordances of this cadenza with other, authentic ones by the Red Priest (in particular, with sections of cadenzas present in the concertos RV 206, 208, 212, 556 and 562), to which can be added a consideration of its overall structure, leads to the conclusion that the cadenza inserted into the final movement of the anonymous violin concerto Mus. 2-O-1,45 in the SLUB is a genuine product of Vivaldi’s pen. In addition, certain graphical peculiarities of the Dresden manuscript, including the strange form of connection between the end of the cadenza and the final tutti, suggest an interchangeability in the use of these cadenzas in different concertos, whether composed by Vivaldi himself or by others.

Michael Talbot

ANOTHER VIVALDI WORK FALSELY ATTRIBUTED
TO GALUPPI BY ISEPPO BALDAN:
A NEW *LAETATUS SUM* FOR CHOIR AND STRINGS IN DRESDEN

THE BACKGROUND

Lightning, apparently, does sometimes strike more than once – in the present case, for a fifth time (with no assurance that this is the absolute end of the story). To explain: this is the fifth occasion on which a work in manuscript attributed to Baldassarre Galuppi preserved in the SLUB (the former Sächsische Landesbibliothek) in Dresden has turned out on close inspection to be actually one by Vivaldi. The five works have one other important thing in common: they were copied out by Iseppo (Giuseppe) Baldan, who around the middle of the eighteenth century was the successful – but in fact highly dishonest – proprietor of Venice’s premier music copying shop and a major supplier of manuscript scores to the Saxon-Polish court.¹ Baldan’s motivation in replacing Vivaldi’s name by Galuppi’s is not hard to divine. By 1760 or a little earlier, when these copies were prepared (many by Baldan himself, and others by his assistants, often working in small teams), Vivaldi’s music was no longer in demand, whereas Galuppi was at the height of his reputation and may well have been a composer specified by the shop’s customers. Since two of Vivaldi’s nephews – Daniele Mauro and Carlo Vivaldi – worked for Baldan at different times, the latter will have had every opportunity to stockpile some of the master’s later music:² the only problem for him was to find an opportunity to turn it to good account.

The four previous discoveries can be summarized here. In 1982 the present writer reported on three surviving parts for a single-*coro* variant, attributed to Vivaldi, of the well-known *Beatus vir* in C major, RV 597, among fragments of the repertory of the Ospedale della Pietà preserved in the *Fondo Esposti* at the

Michael Talbot, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA, Inghilterra.

e-mail: mtalbot@liv.ac.uk

¹ On Baldan’s rather *louche* personality, see especially Gaetano Cozzi, *Una disavventura di pré Iseppo Baldan, copista del Galuppi*, in *Galuppiana 1985: Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 Ottobre 1985)*, ed. Maria Teresa Muraro and Franco Rossi, Florence, Olschki, 1985, pp. 127-131.

² It may be significant that none of the Vivaldi works put into circulation by Baldan under Galuppi’s name have concordances in the Turin manuscripts. Perhaps one or both nephews ‘abstracted’ manuscripts from their uncle’s archive for their employer’s benefit.

Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” in Venice.³ In 1992 this previously unknown source was used by Peter Ryom as supporting evidence for Vivaldi’s authorship in an article on the Baldan copy in Dresden,⁴ as a result of which he was able to reject Galuppi as the possible author or arranger and admit the work to the Vivaldian canon as RV 795.⁵ Both Ryom and I surmised at that stage that RV 795 was an earlier version of the above-mentioned *Beatus vir* “in due cori”, which is datable to the years around 1730. Further study, in particular the preparation of an edition of RV 795,⁶ revealed beyond doubt that this was no simple antecedent of RV 597 (although it could have been partly based on one), but a much later version from 1739 very precisely customized for the Pietà’s *coro*.

The next discovery occurred over ten years later, when Janice Stockigt, who was working on the repertory of sacred vocal music collected and used by the former Saxon Hofkirche, sought my opinion on a work attributed to Galuppi among the manuscripts of Baldan provenance in the SLUB.⁷ This was an eight-movement setting in A major of the Vesper psalm *Nisi Dominus* for three solo voices, strings and a rich assortment of obbligato instruments (viola d’amore, chalumeau, violin *in tromba marina*, cello and organ). Even before she was able to let me have sight of the score, it seemed obvious from the above details not only that this was a work written for the Pietà but that its composer was Vivaldi, and that it was a companion to RV 795 in the cycle of psalms he supplied to that institution in early 1739. The result was an article introducing the find, the issue of an RV number (803) and a published edition.⁸

History repeated itself a couple of years later, when Janice Stockigt alerted me to another suspiciously Vivaldian-looking work in another Baldan copy bearing Galuppi’s name from the same collection: a magnificent ten-movement setting in D major for soloists, choir and orchestra of the *Dixit Dominus*, which likewise betrayed its true authorship in many different ways.⁹ This time, I was

³ MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio “Benedetto Marcello”*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 3, 1982, pp. 3-12.

⁴ *D-DI*, Mus. 2389-E-4 (formerly Mus. 2973-D-32).

⁵ PETER RYOM, *Vivaldi ou Galuppi? Un cas de doute surprenant*, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, eds Antonio Fanna and Michael Talbot (“Quaderni vivaldiani, 7), Florence, Olschki, 1992, pp. 25-41.

⁶ *Antonio Vivaldi. Beatus vir. Salmo 111 per soprano e tre contralti solisti, coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso, RV 795. Edizione critica*, ed. Michael Talbot, Milan, Ricordi, 1995 (P.R. 1335).

⁷ *D-DI*, Mus. 2389-E-5 (formerly Mus. 2973-D-39).

⁸ MICHAEL TALBOT, *Recovering Vivaldi’s Lost Psalm*, “Eighteenth-Century Music”, 1, 2004, 61-77 (this article remains the fullest source of information on Vivaldi’s 1739 psalm cycle and adds more detail on Baldan’s reputation among modern scholars for false attributions). *Antonio Vivaldi. Nisi Dominus. Salmo 126 per soprano e due contralti, viola d’amore, chalumeau tenore, violino “in tromba marina”, violoncello solo, organo solo, due violini, viola e basso, RV 803. Edizione critica*, ed. Michael Talbot, Milan, Ricordi, 2003 (P.R. 1374).

⁹ *D-DI*, Mus. 2389-E-6 (formerly Mus. 2973-D-31). This setting of Psalm 109, the third in the key of D major produced by Vivaldi, instantly received the RV number 807. It is published as *Antonio Vivaldi. Salmo 109 per due soprani, contralto e due tenori solisti, coro a quattro voci miste, due oboi, tromba, due violini, viola e basso, RV 807. Edizione critica*, ed. Michael Talbot, Milan, Ricordi, 2006 (P.R. 1395).

able to add my widow's mite to the pile by discovering that a fourth similarly misattributed work, a *Lauda Jerusalem* in C major in the *stile antico* scored for five voices with doubling strings, RV Anh. 35a, was an earlier variant, retaining the original Latin text, of the *Credidi propter quod*, RV Anh. 35b (formerly RV 605), which in turn is a retexed and partly rewritten arrangement by Vivaldi of an anonymous setting of the *Lauda Jerusalem* in his private collection (RV Anh. 35).¹⁰ We wrote a jointly authored article on this pair of works.¹¹

At this point, things went quiet on the Vivaldi-Galuppi front for several years. But more recently a very important initiative, an essential precondition for the present article, was undertaken. This was an ambitious project supported by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) entitled "Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union" ("The Music Holdings of the Dresden Court Church and the Royal Private Music Collection from the Time of the Saxon-Polish Union"). Completed in 2016, this project entailed the digitization, with public access, of the entire Hofkirche and royal collections preserved in Dresden, coupled with a thorough bibliographic investigation that, in addition to the usual tasks, classified and where possible identified both paper types and scribes.¹² For the first time it became possible for anyone to browse whole groups of these manuscripts (as narrowed down by the selected filters) more conveniently for most purposes than if working *in situ*. The idea came to me that, seeing how all four misattributions from Vivaldi to Galuppi occurred in manuscripts prepared entirely by Baldan himself (perhaps he did not wish his assistants to be privy to his alteration of composer's names!), and all four manuscripts employed the same paper type (classified as W-DI-428), an exploratory inspection of all Baldan's copies of other works ostensibly by Galuppi featuring this paper, which would lie within a limited time-frame, given the inevitably continuous and heavy consumption of paper by a commercial *copisteria*,¹³ might just possibly throw up one or two further instances. And so it proved.

Another resource of great value for this investigation had appeared in the meantime (2008). This was the published version of Ines Burde's doctoral

Vivaldi's three settings of the *Dixit Dominus* are compared in MICHAEL TALBOT, *One Composer, One Psalm, One Key, Three Settings: Vivaldi and the Dixit Dominus*, "Studi vivaldiani", 6, 2006, pp. 77-104.

¹⁰ D-DI, Mus. 2389-E-7 (formerly Mus. 2973-D-41). There are currently no known plans to produce a modern edition of this piece.

¹¹ JANICE B. STOCKIGT – MICHAEL TALBOT, *Two More Vivaldi Finds in Dresden*, "Eighteenth-Century Music", 3, 2006, pp. 35-61.

¹² Access to the digitized holdings can be effected via either RISM online or via the library's own online catalogue.

¹³ The last composition of certain date included among the W-SI-428 manuscripts is Galuppi's opera *Adriano in Siria* in the version produced at the San Luca theatre in Venice during the Ascension season of 1760 (it opened on 14 May 1760). The likelihood is that these manuscripts reached the Saxon-Polish court in a series of batches, the earliest of which may well have predated 1760 by a year or two. All the consignments must have been received at the latest by c.1765, when all the manuscripts of sacred vocal music in the repertory of the Hofkirche were stored in designated places within a large cupboard (known as "Schrank I") and inventoried.

dissertation on Galuppi's sacred vocal music written for Venice, which provides an excellent description of this composer's style in his church music, lists the sources and catalogues the repertory on an accompanying CD-Rom, noting (albeit not in great detail) incorrect and dubious attributions, which are consigned to an *Anhang*.¹⁴ This was followed in 2014 by a survey article by Gerhard Poppe on Venetian psalm settings in the repertory of the Hofkirche, which provides some additional data and insights.¹⁵

THE W-DI-428 MANUSCRIPTS AND THE NEW DISCOVERY

The W-DI-428 manuscripts in Dresden, all originating from Baldan's copying shop, number 56.¹⁶ All are of sacred vocal works in diverse genres (Mass settings, Vesper psalms, hymns, antiphons, motets etc.) except for three scores of complete operas.¹⁷ The vast majority of the sacred vocal works are attributed by Baldan to Galuppi: only four manuscripts bear the name of a different composer.¹⁸ Seven others have up to now been confirmed by researchers as incorrectly attributed to him. These comprise the four Vivaldi compositions (RV 795, RV 803, RV 807 and RV Anh. 35a) already discussed plus a motet (*Prata, colles, plantes, flores*) by Gioacchino Cocchi,¹⁹ another (*Quae columna luminosa*) by Hasse,²⁰ and a Mass in D major by Florian Gassmann.²¹ (Unlike the manuscripts of the Vivaldi works, those of the last three pieces have retained their original shelfmarks with the '2973' prefix ostensibly denoting Galuppi's authorship in keeping with a newly

¹⁴ INES BURDE, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt am Main (etc.), Peter Lang, 2008.

¹⁵ GERHARD POPPE, *Venezianische Psalmenvertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik – Liturgische Voraussetzungen, Bearbeitungspraxis und Stellung im Repertoire*, in *Psalmen: Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, "Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt", 9, eds Helen Geyer and Birgit Johanna Wertenson, Köln, Böhlau, 2014, pp. 343-353.

¹⁶ This total counts as separate pieces two versions, respectively for soprano and tenor, of a single solo motet, *Non torrentes furibundi*, attributed in the sources to Galuppi. According to Poppe (*Venezianische Psalmenvertonungen*, cit., p. 351), the sacred vocal items supplied by Baldan's *copisteria* under the name of Galuppi that are listed in the court's *Catalogo della musica di chiesa composta da diversi autori secondo l'alfabetto* of 1765 (D-B, Mus. ms. theor. Kat. 186) total 75. The extant manuscripts for these are written on various paper types, of which W-SI-428 is by far the most common.

¹⁷ Galuppi's *Adriano in Siria* (Venice, 1760) and *Il Demofonte* (Padua, 1758); Hasse's *Tito Vespasiano* (Naples, 1759).

¹⁸ These other composers are Giuseppe Chiesa (a motet), Vincenzo Legrenzio Ciampi (a *Te Deum*), Giovanni Battista Pescetti (a Mass) and Pergolesi (a *Miserere*, in reality composed by Lotti).

¹⁹ D-DI, Mus. 2973-E-14.

²⁰ D-DI, Mus. 2973-E-15. A copy of the same motet also from Baldan's *copisteria* but on different paper and by a different hand is preserved as Mus. 2973-E-16. It was surprisingly audacious (or just negligent?) of Baldan to send to the Saxon-Polish court two manuscripts of a work by its own kapellmeister falsely attributed to another person, as Poppe (*Venezianische Psalmenvertonungen*, cit., p. 351n) rightly comments, even if the itinerant Hasse was not actually on the spot.

²¹ D-DI, Mus. 2973-D-10.

introduced policy at the SLUB not to alter shelfmarks as a result of new attributions.) Fifteen further manuscripts have been relegated to the Supplement (*Anhang*) of Burde's catalogue as probably spurious on stylistic grounds.²² This leaves only twenty-seven of the sacred vocal works written on this paper type securely attributable to Galuppi.

Naturally enough, the fifteen manuscripts transmitting works contained in Burde's *Anhang* became the principal object of my trawl. One particular manuscript, Mus. 2973-D-36 (Anh. 12 in Burde's catalogue), caught my attention quickly.²³ This was of a single-movement but multi-sectional setting in C major of Psalm 121 (122 in Protestant Bibles), *Laetatus sum* ('I was glad'), scored for four-part (SATB) choir, two violins, viola and instrumental bass.²⁴ The more I looked at it, the more all the indices – particularly stylistic but also notational – pointed emphatically and unambiguously towards Vivaldi. A new candidate for the Vivaldian canon had just emerged.

From this point onwards, the present article has three aims. The first and most important is to argue the case for Vivaldi's authorship of this new *Laetatus sum*. The second is to make a descriptive analysis of the composition. The third is to evaluate it from an aesthetic perspective. It would be possible to perform each of these tasks independently, but since the evidence on which they draw is shared to such a large extent, it seemed more logical and economical of space to integrate them into a single narrative. Fortunately, the evidence of authorship is so compelling that the argument for it can be made with a relatively light touch.

In the background, of course, is the need to plead not merely in favour of Vivaldi's authorship but with equal force against Galuppi's. Fortunately, the second task (even if we overlook the precedent of the four previously revealed misattributions of the same kind) is by far the easier. Almost thirty years Vivaldi's junior, Galuppi (1706-1785) was already writing at the end of the 1720s in a style rapidly advancing towards what we might today term in simple language the pre-Classical, or even early Classical, style, which he was just the right age to absorb as his natural musical idiom. Whereas Vivaldi's efforts in his late compositional period to absorb the *galant* elements introduced to Venice in the mid-1720s by musicians with a Neapolitan background (principally Porpora, Leo and Vinci) were sometimes laboured or half-hearted and always idiosyncratic,²⁵

²² Anh. 2, 4, 11, 12, 13, 14, 16, 21, 22, 23, 24 (two manuscripts), 25, 26 and 34.

²³ The digitized manuscript is consultable directly by following the link <<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/124012/1/>>. Burde offers no specific opinion on the authorship of Anh. 12 beyond describing its attribution to Galuppi (*Die venezianische Kirchenmusik*, cit., p. 42) as unsafe ("unsichere Werkzuschreibung").

²⁴ This psalm is recited or sung as the third of the five psalms proper for Vespers on feasts of the BVM and additionally those of St Sylvester, the Circumcision of Our Lord and the Common of Virgins.

²⁵ On the characteristics of Vivaldi's late style, see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline?*, in *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and its Background*, ed. Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 147-168.

Galuppi ‘owned’ these traits from the start. Except where the two composers adopt the *stile antico* – Galuppi, with his solidier background in church music, much more confidently than Vivaldi – their styles are instantly distinguishable. (In the case of the four compositions already ‘restored’ to Vivaldi from Galuppi, one wonders indeed how Baldan could have been so sure as he evidently was of successfully pulling the wool over the eyes of his customers!) The first music example contained in this article should suffice to convince anyone, without need for verbal explication, that Galuppi cannot be the composer. However, there were plenty of composers of church music much closer in age and style to Vivaldi who were active in north-east Italy in the 1730s and 1740s – Giovanni Porta is a prominent example – so a rejection of Galuppi is only the beginning of the search for the true author.

THE NEW *LAETATUS SUM*: AN OVERVIEW

On the bibliographic details of the manuscript of the *Laetatus sum*, summarized in a convenient, standardized form by RISM, nothing need be said here, except for some comments on Baldan’s succinct heading at the top of the first page of music: “Letatus a 4.º Del Sig:º Buranello.”. The omission of the letter A from the first word of the psalm is explained by the fact that a conventional way of representing the diphthong Æ in the Church Latin of Vivaldi’s time (and earlier) was to use a cedillated E. The cedilla was quite often carelessly forgotten by scribes, Vivaldi included, although, curiously after this unpromising start, Baldan (who as a priest must have been very conversant with Latin) consistently remembers it in his underlaid text. “Buranello”, a reference to the Venetian island where Galuppi was born, was this composer’s affectionate nickname, one widely used by his fellow citizens and understood beyond the Republic’s borders. Baldan usually writes longer title texts, which he presents in his instantly recognizable, exaggeratedly ornate hand on a separate title page. His decision not to do so here may have arisen from the fact that the pages of score, very likely deliberately mirroring those of his copy text, total exactly twenty, or two binios (*fogli*) and a single bifolio, so that to have added a separate page for the title could have seemed wasteful.

Compact, single-movement psalm settings for choir alone and strings were a staple of eighteenth-century Italian church music. Through their concision they balanced out, and thereby created room for, their multi-movement counterparts. Vivaldi produced three known settings of this type: a *Laetatus sum* in F major, RV 607, a *Laudate Dominus omnes gentes* in D minor, RV 606, and an *In exitu Israel* in C major, RV 604.²⁶ The first two works were probably, and the third certainly,

²⁶ The single-movement *Lauda Jerusalem*, RV 609, differs from the other three in being *concertato* (i.e., employing solo voices in addition to the choir), a fact that lies behind its employment of ritornello form.

composed for the Pietà: RV 606 and RV 607 are products of the period when Vivaldi was acting there as a stand-in choirmaster (1713-1717), while RV 604, significantly more advanced in form and style, dates from 1739. All three rely heavily on the orchestral component to provide motivic and rhythmic continuity and to assume a major role in shaping the form: in Vivaldi, the foreground-background relationship easily becomes reversed or blurred, saturating the texture with significant motivic activity.²⁷ Although the C major *Laetatus sum* under discussion is in structural terms slightly more complex than any of them – it contains two short enclaves in altered tempo (respectively, *Adagio* and *Andante*) in place of the basic *Allegro* and provides an orchestral introduction for a central section – it belongs in essence to the same family. Its more expansive character may be linked to the fact that it does not appear to have been written for the Pietà, to judge from the extension of the tenor's compass down to low D (whereas at the Pietà tenor parts always lay in the modern 'second contralto' range). Its structure is outlined in Table 1.

TABLE 1. Structure of the *Laetatus sum* in C major

SECTION	TEMPO	BARS	VERSE(S)	MATERIAL	TONALITY	KEYWORD
1	Allegro	1-19	ritornello		C→C	
2		20-32	1	as sect. 1	C→G	laetatus
3		33-41	2	new	G→a	pedes
4		42-50	3	new + as sect. 1	a→e	
5		51-63	4	new	e→G	ascenderunt
6		64-81	5	new + as sect. 1	G→C	sederunt
7	Adagio	82-96	6/1	new	d ^v →C ^v	pacem
8	Allegro	97-111	6/2	as sect. 1	C→C	abundantia
9	Andante	112-117	ritornello	new	F→F	
10		118-128	7/1	as sect. 9	F→F ^v	pax
11	Allegro	129-142	7/2	as sect. 8	C→C	abundantia
12		143-163	8 + 9	as sect. 4	a→G	quaesivi
13		164-180	10-11	as sect. 1	C→C	gloria
14		181-192	10-11	coda	C→C	amen

Notes: '6/1' means verse 6, first semiverse. Keys use upper case for major, lower case for minor; the initial and final tonality are shown with an arrow. A superscript 'v' indicates a half-close on the dominant. Keywords are words in the text singled out for special musical illustration.

²⁷ A very familiar case in point is the *Et in terra pax* movement in the *Gloria* RV 589.

The setting mostly follows the ‘default’ practice in such movements whereby each biblical verse generates a separate section that attempts in some way to illustrate in music one or more keywords present in the text. This pattern is observed up to and including verse 5. For verses 6 and 7, however, the composer sets each semiverse independently: there is a particular logic in doing this here, because the same keyword ‘abundantia’ (abundance) occurs in consecutive second semiverses, which are accordingly treated strophically. In contrast, verses 8 and 9 are shunted together to make a single section, as are also, more conventionally, the two verses (10 and 11) comprising the Lesser Doxology.

Material from the opening ritornello is requoted or developed at several points. Sometimes, it is just the orchestral motives that reappear, but on the three occasions after section 2 when the same material is reused in the tonic (i.e., in sections 8, 11 and 13) the vocal component as well is reprised, albeit with new text. As the “tonality” column in the table shows, the structural concept is that of a pendulum where the tonic alternates, rondo-fashion, with successive contrasting keys rather than that of a simple, unilinear circuit (such as one would expect to find in a concerto outer movement) where there are no intermediate visits to the home key. The ‘second’ visits to foreign keys (A minor and G major in section 12) are, so to speak, almost forced on the composer by the multiplicity of the sections and the considerable length of the movement (192 bars in 2/4 metre). All the above-mentioned features are readily compatible with Vivaldi’s authorship, but to clinch the matter we need to examine the musical substance of the movement more closely.

THE NEW *LAETATUS SUM*: MATERIAL, STYLE AND EXPRESSION

The nineteen-bar introductory ritornello, quoted as Example 1, already betrays the composer’s identity. Take a look, first, at the bass, which is dominated by ‘stamping’ octaves, coupled with an marked emphasis on root-position tonic and dominant harmony. This deliberate primitivism, particularly assertive in Vivaldi’s later music (where it appears as an extreme manifestation of what was already developing into a universal tendency among composers to favour the primary triads), finds a counterpart in the *Nisi Dominus* RV 803 (Example 2).

A NEW LAETATUS SUM FOR CHOIR AND STRINGS IN DRESDEN

EXAMPLE 1. *Laetatus sum* in C major, bars 1-19.

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Basso

7

VI I

VI II

Vla

Basso

p

[p]

p

p

14

VI I

VI II

Vla

Basso

f

[f]

[f]

f

EXAMPLE 2. *Nisi Dominus* in A major, RV 803, bars 9-11.

The musical score consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first measure (bar 9) shows the Violino I and II parts with arpeggiated semiquavers (marked with '3') and trills (marked with 'tr'). The Viola part has a simple melodic line. The Basso part has a bass line oscillating between chords I and V. The second measure (bar 10) repeats the first measure. The third measure (bar 11) introduces chromaticism in the Violino I and II parts, with the Viola part continuing its melodic line and the Basso part continuing its bass line.

The ritornello is constructed, in the modular fashion typical of Vivaldi, as a chain of syntactically independent short phrases, three of which are stated twice. These phrases are variously two and three bars in length, a kind of mutability cultivated deliberately in his music. The first (bars 1-2 and 3-4), opening with a flurry of arpeggiated semiquavers, recalls the initial gestures of many of his concerto movements. The second (bars 5-6) features the syncopated slurring particularly favoured by him and, perhaps more significantly, a melodic outline, mode of canonic imitation and harmonic structure identical with those opening the finale of the Bassoon Concerto RV 470 (plus its derivative, the Oboe Concerto RV 448), in the same key. This potentially pregnant phrase is not recalled at any point during the entire movement – a curious kind of omission (probably deliberate rather than forgetful), but also one very familiar to students of Vivaldi's concerto movements. The third phrase (bars 7-9), which bears more than a passing resemblance to Example 2, introduces a Vivaldian *topos*: the combination of a bass line oscillating between chords I and V with a melodic line ascending by step from tonic to dominant, so that the dominant seventh is made to rise instead of fall. Bars 10-12, repeated as bars 13-15, introduce chromaticism for the first time. The particular combination of treble and bass displayed here is another Vivaldian *topos*, shown particularly clearly in the opening bars of the chamber concerto RV 103.²⁸ One already senses that this distinctive phrase will later be reintroduced to provide affective colouring for a particular keyword, and this intuition is correct. Bars 16-17, repeated as bars 18-19, refer back to the ritornello's start, reminding one of how, for Vivaldi, almost any beginning can also be used as an ending, and vice versa.

²⁸ Several other appearances of the same idea are listed in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Florence, Olschki, 2012, p. 28.

Section 2, which starts by superimposing the ritornello's opening over an independent choral texture, predominantly but not slavishly homophonic, takes the music to G major. Its joyous, slightly playful mood reflects the keyword *laetatus*. Section 3, modulating from G major to A minor, begins by illustrating the keyword *pedes* (feet) in the vocal parts, which execute a slow, striding motion in crotchets. Section 4 moves from A minor to E minor, ritornello-derived material in the violins partnering strictly homophonic declamation by the choir. In section 5, returning from E minor to G major, two unison passages employing new material frame a strictly two-part imitative dialogue employing doubling in octaves.²⁹ Vivaldi's earlier vocal music makes little use of this very stark kind of texture, but there are some instances of it in works of post-1725 vintage – for example, in the *Potens in terra* movement of his *Beatus vir* RV 597. Predictably, this section responds to the keyword *ascenderunt* (they rose) in appropriate manner. Section 6, travelling back from G major to C major with a 'dip' into F major on the way, borrows the arpeggiated figuration of the ritornello but creates below it a slowly moving choral texture reflecting the calm repose suggested by the keyword *sederunt* (they sat down). In bar 73 there is a typically Vivaldian effect that I have never observed in any other composer, where each of the violin parts simultaneously arpeggiates in semiquavers a five-four chord, thereby treating the dissonant fourth as a full member of the chord rather than as an element requiring more directly linear treatment.³⁰ The section ends with an elaborate prolongation of the final tonic chord – a cascade of close-position triads of a type in which Vivaldi took especial delight – followed by a pause that creates an emphatic caesura just before the movement's half-way point.

Next comes, as section 7, a startlingly chromatic short *Adagio* section, quoted entire as Example 3, which features a kind of 'progressive' *stile antico* familiar from Antonio Lotti's *Cruxifixus* settings. Vivaldi, as one knows from the episode headed "Il pianto del villanello" in the first movement of *L'estate*, was no stranger to such chromatic slithering. There is, of course, a textual rationale for the episode: the keyword *pacem* (peace), which Vivaldi so often portrays, as here, as something ardently desired rather than already achieved (the *Et in terra pax* movements of his two *Gloria* settings offer the perfect parallel).

²⁹ There is a very similar passage of unison writing, during which the strings suspend their motivic activity, in Vivaldi's *In exitu Israel*, RV 604, at bars 80-83.

³⁰ This is an effect liberally exploited in Vivaldi's *Gloria* RV 589, first occurring in bar 16 of the opening movement.

EXAMPLE 4. *Laetatus sum* in C major, bars 112-117.

The musical score for Example 4 consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso cont. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p'. The music is in C major and 2/4 time. The Violino I and II parts play a melody of eighth notes, while the Viola and Basso cont. parts play a steady accompaniment of eighth notes.

EXAMPLE 5. *Sum in medio tempestatum*, RV 632, first movement, bars 1-2.

The musical score for Example 5 consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso cont. The tempo is marked 'Allegro non molto'. The music is in C major and 2/4 time. The Violino I and II parts play a fast, rhythmic melody of eighth notes, while the Viola and Basso cont. parts play a steady accompaniment of eighth notes.

The remainder of the movement proceeds along expected lines until bar 145, when the composer drops his bombshell (Example 6). The chromatic phrase from the opening ritornello, held in reserve up to this point, suddenly enters, with the slightest of modifications, at the keyword *quaesivi* (I sought). It is stated twice in succession, but in different tetrachords – a typically Vivaldian mode of rhetorical reiteration.³² The chromaticism and also the winding motion of the lower parts express anxiety – presumably, at not easily finding what one is seeking – to perfection. In bars 156-157 and 159-160 we see in the violin parts (the second violin doubling first the alto and then the soprano) a striking contrapuntal opposition of very rapid and very slow motion familiar from a movement such as “*Agitata infida flatu*” in *Juditha triumphans*, and which surely no other composer deploys as often and as effectively as Vivaldi.³³ Finally, in the coda, which employs the kind of triumphant repetition associated with operatic *strette* of a later age, an exuberant and harmonically rather audacious melisma in strict parallel sixths for soprano and alto, followed by the expected recall of the opening phrase of the movement, sets the seal on this hymn to *laetitia*.

³² One might compare, for example, bars 64-67 of the third movement of the Concerto in G minor RV 578 (Op. 3 no. 2), where an ascending chromatic phrase is heard successively in two adjacent tetrachords.

³³ A similarly deft contrapuntal combination of fast and slow motion occurs in bars 181-183, repeated as bars 186-188.

MICHAEL TALBOT

EXAMPLE 6. *Laetatus sum* in C major, bars 155-163.

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
no - stri quae - si - vi - bo - na ti - bi, quae -

Contralto
no - stri quae - si - - - - vi bo - na, quae -

Tenore
no - stri quae - si - vi bo - na ti - bi, quae -

Basso
no - stri quae - si - vi bo - na ti - bi, quae -

Basso

5

VI I

VI II

Vla

S.
si - - - - vi - - - - bo - na, bo - na ti - - - bi.

C.
si - vi - bo - na ti - bi, bo - na ti - - - bi.

T.
si - vi - bo - na ti - bi, bo - na ti - - - bi.

B.
si - vi bo - na ti - bi, bo - na ti - - - bi.

Basso

In short, this is a masterly composition containing numerous Vivaldian stylistic thumbprints and at least three significant thematic concordances. There are possibly also two small Vivaldian footprints in Baldan's notation of the score. The latter has a very settled house style in matters of notation. For instance, he uses single strokes placed diagonally across the stems of minims to indicate quaver repetition, exactly as in modern notation. Vivaldi, in contrast, abbreviates quaver repetition by writing ordinary minims but adding the instruction "Crome" (quavers). Often, as editors of his music are only too aware, he forgets to write in this cue. This is what may have occurred in the passage quoted as Example 4, where the bass minims duly have the cross-strokes, but those for the viola, illogically, have none. There are also a few cases where Baldan has mistakenly inserted an accidental to the right instead of to the left of the note concerned (as in bars 122-123 in the first violin part). This bizarre error may well go back to Vivaldi's notorious space-saving habit of writing many accidentals above rather than before a note.

TO CONCLUDE

One always feels a little embarrassed at recommending a particularly fine piece of music for reassignment from one authorship to another, for it is difficult to escape the suspicion of wishing to 'poach' a desirable asset on behalf of the preferred composer. Indeed, Vivaldi has been the innocent but unwarranted beneficiary of such action many times in the past. On this occasion, however, I feel that the weight of the evidence, of several unrelated kinds, justifies the claim. Even without a knowledge of the dubious precedent set by Baldan, there would be sufficient reason to advance it; with this knowledge, the case grows immeasurably stronger.

Assuming Vivaldi's authorship, there is at present no easy way to date the new *Laetatus sum* with any precision, nor to ascertain its place of first (or only) performance. It was almost certainly given an outing in Warsaw or Dresden, for the label affixed to the blue cover that was added to the manuscript corrects "Partitura sola" to "Partitura e parti",³⁴ while in bars 144-145 a later hand than Baldan's has made a very opportune correction to the underlay of the words. Both interventions point to preparation for a performance. This *Laetatus sum* may well originally have been a companion piece to the psalm settings RV 807

³⁴ Like many other sets of parts for sacred vocal compositions formerly in the possession of the Sächsische Landesbibliothek, this one, comprising 28 parts according to the *Catalogo* reference of 1765, has gone missing since World War II. The label in question was the one affixed to the cover in Dresden, hiding and replacing an earlier one supplied in Warsaw, where the Saxon-Polish court took refuge during the Seven Years' War (1756-1763) and which must have been the destination of all or most of Baldan's consignments. I am grateful to Jóhannes Ágústsson for informing me in private correspondence of the latest thinking about this question. The Warsaw connection sheds new light on the purpose of the sacred vocal music sent from Venice, which must have been to establish a new repertory rather than merely to replenish an existing one.

and RV Anh. 35a, which share a connection to Marian feasts, but this is only speculation.³⁵ From stylistic evidence it is clear, at all events, that this is a composition dating from the 1730s.

Will there be any new discoveries to augment the number of Vivaldi works inadvertently preserved through Baldan's fraud? Where Vivaldi is concerned, one has learned never to say "Never". I momentarily had my eye on a second Galuppi-attributed composition in the W-DI-428 group, a *Lauda Jerusalem* in C major,³⁶ but quickly concluded that it contained too many details at variance with Vivaldi's ordinary style. Others may think differently, and it would take only the recognition of a really solid thematic concordance to reignite the possibility. One can only be grateful to the SLUB and the institutions and individuals that support it for the mass cataloguing and digitization of a large part of its precious musical holdings. This is an application of technology that both democratizes and greatly facilitates scholarly investigation. Would that more libraries had the means and ambition to follow its lead!³⁷

³⁵ Poppe's remark (*Venezianische Psalmenkompositionen*, cit., p. 351) that RV 35a and the *Laetatus sum* in C major are unusual among the sacred vocal works acquired from Baldan for having – probably – been performed at Dresden suggests, however, that they belonged to the same consignment and perhaps even, by extension, had some prior performance-related connection. A different *Laetatus sum* in the W-DI-428 group (Mus. 2973-D-37) likewise mentions separate parts on the cover label, but this setting in A major is clearly not by Vivaldi.

³⁶ D-DI, Mus. 2973-D-40.

³⁷ Since the present article was written (in March 2017), the *Laetatus sum* has been accepted as an authentic work of Vivaldi by the Editorial Committee of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, has been allotted an RV number (RV 827) and is due to appear shortly in the Critical Edition published on behalf of the IIAV by Ricordi.

Michael Talbot

UN'ALTRA COMPOSIZIONE DI VIVALDI FALSAMENTE ATTRIBUITA
A GALUPPI DA ISEPPO BALDAN: UN NUOVO *LAETATUS SUM*
PER CORO E ARCHI CONSERVATO A DRESDA

Sommario

L'articolo dimostra l'effettiva paternità vivaldiana di un'altra composizione, l'intonazione, in un unico movimento, per coro, archi e basso continuo, del salmo *Laetatus sum*, falsamente attribuita a Galuppi nel manoscritto di Dresda Mus. 2973-D-36 da Iseppo Baldan, titolare della copisteria veneziana che verso il 1760 inviò alla corte di Sassonia e Polonia – all'epoca trasferita a Varsavia a causa della Guerra dei Sette anni (1756-1763) – una cospicua commessa di musica vocale sacra costituita soprattutto da opere autentiche di Galuppi. Il nuovo *Laetatus sum*, accolto nel catalogo vivaldiano con la sigla RV 827, va dunque ad aggiungersi a RV 795, RV 803, RV 807 e RV Anh. 35a nel gruppo di composizioni vivaldiane falsamente attribuite a Galuppi da Baldan che, con ogni probabilità, le aveva ricevute da uno dei due nipoti del compositore, Daniele Mauro e Carlo Vivaldi, i quali erano stati in precedenza alle sue dipendenze.

Le ragioni che giustificano l'attribuzione di RV 827 a Vivaldi sono in primo luogo di natura stilistica, avvalorate dall'esistenza di alcune concordanze tematiche con altre opere di sicura attribuzione vivaldiana, e dalla presenza di alcune peculiarità notazionali. La discussione trae altresì spunto per presentare le caratteristiche del nuovo *Laetatus sum* attraverso un'analisi formale della composizione e una valutazione delle sue intrinseche qualità musicali. Le conclusioni parrebbero indicare una datazione collocabile all'inizio degli anni Trenta del Settecento e l'assenza di legami con l'Ospedale della Pietà. Poiché si tratta della più estesa e complessa fra le intonazioni salmodiche vivaldiane in un unico movimento, RV 827 costituisce un'interessante e significativa aggiunta al catalogo del compositore. È già disponibile, presso l'editore Ricordi, una pubblicazione in edizione critica.

Francesca Menchelli-Buttini

ASPETTI DELLE OPERE DI GEMINIANO GIACOMELLI
NEL CONTESTO TEATRALE VENEZIANO FRA IL 1728 E IL 1740

PREMESSA

Nel 1728, per i teatri veneziani di San Giovanni Grisostomo e di San Samuele, di proprietà della famiglia Grimani, era stabilmente in corso già da quasi un decennio l'incarico di direzione di Domenico Lalli, cominciato nel 1719 e destinato a terminare con il passaggio di consegne a Carlo Goldoni fra l'autunno del 1736 e l'inizio del 1737,¹ benché il poeta napoletano conservasse ancora il privilegio di firmare le pagine di dedica traendone tutti i profitti e, forse, l'impegno della revisione di qualche dramma. Approdato rocambolescamente a Venezia nel 1710,² Lalli fu accolto nel circolo della famiglia Grimani grazie

Francesca Menchelli-Buttini, Corso Vittorio Emanuele 432, 80135 Napoli, Italia.

e-mail: francesca.menchelli@gmail.com

Questo saggio è parte di un più ampio studio; un secondo capitolo, dedicato alle 'opere veneziane' di Johann Adolf Hasse e già ultimato, uscirà in un volume sull'opera a Venezia ai tempi di Vivaldi, pubblicato dall'Istituto Vivaldi – Fondazione Cini, con contributi di Melania Bucciarelli, Francesco Giuntini, Metoda Kokole, Livio Marcaletti e Reinhard Strohm.

¹ L'offerta vantaggiosa dei Grimani, avanzata nella primavera del 1735 («Io fui proposto di succedergli [al Lalli] in quest'impiego»), si concretizzò non prima dell'ottobre 1736, forse ad autunno inoltrato o, più probabilmente, nei primi mesi del 1737, come registra il commento quasi stenografico: «Preso ho possesso in quest'anno della direzione del teatro di S. Giovanni Crisostomo, conservato il privilegio delle dediche all'amico Lalli, onestissimo galantuomo, le cui figliuole sono state le prime conoscenze e le care amiche della mia consorte in Venezia»; ancora nella primavera del 1736 la situazione era a tal punto incerta da sconsigliare il viaggio a Genova, poi intrapreso in compagnia di Giuseppe Imer: «Premevasi secondariamente assicurarmi la direzione del teatro di S. Giovanni Crisostomo, per cui qualche cosa avea fatto nel carnoval precedente» (CARLO GOLDONI, *Prefazione ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali [1761-1778]*, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, I, pp. 720-721, 731 e 736). A Lalli è dedicato il sonetto satirico premesso all'edizione del dramma eroicomico *Aristide* (autunno 1735), «A Linco Melliado [anagramma di Domenico Lalli] Pastore» (*Ibid.*, X, p. 736).

² La principale fonte biografica resta il *Compendio della Vita del Sig. Bastian Biancardi Napoletano detto Domenico Lalli*, testo aneddótico di circa dieci pagine, anonimo, ma redatto verosimilmente da Giovanni Boldini, giusta la dedicatoria di un sonetto («Al Signor Giovanne Boldini. Scrittore della vita dell'autore» cfr. *Rime di Bastian Biancardi Napoletano*, Venezia, Lovisa, 1732, p. 140); ulteriori informazioni in EMILIO DE MARCHI, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII. Lezioni fatte per il circolo filologico milanese*, Milano, Brida, 1882, pp. 137-138; MICHELE SCHERILLO, *La prima commedia musicale a Venezia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1, 1883, pp. 230-259; *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1962, VI, coll. 1167-1168; *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, X, pp. 38-39; BRUNO BRIZI, *Domenico Lalli*

all'amicizia di Apostolo Zeno, e si distinse subito come autore di melodrammi, tanto è vero che la sua casa divenne punto d'incontro di poeti e letterati: «gli amici dell'Accademia lalliana», come li battezzò Zeno.³ Fra i quali occorre ricordare il veneziano Giovanni Boldini, non solo biografo ufficiale di Lalli, ma ancora collaboratore agli adattamenti di drammi preesistenti ed alla stesura di libretti originali (*Sulpizia fedele*, *Onorio*, 1729).⁴

La brillante carriera del librettista sulle scene veneziane sollecitò un più vasto fenomeno di colonizzazione dei teatri della Repubblica da parte di drammi per musica di origine partenopea (mentre dalla metà del Seicento era stata piuttosto Napoli ad abbisognare di materiali d'importazione, specie dalla Serenissima), in coincidenza con l'aggravamento di una crisi della produzione locale che già nel recente passato aveva favorito l'affermazione di autori provenienti da altre regioni: così fra il 1728 ed il 1740 le scritture si divisero equamente tra musicisti della città lagunare o comunque settentrionali, con una preferenza per il veneziano Baldassare Galuppi e per il piacentino Geminiano Giacomelli, e tra napoletani o forestieri per origine o formazione, con notevole preminenza di Johann Adolf Hasse (legato in effetti all'istituzione degli Incurabili), il cui nome si sposa quasi sempre ai rifacimenti di libretti metastasiani.⁵ Nel Carnevale del 1732 (*première* 26 dicembre 1731) il San Giovanni Grisostomo recava in cartellone *l'Epaminonda*, considerato – pur senza comprovata evidenza – l'ultimo dramma di Lalli, già apparso in una versione assai diversa a Monaco nel 1727, con musica attribuita a Pietro Torri, ma il cospicuo repertorio degli adattamenti programmati nei teatri Grimani passava ancora attraverso di lui, talora per giungere sullo

librettista di Vivaldi?, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 183-204; REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997, pp. 61-80: 66 e Id., *Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht*, «Archiv für Musikwissenschaft», 64, 2007, n. 1, pp. 1-22 e n. 2, pp. 77-104.

³ APOSTOLO ZENO, *Lettere*, Venezia, Sansoni, 1785, III, pp. 6-9, n° 454, 13 febbraio 1719, a Giovan Battista Recanati («Riverite gli amici dell'Accademia Lalliana»).

⁴ Si legge nella dedica della *Sulpizia fedele* (a firma di Lalli) «In quest'opera adunque scritta dal sig. Giovanne Boldini veneto cittadino, ed illustre poeta, della quale (come direttore delli Teatri Grimani) a me ne tocca la cura, in questa il mio tributo le porgo» (Venezia, Buonarrigo, 1729, p. 4) e nell'Avviso al lettore stampato con *l'Onorio* «da una penna fu ideata la presente drammatica composizione, e da un'altra intieramente verseggiata» (Venezia, Buonarrigo, 1729, p. 5).

⁵ SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli: I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo («Merope», 1734)*, saggio introduttivo ad APOSTOLO ZENO – DOMENICO LALLI – GEMINIANO GIACOMELLI, *Merope* («Drammaturgia musicale veneta», 18) Milano, Ricordi, 1984 pp. X-XI; REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, cit., p. 66. Fra i compositori veneziani e settentrionali si distinguono, oltre ad Albinoni e a Vivaldi, Apolloni (1), Bernasconi (3), Chiarini (4), Ciampi (1), Cordans (4), Courcelle (2), Galeazzi (2), Galuppi (13), Giacomelli (7), Giai (4), Lapis (2), Paganelli (4), Pampani (2), Pescetti (3), Pollarolo (2), Porta (2), Predieri (2), Schiassi (1); il catalogo dei 'napoletani' di nascita o di formazione conta i nomi di Araya (2), Arena (1), Broschi (1), Cardena (1), Di Capua (1), Fiorillo (2), Hasse (12), Latilla (3), Leo (3), Pergolesi (1), Porpora (6), Sarri (1), Sellitti (2), Vinci (1); ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660-1760)*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 400-485.

scrittoio del sodale Giovanni Boldini oppure, in un secondo tempo, su quello del più giovane Goldoni, predestinato a ben altra fortuna letteraria. Le riprese di Metastasio (circa diciannove titoli) e di Zeno (circa nove titoli) accanto al riuso di più vecchi poeti locali, tutti nati nel secolo diciassettesimo, quali Giovanni o Giacomo Francesco Bussani (*Cesare in Egitto*, San Giovanni Grisostomo, 1735), Giovanni Pietro Candi (*Idaspe*, San Giovanni Grisostomo, 1730) e Nicolò Minato (*Dalisa*, San Samuele, 1730), mostrano i segni di interventi tutt'altro che sporadici,⁶ sgraditi persino al protettore di un tempo, Zeno, dal cui malumore si evince che una rottura fosse oramai intercorsa fra i due colleghi:

La ringrazio di quanto mi scrive circa i miei drammi, che si pensa di far vedere di nuovo su codesti teatri: ma le assicuro, che mi sarebbe più caro il saperli dimenticati e negletti che scelti con altro aspetto ad una seconda comparsa.⁷

Il quadro sinora tracciato rappresenta una variegata congerie di eventi estetico-musicali non sempre facilmente storicizzabili, in considerazione della quale è preferibile seguire un principio unitario nell'esposizione e circoscrivere così il commento al lavoro di un musicista settentrionale particolarmente significativo nello scenario operistico veneziano degli anni 1728-1740, Geminiano Giacomelli, avvertendo che l'analisi seguente concerne anzitutto il profilo drammatico degli intrecci e la capacità delle intonazioni di cogliere situazioni più o meno traducibili nel linguaggio musicale dell'epoca. Si considerano comunque soluzioni parallele o alternative prospettate dal vasto repertorio di melodrammi

⁶ Il quadro delle revisioni non trova una sistemazione soddisfacente neppure nel confronto fra i più utili repertori antichi e moderni: ANTONIO GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637*, Venezia, Groppo, 1745; LEONE ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755; TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897; *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., VI, coll. 1167-1168; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660-1760)*, cit., pp. 400-485. A Lalli sono forse da attribuire gli accomodi di *Dorinda* (San Samuele, 1729), *Mitridate* (San Giovanni Grisostomo, 1729-1730), *Dalisa* (San Samuele, 1730), *Euristeo* (San Samuele, 1732), *Adriano in Siria* (San Giovanni Grisostomo, 1733), *Merope* (San Giovanni Grisostomo, 1734), *L'Alvida* (San Cassiano, 1737), mentre a Boldini eventualmente quelli di *Artaserse* (San Giovanni Grisostomo, 1730), *Siroe re di Persia* (San Giovanni Grisostomo, 1731), *Arsace* (San Cassiano, 1736-1737), *Artaserse Longimano* (Sant' Angelo, 1737); infine, tradirebbero la mano di Goldoni i rifacimenti di *Cesare in Egitto* (San Giovanni Grisostomo, 1735) e della *Generosità politica* (San Samuele, 1736). Rimane un numero di oltre una ventina di titoli programmati nei teatri Grimani fra il 1728 e il 1740, quasi tutti con dedica di Lalli, probabile revisore di molti di essi.

⁷ APOSTOLO ZENO, *Lettere*, cit., III, pp. 463-465, n° 633, 29 settembre 1724, a Domenico Lalli. Pur costretto suo malgrado a tollerare la pratica delle varianti non d'autore («Conosco la necessità che v'è, non solo di accorciarlo [il *Mitridate*] in moltissimi luoghi, ma di accrescerlo in qualche altro, per adattarlo ai personaggi che dovranno rappresentarlo»), e senza ricorrere dunque a toni irrimediabilmente polemic, Zeno avvertiva che i revisori usassero «discretezza e moderazione», nel tentativo di salvaguardare il proprio prodotto d'arte: «I versi che si leveranno al dramma nella recita gioverà che almeno rimangano nella stampa segnati con due virgolette, giusta l'uso» (*Ibid.*, IV, pp. 264-265, n° 748, 17 settembre 1729, a Michele Grimani).

che conquistarono le scene veneziane nei limiti del medesimo arco cronologico, fatta salva la premessa che anche il rimando ai racconti predilige un canone essenziale formato sui libretti concepiti o riveduti da uno stesso autore, l'ancor autorevole Domenico Lalli.

In particolare, si farà riferimento a quattro partiture composte per il San Cassiano e per il San Giovanni Grisostomo, su libretti di autori diversi: *Gianguir* (1728-1729), *Epaminonda* (1731-1732), *Merope* (1734), *Cesare in Egitto* (1735).⁸ L'*Epaminonda* rivela stretti contatti con un episodio del *Tito Manlio* (1696) di Matteo Noris rielaborato originalmente da Domenico Lalli, cui si devono anche gli accomodamenti sul testo della *Merope* (1712) di Apostolo Zeno, mentre è incerta la paternità delle revisioni del *Gianguir* (1724) di Zeno e del *Cesare in Egitto*, allestito nel 1735 con interventi forse di Carlo Goldoni su di un precedente adattamento romano (1728) dell'intreccio di Bussani (1677), servendo da plausibile tramite la forma messa in scena a Milano nel gennaio 1735 sempre con musica di Giacomelli.⁹ Il testo milanese è piuttosto fedele al modello romano del 1728 e presenta alcune varianti essenziali rispetto alla versione veneziana, pure nella distribuzione dei ruoli vocali. Il tenore Angelo Amorevoli, a Venezia interprete del ruolo di Tolomeo, cantò a Milano la parte di Lentulo (per l'allestimento del Grimani il nome cambiò in Lepido, impersonato dal castrato Saletti); al suo fianco, il soprannista Angelo Maria Monticelli si esibì nelle vesti di Tolomeo. Nel passaggio fra Milano e Venezia la musica dovette quindi essere rimaneggiata, probabilmente dallo stesso Giacomelli, e l'unica partitura ad oggi nota corrisponde al libretto stampato a Venezia nell'ottobre del 1735.

2. SINFONIE E MUSICA DI SCENA

2.1. Sinfonie avanti l'opera

Nel melodramma italiano della prima metà del Settecento la sinfonia costituisce in genere una zona di rispetto delle convenzioni, avente la funzione, non tanto compiutamente descrittiva quanto formale, di promuovere uno spostamento dalla platea al palcoscenico. Gli aspetti della tonalità e del colore orchestrale ammettono un ventaglio definito di combinazioni, e precise costanti caratterizzano talvolta i contenuti ritmico-melodici, progettati in una rigida struttura in tre movimenti sulla base di un principio di contrasto.

⁸ A Venezia andarono in scena, di Giacomelli, anche *l'Arsace* (1737), dall'*Amore e maestà* di Antonio Salvi, la cui partitura risulta ad oggi perduta, e *l'Adriano in Siria* (1733), da Metastasio, per il quale mi permetto di rinviare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Il libretto dell'Adriano in Siria: vent'anni di rappresentazioni (1732-1754)*, in *Il canto di Metastasio. Atti del Convegno (Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, a cura di Maria Teresa Miggiani, Bologna, Forni, 2004, I, pp. 201-229.

⁹ Sull'ulteriore ripresa fiorentina nel Carnevale 1736 del *Cesare in Egitto* di Giacomelli, nella quale fu coinvolto Vivaldi, cfr. GIOVANNI ANDREA SECHI, *Nuove scoperte dal carteggio tra Albizzi e Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 12, 2012, pp. 53-89: 59-60.

In Giacomelli lo standard non ammette sensibili eccezioni, e all'esordio si procede con un taglio netto, visto l'attacco preciso, franco, classificabile fra gli inizi perentori.¹⁰ Nel *Gianguir* l'Allegro consta di due parti di diversa lunghezza. La prima apre con la formula del triplice accordo nella veste ridotta di unisono (Esempio 1a) e culmina nella cadenza sospesa sulla dominante; la ripresa circolare alla fine ne chiarisce la funzione introduttiva e di cornice. Le scalette di semicrome dei violini forniscono materiale per successivi interventi del blocco orchestrale al completo (si potrebbe quasi dire del 'tutti'), in cui gli elementi costitutivi della marcia o della fanfara si sposano con l'alternanza di gruppi strumentali propria del concerto. L'esordio della seconda parte esibisce il motivo della tromba, scandito in progressione discendente sul pedale di dominante (Esempio 1b); si nota la lieve ma non trascurabile asimmetria dell'assenza del levare: basti al confronto la versione piana all'inizio della sinfonia dell'*Epaminonda* (Esempio 2), dove la scrittura sembra contenere qualcosa in eccesso, conservando una rigorosa equivalenza con la successiva entrata marziale dello strumento. Un attacco leggermente meno corposo è quello del *Cesare in Egitto*, in cui l'ingresso dei corni («trombe da caccia») è introdotto dalle scale di semicrome dei violini unisoni. Non è il solo tratto distintivo di questo primo movimento, diviso in due parti dalla doppia stanghetta di battuta con segni di ripetizione, alla maniera delle prime sinfonie del napoletano Leonardo Leo (desueta in data 1735), senza che il carattere della musica si possa però ricondurre alla tipologia della danza o della marcia; una cadenza sospesa sulla dominante, insieme con la successiva pausa generale, parrebbe addirittura distinguere nella prima parte due diverse sezioni di simili dimensioni, la seconda priva dei corni, che lasciano la parola a figurazioni violinistiche.

Il tempo centrale è forse l'area della sinfonia avanti l'opera aperta ad una maggiore autonomia. All'interno del presente circoscritto catalogo solo l'*Epaminonda* ricorre alla pratica oramai obsoleta di connettere i movimenti estremi con poche battute in tempo lento (Largo, Esempio 3), quasi un sintetico ritardando scritto.¹¹ La sequenza di cadenze in Re maggiore dell'Allegro iniziale inciampa sull'accordo marcato di settima diminuita Re diesis Fa diesis La Do, al posto della triade di tonica (Re maggiore), molto attesa per via della similarità con le misure precedenti; contribuisce all'effetto la sospensione della pausa generale coronata. Lo stesso accordo risuona poi tre volte prima di trasformarsi,

¹⁰ Gli esempi musicali, pubblicati alla fine del saggio, consistono in trascrizioni dalle partiture manoscritte conservate in B-Bc, con segnatura 2111.K. (*Cesare in Egitto*), 2109.K. (*Epaminonda*), 2108.K. (*Gianguir*). Si è normalizzato l'uso delle chiavi e delle alterazioni secondo la prassi moderna. Per *Merope* si fa riferimento all'edizione anastatica riprodotta in APOSTOLO ZENO – DOMENICO LALLI – GEMINIANO GIACOMELLI, *Merope*, cit.

¹¹ L'impiego della breve transizione fra i tempi veloci di una sinfonia d'opera era tramontato già col 1730 secondo HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* («Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 19), Tutzing, Schneider, 1971, pp. 163-164, 258.

mediante modificazione cromatica della fondamentale, nella settima Re Fa diesis La Do. Lo schema di accordi ribattuti interrotti dalla pausa si ripete di nuovo nell'ambito di un'armonizzazione tendente verso il Re maggiore d'impianto, entro i cui confini si collocano le quattro battute del Largo, nonostante l'inizio eccentrico.¹²

Se si esaminano invece gli attacchi del secondo tempo nelle sinfonie del *Gianguir* e del *Cesare in Egitto*, si scopre l'impiego di una formula adattissima per cominciare: si tratta del tipico motto melodico minore incorniciato dalla sesta naturale e dalla sensibile, presentato in un caso nella forma più estesa della scala discendente (Esempi 4 e 5).¹³ Tuttavia, nel *Cesare in Egitto* il senso dell'inizio sta forse nel moto quasi nota contro nota fra le due parti (basso e violini unisoni), disposte a distanza di una terza o di una sesta, finché si anima una frase accompagnata; sotto il profilo melodico spicca l'effetto di sensibile, esposta come limite inferiore di una scala che trova il suo culmine superiore nel sesto grado Re bemolle (vale a dire, ancora il *cliché* del modo minore). Si badi che in Giacomelli il ricorso al materiale standard è evitato per segnare il *mèlos* di arie in minore, forse in ragione del tratto troppo caratterizzante, ma serve all'inizio della seconda sezione di canto di arie in maggiore, per creare una deviazione sorprendente, nella tonalità relativa minore della sottodominante o nella dominante minore, contando proprio sulla standardizzazione del profilo melodico: esso diventa il percorso prediletto dal compositore nella variazione e nella elaborazione dei temi, specie nelle opere più mature, *Epaminonda* («Vanne, figlio, al grand'impegno», I.1; «Conosco il mio fallo», I.10), *Merope* («Torbido nembro fremo», III,4; «Sposa... non mi conosci», III.7), e *Cesare in Egitto* (nel passaggio fra l'Esempio 6a e l'Esempio 6b si noti l'estensione della distanza di cadenza da quattro a cinque battute per via dell'allargamento iniziale delle durate; si rafforza così il processo d'intensificazione, e l'effetto nel suo complesso sembrerebbe cogliere nell'aggettivo «grande» il senso di «grave», quasi con preveggenza rispetto al futuro svolgimento della trama).

Se si esclude la sinfonia d'apertura, la presenza di sola musica strumentale nelle opere del primo Settecento si limita ai ritornelli delle arie e ai pochi interventi di una musica di scena – generico strepito, sbarchi, marce ecc. – semplicemente innescata dalle circostanze e spesso non notata in partitura. Ciò non esclude l'opportunità per questi inserti di essere organizzati in una precisa cornice formale come un valido strumento d'enfasi, capace di accogliere, in rare e singolari occorrenze quando la situazione scenica o l'apparato lo consentono, spunti evocativi cui difficilmente lo spettatore manca di reagire (così, ad esempio, la «lugubre sinfonia» che precede la comparsa di Cosrovio in III.9 del *Gianguir*).

¹² Rivela qualche analogia nei processi ritmici ed armonici il Largo e staccato dell'*Introduzione* all'*Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* di Leo, per cui HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, cit., p. 259.

¹³ Un nutrito catalogo di esempi debitamente commentati si trova in DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1976; trad. it., *Manuale di armonia*, a cura di Loris Azzaroni, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 114-115.

2.2. Caratteristiche degli inizi d'atto

Il passaggio dall'ultimo movimento della sinfonia al dramma costituisce un nodo particolarmente complesso e bisognoso di cure, soprattutto qualora l'assenza di un brano (strumentale o corale) introduttivo alla prima scena esageri l'ovvia sensazione di un rapporto causale; tuttavia, la coscienza critica del ruolo problematico dell'*ouverture* come premessa a tutta l'opera, al primo atto e alla prima scena matura in termini espliciti attorno alla metà del secolo diciottesimo, imponendo sovente soluzioni prescrittive: «Pure se i nostri compositori avessero consultate le leggi del buon gusto, appreso avrebbero da quel codice prezioso, che la sinfonia aver dee connessione col dramma, e segnatamente colla prima scena».¹⁴

L'esordio in recitativo semplice risulta maggioritario negli anni 1728-1740, contandosi tuttavia, fra le esigue eccezioni, episodi fortunatissimi, per esempio nel caso in cui il principio dell'azione sia segnato dal Coro che celebra l'*adventus* del protagonista vincitore oppure scopra alla vista eventi in atto, probabilmente corredati della musica di scena non notata. La prima serie annovera fra gli altri i *Tre difensori della patria* (1729, dal *Tullo Ostilio* di Adriano Morselli), la *Candalide* (1734, di Bartolomeo Vitturi) e, autorevolmente, *l'Adriano in Siria* di Metastasio (anche secondo la versione intonata da Giacomelli); nella seconda si iscrivono lo sbarco del *Cesare in Egitto* (1735, «Porto d'Alessandria con navi, e soldati romani, che sbarcano con Giulio Cesare») e la contesa del *Trionfo della costanza in Statira* (1731, da Francesco Silvani: «Fortino tra una porta di Babilonia ed il fiume Eufrate, con ponte levatore. Alzatasi la tenda al suono di belliciosa sinfonia segue abbattimento tra li pochi soldati di Leonato e di Perdica, stando li due capitani combattendo sopra il ponte»)¹⁵.

La rinuncia a simili effetti colpisce specie nell'*Epaminonda*, in cui l'apertura del primo atto espone un "quadro" senz'altro commisurato alla rappresentazione musicale: si tratta del «Gran cortile del palazzo pubblico di Tebe. Nel mezzo la statua colossale di Ercole. Ara dinanzi con vittime già sacrificate. Tribunale da una parte per Epaminonda. Da un lato del prospetto scorgesi l'adito di una sotterranea, che riesce fuori di Tebe, custodita da guardie»,¹⁶ il sovrano già siede

¹⁴ ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, Campo, 1772, pp. 135-136.

¹⁵ IL TRIONFO | DELLA | COSTANZA | IN STATIRA VEDOVA | D'ALESSANDRO. | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Teatro | di S. Angelo. | Il Carnovale dell'Anno 1731. | IN VENEZIA | Appresso Carlo Buonarrigo | *Con Licenza de' Superiori*. (Copia consultata in *I-Bc*, Lo. 1820). Nelle trascrizioni dei libretti si è ammodernato l'uso degli apostrofi, degli accenti, delle maiuscole, della *h* e della *j* e, con molta moderazione, la punteggiatura, specie riguardo all'impiego dei punti esclamativi e interrogativi.

¹⁶ EPAMINONDA | *Dramma per Musica* | da rappresentarsi | Nel Famosissimo Teatro GRIMANI | DI S. GIO: GRISOSTOMO | nel Carnovale dell'anno 1732. | Dedicato | A' Sua Eccellenza | HENRICO | Conte de Radnor Viceconte | di Bodmin Barone di Truro, | e Pari della | Gran Brettagna | In Venezia | Appresso Carlo Buonarrigo | con licenza d' Superiori. (Copia consultata in *I-Mb*, Racc. dramm. 1010, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena).

al posto che gli compete. Sotto una diversa prospettiva, il blocco iniziale dell'*Epaminonda* trascende il gioco di aspettative e di culmini che caratterizza in generale l'opera in musica, «dove vi sono tempi e spazi pieni di qualcos'altro ed in attesa perciò di qualcosa radicalmente *autre*»: ¹⁷ infatti, contro la buona regola di differire la presentazione musicale delle prime parti, il numero dei personaggi sul palcoscenico si dirada progressivamente a partire proprio dagli «Interlocutori» principali, tutti dotati dell'aria di entrata; partono nell'ordine il re Epaminonda, l'eroe Creonte, e la protagonista femminile Aristeia, interpretati niente meno che da Antonio Barbieri, Antonio Bernacchi e Faustina Bordoni.

La *Merope* del 1734 impegna subito anch'essa una parte sostanziale delle munizioni migliori, ovvero i virtuosi Carlo Broschi (Farinelli), Gaetano Majorano (Caffarelli) e Francesco Tolve, ¹⁸ ma mantiene viva la tensione per l'ingresso della protagonista eponima (il soprano Lucia Facchinelli), presente fin dalle prime battute al dialogo dei compagni eppure visibile agli occhi dello spettatore solo con la seconda mutazione. L'adattamento veneziano segue l'attacco di Zeno compiutamente informativo, cioè dedicato ad esporre le necessarie premesse della trama: così, il lungo monologo di Epitide, principe ereditario di Messenia, presenta il protagonista sotto mentite spoglie e ne motiva l'istanza di vendetta; il Coro di I.2 e l'incontro del protagonista incognito col nobile Trasimede offrono ragguagli sulla sciagura imperversante in terra messena e sul responso dell'oracolo. Percorre la stessa strada il libretto della *Sulpizia fedele* (1729), forse scritto a quattro mani da Lalli e Boldini, e messo in musica da Antonio Pollaro: il dialogo di I.1 fra Attilio e Sulpizia racconta i punti salienti dell'antefatto in attesa della comparsa dell'eroe vincitore accompagnato dal suono di trombe, con corteo di soldati, prigionieri e insegne.

Nel *Gianguir* la funzione di esposizione è ricoperta dalle scene 1-5, consacrate agli attriti antichi e recenti che affliggono i rapporti fra i personaggi, procrastinando a I.6, che nell'originale disposizione di Zeno in cinque atti costituisce la conclusione marcata del primo atto, l'ingresso spettacolare del sovrano su una «macchina trionfale» che «dal fondo della scena s'avanza verso l'anfiteatro», forse mentre s'ascolta la lunga introduzione strumentale al Coro «Viva il fulmine di guerra»: «la precedono, e seguono le milizie del Mogol, in mezzo alle quali stanno molti schiavi persiani»; raggiunto il luogo prestabilito al centro del palcoscenico, Gianguir e la regina Zama cominciano a scendere e all'ordine del generale Mahobet «A terra, a terra, | Turba cattiva» il Coro ripete «Viva il fulmine di guerra», gli schiavi si prostrano al suolo, Gianguir e Zama li calpestando per raggiungere il trono. ¹⁹

¹⁷ Citato da MARCO GRONDONA, *La perfetta illusione: Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos, 1996, p. 189.

¹⁸ Sul cast della *Merope* SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli*, cit. pp. XXXIX-XLVIII.

¹⁹ GIANGUIR | Dramma per Musica | DA RAPPRESENTARSI NEL TEA- | TRO TRON DI S. CASSANO | L'anno MDCCXXXIX. | DEDICATO | A Sua Eccellenza | GUGLIELMO CONTE | DI | JERSEY, | Visconte Villiers de Dart- | mouth Barone de Hoo, | PARI DELLA GRAN BRETTAGNA. |

Analoghi fenomeni di ritardo in attesa di un culmine possono caratterizzare gli esordi del secondo e del terzo atto. In *Epaminonda*, l'allusione del dialogo all'imminente ritorno di Creonte dalla missione nel campo nemico di Pisandro, quale unica fonte credibile per dissipare i sospetti, rafforza l'effetto del tanto bramato arrivo in II.2, mentre la battuta di Pelopida, «Densa corona | Gli fa il popolo intorno. | Tebe non vide mai più fausto giorno» (II.1) e la breve «sinfonia di trombe» (II.2) nunzie del principe sembrerebbero fugare ogni nube ed esaudire l'augurio più recondito. Il mesto contegno dell'acclamato vincitore, che ha pagato con la disobbedienza al comando paterno la vittoria sugli Spartani e la conquista delle chiavi della rocca di Tebe, introduce una nota di contrasto rispetto al saluto festoso dei compagni, fiduciosi oramai in una ritrovata serenità; il rovesciamento (solo per i personaggi, ch  lo spettatore   meglio informato) viene anch'esso lievemente distanziato a II.3 e passa attraverso un vero *coup de th atre*, che non nasce dal racconto, ma si produce per mezzo del *pathos*, l'«evento traumatico»²⁰ dell'esposizione delle spoglie di Pisandro. L'azione procede in seguito non senza impacci e costruisce un sistema nel complesso anticlimatico. Basti osservare come evolva in tutto il secondo atto il progetto delle entrate dei personaggi. Riconosciuto colpevole, Creonte viene isolato dai compagni che lo scacciano (Epaminonda, Aristeia) oppure rifiutano di ascoltarlo (Ismene, Pelopida), una situazione penosa cui la sua aria «Per me non v'  piet » (II.6) reagisce troppo in anticipo, trascinata forse dagli accessi rimproveri del precedente congedo di Aristeia («Credi tu di lusingarmi?», II.5); cos  le due scene avanti la mutazione voltano bruscamente pagina per esibire il romanzo incompiuto di Pelopida e Ismene. Appresso il cambiamento d'apparato si ritrovano in scena con progressivit  i protagonisti, ciascuno impressionato a suo modo dal verdetto con cui Epaminonda, non senza rimpianto, manda a morte il figlio Creonte; partono per primi – uno ad uno – Creonte, Aristeia, Epaminonda, sicch  liquidato anzitempo il conflitto principale, che certo avrebbe tratto pi  forza dalla posizione conclusiva, si serba il finale d'atto ancora per un'azione secondaria, quella dell'amore contrastato fra Ismene, sorella di Creonte, e Argilio, figlio di Pisandro. Per un confronto sulle possibili alternative, si prendano le due situazioni parallele dell'*Artaserse* di Metastasio, e si osservi la cura con cui il poeta porta ad un apice, verso la fine degli atti intermedi, il turbine di affetti di Arbace (accusato di regicidio) e di Artabano (suo padre e artefice della condanna alla pena capitale), tramite l'ostentazione, nei recitativi come nelle arie, del conflitto con gli altri personaggi.²¹

IN VENEZIA, | Appresso Marino Rossetti, in Merceria | all'insegna della Pace. | *Con licenza de' Superiori*. (Copia consultata in *I-Rig*, Rar. Libr. Ven 631/637#632, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena).

²⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 153 (cap. XI).

²¹ Sia consentito di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Storia e analisi dell'Artaserse di Baldassare Galuppi*, in PIETRO METASTASIO – BALDASSARE GALUPPI, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini («Drammaturgia Musicale Veneta», 20), Milano, Ricordi, 2010, pp. VII-LXIII.

Rivela esiti ancora più singolari un episodio non tanto diverso del *Gianguir*, ascrivibile anch'esso ai fenomeni di distanziamento: occorre però tenere presente l'assetto in cinque atti del libretto originale, piuttosto che la riduzione in tre atti dell'adattamento veneziano. Qui il ritorno di Gianguir vittorioso sul figlio ribelle Cosrovio capita sparso a III.7, laddove Zeno l'aveva collocato a V.3, dopo le prime due scene occupate dai timori della regina Zama, che per un malinteso crede la battaglia perduta. Nella trama sapientemente in bilico fra attese e nuovi culmini, le scene V.3-4 costituiscono di nuovo uno di quegli spazi «pieni di qualcos'altro», dove il dialogo cade ossessivo sul principe assente preparandone l'uscita in scena: all'inizio di V.5, accomodatosi Gianguir sul trono, una «lugubre sinfonia» – quasi una marcia funebre nell'intonazione di Giacomelli, attesa la tonalità di Do minore e il ritmo – predispone lo spettatore ad uno spettacolo a dir poco funesto: «Dopo breve lugubre sinfonia precedono Cosrovio le guardie, su la cima delle cui aste stan fitte le teste de i decapitati ribelli», e «per mezzo queste divise in due file, Cosrovio a lento passo si avvanza, riguardandone or l'una, or l'altra, e tacendo per qualche spazio di tempo» (V.5).²² La revisione del 1728-1729 esclude il particolare orrido dei teschi piantati sulle lance (III.9), noncurante della loro precisa funzione di oggetto scenico che rappresenta il perno del seguente recitativo: e così l'«evento traumatico» della morte viene sottratto agli occhi degli spettatori per rimanere entro la sfera dell'immaginazione, sollecitata dalle parole di Cosrovio, benché generiche, senza più riferimenti concreti all'apparato (si badi all'istante colmo di *pathos* in cui il nome di Jasingo emerge dalla schiera indistinta dei caduti):

Gianguir 1728-1729 (III.9)

O a' miei lumi... o al mio core...

Funesto oggetto... Ah quali

Periste, o fidi... E tu, Jasingo, ancora?

Misero! Io ti serbava altra mercede.

All'accordo di Do minore conclusivo della «lugubre sinfonia» seguono alcuni istanti di grave silenzio, prima che gli strumenti riprendano con una soluzione forse inaspettata: un accordo maggiore, seppure col colore particolare di La bemolle e poi di Re bemolle (Esempio 7). Appresso alla pausa generale, che enfatizza l'atto del sospiro («Ah»), ricomincia il soprano senza accompagnamento, sul La bemolle che era quinto grado della triade di Re bemolle e che alla

²² GIANGUIR | DRAMMA PER MUSICA, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAREA CORTE | PER | IL NOME GLORIOSISSIMO | DELLA | SAC. CES. E CATT. REAL MAESTÀ | DI | CARLO VI. | IMPERADORE DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | PER COMANDO DELLA | SAC. CES. E CATT. REAL MAESTÀ | DI | ELISABETTA | CRISTINA | IMPERADRIE REGNANTE, | L'Anno M DCC XXIV. | La Poesia è del Sig. Apostolo Zeno, Poeta, ed Istorico di | S. M. Ces. e Catt. | La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di | Cappella di S.M. C. e Catt. | VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte | di Sua M. Ces. e Cattolica. (Copia consultata in *I-Mb*, Racc. dramm. 3239).

luce dell'accordo successivo Mi Sol Si bemolle può essere riferito all'ambito di Fa minore, tappa significativa nel passaggio a Do minore: è evidente come la musica riempia i vuoti dei puntini di sospensione del testo, riservando giustamente il minore per il momento in cui le affermazioni generiche di rimpianto lasciano il posto alla considerazione dei compagni uccisi, e in ispecie al dolore per la perdita del fido Jasingo.

Gli esempi discussi finora sono senz'altro classificabili come inizi discreti. Esiste però un'altra possibilità, quando l'attacco di un atto è energico, sorprendente, e si può ricorrere alla categoria opposta di inizio marcato. All'esordio del secondo atto nella *Merope* riveduta da Lalli s'impone la soluzione che preferisce tagliare corto con le premesse – nello specifico le scene (II.1-2) in cui Polifonte e Merope si accusano a vicenda dinanzi a Licisco del regicidio avvenuto tre lustri addietro – e presentare subito l'uscita di Epitide, che scende a valle dopo aver vinto un pericoloso cinghiale: «Preceduto da festoso seguito di Messeni, Epitide esce dalla grotta, e viene scendendo dal monte» (II.3).²³ Il nuovo assetto doveva probabilmente essere funzionale a sovraesporre in posizione incipitaria l'arioso «Piagge amiche a voi ritorno», originalmente in II.3, piuttosto che ad incontrare i desideri del cantante dedicandogli un altro luogo marcato del libretto; del resto, negli anni Trenta del Settecento le occorrenze dell'aria di uscita sono rarissime e tutte all'inizio di un atto o di una mutazione, in coincidenza con apparati di particolare suggestività cui il libretto e la musica possono fare esplicito riferimento. La regola vale in ispecie per la prediletta scena di carcere: l'attimo cruciale dell'inizio è segnato per solito in partitura da un breve ritornello strumentale, introduttivo ad un'aria del prigioniero (monostrofica o col da capo) o ad un arioso o ad un recitativo obbligato. Neppure Metastasio, estremamente parco nel distribuire arie di uscita, tralasciò l'opportunità dell'aria demarcativa in testa alla mutazione dell'*Artaserse* che rappresenta «Parte interna della fortezza, nella quale è ritenuto prigioniero Arbace. Cancelli in prospetto. Picciola porta a mano destra, per la quale si ascende alla reggia» (III.1), mentre il protagonista intona «Perché tarda è mai la morte?».²⁴

²³ MEROPE | TRAGEDIA. | DEDICATA | *A Sua Eccellenza la Signora* | CHIARA BARBARIGO | VENDRAMINI. | IN VENEZIA, MDCCXIV. | Appresso Giacomo Tommasini. | *Con Licenza de' Superiori e Privilegio*. | Si vende da Gio. Batista Murari, al Ponte di Rialto (Copia consultata in *I-Mb*, Racc. dramm. 3544, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena).

²⁴ Le citazioni delle prime versioni dei drammi di Metastasio sono tratte dalle trascrizioni elettroniche pubblicate sul sito www.progettometastasio.it, a cura di Anna Laura Bellina, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena. La scena di prigionie è eredità del secolo diciassettesimo, e la saldezza del suo successo si misura anche dall'attenzione che al *topos* dedicarono opuscoli satirici (*Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello) e composizioni metaletterarie (ad esempio *L'impresario delle canarie* di Metastasio). Nel Settecento, e poi ancora nell'Ottocento e nel Novecento, questo primato non venne mai meno, pur adattandosi le caratteristiche formali alle istanze di nuove generazioni di poeti, compositori, scenografi e spettatori. Per un'analisi esaustiva del repertorio delle origini: ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigionie nell'opera*

Al terzo atto dell'*Epaminonda* – ossia, come di regola, al culmine dell'intrigo – si colloca una «Parte interna di torre che serve di prigione. Angusta porta da un lato» (III.1), e la scelta di tagliare con le virgolette d'uso il recitativo permette di esibire subito l'arioso di Creonte «Soffri, dolente cor» (Sol minore, Largo, C). L'introduzione strumentale consta di due sole battute, ma questa sinteticità nulla toglie all'effetto notevole dell'esordio in imitazione su un frammento di scala discendente dal vago sapore tetracordale (Esempio 8a).²⁵ Il disegno subito si sposa all'intonazione di «Soffri» sul lungo Sol tenuto e ritorna in prossimità della fine del quarto verso, nell'area della dominante, a guisa di cornice di tutto il brano (Esempio 8b), mentre il solista ricomincia daccapo senza soluzione di continuità, tramite l'anticipo amplificato dalla sincope (del verbo «Soffri»), prima di sospendersi sull'accordo di settima di dominante per l'uscita irruente di Aristeia («Soffri pur quella pena»), che porta il foglio con la condanna a morte. Lo stato sentimentale del protagonista non si esprime dunque in un bisogno di *deixis*, cioè nell'additare ostentatamente al *décor* quasi le gravi sofferenze della reclusione potessero trovare simpatia e conforto nell'ambiente: mura, marmi, sassi, ferri, ceppi, lacci, ritorte, catene ecc., dei quali offre un catalogo inesauribile l'opera seicentesca, sempre presentati in successioni simmetriche, con o senza aggettivi. Il *pathos* nasce in *Epaminonda* dalla situazione visibile, che rafforza il carico espressivo del testo di per sé generico, seppure fortemente marcato all'inizio dal verbo esortativo «Soffri». Del resto, la rinuncia a cogliere suggestioni ambientali pare strada quasi obbligata per evitare sovrapposizioni monotone con l'incipit «Sì, tra ceppi attenderò» (II.11), benché nel complesso l'*ethos* di questa precedente aria non sia attratto su requisiti propri della scena di carcere, ma rappresenti piuttosto un atto di sfida di Creonte ai suoi giudici, il padre e l'amante.

2.3. Spettacolarità e musica di scena

Esaurito l'*excursus* sugli inizi, si procede con l'esame di quelle circostanze drammatiche di particolare impatto visivo prevedono inserti strumentali, come la citata sinfonia che in II.2 di *Epaminonda* annuncia Creonte, adibita a porre in risalto il luogo tipico dell'arrivo dell'eroe vincitore. Lo stesso avviene in *Gianguir*: al suono di una sinfonia parte la regina Zama (I.1) – laddove il libretto originale aveva l'aria «Con più gioia, e con più gloria» – e si allineano le schiere di Cosrovio e di Asaf per l'«abbattimento» (I.6). Solo in questo punto il testo «Così ad orrida

italiana (1690-1724), Lucca, LIM, 1995. Dal ristretto catalogo relativo agli anni 1728-1740 emerge un panorama assai variegato, che conta tuttavia solo i rifacimenti di vecchi libretti: per esempio, il terzo atto di *Anagilda* (San Cassiano, 1735, libretto attribuito ad Antonio Zaniboni) si apre sul «Carcere orrido» in cui è rinchiuso il *vilain* Rodrigo, mentre in *Nino* (Sant'Angelo, 1731-1732, da Ippolito Zanelli) e in *Argenide* (Sant'Angelo, 1733, di Alvise Giusti) il «Carcere» e la «Prigione con due cancelli» costituiscono la penultima mutazione del terzo atto, e il «Fondo di torre» di *Ottone* (San Giovanni Grisostomo, 1739-1740, da Antonio Salvi) appare nel secondo atto.

²⁵ L'impiego della figura è convenzionale: ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*», cit., pp. 154 sgg.

guerra altra a' vostr'occhi | Ne succeda gioconda. | Facciasi omai. Date, oricalchi, il segno» (I.6), raddoppiato con evidenza un po' automatica dalla didascalia «Suonano gl'instrumenti militari» (I.6), fa preciso riferimento al segnale di battaglia, che compare daccapo e in coda alla breve Sinfonia in Re maggiore, a incorniciare una scrittura più rarefatta (seppure omogenea), in una forma affatto standard: una fanfara di cinque battute attorno all'accordo di tonica, reiterato su registri diversi (formandosi la triade spezzata alla voce superiore), ma sempre in posizione fondamentale. L'impiego degli oboi in luogo degli ottoni menzionati nel testo, quando una coppia di trombe figura in orchestra, ha forse il sapore meno ovvio della libera evocazione, oppure dell'applicazione di un metodo di risparmio, dal momento che le trombe suonano soltanto nella Sinfonia avanti l'opera e nell'aria del terzo atto «Date, o trombe, il suon guerriero» (III.4, dal titolo esplicito). Udito il segnale, in I.6 «escono Cosrovio, ed Asaf seguiti da la loro squadriglia, s'avanzano verso il trono, e piegate in atto di riverenza le armi, le squadriglie vanno al loro posto», mentre «I due capi si fermano davanti il trono a ricever gl'ordini del sultano»; segue «l'abbattimento senza vantaggio d'alcuna parte», finché spazientiti «que' di Cosrovio col suo esempio dan di mano a la sciabla, e incalzano gli avversari, che impugnata anch'essi la loro, si ritirano pian piano fuor dell'anfiteatro per le due porte inseguiti da gli altri».

La partitura di Giacomelli esclude un accompagnamento strumentale alla vera e propria contesa, probabilmente a vantaggio d'un intervento sintetico della musica di scena, non notata da parte del compositore: per solito una fanfara di poche battute da ripetersi secondo il bisogno, come chiarisce l'indicazione in partitura del *Cambise* (1719) di Alessandro Scarlatti: «Trombe con Violini per il duello. Si suona quanto bisogna, tornandosi da capo; lasciandosi dove si vuole, secondo l'occorrenza», mentre in scena «Si battono ambidue a' suono di trombe, Orconte cade ferito a terra e Cambise li toglie la spada».²⁶ Nella partitura del *Gianguir* la cadenza sugli ultimi versi di Cosrovio, «(E l soffro?) Su, a la pugna, | Dove fin dal trionfo avrò rossore» (I.6), è marcata dalla doppia stanghetta di battuta nel mezzo del secondo sistema, mentre il seguito della scena ricomincia sul terzo sistema, leggermente rientrato: quasi s'indicasse fisicamente che qualcosa deve accadere in coincidenza di quel breve spazio lasciato vuoto. Il confronto con episodi del tutto simili registra una comune tendenza all'asistematicità, perché a regola appartengono al catalogo della *Funktionsmusik* anche gli oricalchi che annunciano l'inizio dell'abbattimento (*Gianguir*, I.6) e le sinfonie che presentano Zama (*Gianguir*, I.1), Polifonte (*Merope*, I.3) e Creonte (*Epaminonda*, II.2), luoghi cui si riserva invece un intervento strumentale più sostanzioso e preciso, quindi di necessità notato, indipendentemente dall'esistenza (o non) di espliciti riferimenti del testo o delle didascalie.

²⁶ *Cambise* | Dramma in 3 atti di Domenico Lalli | Atto p.º | Del Sig.^r Cavalier Aless.º Scarlatti | Opera III. Napoli = 1719 = (Partitura in *I-Nc*, Rari 6.7.24, c. 109r). HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie*, cit., p. 142 in nota.

Alla fine del primo atto di *Epaminonda*, sullo sfondo della «Pianura sotto Tebe. Veduta delle mura della città. Padiglioni qua e là sparsi. In lontananza campo attendato degli Spartani vicino alla Rocca cadmea» (I.11), si affrontano in duello Pisandro e Creonte, che accettando la sfida tradisce ad un tempo la sua missione di pace e il sacro giuramento prestato all'esordio: «Col nemico spartano | Sfuggire in questo giorno ogni cimento, | Benché sia provocato» (I.1). Che due personaggi incrocino le spade non comporta alcuna inosservanza delle regole in un dramma per musica di primo Settecento, ma l'episodio dell'*Epaminonda* parrebbe esorbitare rispetto al canone: la mutazione rappresenta un ambiente aperto al di fuori del perimetro della città, in vistoso contrasto con il resto degli apparati, il «Gran cortile», la «Galleria d'armi», la «Sala del Consiglio pubblico», la «Parte interna di torre», l'«Appartamento terreno corrispondente a giardini» e la «Gran piazza della città», interni al palazzo reale o, nell'ultimo caso, alle mura. Pur entro il dato di conformità alla norma pseudo-aristotelica dell'unità di luogo,²⁷ lo scarto accresce la sensazione di una distanza spaziale, per giunta insinuata fra 'insiemi' differenti o addirittura antitetici, Tebe e l'accampamento nemico; tanto è vero che il poeta lascia all'eroe il tempo necessario per superare la «frontiera»²⁸ e tornare (ma non qual era), previa una sosta della durata di alcune scene (I.3-10, II.1), durante le quali si prepara accuratamente lo spettatore all'acme (il temuto incontro e la reazione degli altri personaggi alla notizia della morte violenta di Pisandro), rafforzando quindi l'effetto con un ritardo. Era forse preferibile, almeno secondo le convenzioni, che il duello avesse luogo nell'intervallo fra gli atti, per essere poi raccontato nei particolari all'inizio del secondo atto; si sarebbe così evitata l'insolita, brevissima apparizione di un personaggio che recita in due sole scene, esibisce in un'aria la propria vocazione di condottiero e, ferito mortalmente, «va a cadere dietro d'un padiglione» (I.13). D'altra parte l'evento della sconfitta e della morte di Pisandro si colloca sul principio della trama e ne è elemento irrinunciabile, da cui nascono le tensioni fra i protagonisti (come nel *Tito Manlio* di Noris): fra Creonte e la promessa sposa Aristeia, che ha perduto il genitore, e fra Creonte ed il padre Epaminonda, re di Tebe, depositario del giuramento tradito e garante della pena, «Sotto crudel bipenne, | Chi non obbedirà cada svenato» (I.1). Un motivo apparentemente dinamico è invece quello del superamento del 'confine' da parte di Argilio, la cui improvvisa partenza verso Tebe (per il futile desiderio d'incontrare l'amata Ismene) ingenera nel padre Pisandro il sospetto di un rapimento ad opera del nemico: la crudeltà

²⁷ Sull'unità di luogo si veda il commento di Metastasio nell'*Estratto dell'arte poetica di Aristotele e considerazioni su la medesima*: «Credo che il circoscritto spazio d'un campo, d'una città o d'una reggia prescriva sufficientemente i necessari limiti all'idea generale d'un luogo: e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti de' quali abbisogna il verisimile delle varie azioni subalterne, che in dramma medesimo ora esigono il segreto d'un gabinetto, ora la pubblicità d'una piazza, or gli orrori d'un carcere, or la festiva magnificenza d'una sala reale» (PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, II, p. 1026).

²⁸ JURIJ M. LOTMAN – BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, trad. it. Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, pp. 146-181: 155 e 168.

del tiranno spartano, a prestar fede alla figlia Aristeia, basterebbe da sola a sollecitare l'orgoglio e la reazione violenta di Creonte.

L'aria di Pisandro «Su guerrieri; all'armi, all'armi» (I.11, Fa maggiore, 3/8) comincia, secondo le attese, con un ampio ritornello strumentale, in cui una breve premessa violinistica prelude alla fanfara vera e propria (qualcosa di simile, ma in una forma ancora più sintetica, accade all'inizio della sinfonia del *Cesare in Egitto*). Si può confrontare con la fanfara che nel *Gianguir* introduce l'aria di Cosrovio «Date, o trombe, il suon guerriero» (III.4, Re maggiore, 2/4), quasi imposta dalla citazione esplicita: tre volte il triplice accordo (il «suon guerriero» della battaglia) nella versione più scarna dell'unisono, arricchito del terzo e del quinto grado solo con l'ingresso delle trombe sull'ultimo segnale (Esempio n. 9, 10a). Il testo dell'aria di Cosrovio imbecca tuttavia un'imprevista deviazione al terzo verso, col quale il principe si rivolge dolcemente all'amata Semira, «Cara, addio. Mio cor tu sei»; vi corrisponde nella musica un cambiamento dell'orchestrazione (senza più le trombe), del metro (da 2/4 a 3/8) e del modo (da Re maggiore a Re minore): un mezzo espressivo che Giacomelli serba con grande accortezza per le situazioni più bisognose di cura, specie qualora esso ricada entro una delle due parti di cui si compone un'aria, non nel punto di confine.²⁹

Gianguir 1728-1729, III.4

Date, o trombe, il suon guerriero,
 Certo invito a la vittoria.
 Cara, addio. Mio cor tu sei.
 Dammi un guardo, e vincerò.
 Sguardo egli è tutt'amoroso,
 Ma più lieto anche il vorrei.
 Non temer, che pien di gloria,
 E d'amor ritorn[er]ò.

Il tenero appellativo «cara» attrae subito un brevissimo melisma, mentre la seconda minore discendente con l'appoggiatura – figura del pianto – si lega come da manuale alla parola «addio»; il colmo melodico cade sulla sesta minore Si bemolle («mio»), dalla quale non si può che scendere mestamente e con semplicità (Esempio 10b). La scelta, mai neutrale, di ripetere il testo chiarisce l'ultima preghiera «Dammi un guardo, e vincerò», che diventa addirittura pressante, prima con la coloratura, poi attraverso la formula ritmica sincopata, tanto più sorprendente in considerazione del fatto che fino ad ora si era quasi abusato delle pause generali per sottolineare la non consequenzialità del discorso. Sulle soglie della fine si registra l'uso della sesta napoletana (Mi bemolle),

²⁹ Così anche in «Misera, oh Dio! che fo?» dell'*Epaminonda* (III.9, vedi *infra*), mentre in «Sposa... non mi conosci» della *Merope* (III.7) il cambiamento di tempo e di metro interviene fra la prima parte e la parte centrale. Nella successiva citazione dell'aria di *Gianguir* la correzione fra quadre è a cura di chi scrive.

rarissima in Giacomelli anche nell'aspetto più neutro di sfumatura cromatica, unita alla sensibile (Do diesis) per raggiungere la tonica sia dal grave sia dall'acuto, sebbene al posto dell'atteso Re arrivi fulminante il Sol (Esempio 10c); una velatura espressiva si insinua quindi nel momento in cui si sta per concludere.

Sul piano dei contenuti il riferimento alla soggezione della vista costituisce un *topos*, esemplificato dalla celebre citazione metastasiana «sopraffatto dall'autorità degli sguardi», per cui il principe Emone che «si muove ad uccidere il padre poi non lo uccide». ³⁰ Il catalogo delle uscite simili si dimostra pressoché illimitato, dal «Dammi, o caro, un guardo solo» (III.6) con cui Asteria saluta Andronico suo amante nel *Baiazet* (1742, da Agostino Piovene), al fortunatissimo verso «Guardami in volto, e poi», il quale figura in bocca a Dorisbe mentre si rivolge alla presunta rivale Ergilda nel *Gustavo I re di Svezia* (1740, III.4, di Carlo Goldoni), risuona come minaccia di Mitridate contro la figlia Cleopatra in un allestimento del *Tigrane* (1741, I.7, da Pietro Antonio Bernardoni), ma soltanto nella *Rosbale* (1737, III.6, da Claudio Nicola Stampa) se ne sfrutta l'implicito potenziale di inizio marcato: una vivace tradizione che non manca di trarre esempi dalla produzione di Metastasio, così «Guardami prima in volto | Anima vile e poi [...]» nell'*Issipile* (1732, III.1) e «Guardalo in volto, e poi» nel *Ciro riconosciuto* (1736, II.6). ³¹

La battaglia fra i seguaci di Cosrovio e le truppe fedeli al padre Gianguir, cui si riferisce *l'incipit* «Date, o trombe, il suon guerriero» (III.4), viene lievemente procrastinata in fine della scena seguente, dopo l'aria («Stando a canto a l'idol mio», III.5) di Semira, amante di Cosrovio, sua compagna, per non dire istigatrice, nella ribellione contro il padre. «Stando a canto a l'idol mio» pospone appena l'istante cruciale e, di fatto, ne costituisce con i suoi teneri accenti il termine di contrasto: precipitano quindi gli eventi nel «campal fatto d'armi con la sortita di Mahobet da la città, per cui Cosrovio di vincitor, ch'era prima, riman prigioniero, e sconfitto» (III.5). Nel *Gianguir* del 1728-1729 gli episodi spettacolari del primo e del terzo atto si collocano avanti una mutazione di scena, mentre in origine occupavano la fine d'atto, posizione più consueta e vantaggiosa, purtroppo indifendibile nel passaggio dai cinque atti del libretto viennese ai canonici tre atti dell'adattamento veneziano, con conseguente ridefinizione di tutti i punti d'inizio e di fine. Nel nuovo computo porta un numero diverso anche la conclusione quanto mai vistosa del terzo atto, dislocata a II.7: mentre Gianguir notifica una sentenza di morte al generale Mahobet, reo di aver favorito la fuga del figlio ribelle, «Veggonsi in lontano le guardie reali in atto d'avanzarsi», e allora

³⁰ PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima* in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., II, p. 1076.

³¹ Varianti minime del *topos* sono «Guardami in volto, e vedi» di *Ottone* (S. Giovanni Grisostomo, 1739-1740, I.9, da Antonio Salvi, con le musiche di Gennaro d'Alessandro) e «Guardami in volto, e trema» di *Candalide* (S. Angelo, 1734, III.6, di Bartolomeo Vitturi, con le musiche di Tommaso Albinoni), in cui il recitativo presenta anche le lezioni altrettanto fortunate «Mirami in volto ingrata» (I.13) e «Mirami in volto, e poi» (I.13).

«volendo anche Gianguir por mano a la sciabla, Mahobet gli afferra il braccio con la sinistra, e alzando con la destra il ganzarro, sta in atto d'immergerlo nel petto a Gianguir»; si fa così scudo del sovrano per partire illeso: «Gianguir vien condotto via da Mahobet sempre alla positura di prima tolto in mezzo da le guardie di Mahobet, e restando immobili a i lati quelle del sultano». I riflettori quindi si accendono su Zama, che (sempre in II.7) invoca disperata il soccorso dei soldati fedeli al sovrano («Che fate? In difesa»), si rivolge direttamente al rapitore («E tu getta, sospendi»), si offre quale vittima («Eccoti il seno, o barbaro!») quando oramai Mahobet non può più intenderla («Ah più il crudel non mi ode»). *L'incipit* dell'aria, che moltiplica la tensione dei «gesti indicativi»³² della regina, mostra evidenti contatti con la situazione scenica, in ispecie con la fine del recitativo precedente, «Volgi altrove quel ferro; e se non hai | Altra vittima degna | De le tue furie, in questo sen la avrai» (II.7), tanto è vero che «Eccoti il seno, o barbaro», pur essendo interpolata al libretto di Zeno, non ha nulla da invidiare al testo originario, più generico, di cui serba una pallida eco solo il ricordo dello sposo affidato agli ultimi versi. Poiché si tratta dell'unico intervento di peso sulle arie nella revisione del *Gianguir* veneziano, non si può dubitare della percezione di questa scena come di uno dei luoghi culminanti del dramma.

I primi due momenti appena descritti sono resi in recitativo obbligato, sebbene il testo distingue fra una sezione lirica in senari ed alcuni versi sciolti conclusivi:

Gianguir 1728-1729, II.7

Che fate? In difesa
Correte, alme forti,
Del vostro buon re.
Che fate? Fermate.
Fa orror la pietate,
Perfid[i]a è la fé.

E tu getta, sospendi,
Volgi altrove quel ferro; e se non hai
Altra vittima degna
De le tue furie, in questo sen la avrai.

La risoluzione del compositore tenne forse da conto la frammentarietà del discorso e i saldi legami con la trama adempiuti dai frenetici appelli della regina,

³² Per un tentativo di classificazione del gesto teatrale, relativamente al repertorio settecentesco, DENE BARNETT, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Winter, 1987; i possibili sviluppi rispetto alla musica sono considerati da REINHARD STROHM, *Arianna in Creta: Musical Dramaturgy*, in *Dramma per musica*, cit., pp. 220-236. MELANIA BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre (1680-1720): Plots, Performers, Dramaturgies* («Speculum Musicae», 7), Amsterdam-Cremona, Brepols, 2000 pp. 11-20 e NILS NIEMANN, *Hasse als Komponist für das Theater*, in *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart*, a cura di Alina Zórawska-Witkowska, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 2002, pp. 99-121.

che si pone al centro della scena per incitare all'azione, oppure si valutò inopportuno far precedere a così poca distanza l'aria di entrata da un altro brano lirico, benché di dimensioni più contenute. Non manca comunque di rilievo musicale il punto della transizione dall'ultimo verso della sezione lirica (con inevitabile correzione ritmica fra quadre), al settenario «E tu getta, sospendi» col quale fa il suo ingresso il nuovo destinatario («E tu», rivolto appunto al presunto traditore Mahobet, Esempio 11), tramite l'impulso della quarta ascendente e una diversa figura di accompagnamento negli archi, forse evocativa di un gesto scenico d'indicazione. Il passaggio all'aria («Eccoti il seno, o barbaro», Re maggiore, ♯) si alleggerisce nelle tre battute di introduzione strumentale (si noti nell'Esempio 12 la pausa discreta di un ottavo, in luogo del Fa diesis o del La del tutto simmetrici, con rimando dell'entrata dei violini). Il canto impiega la variante scarna di una formula opportuna per cominciare, imperniata sull'effetto pregevole dell'intervallo di sesta, sebbene qui la linea melodica essenziale e la particolare continuazione del disegno costituiscano un'eccezione rispetto alla maggiore omogeneità degli esempi che seguono, in cui risalta l'alternanza fra il sesto e il quinto grado (Esempi 13 e 15), vistosa al di là delle divergenze nell'armonizzazione, nella tonalità, nel ritmo, nel processo di estensione della frase attraverso la coloratura, inevitabili per servire situazioni e parole affatto indipendenti.

La scena del combattimento si colora di nuovo nel *Cesare in Egitto*, attraverso una mutazione meno generica, il ponte sul fiume, che occupa la sola scena conclusiva del secondo atto (II.13) e che pure non manca di rapporti solidi con la tradizione, incluso Metastasio: nell'*Alessandro nell'Indie* (1729, II.6) il «Ponte sull'Idaspe» separa il campo dei Macedoni dall'esercito indiano, di modo che durante l'attacco il generale Gandarte si preoccupa di correre con pochi seguaci «sul mezzo del ponte ad impedire il passo all'esercito greco», mentre già «alcuni guastatori vanno diroccando il sudetto ponte», che quindi in parte «si vede vacillare e poi cadere»; Gandarte rimane con alcuni compagni «in cima alle ruine», ma vedendosi sconfitto «si getta dal ponte nel fiume» dopo avervi lanciato la spada e il cimiero. In II.13 del *Cesare in Egitto* le premesse dell'episodio sono ugualmente la battaglia fra Romani ed Egizi («si battono le due fazioni») e la fuga di Cesare («depone l'armi, e si getta dal ponte»), seguite però subito dall'aria finale di Tolomeo: per la quale il poeta sceglie la metafora del fiume che «scende rapido spumante», nutrito dalla pioggia e dal gelo nella stagione invernale, mentre in quella estiva può «Serpeggiando appena andar»,³³ una figura prediletta

³³ CESARE | IN EGITTO | DRAMMA | PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL FAMOSISSIMO TEATRO | GRIMANI | DI S. GIO: CRISOSTOMO | L'AUTUNNO DELL'ANNO 1735. | DEDICATO | A' SUA ECCELLENZA IL SIG. | LUIGGI | DEL S. R. IMP. | CONTE DI SALBOURG, | Consigliere di Guerra, Kav. della Chiave | d'Oro, General di Battaglia, Colonnello | Commissario, & amministratore | della Cassa di Guerra S.M.C.C. | &c. &c. | IN VENEZIA, MDCCXXXV. | Per Marino Rossetti. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. (Copia consultata: I-Mb, Racc. dramm. 777, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena). La disposizione degli eventi segue fedelmente il modello dell'allestimento romano del 1728 e

per illustrare orgoglio e umiliazione o sconfitta, che nel *Cesare in Egitto* coglie soprattutto l'elemento vistoso della scenografia (ad esempio, in data 1715 la fiera di Arsace nell'*Amore e maestà*, I.9, di Antonio Salvi si identifica col «torrente orgoglioso» e «soverchio», poi immiserito dall'«arsura estiva»).³⁴ Per altro, la soluzione maggioritaria in casi simili è forse l'aria di tempesta, particolarmente adatta ad illustrare lo scompiglio di mente e di cuore, stazione quasi obbligata nel repertorio operistico veneziano (e non solo) degli anni Trenta del Settecento, dal quale si citano solo alcuni esempi, posti a sigillo del monologo conclusivo degli atti mediani o di una mutazione: nell'*Epaminonda* (1731-1732) «Freme tra venti il mar» (II.15, Argilio); in *Sulpizia fedele* (1729) «Passaggier che il scoglio e l'onda» (II.11, Attilio) e «Sorge in cielo il nembo irato» (I.6, Attilio); in *Ergilda* (1736), libretto di Vitturi, «Veggio il ciel turbato e nero» (II.14, Isdegarde), benché in seguito il poeta riutilizzi varie volte l'*incipit*, insieme con nuovi versi, assegnando una posizione non sempre così prominente (almeno in *Feraspe*, 1739, II.2, da Francesco Silvani e in *Armida*, 1746-1747, I.7).³⁵

Dal novero dei problemi sopra esposti, si comprende come negli anni Trenta del Settecento la rappresentazione di eventi concreti, agiti, sia espediente d'impatto visivo sotto la prospettiva del gesto; tuttavia, come si vedrà in seguito, la dialettica fra parole, musica, canto e vista può avere esiti ben più radicali e complessi. È tempo dunque – per concludere questo piccolo catalogo – di percorrere due ultimi esempi di qualche rilievo, tratti dal repertorio dei libretti originali di Lalli, in cui la scena del combattimento si presta all'impiego della *Funktionsmusik*, sotto forma di una breve fanfara. Nell'*Onorio* (1729), scritto in collaborazione con Boldini, musiche di Francesco Ciampi, tutta l'ultima mutazione del terzo atto si orienta ad enfatizzare lo scontro armato inserito nello scioglimento (scena ultima) per aggiustare il modello tragico di Thomas Corneille, *Stilicon* (1660), al bisogno di visibilità del teatro d'opera: «Si vedono atterrar le due porte di prospetto da congiurati che sono respinti dalle milizie fedeli di Onorio, e comparir magnifico salone dove segue il combattimento» e «indi s'avanzano a singolar tenzone Eucherio, e Stilicone [...]», finché Stilicone, rimasto sconfitto, viene condotto da Eucherio «a' piè d'Onorio che siede sopra la sedia vedendolo venire trionfante», e il fine muta da funesto in lieto.³⁶ Nell'*Argeno*

di quello milanese del 1735; persino l'aria conclusiva di Tolomeo, «Scende rapido, spumante», è evidente parodia di «Scende dal monte», presente in entrambi gli antecedenti. Nel dramma di Bussani *Giulio Cesare in Egitto* (1677) ciò che nel 1728 e nel 1735 venne rappresentato esisteva invece solo in forma di racconto, a vantaggio di ben altre occasioni spettacolari.

³⁴ Il libretto dell'*Amore e maestà* è trascritto in FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 185-239: p. 198.

³⁵ Per altro, l'*incipit* forse contiene un ricordo della celebre aria di Pergolesi «Torbido in volto e nero», dall'*Adriano in Siria* (Napoli 1735). Bartolomeo Vitturi fu attivo sui palcoscenici del teatro Sant'Angelo dal 1731 come revisore e autore, in collaborazione con diversi musicisti, non ultimo Galuppi.

³⁶ ONORIO | *Dramma per musica | da rappresentarsi | NEL FAMOSISSIMO | TEATRO | GRIMANI | di | S. GIO: GRISOSTOMO | nell'Autunno dell'anno | MDCCXXIX. | DEDICATO | A Sua Eccellenza | Il Sig | MARCHESE | LVCA CASIMIRO | Degl'Albici | In Venezia Appresso Carlo | Buonarigo Con Licen. d' Superiori* (Copia consultata: I-Mb, Racc. dramm. 3258).

(1728) di Lalli intonato da Leo, la battaglia è annunciata in I.6 («Qui cominciano li militari istrumenti a dare il segno dell'assalto, nel mentre che calandosi il ponte della porta della città, si vede su quella inalborare insegna di pace»), ne sono dipinti i tragici effetti dinanzi alla città incendiata in III.3 (vedi *infra*), ma lo scontro fisico dei contendenti viene serbato per III.9, in cui il solo protagonista in fuga si scontra coi soldati nemici. Così Argeno alla figlia Jantea:

Argeno 1728, III.3

Mira, già cade al suolo
 La cittade infelice.
 Gioisci, sì, gioisci,
 il tradimento tuo ecco a qual punto
 M'ha già ridotto. Ascolta, o cruda, ascolta
 Delle misere madri
 I gemiti, le strida. Odi de' figli
 L'interrotti singulti.³⁷

3. NUCLEI DRAMMATICI E MUSICALI

3.1. «Le angosce dell'alma»: monologhi della protagonista

Un esempio eccellente si osserva in quelle situazioni di grande momento cui si sposa felicemente il recitativo strumentale, che i teorici avvertivano come un distintivo del monologo dei protagonisti, superiore persino all'aria: «Havvi un'altra situazione d'animo più veemente, e concitata, dove i primi impeti delle passioni si spiegano, quando l'anima, ondeggiando in un tumulto d'affetti contrari, sentesi tormentata dalle proprie dubbiezze senza però sapere a qual partito piegare», e lo stile «dee conseguentemente essere vibrato, e interciso, che mostri nell'andamento suo la sospensione di chi parla, e il turbamento, e che lasci alla musica strumentale l'incombenza di esprimere negli intervalli della voce, ciò che tace il cantante».³⁸

³⁷ ARGENO | *Dramma per Musica* | DI DOMENICO LALLI | Tra gli Arcadi Ortanio: | Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di | S. Gio: Grisostomo | Il Carnevale dell'Anno 1728. | DEDICATO | *All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. | Il Signor Cardinal | OTTHOBONI. | IN VENEZIA, MDCCXXVIII. | Appresso Marino Rossetti in Merceria | all'Insegna della Pace. | CON LICENZA DE' SUPERIORI.* (Copia consultata: *I-Mb*, Racc. Dramm. 788). La mutazione più suggestiva, capace di evocare insieme pietà e orrore, pare la «Camera nuziale con letto magnifico, racchiuso da coltrina praticabile in tempo di giorno» (II.9), ai piedi del quale piange la giovane sposa Jantea nella notte delle sue nozze; così la trova Argeno, novello Danao che pretende dalla figlia il crudele sacrificio del consorte, e ne punisce la disobbedienza quando, sollevata cinicamente la coltre del letto, non trova il corpo del genero Zamiro. Lalli seppe operare scelte ancora più insolite riguardo ai soggetti, come dimostrano *l'Ulisse* (Sant'Angelo, 1725) e, soprattutto, la tragedia *Edippo*, rappresentata alla corte di Monaco nel 1729 e aggiustata per il San Samuele nel Carnevale del 1732.

³⁸ STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1783-1788, I, p. 49 (rist. Bologna, Forni, 1969). Più esplicito ancora il Planelli: «Bellezze ancor più spicanti ha il recitativo obbligato, ove si usi a luogo e tempo [...], il quale, dopo aver fatto dire poche parole all'attore, lo fa tornare al silenzio, e alla considerazione delle attuali sue circostanze,

Alla tipologia descritta da Stefano Arteaga appartengono senz'altro i monologhi dell'eroina in *Gianguir* (III.4) e in *Epaminonda* (III.9), i quali adombrano stati d'animo dolorosi e contrastanti: Semira ama il figlio di quello stesso Gianguir da cui pretende vendetta per il padre caduto e per la perdita d'un regno; nella posizione eccellente prima dell'ultima mutazione, il lamento di Aristeia presenta il dilemma fra l'amore per Creonte e l'onore che la spinge a odiarlo quale responsabile della morte del padre, secondo l'esempio illustre di Chiméne nel *Cid* di Pierre Corneille. Si esprime Semira con versi carichi d'odio e di passione, incrinati da un solo fugace ripensamento all'inizio, quando per un istante ella sembrerebbe disposta a sacrificare il desiderio di rivalsa alla sicurezza dell'amante:

Gianguir 1728-1729, III.4

COSROVIO

Non sospirar.

SEMIRA

Vendette,

Già mio voto, or mio affanno, io vi detesto.

Val ciò ch'espongo più di ciò che spero.

Oh, fossi a tempo! Ma destin lo vieta.

Si dee pugnar. Sì, vanne,

Mio ben, mio amor, mio difensor. Combatti;

Vinci a te, vinci a me, vinci al comune

Riposo. Anche fra l'armi

Sovvengati ch'io t'amo, e nella tua

La mia vita difendi. E certo credi,

Che tra palme o tra piaghe o tra ritorte

Il tuo solo destin sarà mia sorte.

Nella musica la variante cromatica della celebre formula del *Lamentabaß*, seppure armonizzato, in corrispondenza della parola «affanno», esprime il dolore del personaggio assai più intensamente del testo laconico e vigoroso, mentre il soprano esordisce con l'accordo spezzato di Si bemolle minore, nella posizione prediletta del secondo rivolto che sfrutta lo slancio della quarta ascendente, consona all'*incipit* «vendette» (Esempio 16). La figura di semicrome che segue nei violini non accompagnati segna forse il gesto di Semira, quasi ella accennasse a partire per scongiurare lo scontro, e la misura dello scarto logico è data dal Si naturale unisono degli strumenti che irrompe in luogo dell'atteso Si bemolle. Riappropriatasi Semira delle proprie terribili certezze («Si dee pugnar»), gli interventi dell'orchestra appaiono più serrati ed incisivi, per esprimere negli intervalli della voce «ciò che tace il cantante», fino al luminoso Do maggiore

sostituendo alla di lui voce il suono degli strumenti. Per questa ragione una tale spezie di recitativo è propria del soliloquio, il quale, figurando appunto il discorso di persona cogitabonda, non va profferito seguitamente, e quasi d'un fiato, ma a spezzoni, e diradato dal motivo dell'orchestra» (ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica* cit., pp. 142-143).

conclusivo, che non si sposa tanto al presentimento di un supplizio comune, la prigionia o la morte, quanto alla fermezza della risoluzione eroica.

Un ruolo ancora più eloquente rivestono le veloci figure violinistiche di sostegno al delirante abbandono di Aristeia:

Epaminonda 1731-1732, III.9

Fermati: ascolta. O cieli!
Aspettami, o crudel, solo non devi
Presentarti al ministro... Ahi! qual tremore
Arresta i passi miei?
Chi mi trattiene a forza? Il mio rimorso
Tutto di smania, e duol m'ingombra il core.
O da me sol traditi,
Miseri affetti miei!
Sventurato mio sposo, io ti perdei.
Ah! più tempo non v'è. Seguasi il prode
Ma infelice Creonte.
Gli ultimi sguardi suoi, l'ultime voci
Io voglio; io la sua destra
Stringer vo' nella mia... Ma l'ombra, oh Dio!
Del padre estinto?... Ah! che vendetta grida.
Che risolvo? che fo? Figlia, ed amante...
Dover... pietà... non più. Vendica, o padre,
Colui che ti svenò. Vendica, o sposo,
Coi che ti tradì. Creonte mora,
E Aristeia mora ancora. Ah! del mio bene
Tremo in pensar lo scempio, e al suo periglio
Mi manca il core, e non ho più consiglio.

Misera, oh Dio! che fo?
Alma fedele anch'io,
Diletto idolo mio
Ti seguirò.
Vengo, m'attendi, il so.
Ne bassi regni omai,
Dove soggiorno avrai
Teco sarò.

Agli archi è affidato il compito di segnare i delicati passaggi fra diversi momenti psicologici del monologo, dall'indecisione iniziale, quando suo malgrado la principessa non riesce a rincorrere Creonte («Ahi! qual tremore | Arresta i passi miei?»): interpunzione di semicrome ribattute, arpeggi, sestine di semicrome), al rimorso per avere perduto l'amante («O da me sol traditi, | Miseri affetti miei!»): Adagio e misurato). Il ricordo dell'«ombra» del «padre estinto» torna a materializzarsi nelle figurazioni di semicrome dell'accompagnamento (a salire cromaticamente nei primi violini), richiamando ancora una volta i termini contrari del dilemma, «figlia, ed amante», «dover... pietà...», attraverso un processo d'intensificazione che chiarisce il nocciolo del problema, ossia la parola

«dover», la quale colpisce con il colore del tritono, in rilievo nell'esecuzione del soprano solo lungo un profilo melodico tendenzialmente ascendente (Esempio 17). Neppure i pochi versi distanti dalla fine del recitativo riescono ad esprimere una decisione stabile, ch  anzi l'incertezza penetra pure l'esordio dell'aria, sotto forma di un interrogativo oramai disarmante: «Misera, oh Dio! che fo?». Il senso di sgomento inerente a questo primo verso   rafforzato dalle consistenti ripetizioni in tempo lento, occupando undici delle ventitr  battute di cui consta la prima sezione di canto, con m ta la cadenza sospesa sulla dominante, seguita dalla pausa generale, le quali si legano come per solito all'uso di un'inflessione interrogativa; si prepara il passaggio dal Largo in Fa maggiore ad un Allegro in 2/4 ammiccante all'ambito del minore, quando oramai Aristeia   certa di condividere la sorte funesta di Creonte.

Nel libretto della *Merope* intonato da Giacomelli la protagonista ha un numero inferiore di arie rispetto al testo originario di Zeno (quattro contro sette pi  un duetto), ma in partitura le sono assegnati nel primo e nel terzo atto due recitativi accompagnati esemplari, gli unici dell'opera, attraverso i quali la regina «conferma l'importanza drammatica, teatrale ed "espressiva" del suo ruolo principale».³⁹ Merope esordisce con il disprezzo degli sponsali pretesi da Polifonte, che dieci anni avanti le uccise il consorte e due figlioletti addossandole molti sospetti:

Merope 1734, I.11

(O giuramento! O Merope infelice!)

Ors  verr , tiranno,

Ma senti qual verr . Senti qual devi

Attendermi consorte.

Voi, tremende d'abisso

Implacabili furie, e tu, funesta

Sanguinosa discordia,

Odio, morte, terror, tutti v'invoco

Pronubi alle mie nozze. Ardan per voi

Sul letto profanato

Le sacrileghe faci.

E voi, di fiori invece

Spargetelo di serpi e di ceraste,

Sin che pallido, esangue, e tronco busto,

³⁹ SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli*, cit., p. XXI, che offre il quadro della distribuzione delle arie per personaggio nelle due versioni del dramma. Sia consentito di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Merope fra Zeno, Maffei e la tradizione librettistica del Settecento*, di prossima pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, tenutosi presso il Conservatorio "Francesco Cilea" di Reggio Calabria il 4-5 ottobre 2013, per annotazioni pi  dettagliate sulle qualit  della tradizione librettistica e drammatica che si sviluppa attorno al mito della regina di Messenia, in parte discusso anche in FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Literary motifs in Metastasio's and Jommelli's* *Ciro* riconosciuto, in *Music as Social and Cultural Practice – Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2007, pp. 250-274.

Quel tiranno crudel per me si scerna,
Dormir l'ultimo sonno in notte eterna.

Barbaro traditor,
Porta l'amor, la fé
Lungi da questo cor.
Amor tu chiedi a me?
Mira ne' danni miei
Qual sono, qual tu sei
Empio tiranno.
Odio, furor, velen,
Per te sol nutro in sen,
Premio al tuo inganno.

Dopo qualche battuta di recitativo semplice, gli archi entrano sulla parola «furie» con veloci figure di semicrome e di biscrome,⁴⁰ certo commisurate al terribile appello di «Odio, morte, terror, tutti v'invoco» pronubi all'imeneo; in seguito, il tremolo esprime la preghiera agghiacciante «[...] Ardan per voi | Sul letto profanato | Le sacrileghe faci» e, in prossimità della fine, l'immagine di Polifonte svenato la prima notte di nozze si lega alle settime diminuite verso la chiusa in Fa minore. La distanza che intercorre fra l'*explicit* del recitativo e il gesto indicativo in apertura dell'aria, «Barbaro traditor» (Do minore, C), rivolto ovviamente a Polifonte, viene colmata nella zona di confine del ritornello strumentale; non così il libretto originale di Zeno, che porta in questo punto un testo più maneggevole, «D'ira e di ferro armata», tutto risolto ancora nella minaccia di un connubio di morte («Nemica, dispietata, | Al reggio talamo | Ti seguirò»)⁴¹ Il rifacimento predilige l'invettiva contro l'odiato tiranno, con rimando al verso «Odio, morte, terror, tutti v'invoco» da parte dell'*incipit* della parte centrale, «Odio, furor, velen, | Per te sol nutro in sen». I versi tronchi, la sintassi spezzata e il ritmo creano un clima di maggiore concitazione, e spicca allora nel quarto verso lo spostamento dell'arsi sulla seconda sillaba «Amor tu chiedi a me?», subito evidenziato in partitura tramite la fermata e il levare che la segue, opposto ai precedenti attacchi in battere.⁴²

La grande scena d'ombra in cui Merope, convinta per un inganno di avere ucciso l'ultimo suo figlio Eptide, affida al monologo la sua disperazione, tocca contorni persino più eminenti. Il testo affianca ai versi sciolti brevi frammenti lirici nei momenti di massimo coinvolgimento, come segue:

⁴⁰ APOSTOLO ZENO – DOMENICO LALLI – GEMINIANO GIACOMELLI, *Merope*, cit., pp. 120-122.

⁴¹ MEROPE | DRAMA | Da rappresentarsi per Musica | nel famoso Teatro Tron | di San Cassano | Il Carnevale dell'Anno 1711. | CONSACRATO | A SUA ALTEZZA IL SIG. PRINCIPE | TEODORO | COSTANTINO | LUBOMINSHIJ | Principe del Sacro Romano Imperio, Conte | di Vilchois, e di Lublav, Sipour, e | delle tredici Città di | Sepusia, ec. ec. | VENEZIA, MDCCXI. | Presso Marino Rossetti. | In Merceria all'Insegna della Pace. | Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. (Copia consultata: I-Mb, Racc. Dramm. 3056). La *première* avvenne in realtà il 9 gennaio 1712: ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660-1760)*, cit., pp. 307-308.

Merope 1734, III.11

Sei dolor, sei furor ciò che m'ingombra?

Dove, dove mi guidi?

Mostri, spettri, chi siete? A che venite?

Polifonte? Ah, tiranno!

Anassandro? Ah, spergiuro!

Che turba è quella? Intendo.

Ecco il velo funebre; ecco i ministri;

Ecco la morte mia. Su, che si tarda?

Il colpo che attendo,

Crudeli, affrettate.

Piego il capo, ferite, troncate.

Sposo, Figli, Messeni,

Moro, e moro innocente.

Innocente? un'empia sei,

Tu che il figlio hai trucidato.

Perdona, o caro figlio,

Io credea vendicarti, e t'ho svenato.

Escimi tutto in lagrime

Sangue che ancor dai vita al mio dolore.

Toglietevi, o mie luci, al fiero oggetto,

Più di morte crudel. Qual ferro è quello?

In qual seno ei si vibra? Trasimede,

Ferma: quegli è mio figlio.

Nella musica il passaggio fra il recitativo e l'arioso è riservato a due soli luoghi particolarmente significativi, in un contesto che pure non lesina mezzi espressivi, tanto da cominciare senza indugi con l'accordo di settima diminuita.⁴³ Voce e strumenti si accomodano per le parole «Il colpo che attendo, | Crudeli, affrettate», appello ai carnefici per una morte veloce, su di una nervosa progressione ascendente, mentre un mesto Sol minore (sul fine modulante a Si bemolle maggiore) caratterizza l'espressione della sofferenza «Escimi tutto in lagrime | Sangue che ancor dai vita al mio dolore», un verso evocativo – il primo – cui solo il reimpiego assegna la disposizione migliore come *incipit* di un'aria (Mariane nella scena II.11 degli *Eccessi della gelosia*, 1721-1722, di Domenico Lalli, con le musiche di Tommaso Albinoni). Si osservi quindi, al momento di riprendere il recitativo, l'accordo di settima diminuita sul quale scivola il movimento cromatico del basso. Merope sogna nel delirio d'impedire l'assassinio del figlio, ma in particolare emerge dall'atmosfera dolorosa del suo sfogo l'ammissione scorata e subito smentita «Moro, e moro innocente», affidata alla sfumatura cromatica della posizione napoletana, con la sesta evidente ritardo della quinta, un espediente che non si era ancora udito (rarissime – già lo si è detto – le

⁴² *Ibid.*, p. 124.

⁴³ *Ibid.*, pp. 355-363.

occorrenze in Giacomelli, Esempio 10c) e che riappare nell'aria successiva, come per solito alla fine di un passaggio esteso di coloratura, ancora come elemento espressivo, appena prima della salda cadenza della parte centrale. All'esordio dell'aria (Mi bemolle, C)⁴⁴ le figure arpeggiate dei violini, che hanno l'aspetto del perpetuo ripetersi della *circulatio*, sul sostegno del tremolo negli archi gravi, rappresentano il «torbido Acheronte» e l'ombra luttuosa di Epitide, dalla quale Merope cerca invano scampo: un accompagnamento agitato che s'interrompe all'improvviso sul terzo verso, «Parti, oh Dio, dagli occhi miei»; l'interiezione «Ah!» di «Ah! che oggetto tu mi sei» introduce infatti un evento interiore, il sorgere di un sentimento insoffribile di «rimorso» e di «terror» alla visione del figlio, e la traduzione musicale è un poderoso unisono privo di un profilo propriamente melodico in figure più larghe, rendendo necessario il mutamento del metro in \mathcal{C} .

La coincidenza di adattamento e libretto originario, a distanza di un ventennio, non mostra quindi eccezioni in III.11, a parte l'unica novità dell'aria conclusiva, quasi che proprio approssimandosi alla fine si cogliessero con maggiore cura le sollecitazioni del modello; del resto, anche il *Gianguir* del 1728-1729, a partire da III.2, mostra un rispetto scrupoloso per il testo di Zenò, di cui conserva addirittura tutte le arie. Lo stesso non può dirsi però nel passaggio dal *Cesare in Egitto* del 1728 all'omonimo dramma del 1735, che proprio all'*explicit* prende una strada tutta sua, dopo aver seguito la fonte con poche libertà, tutte trascurabili ad eccezione di un dettaglio nel secondo atto.

3.2. Cornelia come Andromaca: sposa e madre

Il paragone col libretto originario riserva proprio al suddetto caso del *Cesare in Egitto* significative sorprese, tanto da meritare un'analisi un poco più approfondita; si prosegue dunque con ordine cercando di esporre i nodi appariscenti del racconto, il cui interesse è attivo negli esiti particolarmente ispirati della partitura di Giacomelli. Si tratta anzitutto della scena di sonno che occupa l'unità centrale del secondo atto, quando Cesare si addormenta diventando facile bersaglio dell'ira altrui. In Roma 1728⁴⁵ e in Milano 1735⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 364-370.

⁴⁵ CESARE | IN EGITTO | DRAMMA | *Da rappresentarsi in Roma nella Sala | de' Signori CAPRANICA il Carnevale | dell'anno 1728. | DEDICATO ALL'ALTEZZA REALE | DI | VIOLANTE | BEATRICE | DI BAVIERA | Gran Principessa Vedova di Toscana, | e Governatrice di Siena. | IN FIRENZE, per Michele Nestenus. Con lic. de' Sup. | Si vende da Antonio de' Rossi Stampatore nella Strada | del Seminario Romano, vicino alla Rotonda. (Copia consultata: I-Rc, 40.9.G.18.5, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena).*

⁴⁶ CESARE | IN EGITTO | DRAMA | *Da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro | di Milano | Sotto il Clementissimo Patrocinio | DELLA | SACRA REAL MAESTA' | DI | CARLO | EMANUELE | RE DI SARDEGNA, DI CIPRO, | DI GERUSALEMME, | E DUCA &c. &c. &c. | Nel Carnevale dell'Anno 1735. | In Milano, nella Regia Ducal Corte, | per Giuseppe Richino Malatesta | Stampatore Regio Camerale. | Con licenza de' Superiori. (Copia consultata: I-Mc, Racc. Dramm. 6048/2, da cui si traggono tutte le citazioni seguenti, attraverso il semplice rimando a testo del numero di atto e di scena).*

Cornelia, turbata da affetti contrari, non solo è incapace di uccidere l'odiato nemico che le nega giustizia per il consorte Pompeo assassinato a tradimento, ma addirittura lo desta (e, di fatto, lo salva) quando il fido Lentulo sta per immergergli il pugnale nel petto, salvo poi rimpiangere la propria debolezza (II.6-7). Il revisore veneziano probabilmente avvertì qualcosa d'inverosimile in questo racconto, preferendo ricorrere allo stratagemma di celare Cleopatra poco distante per proteggere, non vista, il sonno dell'amato, così che ella possa dare l'allarme nel momento in cui Lepido alza il ferro ricevuto da Cornelia con l'evidente intenzione di colpire (II.6).⁴⁷ Il riconoscimento dei traditori sollecita un'aria di Cesare quantomai assertiva, «Col vincitor mio brando» (II.6), espressione di un'incontrastata volontà di potere, e solo nella scena successiva, segnata dall'aria di Cornelia, si conclude la sequenza drammatica avviata nel punto di II.5 in cui Cesare «siede, e s'adormenta»:

Cesare in Egitto, Venezia 1735, II.7

Oppressa, tradita
 Confusa, smarrita
 Già veggo il periglio,
 Non trovo consiglio,
 M'accendo, m'agghiaccio,
 Che penso? Che faccio?
 Vendetta per me.

agitata per la scena etc.

Se d'un'infelice
 Le voci sentite,
 Deh, numi punite
 Quel cor senza fé.

Si tratta di «un morceau d'expression, d'agitation, [...] qui exprime la passion par des moyens différens, par des mots, par exemple, entrecoupés, par des soupirs élançés, avec de l'action, du mouvement», cioè un'aria parlante, in senari dattilici, cui si addice per solito un tempo veloce e un'intonazione sillabica, secondo il modello eccellente di Metastasio-Vinci, «Confusa, smarrita» (*Catone in Utica*, 1728, III.2) oppure «Tradita, sprezzata» (*Semiramide*, 1729, II.12).⁴⁸ Per la prima parte A si trovano inoltre convergenze con la tradizione del catalogo degli

⁴⁷ Per la situazione, suscettibile di molteplici varianti, in cui non è certo a quale personaggio appartenga il ferro levato per colpire il nemico, sia consentito di rimandare a FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *In margine al Tigrane*, in *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Niccolò Maccavino, Soveria Mannelli (CZ), Il Rubbettino Editore, 2013, pp. 223-265. Per gli esempi metastasiani bisognerà considerare anche *Didone abbandonata* (1724).

⁴⁸ REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln, Volk, 1976 («Analecta Musicologica», 16), II, pp. 63-65; la citazione precedente da CARLO GOLDONI, *Mémoires* (1787), in *Tutte le opere*, cit, I, p. 165 (parte I, capitolo XXXV). A quasi un secolo di distanza, comincia con «Oppressa, smarrita» l'ensemble del finale I di *Ricciardo e Zoraide* di Gioachino Rossini.

affetti diversi che mantengono il personaggio in uno stato di perenne incertezza, rasente quasi la pazzia; e del resto è pure questo un luogo ricorrente nel copioso repertorio metastasiano, dal quale si sceglie il passo più noto:

Pietro Metastasio, *Olimpiade*, Vienna 1733, II.15

[...] Rabbia, vendetta,
 Tenerezza, amicizia,
 Pentimento, pietà, vergogna, amore
 Mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
 Anima lacerata
 Da tanti affetti e sì contrari? Io stesso
 Non so come si possa
 Minacciando tremare, arder gelando,
 Piangere in mezzo all'ire,
 Bramar la morte, e non saper morire.

La convenzionalità di esempi tipici determina la tonalità minore (Sol minore, 2/4, Esempio 18a), la frammentazione del senario in due trisillabi tramite le pause, la reiterazione dell'inciso iniziale su un'armonia cangiante che colora dunque di nuovo il già detto, e l'ingresso della tonalità relativa maggiore sul terzo verso, in anticipo sul cruciale episodio successivo che avrebbe conferito all'evento una più solida giustificazione; si badi inoltre al perfetto equilibrio dell'arco melodico, che dal culmine Si bemolle fa dolcemente ritorno al Re di partenza. L'accompagnamento agitato degli archi contrastanti per figure ritmiche (binarie *versus* ternarie) accresce l'effetto, specie se si considera che Cornelia canta «agitata per la scena» (II.7).⁴⁹ Prevedibile anche il percorso verso la cadenza sospesa su cui si esaurisce l'elenco degli affetti contrari («Che penso? Che faccio?», Esempio 18b), con l'esitante indugio delle due corone che suggeriscono un ovvio ritardando e preparano ad un prossimo avvenimento: l'unisono di tutte le parti che si lega evidentemente alla parola «vendetta». Il principio d'individuazione è già nel testo, in cui la descrizione di uno stato d'animo s'interrompe all'improvviso per insinuare una richiesta o promessa di rivalsa. Occorre tuttavia osservare come alla fine della parte centrale, in assenza di immediati spunti semantici, il medesimo procedimento dell'unisono attragga circolarmente le parole «Quel cor senza fé», perifrasi volta ad indicare Cesare, sul quale in effetti si invocava il castigo nell'ultimo verso del da capo.

L'episodio esaurisce le potenzialità del dualismo di Cornelia con Cesare per lasciare il campo libero al confronto fra Cornelia e il tiranno Tolomeo, nel quale confronto acquista un peso determinante il figlioletto di Cornelia e Pompeo.

⁴⁹ L'interprete ingaggiata dal San Giovanni Grisostomo, la celebre Vittoria Tesi, eccelleva per «un ottimo, e ben complesso personale, accompagnato da nobile e grazioso portamento; una chiara e netta pronunzia; il vibrare le parole a seconda del vero senso; l'adattarsi a distinguere parte a parte ogni diverso carattere sì col cangiamento del volto, come col gesto appropriato; il possesso della scena, e finalmente una perfettissima intonazione, che non vacillò mai anche nel fervore dell'azione più viva» (GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, p. 28).

Infatti, una novità della fonte romana del 1728 rispetto al modello del *Giulio Cesare in Egitto* di Bussani e alla tradizione degli adattamenti da esso (incluso il libretto che nel 1724 Nicola Haym accomodò per Händel) è quella di annoverare nella lista degli attori il personaggio muto di Sesto, che compare all'esordio (I.1) e nel terzo atto (III.4), sulla base del canone di visibilità proprio del genere e in omaggio alla fortunatissima scelta di Antonio Salvi nell'*Astianatte* (1701), in cui già il titolo rimarca la centralità del fanciullo figlio di Ettore, di contro al precedente tragico dell'*Andromaque* (1667) di Racine.⁵⁰ Dell'eroina di Salvi Cornelia ricalca la tipologia di madre e sposa, costretta fra una coppia di ostacoli interiori, l'istanza alla fedeltà e quella alla pietà filiale, visibilmente esteriorizzati con l'esposizione del simulacro del consorte defunto e della presenza silenziosa del bambino; tuttavia, il dilemma viene retrocesso a episodio, seppure climatico, entro l'intreccio parallelo in cui si affrontano l'amore non ricambiato di Tolomeo per Cornelia e l'odio di lei per il tiranno assassino dello sposo, e contrassegna unicamente la scena del terzo atto. Da argomento motore del dramma in Salvi, nel *Cesare in Egitto* di Roma 1728 (III.4), Milano 1735 (III.4) e Venezia 1735 (III.5) il tema del fanciullo destinato al sacrificio viene serbato per il culmine di una serie di peripezie, e la breve apparizione è più che mai artificio melodrammatico per attrarre l'emotività dello spettatore su Cornelia: «Ti laceran l'anima i trasporti misti di rabbia coi quali si esprime una vedova costretta a scegliere uno di questi due mezzi, o di dar la mano di sposa ad un suo odiatissimo nimico, o di vedersi uccidere sotto gli occhi l'unico suo figliuolo».⁵¹

La tradizione è, come per solito, solidissima e conta diverse varianti. Nei *Tre difensori della patria* (1729, dal *Tullo Ostilio* di Adriano Morselli, con le musiche di Giovanni Battista Pescetti), sullo sfondo della guerra fra Roma e Alba conclusa con lo scontro fra gli Orazi e i Curiazi, l'episodio "finale" di II.11-13, in cui il re romano Tullo Ostilio minaccia di uccidere il piccolo Celio, accoppia riconoscimento e peripezia: si scopre infatti la vera madre del bambino nella figlia del re, Marzia, che viene condannata per avere contratto un matrimonio segreto. Nel *Trionfo della costanza in Statira* (1731, da Francesco Silvani, con le musiche di Antonio Galeazzi) il figlio della crudele Barsina costituisce un ostaggio prezioso per garantire la salvezza della rivale in amore, Statira. Nel *Feraspe* (1739, ancora da Silvani, con le musiche di Antonio Vivaldi) la presenza in scena del principe Dario, muta ma costante sin dal primo atto, anima tutta la storia del conflitto politico fra il fratellastro avido di potere Feraspe e la regina-madre Statira, che, se lo vuole salvo, deve dichiararlo illegittimo.

⁵⁰ Agli effetti del «text of muteness» dedica un intero capitolo PETER BROOKS, *The melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1995 [1976¹], pp. 56-80. Per un commento alla tradizione dei drammi per musica che scelgono Andromaca come protagonista, dipendendo quasi senza eccezione dall'*Astianatte* del Salvi più che dall'*Andromaque* di Racine, confronta il capitolo *Literaturopern: traduzioni integrali* in MARCO GRONDONA, *La perfetta illusione*, cit., pp. 295-336. Sull'*Astianatte* del Salvi: FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, cit., in particolare pp. 24-25, 43, 51, e pp. 127-183, in cui è trascritto il testo del libretto.

⁵¹ STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, cit., I, p. 363.

In III.4 del *Cesare in Egitto* di Roma 1728 e di Milano 1735, così come in III.5 di Venezia 1735 (da cui si trascrive), Tolomeo gioca la sua ultima carta per obbligare Cornelia alle nozze: fa condurre Sesto in scena pronto ad ucciderlo. Sulle prime Cornelia consegna il bambino:

Cesare in Egitto, Venezia 1735, III.5

[...] Vanne, mio figlio.
 Fra l'ombre generose
 [Quella del tuo gran padre]⁵²
 Ricerca e di': «la madre mia fra poco
 A queste nere soglie
 Mi seguirà, ma qual dovea, tua moglie».

E ancora:

Anima mia, mio pegno,
 Emula i tuoi maggiori.
 Sei figlio di Pompeo,
 Romano sei. Va da romano, e mori.

L'ingresso del tremolo lento degli archi su queste parole di addio a Sesto evidenzia un discrimine rispetto alle parti di dialogo fra Cornelia e Tolomeo, intonate in recitativo semplice, e il confine risulta evidentemente marcato, poiché dopo la cadenza strumentale e l'articolazione della pausa il tenore attacca solo, senza il sostegno del basso continuo. Circostanza quanto mai patetica: una madre che si rivolge angosciata al figlioletto muto ridotta a sacrificarlo, e una musica che dispiega, per garantire la compassione dello spettatore, se non quella di Tolomeo, tutte le migliori risorse, quali l'accompagnamento degli strumenti, l'accordo di settima diminuita che accoglie il riferimento alle ombre degli eroi morti, il disegno languidamente discendente dei primi violini.

Il modello eccellente è già nell'*Astianatte* di Salvi. In II.12 Creonte consigliere di Pirro porge ad Andromaca il bambino per un ultimo bacio prima che egli vada a morte (si noti la coincidenza dell'*incipit*, della clausola in rima «del tuo gran padre», del passaggio al discorso diretto, dell'idea d'un ricongiungimento negli Inferi):

Astianatte 1701, II.12

Vanne, figlio, a morire,
 E se nel regno della morta gente
 Giungi prima di me, del tuo gran padre
 Bacia la destra, e di' che sull'ardente
 Sabbia di Flegetonte
 Tosto ne venga ad incontrar tua madre.
 [...] E se ti chiede
 Chi fuor di tempo ti condusse a morte,

⁵² Il verso, necessario alla comprensione del passo, è tratto da Roma 1728 e da Milano 1735.

Rispondigli: «La fede
D'Andromaca mia madre e tua consorte».

Gli porge quindi un estremo saluto:

Addio, cuor del mio cuore, addio mio figlio,
Cara mia speme addio, addio tesoro,
Addio, figlio, tu parti, ed io mi muoro.
S'abbandona svenuta su la sedia

Tuttavia, nell'ultima scena del secondo atto Andromaca si smentisce accettando di pagare con la fede di sposa la vita del figlio.

Nel *Cesare in Egitto* di Roma 1728 e di Milano 1735, Cornelia consente invece alle nozze non appena in III.4 Tolomeo ordina di uccidere Sesto. Si tratta ovviamente di una soluzione provvisoria, in attesa di una nuova peripezia ordinata per l'inizio della seconda mutazione (III.7), dopo che il confronto animato fra Lentulo e Cornelia, accusata d'infedeltà e d'ingratitude, procura l'opportuno distanziamento. Al cospetto del simulacro del consorte Cornelia intona il monologo «Ombra del caro sposo», «Si ferma immobile a riguardare l'effigie di Pompeo», ma «intanto preceduto da lieta sinfonia viene Tolomeo con il suo seguito di guardie, e di ministri del tempio»: dunque la sinfonia dovrebbe attaccare poco oltre la fine del monologo, lasciando che un breve silenzio circonda il quadro della protagonista rapita nella contemplazione dello sposo; ciò rafforzerebbe il violento contrasto rispetto all'*entrée* della festa, destinata per altro a volgere subito al peggio. Cornelia ha avvelenato la coppa preparata per il giuramento delle nozze, dalla quale Tolomeo riceve la morte («Ah miei fidi... ah, custodi | Dov'è... vi chiedo aita... | Sento, oh Dio... più non vedo. | Vacillo; soccorrete... | Il vostro re si muo...re»), andando poi a spirare, come di regola, lontano dagli occhi degli spettatori: «Vien sostenuto dai suoi sin dentro la scena». Non resta che ricomporre la sorte degli altri personaggi, liberi ormai dal principale antagonista, causa scatenante di tutti i mali, ma perno al contempo della loro esistenza drammatica. Cesare insieme con Lentulo e poi Cleopatra irrompono in scena a cose fatte, giusto in tempo per udire la narrazione retrospettiva di Cornelia sugli eventi appena conclusi, e l'inascoltata richiesta per sé della pena capitale in un medesimo quartetto (III.9, ad eccezione dell'*incipit*, in Roma 1728 «T'uccisi il germano», in Milano 1735 «Sol morte vi chiedo»). Il monologo di Achilla che segue in III.10, racchiuso fra due mutazioni (il «Giardino contiguo agl'appartamenti» di III.10 e il «Luogo magnifico con trono per la coronazione di Cleopatra» dell'ultima scena III.11), ferma proprio sull'orlo dell'*explicit* il corso del racconto, quasi si sentisse il bisogno – con riguardo specie per lo spettatore – di un istante di raccoglimento avanti il trionfo di Cleopatra.

Il problema della catastrofe è qui particolarmente spinoso, perché si tocca il tema della morte in scena, pur con la precauzione di nascondere il cadavere alla vista dislocando altrove l'attimo fatale; inoltre, come strumento di morte si utilizza il veleno, preferito alla spada per evitare spargimento di sangue. Si tratta

di un doppio scioglimento, quello che Aristotele concedeva solo alla commedia (*Poetica*, XIII) e che Pierre Corneille giustificava in nome dell'istanza moralizzatrice del teatro: «la punition des méchantes actions et la récompense des bonnes n'étaient pas de l'usage de son siècle [d'Aristotele], comme nous les avons rendues de celui du nôtre».⁵³ finiscono così moltissime tragedie francesi ed un nutrito catalogo di drammi per musica, specie dei primi anni del Settecento.⁵⁴ Le opere più tarde contemplan piuttosto il perdono dello scellerato, anche nel caso in cui il soggetto sia tratto da modelli d'oltralpe, riforniti di finali alternativi, bisognosi di essenziali modifiche (un esempio nell'*Onorio*).

Non meraviglia allora che proprio all'*explicit* il libretto veneziano del 1735 prenda quanto più possibile le distanze dalla propria fonte, ponendo le premesse per uno scioglimento affatto nuovo già nel diverso esito della scena III.5, quella (citata) che rappresenta «una vedova costretta a scegliere uno di questi due mezzi, o di dar la mano di sposa ad un suo odiatissimo nimico, o di vedersi uccidere sotto gli occhi l'unico suo figliuolo». Cornelia adesso non indietreggia e, pur con qualche esitazione, sceglie di assistere seduta stante allo scempio di Sesto «Salva sia la mia gloria, e muoia il figlio», mentre Tolomeo si ritira incredulo di fronte a tanto rigore, quasi insinuando – egli perfido tiranno – il dubbio di un giudizio di valore sull'indomita avversaria:

Cesare in Egitto, Venezia 1735, III.5

E tu crudele, e tu inumano appelli,
Cornelia, il mio rigor? Cuor più spietato
Chi mai vidde del tuo? Quest'è tuo sangue,
Né ti move a pietade! Orror mi fai.
Io non ho il sen capace
Di tanta crudeltà! Per umiliarti
Tuo figlio minacciai. Ma tu, spietata,
La sua morte procuri.
O femina superba! O madre ingrata!

Nella scena successiva Lepido chiede però a Cornelia di accettare le nozze aborrite per distrarre Tolomeo e favorire così la riuscita di una congiura ai suoi danni; dopo la mutazione, Cesare appare per primo agli spettatori con seguito di Romani travestiti da Egizi e diviene – in luogo di Cornelia – lo strumento del lieto fine, che quindi nasce non dalla morte del *vilain*, bensì dall'espedito più rassicurante del perdono, esercitato con solenne magnanimità dal vincitore. La riconciliazione non è tuttavia completa, a prescindere dalla minaccia poco credibile di una ribellione che verrebbe capeggiata in Roma contro Cesare:

⁵³ PIERRE CORNEILLE, *Œuvres complètes*, a cura di Raymond Lebègue e André Stegmann, Paris, Seuil, 1963, p. 832.

⁵⁴ ELENA SALA DI FELICE, *Virtù e felicità alla corte di Vienna*, in *Metastasio e il melodramma*, a cura di Elena Sala di Felice e Laura Sannia Nowé, Padova, Liviana, 1985, pp. 55-87. Sul più esiguo repertorio delle tragedie per musica: REINHARD STROHM, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, cit., pp. 121-198.

Cornelia resta esclusa dal contenuto generale in quanto sostenitrice di un opposto concetto di giustizia, fondato sull'intransigente obbedienza alle leggi, sull'equa ripartizione delle pene e dei premi, sul perfetto equilibrio fra delitto e vendetta, invece che sul principio della clemenza.

Uguale al modello di Roma 1728 e di Milano 1735 è però il monologo di Cornelia dinanzi al simulacro di Pompeo, «Ombra del caro sposo» (III.9), quasi che pur variando l'*explicit* non si volesse rinunciare a una situazione canonica senz'altro evocativa:

Cesare in Egitto, Venezia 1735, III.9

Ombra del caro sposo,
Deh, per pochi momenti
Parti, e rivolgiti da quest'are il guardo.
Duro fato mi sforza
Lo sdegno a simular. Se questa è colpa,
Numi, se in ciò v'offendo
Lo potete vietar. Fulmine scenda,
Mi ferisca, mi abbatta,
Mi unisca al mio consorte,
E lo spirito infelice
Ritrovi almen qualche riposo in morte.

Il confronto che si prospetta più spontaneo è ancora con l'*Astianatte*: in III.2 Andromaca ammette un sentimento amoroso per Pirro rivolgendosi con una vera aria non all'interessato che le sta dinanzi, ma al defunto Ettore:

Astianatte 1701, III.2

Non ti sdegnar con me,
Ombra dell'idol mio,
S'io sono infida.
A mancarti di fé
Non mi conduce, no, timor crudel;
Ma ad esserti infedel,
Se grata esser non voglio,
Onor mi guida.

Si tratta soprattutto di casi di memoria incipitaria, perché la citazione iniziale trascina su di sé il carisma del modello, senza che per questo diminuisca la suggestività di esordi tanto simili, fra i quali si può scegliere quello celebre di Radamisto nell'*Amor tirannico* (1710, II.8) di Lalli, nonostante l'impiego dell'ottonario in luogo del più agile settenario:⁵⁵

⁵⁵ GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e arte allusiva*, «Strumenti critici», 16, 1971, pp. 325-333.

Amor tirannico 1710, II.8

Ombra cara di mia sposa,
Deh, riposa, e lieta aspetta
La vendetta ch'io farò.
E poi tosto ove tu stai,
Mi vedrai venirne a volo,
E fedel t'abbraccerò.⁵⁶

Il catalogo dei luoghi paralleli sarebbe inesauribile, ma si consideri almeno il duetto di Andromaca con Pirro nell'*Ermione* (Napoli 1819) di Andrea Leone Tottola per le musiche di Gioachino Rossini, in grazia dell'emblematicità che le conferisce la cronologia assai tarda e l'imitazione quasi pedissequa del canone settecentesco; l'*incipit* è sorprendentemente noto, ed evoca con tutta probabilità un più illustre luogo metastasiano, «Ombra del caro sposo | ecco della mia fé le prove estreme», che nell'*Alessandro nell'Indie* «circonciso»⁵⁷ per Farinelli attorno al 1752 (III.10) sostituì «Ombra dell'idol mio» nella versione del 1730 (III.12). Recita infatti l'Andromaca rossiniana:

Ermione 1819, II.1

(Ombra del caro sposo!
Tu mi circondi irata?
Deh, torna al tuo riposo,
Non dubitar di me.
Spero salvarti un figlio
Ma non mancar di fé.)⁵⁸

Nell'intonazione di Giacomelli di «Ombra del caro sposo» si comincia dal basso e dalle viole, seguiti a breve dai violini, con il Si bemolle (Esempio 19), il quale è in una relazione di terza rispetto alla tonalità d'impianto Re maggiore della precedente aria «A un cor forte, a un'alma grande». L'allontanamento armonico rispecchia la cesura prodotta, sul piano del dramma, dall'entrata di Cesare, che per un istante lascia vuoto il palcoscenico contravvenendo alla regola

⁵⁶ L'AMOR | TIRANNICO | *Drama per Musica* | Da Rappresentarsi nel Teatro | Tron di S. Cassano. | L'Autunno dell'Anno 1710. | DI DOMENICO LALLI. | *A Sua Eccellenza il Sig.* | FILIPPO | RANGONI, | Sig. di Spilembert, Torre, Gorzano, Castel | novo, Campiglio, Denzano, Villa Bianca, | Rosolà, e Tavernelle, Co: di Cordigliano, | e S. Cassano; Barone di Eermes in Avi- | gnone, Marchese di Montaldo nel Pie- | monte, ec. Marchese di Rocca Bianca, | Fontanelle, Telarolo, e Stagno, ec. | IN VENEZIA, MDCCX. | Appresso Marino Rossetti in Merceria, | all'Insegna della Pace. | *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.* (Copia consultata in I-Bc, Lo 5812).

⁵⁷ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., IV (Lettere), p. 871, n. 697, Vienna, 30 novembre 1753, a Carlo Broschi.

⁵⁸ ERMIONE | *AZIONE TRAGICA* | DI | A. L. T. | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | *Nella Quaresima del corrente* | anno 1819. | NAPOLI, | DELLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1819. (Copia consultata in I-Bc, Lo 4767).

della continuità dell'azione, ed è quasi superfluo avvertire che in data 1735 l'interruzione della *liaison de scènes* può servire per isolare ed enfatizzare una situazione. All'esordio le figure discendenti dei violini e l'esposizione dell'accordo di settima diminuita preparano l'ascoltatore al racconto di casi infelici, specie a paragone della baldanzosa sicurezza che delineava l'accompagnamento a Cesare in semicrome ribattute. Il momento del commiato imbrocca una deviazione altrettanto centrifuga, quando la parola «consorte» attrae il tremolo e l'accordo di Sol minore lungamente atteso, sul quale poi trova riposo lo «spirto infelice» della protagonista.

3.3. Caratteristiche dei momenti conclusivi

L'impatto immane del recitativo accompagnato di Cornelia è amplificato dallo spostamento a ridosso dell'*explicit* nel terz'atto imbastito per il teatro di San Giovanni Grisostomo, dove «Ombra del caro sposo» conta come ultimo "numero" dell'opera (fatto salvo il Coro conclusivo): una posizione eccellente che condividono pure i monologhi di Aristeia e di Merope citati di sopra, confinanti addirittura con l'ultima mutazione, e l'effetto arriva come un lamento sulle soglie del lieto fine. Non deve dirsi tanto diversa nemmeno la circostanza del duetto di *Gianguir*, quello che a III.11 precede la mutazione del «Salone imperiale con ricco trono», predisposta per lo scioglimento di tutti i nodi del dramma: è l'istante, carico di tensione, di Semira e Cosrovio che si accingono all'ultimo saluto, in perfetta simbiosi; infatti, non solo l'attacco di «Placide a miglior vita» è una frase musicale unica di cui gli amanti si appropriano uno alla volta o si scambiano gli incisi, ma ancora le parole (non semplicemente le rime) sono le stesse e, nella conclusione a due per terze, risuona la fiducia nella solidarietà incorruttibile delle loro anime. L'esposizione in prossimità dell'ultimo cambiamento d'apparato di una forma musicale che pare fatta apposta per attrarre l'identificazione dello spettatore colpisce con forza del tutto specifica, tanto che le occorrenze sono rare e ben motivate, a tutto vantaggio della disposizione canonica del duetto alla fine del primo o del secondo atto: così nel repertorio metastasiano, per solito fecondo di esempi paradigmatici, «Tu vuoi ch'io viva, o cara» (*Artaserse*, 1730, III.7) costituisce una lampante eccezione, benché altri racconti ammettessero una simile opportunità, afferrata alle volte dai revisori impegnati negli adattamenti *in loco*, in taluni casi con lungimiranza, come dimostra *l'Adriano in Siria* intonato da Pergolesi per il San Bartolomeo di Napoli (1734), che appunto porta, avanti *l'explicit*, in III.7, un prezioso duetto di Emirena e Farnaspe, «L'estremo pegno almeno».

La rinuncia alla scena patetica della separazione di Semira e Cosrovio in un successivo *Gianguir* (1738, San Giovanni Grisostomo) con accomodi di Giovanni Antonio Gai si configura dunque come l'intervento di maggior spessore di quell'allestimento sul dramma di Zeno. I due momenti originari, distinti e più statici, del duetto di III.11 e dell'aria di *Gianguir* che lo precede a III.10, «Un padre che condanni è troppo barbaro», sono assorbiti nel terzetto «Farò tremar

l'orgoglio» (III.10) con un evidente spostamento nell'orizzonte delle attese. Se il re-padre irritato costituisce il perno della situazione e la *climax* giunge sulla promessa di una condanna inappellabile piuttosto che sul doloroso commiato degli amanti, lo spettatore resta avvinto dal timore o dall'orrore per la crudezza dei rimproveri e delle minacce, laddove il libretto originario e l'intonazione di Giacomelli lo avviavano a commuoversi sull'infelice destino di Semira e di Cosrovio. Occorre ricordare che le situazioni in cui «due o tre» personaggi «parlano alla volta» sollevano ancora nel tardo Settecento un dubbio di verosimiglianza, tanto da far ammettere a Stefano Artega che esse «hanno bisogno di tutta la magia della musica per esser probabili», anche se «l'agitazione d'animo veemente, che ne' personaggi si suppone, basta a rendere se non certa almeno possibile la simultanea confusione di parole, e d'accenti in qualche momento d'interesse», quale certo è un finale d'atto.⁵⁹ Terzetti, quartetti e, talora, quintetti o sestetti costituiscono eccezioni vistose all'impianto razionalistico del dramma: laddove una serie di arie di carattere vario favorisce la disseminazione calcolata degli affetti, il pezzo d'assieme si erge piuttosto a luogo dello scontro scenico-musicale fra i personaggi e permette l'espressione diretta del conflitto: perciò il confronto subisce un processo d'inasprimento, secondo il gusto di contrapposizioni sonore e visive sensibilmente spettacolari. Per altro, la continua tendenza del melodramma ad abbreviare, ad immiserire i significati verbali con vantaggio della musica e del gesto, è annotata dallo stesso Metastasio, non senza ironia, in una nota lettera al Mattei, il quale nel 1774 si assunse l'incomodo di adattare il primo atto di *Artaserse* e il secondo di *Ezio* tramite l'inserimento di un quartetto:

Il quartetto da lei scritto è decente, convenevole e felice, e se sarà secondato dalla musica e dagli attori, io credo che sarà utile alla rappresentazione del dramma. È vero che rende povero d'arie il second'atto, in cui i due primi personaggi rimangono con un'aria sola: la qual cosa sarebbe stata sacrilegio quando io lo scrissi, ma al presente giorno che i nostri cantori eroici han ceduto ai ballerini l'impiego di rappresentare, e che in virtù di questa cessione son divenuti gl'intermezzi di questi, quanto più si toglie ad un dramma tanto minor materia rimane per esercitar la pazienza degli spettatori.⁶⁰

Un'indagine inevitabilmente lacunosa ha permesso di verificare la presenza o di terzetti o di quartetti in più di venti libretti stampati in Italia fra il 1728 e il 1740, un numero modesto ma non così insignificante come è stato supposto relativamente a quest'arco cronologico.⁶¹ Le dimensioni dell'*ensemble* vanno dagli

⁵⁹ STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, cit., I, p. 58.

⁶⁰ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., V (*Lettere*), p. 308, n. 2164, Vienna, 18 settembre 1774, a Saverio Mattei; per l'*Artaserse* il poeta scrisse nei termini seguenti: «È degna veramente del suo bel cuore l'amichevole compassione per i figli miei, che l'ha indotta ad addossarsi un così noioso lavoro di ridurre in un solo quartetto tante arie e tante scene, conservando mirabilmente tutto il necessario all'azione» (*Ibid.*, 303, 2157, Vienna, 23 luglio 1774, a Saverio Mattei).

⁶¹ In proposito mi permetto di rimandare alla parziale *recensio* in FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Storia e analisi dell'Artaserse di Baldassare Galuppi*, cit., pp. IX-LXIII: XIV. Per la bibliografia, cfr. almeno

otto versi del quartetto «Padre, oh Dio! tanto rigor?» negli *Odi delusi dal sangue* (Venezia, 1728, III.8) da Antonio Maria Lucchini, con le musiche di Galuppi e di Pescetti, ai ventotto del quintetto «Non v'è del mio» nella *Berenice* (Venezia, 1741, II.11) di Vitturi e Galuppi, introdotti avanti la mutazione conclusiva del secondo atto; una simile varietà si riscontra altresì nel tipo di relazione che intercorre fra i caratteri, inclusa la possibilità di raggrupparli a seconda del punto di vista e delle circostanze. La posizione all'interno del dramma collima con l'acme del conflitto fra i personaggi, privilegiandosi la fine del secondo atto e, talvolta, del primo, oppure l'istante subito precedente l'ultima mutazione del terzo atto, forse per istituire un elemento di forte contrasto rispetto al consueto lieto fine, che dal ricordo e dall'impressione di quello scontro dunque rischia di essere velato. Così, ad esempio, si trovano al termine del secondo atto i terzetti «A un'alma infelice» nell'*Idaspe* (1730, II.13) di Giovanni Pietro Candi e Riccardo Broschi, «Perfidi già che in vita» nel *Demofonte* (1734-1735, II.10) intonato da Gaetano Maria Schiassi, «Morte a me! Fiero rigore» nel pasticcio *Armida al campo d'Egitto* (1738, II.14), «Se quella son, se mi ami» nel *Gustavo I re di Svezia* (1740, II.10) di Goldoni e Galuppi, «Sei troppo superbo» nella *Cirene* (1742, II.10) di Pietro Pellegrini, da un libretto di Silvio Stampiglia, e il quartetto «Vuo' vendetta, e il vostro sangue» nell'*Adriano in Siria* (1733) di Giacomelli,⁶² mentre il terzetto «Non merita clemenza» conclude il primo atto della *Zoe* (1736, I.14) con musica di Luca Antonio Predieri, da un libretto di Francesco Silvani. In posizione eccentrica, sulle soglie dell'ultima mutazione di scena, comune – come si è visto – al terzetto del *Gianguir* allestito nel 1738 e al duetto dell'*Artaserse* di Metastasio, si colloca il quartetto «Il figlio mi rendi» (dall'inizio marcato in dialogo simultaneo) nella *Barsina* (1742, III.8) di Giuseppe Antonio Paganelli, ancora da un libretto di Silvani. Occupa infine una sede distintiva il quintetto, «Non v'è del mio», che nell'*Ergilda* (1736, II.5) di Vitturi e Galuppi corona – rarissima occorrenza in questa data – uno dei punti drammatici sparsi all'interno del dramma (fine della prima mutazione del secondo atto) e non un'ultima scena: Segeste legge la lettera in cui il genero Isdegarde condanna a morte la sposa Ergilda per essere libero di legarsi a Dantea, la quale ha a sua volta liquidato il fedele Gandarte.

DANIEL HEARTZ, *Hasse, Galuppi and Metastasio*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki 1978, pp. 309-337: 331 e REINHARD WIESEND, *Zum Ensemble in der Opera seria*, in *Colloquium Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit* (Siena 1983), a cura di Friedrich Lippmann («Analecta Musicologica», 25), Laaber, Laaber Verlag, 1987, pp. 187-222.

⁶² La copia del libretto in *I-Mb*, Racc. Dramm. 2815 contiene invece quattro arie distinte per Adriano, Osroa, Farnaspe ed Emirena, la cui intonazione si conserva in una raccolta viennese, segnata *A-Wn*, Mss. 17566 (SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli*, cit., pp. LXXXIII-LXXXVII): è possibile che il quartetto fosse aggiunto all'ultimo momento o per una recita successiva.

4. CONCLUSIONE

Negli anni Trenta del Settecento si verificò dunque nella gestione dei teatri Grimani un passaggio di consegne fra Domenico Lalli e Carlo Goldoni (ma di fatto l'avvenimento sembrerebbe non portare conseguenze sulle scelte dei drammi da rappresentare), e il quadro della produzione operistica veneziana rimase assai variegato. Metastasio, soprattutto, e Zeno continuarono a dominare le scene, accanto a libretti oramai vecchi, bisognosi di drastici accomodi per corrispondere al gusto del pubblico moderno, seppure anche gli interventi sui modelli recenti non andassero tanto per il sottile, riformulando talora pesantemente gli obiettivi degli originali. Il ristretto repertorio qui discusso istruisce su una maggiore fedeltà dei revisori nell'approssimarsi dello scioglimento finale, essendo forse ammesso a quel punto un numero determinato di soluzioni, oppure per il riconoscimento del merito della fonte nel pianificare la catastrofe; con una vistosa ma banale eccezione: il *Cesare in Egitto* rifiuta l'avvelenamento del *vilain* che nel testo di partenza garantisce il lieto fine, e la disposizione degli eventi nel terzo atto diviene funzionale al nuovo *explicit* di pura invenzione fondato sul perdono di Tolomeo. In questo caso, il percorso di drammi per musica da Roma a Venezia, che si era dimostrato proficuo nell'occasione delle riprese a brevissima distanza delle opere scritte da Metastasio per la città capitolina, plausibilmente grazie alle conoscenze romane di Lalli,⁶³ si compie mediante una deviazione intermedia, il teatro ducale di Milano, e forse Giacomelli non fu del tutto estraneo alla decisione di riproporre un suo recentissimo successo sul palcoscenico del San Giovanni Grisostomo.

Rispetto ai coevi modelli metastasiani scritti per l'Italia o per la corte di Vienna, le rappresentazioni veneziane appaiono senz'altro più esuberanti, o per le scelte degli autori o per le interpolazioni dei revisori, tanto nel ricorso a spettacoli di grande impatto per la vista e per l'udito, quanto per il reimpiego di temi oramai illustri, prediletti dagli spettatori. Per altro il repertorio d'immagini, argomenti, concetti stereotipati esercita un peso anche sul corpo dei drammi di Metastasio, in cui si annoverano traduzioni elevatissime di situazioni convenzionali, che finiscono per riverberarsi sulla tradizione con la forza d'urto di esempi emblematici, forse per la considerevole facilità del poeta cesareo nello scolpire il discorso, il quale «si arricchisce di que' tocchi arditi e maestri che van pronti ad internarsi negli animi e che si stampano tenacemente nella memoria».⁶⁴

L'alternanza di culmini e di momenti trascorsi in attesa di un culmine offre varie opportunità riguardo all'orditura del dramma, non sempre valorizzate appieno, cui la musica di Giacomelli non manca di reagire con tutti i mezzi tecnico-compositivi a disposizione. I processi d'intensificazione espressiva passano attraverso un risparmio calcolato degli espedienti più seri ed eloquenti,

⁶³ REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, cit., pp. 77-78.

⁶⁴ RANIERI DE' CALZABIGI, *Dissertazione sulle poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, in *Id., Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, I, pp. 22-146: 126.

secondo la prassi del metodo di economia nell'impiego delle risorse, a livello non solo della macrostruttura – per esempio nella distribuzione accorta del recitativo obbligato, degli strumenti a fiato, del modo minore, delle tonalità, dei cambi di andamento e di metro, dell'assenza dell'introduzione strumentale all'aria –, ma ancora delle formule melodiche e metrico-ritmiche di sicuro effetto, talvolta in relazione a una determinata tipologia di aria o di verso poetico (in qualche caso connessi alla presenza di un interprete o registro vocale), oppure del colore armonico, di accordi particolarmente tesi e toccanti o, ancora, delle figure significative di accompagnamento, di effetti timbrici insoliti e del rapporto fra canto e strumenti. In particolare, nelle opere di Giacomelli il *mèlos* quasi mai assurge a quella straordinaria, vitale bellezza capace di impressionare anche l'ascoltatore moderno con il fascino del canto semplice e immediato, brillante o dolcemente patetico; sono invece segni dell'afferenza a uno stile che potrebbe definirsi genericamente settentrionale la maggiore indipendenza e vivacità degli strumenti, tanto nei ritornelli delle arie quanto nell'accompagnamento della voce, e la strenua variazione dei motivi, soprattutto – e non desta meraviglia – degli inizi.

ASPETTI DELLE OPERE DI GEMINIANO GIACOMELLI

ESEMPIO 5. Sinfonia, *Cesare in Egitto*, Larghetto e mezzo forte, I, p. 5.

Larghetto e mezzo forte

Violino I-II

Basso Cont.

ESEMPIO 6a. «Vanne, figlio, al grand'impegno», *Epaminonda*, I.1, p. 28, prima sezione di canto.

Violino I-II

Epaminonda

Viola

Basso Cont.

Van - ne, fi - glio, al gran - d'im - pe - gno

ESEMPIO 6b. «Vanne, figlio, al grand'impegno», *Epaminonda*, I.1, p. 31, seconda sezione di canto.

Violino I-II

Epaminonda

Viola

Basso Cont.

Van - ne, fi - glio, al gran - d'im - pe - gno

ESEMPIO 7. «O a miei lumi... o al mio core...», *Gianguir*, III.9, pp. 355-356.

Violino I-II

Viola

Cosovio
Oh, a' mie - i lu - mi... Oh, al mio co - re... fu - ne - sto og - get - to...

Basso Cont.

Vi I-II

Vla

Cos.
Ah, qua - li pe - ri - ste, o fi - di... E tu, Ja - sin - go an - co - ra

B.C.

ESEMPIO 8a. «Soffri, dolente cor», *Epaminonda*, III.1, p. 329, inizio.

Largo

Violino I-II

Viola

Basso Cont.

ESEMPIO 8b. «Soffri, dolente cor», *Epaminonda*, III.1, p. 331, fine.

Largo

Violino I-II

Creonte
Sof - - - fri, do - len - te cor.

Viola

Basso Cont.

ESEMPIO 9. «Su guerrieri, all'armi all'armi», *Epaminonda*, I.11, p. 128, introduzione strumentale.

Musical score for Example 9, showing Corno I-II, Violino I-II, Viola, and Basso Cont. in 3/8 time. The score consists of four staves. The Corno I-II part starts with a rest followed by a sixteenth-note triplet. The Violino I-II part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Basso Cont. parts have a similar rhythmic pattern, with the Basso Cont. part starting with a quarter note.

ESEMPIO 10a. «Date, o trombe, il suon guerriero», *Gianguir*, III.4, p. 300, introduzione strumentale.

Musical score for Example 10a, showing Tromba I-II, Violino I-II, Viola, and Basso Cont. in 2/4 time. The score consists of four staves. The Tromba I-II part features a rhythmic pattern of quarter notes. The Violino I-II part has a similar rhythmic pattern. The Viola and Basso Cont. parts have a similar rhythmic pattern, with the Basso Cont. part starting with a quarter note.

ESEMPIO 10b. «Date, o trombe, il suon guerriero», *Gianguir*, III.4, pp. 306-307, prima parte.

Musical score for Example 10b, showing Violino I-II, Cosrovio, Viola, and Basso Cont. in 3/8 time. The score consists of four staves. The Violino I-II part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Cosrovio part has a similar rhythmic pattern. The Viola and Basso Cont. parts have a similar rhythmic pattern. The lyrics are: Ca - ra, ad - di - o... mio cor tu se - i;

ESEMPIO 10c. «Date, o trombe, il suon guerriero», *Gianguir*, III.4, p. 309, prima parte.

Musical score for Example 10c, showing Violino I-II, Cosrovio, Viola, and Basso Cont. in 3/8 time. The score consists of four staves. The Violino I-II part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Cosrovio part has a similar rhythmic pattern. The Viola and Basso Cont. parts have a similar rhythmic pattern. The lyrics are: un guar - do, e vin - ce - rò.

ESEMPIO 11. «Che fate? In difesa», *Gianguir*, II.7, p. 211.

Violino I

Violino II

Zama
per-fi-dia è la fé. E tu, get-ta, so-spen-di,

Viola
Basso Cont.

ESEMPIO 12. «Eccoti il seno, o barbaro», *Gianguir*, II.7, pp. 212-213, prima sezione di canto.

Violino I-II

Viola

Zama
Ec-co-ti il se-no, o

Basso Cont.

VI I-II

Vla

Za.
bar - - - - - ba-ro,

B.C.

ESEMPIO 13. «Non mi lusingo», *Gianguir*, I.7, p. 96, prima sezione di canto.

Violino I-II

Zama
Non mi lu - sin-go, ma non di - spe - ro,

Viola
Basso Cont.

ESEMPIO 14. «Questo pallore», *Epaninonda*, II.12, p. 224, parte centrale.

Violino I-II
p *f*

Aristeia
D'o - dio mor-ta - le l'al - ma s'ag - grap-pa

Viola
Basso Cont.
p *f*

ESEMPIO 15. «Se il sangue mio tu brami», *Cesare in Egitto*, II.2, II, p. 17, prima sezione di canto.

Violino I-II

Tolomeo
Se il san - - - - - gue mio tu bra - mi

Viola
Basso Cont.

ESEMPIO 16. «Vendette», *Gianguir*, III.4, p. 295.

Violino I-II

Viola

Semira

Basso Cont.

Ven-det-te, già mio vo-to, or mio af-fan-no io vi de - te-sto; val ciò ch'e-spon-go

Detailed description: This system contains the first three staves of the musical score. The Violino I-II staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Viola staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The Semira staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a vocal line with lyrics. The Basso Cont. staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of three measures. In the first measure, the strings play a sustained chord of B-flat major. In the second measure, the strings continue with the same chord. In the third measure, the strings play a sustained chord of B-flat major with a fermata over the final note.

VI I-II

Vla

Sem.

B.C.

più di ciò che spe - ro. Oh, fos-si a tem - po

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The VI I-II staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Vla staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The Sem. staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a vocal line with lyrics. The B.C. staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of three measures. In the first measure, the strings play a sustained chord of B-flat major. In the second measure, the strings play a sustained chord of B-flat major. In the third measure, the strings play a sustained chord of B-flat major with a fermata over the final note.

ASPETTI DELLE OPERE DI GEMINIANO GIACOMELLI

ESEMPIO 17. «Ahi! Qual tremore», *Epaminonda*, III.9, pp. 393-394.

Violino I-II

Viola

Aristea

Basso Cont.

Che ri - sol - vo? Che fo? Fi - glia ed a - man - te... do -

VI I-II

Vla

Ar.

B.C.

ver, pie-tà...

ESEMPIO 18a. «Oppressa, tradita», *Cesare in Egitto*, II.7, II, p. 70, prima sezione di canto.

Violino I-II
p

Viola
p

Cornelia
Op - pres - sa, tra - di - ta, con - fu - sa, smar -

Basso Cont.

VI I-II

Vla

Cor.
ri - ta, già veg - go il pe - ri - glio

B.C.

ESEMPIO 18b. «Oppressa, tradita», *Cesare in Egitto*, II.7, II, p. 71, prima sezione di canto.

Violino I-II
f

Viola
f

Cornelia
Che fac - cio, che fac - cio? Ven - det - - - ta, det - ta per me.

Basso Cont.
f

ASPETTI DELLE OPERE DI GEMINIANO GIACOMELLI

ESEMPIO 19. «Ombra del caro sposo», *Cesare in Egitto*, III.8, III, pp. 77-78.

Largo

Violino I-II

Cornelia

Viola
Basso Cont.

Om-bra del ca-ro spo-so, deh, per po-chi mo-men-ti

VI I-II

Cor.

B.C.

par - ti, e ri - vol - gi da que - st'a - re il guar - do

Detailed description: The image shows a musical score for Example 19. It consists of two systems of staves. The first system includes Violino I-II, Cornelia (soprano), Viola, and Basso Cont. (bass). The second system includes VI I-II (viola), Cor. (chorus), and B.C. (bass). The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Om-bra del ca-ro spo-so, deh, per po-chi mo-men-ti' and 'par - ti, e ri - vol - gi da que - st'a - re il guar - do'. The music is in common time (C).

Francesca Menchelli-Buttini

ASPECTS OF THE OPERAS OF GEMINIANO GIACOMELLI
IN THE VENETIAN CONTEXT BETWEEN 1728 AND 1740

Summary

This article sets itself the task of evaluating the formal, musical and dramatic aspects of four operas by Geminiano Giacomelli: *Gianguir*, *Epaminonda*, *La Merope* and *Cesare in Egitto*, which were composed for the San Cassiano and San Giovanni Grisostomo theatres on librettos by different authors.

The commentary begins with a consideration of the introductory sinfonias forming an area governed by convention, to which is applied a standard set of combinations regarding key, orchestral colouring, form and rhythmic-melodic content. This is followed by an examination of the layout of act openings according to the presence or absence of scenic effects, climactic situations and delaying stratagems in preparation for a later climax. Following this excursus dealing with act-openings, the analysis studies the occurrences having a particular visual impact that call for instrumental insertions, such as the sinfonias employed to announce an arrival on the stage or to accompany battles, whether or not these are notated in the score. Even though the representation of tangible events offers points of interest in a gestural sense, the dialectic between words, instruments, singing and sight can have much more complex outcomes in relation to the dramatic and musical turning points of the operas. Excellent instances of this can be found in those situations that readily accommodate *obbligato* recitative, which the theorists identified as a distinctive feature of monologues given to the protagonists for the purpose of expressing uncertain or sorrowful states of mind.

A separate section deals with *Cesare in Egitto*, surveying its librettistical tradition from the 1728 production in Rome up to the 1735 production in Venice. The Milanese text turns out to be quite faithful to the 1728 version and displays a number of significant variants vis-à-vis the Venetian revival, extending to the specification of vocal roles. In this case, too, an attempt has been made to pick out the focal points of the tale, such as the introduction, starting in the 1728 production in Rome, of the “mute” young son of Cornelia, which takes its cue from a very successful device used by Antonio Salvi in his *Astianatte* (1701).

Gabriele Ugghias

CATALOGO DELLE EDIZIONI VIVALDIANE (1800-1946)

Nella sezione «Dictionary» del *Vivaldi Compendium* (2011), alla voce «Sources», Michael Talbot notava che «there is no catalogue listing comprehensively the publications of Vivaldi's music after 1800 or any subsequent date»,¹ ribadendo un'osservazione già fatta poco più di vent'anni prima, ossia che «purtroppo non esiste alcun repertorio a cui rivolgersi per informazioni bibliografiche sulle edizioni moderne di musica vivaldiana nei vari paesi». ² Sebbene, infatti, vari studiosi si siano soffermati su alcune tra le edizioni (o, per lo più, trascrizioni) moderne più significative di musiche vivaldiane, concentrandosi in particolare su quelle del primo Novecento,³ non esiste uno strumento che offra una visione d'insieme, il più possibile dettagliata, su queste fonti musicali, utili per fornire ulteriori informazioni sul modo in cui veniva percepita, suonata e diffusa la musica di Vivaldi prima della sua piena riscoperta.⁴ Il seguente catalogo cerca di

Gabriele Ugghias, Via Enrico Costa 19, 09128 Cagliari, Italia.

e-mail: gabrieleu1984@yahoo.it

Ringrazio caldamente Roger-Claude Travers, per le preziose informazioni che hanno consentito il completamento del presente catalogo, e Cesare Fertonani, che mi ha gentilmente proposto il lavoro.

¹ MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, Boydell Press, 2011, p. 175.

² ID., *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki, 1991, p. 165 (ed. orig. *Antonio Vivaldi: a Guide to Research*, New York, Garland, 1988).

³ Michelangelo Abbado, in MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, n. 1, 1979, pp. 82-85, 90-91, 97, cita le edizioni (descrivendone brevemente alcune) di David, Medefind, Nachéz, Moffat, De Guarnieri, Molinari, Casella, Gentili; Fiamma Nicolodi delinea brevemente l'atteggiamento dei trascrittori vivaldiani del primo Novecento ricordando le edizioni di Toni, De Guarnieri, Nachéz, Siloti, Franko in FIAMMA NICOLODI, *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, n. 4, 1979, pp. 171-175; Cesare Fertonani, in CESARE FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, «Chigiana», XLI, n.s. 21, 1989, pp. 235-266, oltre a citare le edizioni di Franko, Siloti, David, Nachéz, Kreisler, Busch, Moffat, Einstein, Landshoff e Fortner, analizza ampiamente le edizioni di Respighi, De Guarnieri, Toni, Molinari, Gentili, Casella e Torrefranca; ancora Nicolodi, in FIAMMA NICOLODI, *Fonti critiche e storiografiche della riscoperta italiana di Vivaldi*, «Chigiana», XLI, n.s. 21, 1989, pp. 19-28, approfondisce l'orizzonte culturale e i criteri cui si ispirarono i trascrittori vivaldiani primo novecenteschi, soffermandosi in particolare su Casella, Franko e De Guarnieri.

⁴ Sulla riscoperta vivaldiana novecentesca si veda in particolare MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, cit.; FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 303-332; EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 163-204; EAD., *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*, cit.; *Fonti critiche e storiografiche della riscoperta italiana di Vivaldi*, cit.; RAOUL MELONCELLI, *Antonio Vivaldi e il rinnovamento musicale a Roma tra le due guerre*, «Chigiana», XLI, n.s. 21, 1989, pp. 65-112; MARIO

colmare questa lacuna – ampliando il lavoro iniziato da Pincherle⁵ e proseguito da Rinaldi e da Girard e Rostirolla⁶ – delimitando l'area d'indagine alle edizioni di musiche vivaldiane moderne stampate nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo fino al 1946 compreso, tralasciando dunque le pochissime edizioni note 'antiche' pubblicate nei decenni del diciottesimo secolo successivi alla morte del Prete rosso,⁷ ed escludendo tutte le edizioni successive al 1946.⁸ Sappiamo infatti che il nome di Vivaldi cadde repentinamente nell'oblio dopo la sua morte, e che le sue musiche vennero stampate, in edizioni scarsamente rispettose degli originali, in un numero crescente man mano che ci si avvicinava alla metà del

RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 289-302; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, cit., pp. 11-20; EGIDIO POZZI, *Antonio Vivaldi*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 583-593.

⁵ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, II, Paris, Flourey, 1948, pp. 70-74.

⁶ MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1943, pp. 365-381, 533-545; AGOSTINO GIRARD – GIANCARLO ROSTIROLLA, *Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, 1979, pp. 210-289. Sempre Talbot, in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, cit., p. 165, nota che il catalogo di Girard e Rostirolla «è a sua volta largamente in debito colla bibliografia di edizioni moderne contenuta nella voce su Vivaldi di Rudolf Eller nell'MGG (1966)».

⁷ Sempre alla voce «Sources» Talbot ricorda che «there is no single reference work listing, with shelfmarks, the pre-1800 prints of Vivaldi's music. The 'large' Ryom catalogues give the location of only one specimen example per edition, and only the 1986 catalogue provides a shelfmark». Delle edizioni settecentesche pubblicate dopo la morte di Vivaldi, Pincherle (MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, cit., vol. I, pp. 55, 78, 219, 246, 261, 265, 269) e Ryom (PETER RYOM, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødning, 1986, pp. 11, 19, 29, 37, 42, 52, 344, 345, 616) riportano: le ristampe dell'edizione Le Clerc dell'Op. I (ca. 1751), Op. III (ca. 1745, 1748, ca. 1751, ca. 1751) e Op. VIII (1743, 1748); la ristampa del 1748 delle *VI Sonates Violoncello Solo col Basso* (Paris, Le Clerc, 1748); il concerto RV 364a pubblicato ne *L'Elite des Concerto Italiens à Tre Violini, Alto Viola, Violoncello e Organo Del Sigr Antonio Vivaldi* (Paris, Mme Boivin et Le Clerc, 1742-1751); una parte del primo movimento del concerto RV 383a contenuta nella raccolta *The Musical Pocket Book*, London, J. Simpson, ca. 1750; la *Gavott by Vivaldi* [RV 73 (V mov.)] inclusa nella raccolta *A Collection of Marches & Airs*, Edinburgh, N. Stewart, 1761; il *Laudate Dominum de Coelis, Psaume 148, Motet à Grand Choeur arrangé dans le Concerto du Printems de Vivaldi* di Michel Corrette, comprendente varie sezioni del concerto *La primavera*, eseguito nel 1765 (edizione: A Paris, aux adresses ordinaires de Musique et Chez l'Auteur Ruë des Prouvaires); il concerto RV 519, intitolato *Vivaldi's Fifth Concerto*, incluso nella raccolta *A Collection of Easy genteel Lessons for the Harpsicord Composed by Giovanni Agrell Book II. To which is added Vivaldi's Celebrated 5th Concerto. Set for the Harpsichord, London. Printed by Mess. Randall and Abell Successors to the late Mr Walsh in Catharine Street in the Strand* (1767); il *Vivaldi's Cuckow Concerto*, London, J. Longman, 1767-1769; la trascrizione per flauto traverso senza accompagnamento de *La primavera* in JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le printemps*, Paris, Au bureau du Journal de Musique, 1775; gli estratti dei concerti RV 208a, 214, 269, 315, 293, 297, 345, 263a in MICHEL CORRETTE, *L'Art de se perfectionner dans le violon*, Paris, Castagnery, 1782; il *Largo de la Sonate XVIIIe de Vivaldi Œuvre 2e Edition D'Amsterdam* [RV 72 (I mov.)] in JEAN-BAPTISTE CARTIER, *L'art du violon*, Paris, Decombe, 1798.

⁸ Il catalogo di Girard e Rostirolla comprende edizioni pubblicate entro il 1979 (senza riportare il luogo e l'anno). Talbot (che sempre alla voce «Sources» osserva che «the time is ripe for a general catalogue of modern editions (preferably omitting arrangements), perhaps with 1946 as its starting date») fornisce informazioni su quelle ritenute più importanti successive al 1979 in *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, cit., pp. 165-168.

ventesimo secolo; e che solo a partire dal 1947, anno di fondazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, si mise in atto un serio progetto di stampa, a fini innanzitutto esecutivi, di tutte le opere strumentali di Vivaldi, con precisi criteri editoriali e con maggiori pretese – nonostante gli errori e le critiche ricevute negli anni successivi – di fedeltà agli originali.⁹ Quante e quali composizioni vivaldiane (e possibilmente, in che anno) vennero stampate in questo ampio lasso di tempo è ciò che ci si propone di illustrare nel presente lavoro.

L'elenco seguente ci permette innanzitutto un'osservazione di tipo quantitativo, che illustra chiaramente la graduale 'riscoperta' del compositore veneziano: se infatti lungo tutto il diciannovesimo secolo possiamo contare (incluso le ristampe) 41 pubblicazioni vivaldiane, nella prima metà del ventesimo secolo (sempre fino al 1946) il numero sale a 238.¹⁰ Le edizioni reperite sono dunque in tutto 279 (ristampe incluse).¹¹ Le composizioni (identificate) di Vivaldi che son state scelte dagli editori lungo questi decenni sono 93 (escludendo quelle appartenenti alla sezione *Anhang*), di cui: 24 sonate, 5 sinfonie o concerti per orchestra d'archi, 55 concerti solistici per uno o più strumenti, 2 parti di messa (*Gloria* e *Credo*), un inno (*Stabat mater*), 4 arie dal *Juditha triumphans*, 9 arie da 4 opere diverse (*Arsilda*, *La verità in cimento*, *Ercole su'l Termodonte*, *L'Olimpiade*), 2 sinfonie d'opera (*L'incoronazione di Dario*, *L'Olimpiade*). In ordine numerico (comprese le ristampe) secondo il catalogo Ryom:

CATALOGO RYOM	OPUS	DATE DI PUBBLICAZIONE	NOTE
5		1904, 1924	Dresda
8	II, n. 7	1909	
10		1908, 1921	Dresda
12		1925, 1939	Dresda
14	II, n. 3	1909, 1921, 1938	
20	II, n. 4	1910	

⁹ Si veda CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso: a proposito di "Vivaldiana" di Gian Francesco Malipiero*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, p. 397 (pubblicazione online: <www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>): «l'impresa si proponeva di approntare delle edizioni, destinate in prima istanza all'esecuzione, che fossero basate su principi di maggiore oggettività – e dunque di maggior aderenza alle intenzioni dell'autore – rispetto alle edizioni pubblicate prima del punto di svolta emblematicamente segnato dalla fine della seconda guerra mondiale, segnando così una discontinuità con il recente passato che d'altro canto non coincideva ancora con l'affermarsi dei presupposti per un'edizione critica ispirata ad autentici criteri filologici e storico-critici». Si vedano anche FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 144-145 e 147-148; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, cit., pp. 160-162.

¹⁰ Dal computo sono escluse le composizioni di Kreisler, La Rosa e Küchler.

¹¹ Si intendono edizioni singole, anche se comprendenti più composizioni di Vivaldi.

GABRIELE UGGIAS

23	II, n. 8	1912, 1940	
26		1925	Dresda
27	II, n. 1	1899, 1934	
31	II, n. 2	1867, 1870, 1872, 1876, 1879, 1883, 1889, 1889, 1891, 1891, 1899, 1901, 1902, 1903, 1906?, 1909, 1911, 1914, 1916?, 1919?, 1920, 1925?, 1925?, 1926, 1930, 1944, 1946	
35	V, n. 4	1899, 1901	
40	Ed. Le Clerc (1740), n. 5	1916, 1921, 1922, 1934, 1935, 1942	
41	Ed. Le Clerc (1740), n. 2	1916, 1922, 1934	
43	Ed. Le Clerc (1740), n. 3	1916, 1922, 1934	
45	Ed. Le Clerc (1740), n. 4	1916, 1922, 1934	
46	Ed. Le Clerc (1740), n. 6	1916, 1921, 1922, 1934	
47	Ed. Le Clerc (1740), n. 1	1916, 1922, 1934	
61	I, n. 3	1911?	
64	I, n. 8	1902	
66	I, n. 4	1910	
67	I, n. 2	1910, 1912?, 1921, 1935?, 1937, 1939	
72	V, n. 6	1941	
73	I, n. 1	1910?	
76	V, n. 5	1941	
128		1942	Torino
146		1935	Dresda
149		1935	Dresda
151		1940, 1946	Torino
152		1936	Torino
198a	IX, n. 11	1937, 1938	
202	XI, n. 5	1920	
208		1852, 1891, 1920, 1937	BWV 594
230	III, n. 9	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1928	BWV 972

CATALOGO DELLE EDIZIONI VIVALDIANE (1800-1946)

236	VIII, n. 9	1942	
244	XII, n. 2	1926	
253	VIII, n. 5	1922	
258		1932, 1936	Torino
265	III, n. 12	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1921, 1933, 1939	BWV 976
269	VIII, n. 1	1919, 1920, 1921, 1924, 1927, 1932?, 1934, 1942	
270		1940	Torino
279	IV, n. 2	1925	
293	VIII, n. 3	1920, 1921, 1924, 1927, 1934, 1942	
297	VIII, n. 4	1920, 1921, 1924, 1927, 1934, 1942	
298	IV, n. 12	1921	
299	VII, n. 8	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1933, 1942?	BWV 973
310	III, n. 3	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1926, 1930, 1935	BWV 978
315	VIII, n. 2	1920, 1921, 1924, 1927, 1934, 1942	
316		1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1931	BWV 975
316a	IV, n. 6	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1929, 1929, 1931	
317	XII, n. 1	1912, 1939, 1940, 1946	
324	VI, n. 1	1928, 1934, 1940	
327		1932, 1936	Torino
334	IX, n. 3	1937, 1938, 1940	
335	Ed. Wright (1717)	1820?, 1822?, 1884?, 1886?, 1896?	
340		1935	Dresda
341	Ed. Witvogel (1735), n. 4	1909?	Dresda
342		1918	Cambridge
347	IV, n. 5	1928	
356	III, n. 6	1900?, 1912, 1922, 1922, 1926, 1927, 1930, 1939, 1939, 1940, 1940, 1941?, 1943, 1943	
379	XII, n. 5	1921	

GABRIELE UGGIAS

381		1851, 1870, 1894, 1907, 1915	BWV 980
383a	IV, n. 1	1851, 1870, 1894, 1907, 1915, 1933	
390		1932, 1936	Torino
392		1932?	Dresda
397		1937?	Dresda
409		1934, 1936, 1937	Torino
428	X, n. 3	1885, 1906, 1930, 1930, 1931, 1938	
433	X, n. 1	1938	
434	X, n. 5	1936	
435	X, n. 4	1936	
439	X, n. 2	1938	
522	III, n. 8	1852, 1882, 1891, 1900, 1904?, 1920, 1923, 1926, 1929, 1930, 1932, 1938, 1939, 1940, 1942, 1942?	BWV 593
522a		1909	
523		1940, 1946	Torino
540		1936?	Dresda
549	III, n. 1	1894	
551		1878, 1910?, 1926	Dresda
552		1930, 1933	Dresda
558		1943	Dresda
565	III, n. 11	1844, 1859, 1865, 1897, 1897, 1904?, 1906, 1911, 1911, 1912, 1913, 1916, 1917, 1920, 1920?, 1920, 1921, 1923, 1923, 1925?, 1925, 1925, 1926, 1927, 1927, 1927, 1929, 1929?, 1930, 1930, 1930?, 1934, 1934, 1936, 1939, 1939, 1939, 1940, 1940, 1940, 1942, 1944	BWV 596
569		1930	Dresda
576		1937	Dresda
578	III, n. 2	1921, 1936, 1940	
580	III, n. 10	1865, 1894, 1910, 1915, 1921, 1926, 1927, 1932, 1939, 1940, 1943	BWV 1065
589	<i>Gloria</i>	1941, 1945	Torino
591	<i>Credo</i>	1942	Torino
621	<i>Stabat Mater</i>	1941	Torino

CATALOGO DELLE EDIZIONI VIVALDIANE (1800-1946)

644	<i>Juditha triumphans</i> (arie)	1946	Torino
700	<i>Arsilda</i> («Un certo non so che»)	1880, 1885, 1894, 1911, 1913	
710	<i>Ercole su'l Termidonte</i> (arie)	1880, 1885, 1894, 1911, 1913, 1940, 1946	
719	<i>L'incoronazione di Dario</i> (sinfonia)	1935	Dresda
725	<i>L'Olimpiade</i> (sinfonia, aria)	1939, 1946	Torino
739	<i>La verità in cimento</i> («Amato ben»)	1925	
Anh. 16		1877, 1882?, 1900?, 1911?, 1911, 1914, 1914, 1916, 1923?, 1926, 1929, 1939, 1942, 1944, 1946	A. Marcello, S.Z799
Anh. 95.4	<i>Il pastor fido</i> , n. 4	1931, 1931	olim RV 59
Anh. 95.6	<i>Il pastor fido</i> , n. 6	1946	olim RV 58

Come è noto, il nome di Vivaldi riemerse dall'oblio nell'Ottocento grazie alle trascrizioni di Johann Sebastian Bach di alcuni concerti del compositore veneziano; è dunque naturale che le edizioni vivaldiane del diciannovesimo secolo riguardino più che altro queste trascrizioni (ne possiamo contare ben 12), coronate nel 1891 e nel 1894 con la pubblicazione, all'interno della *Bach Gesellschaft Ausgabe*, degli interi concerti RV 299 e 580 e del primo movimento del concerto RV 522. Bisogna però anche notare che la prima edizione che ritroviamo in questo secolo (anche se di dubbia datazione) non riguarda Bach, ma il primo movimento del concerto RV 335, il cosiddetto *Cuckoo concerto*, che sopravvive al compositore con una certa ricorrenza (cinque le edizioni individuate al momento) nei centocinquant'anni successivi alla sua morte.¹² Il primo concerto integrale –

¹² Così ne parla Talbot in MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006, p. 11, citando il ricordo di Charles Burney: «Although Vivaldi's instrumental music became a frequent item on concert programmes or in publishers' catalogues only after the First World War, a tiny sliver survived more or less continuously from the eighteenth century into the nineteenth in the shape of his once famous but today rather neglected 'Cuckoo' (or 'Cuckow') Concerto (RV 355), which was first published in 1717 by the London dealer Daniel Wright. It was a favourite 'party piece' of the Hereford innkeeper and violinist Thomas Woodcock (brother of the flautist-composer Robert Woodcock). In Burney's memoirs, preserved only in autograph fragments, the historian recalled c.1742: "[Vivaldi's] *Cuckoo Concerto*, during my youth, was the wonder and delight of all frequenters of country concerts; and *Woodcock*, one of the Hereford waits, was sent far and near to perform it"» (le parole di Burney sono state riprese da *Memoirs of Dr Charles Burney, 1726-1769*, a cura di Slava Klima, Garry Bowers, Kerry S. Grant, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1988, p. 32). Sulla storia e la fortuna settecentesca (specialmente sul suolo britannico) del concerto

non trascritto da Bach – a essere pubblicato non proviene dalle opere date alla stampa durante la vita di Vivaldi (come invece accadrà il più delle volte per quel che riguarda le edizioni di questo catalogo), ma fa parte dei manoscritti conservati a Dresda (scoperti all’inizio degli anni Sessanta dell’Ottocento):¹³ è il concerto per tre violini RV 551, edito da Edmund Medefind nel 1878. Spetta invece a Ferdinand David il merito di aver dato avvio alle pubblicazioni di sonate vivaldiane con l’edizione della sonata RV 31, data alla luce nel 1867 e poi ripresa – assieme a poche altre sonate – da diversi trascrittori nel corso del secolo e in quello successivo.

Gli importanti studi di Luigi Torchi e Arnold Schering di inizio secolo¹⁴ – che danno avvio alla vera e propria rivalutazione del compositore veneziano – non hanno effetti diretti sulle pubblicazioni del primo decennio del Novecento, le quali, se dal punto di vista quantitativo sono sì quasi il doppio rispetto al decennio precedente, dal punto di vista qualitativo riprendono in buona parte le composizioni vivaldiane pubblicate nel secolo passato. Tra le novità si segnala l’esplorazione di nuove sonate, ad opera dello stesso Schering e di Alfred Moffat (nonché quella edita da Ottorino Respighi nel 1908, prima edizione italiana moderna di musica strumentale vivaldiana), il secondo movimento del concerto RV 341 proveniente dai manoscritti di Dresda (già edito da Witvogel nel 1735), sempre pubblicato da Schering ma di difficile datazione, e soprattutto il concerto RV 522a edito nel 1909 da Sam Franko che conoscerà notevole fortuna nelle esecuzioni di importanti direttori e virtuosi dell’epoca.

Ciò non fu naturalmente sufficiente per abbattere il diffuso scetticismo che circondava la figura di Vivaldi; tant’è che se nel 1910 Fausto Torrefranca rivendicava con orgoglio l’importante influsso che ebbe Vivaldi su Bach, l’anno dopo si contrapponeva la voce del Grove, curata da Reginald Lane Poole, che in sostanza riassumeva i passi meno benevoli sul compositore veneziano tratti dalle pagine di John Hawkins, Charles Burney, Philipp Spitta e François-Joseph Fétis.¹⁵ Il lavoro di Torrefranca ebbe comunque i suoi frutti, ispirando alla fine del

RV 335 si veda ancora MICHAEL TALBOT, *Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi’s Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14*, «Studi vivaldiani», 16, 2016, pp. 53-86. Si veda anche MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, cit., pp. 209-210, 265-267.

¹³ Moritz Fürstenau ne fa accenno in *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden, Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze, 1861-1862, e Julius Rühlmann ne fa un primo resoconto in *Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf J. S. Bach*, «Neue Zeitschrift für Musik», LXIII, 1867.

¹⁴ LUIGI TORCHI, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Torino, Bocca, 1901; ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. In precedenza si era occupato di Vivaldi, analizzando le trascrizioni bachiane, Paul Waldersee (PAUL WALDERSEE, *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von J.S. Bach bearbeiteten*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», I, 1885, pp. 356-380).

¹⁵ FAUSTO TORREFRANCA, *L’Italia musicale del Settecento*, «Nuova Antologia», XLV, 16 luglio 1910, pp. 243-253; REGINALD LANE POOLE, *Vivaldi*, in *Grove’s Dictionary of Music & Musicians*, V, New York, 1911, pp. 356-357. Si veda FIAMMA NICOLODI, *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*, cit., pp. 167-170; EAD., *Fonti critiche e storiografiche della riscoperta italiana di Vivaldi*, cit., pp. 34-36.

decennio lo studio di Alceo Toni, che di lì a poco riporterà alle stampe *Le quattro stagioni* (in riduzione pianistica con il titolo «Concerti delle Stagioni»¹⁶). Gli anni Dieci videro comunque un ulteriore incremento di edizioni vivaldiane: trentadue (dieci in più rispetto al decennio precedente), metà circa delle quali di musiche non ancora edite in tempi moderni. Si tratta sempre, naturalmente – è bene precisarlo – di composizioni tratte dalle opere date alla stampa negli anni di vita di Vivaldi. Ben poche, fino a quel momento, erano state le edizioni ricavate da manoscritti: le uniche, derivate dal repertorio conservato a Dresda, erano state infatti quelle già citate di Medefind,¹⁷ Schering e Respighi (RV 10), e il secondo movimento della sonata RV 5,¹⁸ sempre di Schering, del 1904. A queste si aggiunse, nel 1918, il concerto RV 342 edito da Francesco De Guarnieri, tratto dal Fitzwilliam Museum di Cambridge. Da ricordare inoltre in questi anni le edizioni di Nachéz e di Siloti per quanto riguarda i concerti, e quelle di Chaigneau delle sonate per violoncello.

I già citati *Concerti delle stagioni*, orchestrati successivamente dallo stesso Toni nel 1924 e da Bernardino Molinari nel 1927, aprono un decennio cruciale per la riscoperta vivaldiana, ricco di importanti studi dedicati al compositore,¹⁹ e di edizioni – ne contiamo 66 (di cui 24 da musiche inedite in tempi moderni) tra le quali ricordiamo il concerto in Do minore di Moffat, le sonate di Joseph Salmon, i concerti di Nachéz, le sonate RV 12 e 26 (provenienti da Dresda),²⁰ i concerti di Emilio Pente e i primi concerti editi da Alfred Einstein –, ma soprattutto segnato dalla scoperta nel 1926 dell'imponente *corpus* di manoscritti vivaldiani (27 volumi, quasi tutti autografi) della famiglia Durazzo, che diventerà la Raccolta Foà-Giordano dopo essere acquisito dalla Biblioteca di Torino tra il 1927 e il 1930, grazie al lavoro di Luigi Torri e Alberto Gentili.²¹

¹⁶ ALCEO TONI, *Una nuova antica gloria musicale italiana: Antonio Vivaldi*, «Il primato artistico italiano», I, 1919, pp. 31-34. Degli stessi anni è inoltre il primo catalogo tematico della musica di Vivaldi, pubblicato da Alberto Bachmann in *Les Grands Violinistes du passé*, Paris, Fischbacher, 1913.

¹⁷ Ripresa poi da Bachmann (1910?) e Togni (1926).

¹⁸ Edita anche da Emilio Pente nel 1924.

¹⁹ Il catalogo tematico (sia delle opere a stampa che di alcuni manoscritti) in WILHELM ALTMANN, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*, «Archiv für Musikwissenschaft», IV, 1922, pp. 262-279; la sezione su Vivaldi del *Geschichte des Violinspiels*, M. Hesse, Berlin, 1923 di Andreas Moser; le importanti biografie di Arcangelo Salvatori (ARCANGELO SALVATORI, *Antonio Vivaldi (Il Prete Rosso): note biografiche*, «Rivista mensile della città di Venezia», VII, 1928, pp. 325-46) e Marc Pincherle (MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi: saggio biografico*, «La rassegna musicale», II, 1929, pp. 513-26 e 599-605).

²⁰ Uniche edizioni del decennio a provenire da manoscritti, oltre al citato RV 551 di Togni del 1926.

²¹ Quest'ultimo provvide a una prima descrizione della parte Foà della raccolta in ALBERTO GENTILI, *La raccolta di rarità musicali «Mauro Foà» alla Biblioteca Nazionale di Torino*, «Accademie e biblioteche d'Italia», I, 1927-28, pp. 36-50.

Tale fondamentale acquisizione non ebbe sulla produzione editoriale gli effetti dirompenti che avrebbe potuto avere, dato che la raccolta fu concessa in esclusiva a Gentili – il quale, oltre a completare la descrizione della collezione,²² ricavò dai manoscritti le edizioni dei concerti RV 258, 327 e 390 (1932, 1936), RV 409 (1934, 1936, 1937), RV 152 (1936) – e i manoscritti rimasero così indisponibili alla pubblicazione fino alla fine degli anni Trenta. Ad ogni modo la scoperta della raccolta contribuì a rilanciare definitivamente la figura del Prete rosso, non tanto nell'immaginario comune del pubblico generico – per il quale bisognerà aspettare gli anni '50 – quanto nella produzione accademica e concertistica. Tra i vari studiosi che si occuparono di Vivaldi in questi anni,²³ alcuni realizzarono delle importanti serie di concerti che diedero ampio spazio al compositore veneziano: negli ultimi anni del decennio, a partire dal 1938, Ezra Pound organizzò a Rapallo varie esecuzioni di composizioni vivaldiane provenienti da microfilm dei manoscritti di Dresda, parte dei quali vennero poi ceduti al conte Guido Chigi Saracini dell'Accademia Chigiana;²⁴ quest'ultimo, grazie all'intercessione del Ministero dell'educazione e al lavoro di Alfredo Casella, ottenne il materiale necessario per dar vita alla prima 'Settimana musicale senese' (16-21 settembre 1939), incentrata completamente su lavori di Antonio Vivaldi, presentando al pubblico composizioni quali i concerti RV 151, 334, 439, il *Credo* RV 591, il *Gloria* RV 589, lo *Stabat mater* RV 621, l'opera *L'Olimpiade*, RV 725.²⁵ Nel frattempo nascono le prime associazioni dedicate interamente a Vivaldi: è la stessa Accademia Chigiana che fonda nel 1938 con Olga Rudge, fervida collaboratrice di Pound, il Centro di Studi Vivaldiani;²⁶ la Società Antonio Vivaldi, invece, fu

²² ALBERTO GENTILI, *La raccolta di antiche musiche «Renzo Giordano» alla Biblioteca Nazionale di Torino, «Accademie e biblioteche d'Italia»*, IV, 1930-31, pp. 117-125.

²³ FAUSTO TORREFRANCA, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1930; MARC PINCHERLE, *Vivaldi e gli ospedali di Venezia*, «La rassegna musicale», X, 1937, pp. 357-368; SUSANNE CLERCX, *À propos des symphonies de Vivaldi*, «La Revue internationale de musique», I, 1938, pp. 632-635; RODOLFO GALLO, *Antonio Vivaldi, il Prete Rosso*, «Ateneo veneto», CXXIV, 1938; *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, a cura di Sebastiano A. Luciani, Siena, Accademia Musicale Chigiana («Numeri unici per le Settimane Musicali Senesi»), I, 1939; VIRGILIO MORTARI, «*L'Olimpiade*» e il teatro musicale di Antonio Vivaldi, in *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, cit., pp. 23-26; MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi autore di musica sacra*, in «Rassegna dorica», X, n. 10, 20 ottobre 1939, pp. 354-356.

²⁴ Si veda CATHERINE PAUL, *Ezra Pound, Alfredo Casella and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival*, in *Ezra Pound, Language and Persona*, a cura di Massimo Bacigalupo e William Pratt, Genova, University of Genoa, 2008, pp. 91-112.

²⁵ A questi concerti vanno aggiunti quelli dati dall'Accademia di Santa Cecilia a Roma, che presentò al pubblico ben 120 composizioni vivaldiane all'interno dei 1290 concerti dati tra il 1914 e il 1945; cfr. RAOUL MELONCELLI, *Antonio Vivaldi e il rinnovamento musicale a Roma tra le due guerre*, cit., pp. 65-68. A p. 69 si precisa: «Preferito fu l'*Estro armonico*, peraltro mai eseguito integralmente, di cui vennero eseguiti di preferenza i nn. 11 (nella revisione di Siloti), 8 (revisione Molinari), e 6, anche in trascrizioni di Sam Franko, Alfredo Casella e Georges Dandelot».

²⁶ Alla Rudge si deve il *Catalogo tematico dei concerti inediti nella Biblioteca di Torino*, in *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, cit., pp. 47-59. Un'analisi di alcuni manoscritti torinesi è inoltre fornita in ALFREDO BONACCORSI, *Contributo alla storia del Concerto grosso*, «Rivista Musicale Italiana», XXXIX, n. 4, 1932, pp. 467-492.

fondata a Venezia, sempre nello stesso anno, da Gino Tagliapietra e David S. Nixon. Tale rinnovato entusiasmo per la figura di Vivaldi è testimoniato dall'ingente produzione editoriale degli anni Trenta, con 77 edizioni date alla stampa. Di queste, solo 6 inedite in tempi moderni, e ben 23 provenienti da manoscritti, conservati a Torino (oltre a quelli già citati di Gentili, quella di Mortari del 1939) o a Dresda (12 edizioni: Straube, concerti RV 552 e 569; Kint, RV 392 e 540; Molinari, RV 552; Landshoff, RV 146, 149, 340, 719; Torrefranca, RV 576; Schulz, RV 397; Jacob con la sonata RV 12). Tra le altre edizioni sono da ricordare quelle di Einstein (1930, 1932), di Georges Dandelot (1930, 1935), di Ferdinand Küchler (1930, 1933, 1935), i concerti dall'Op. X di Wolfgang Fortner (1936, 1938), le prime edizioni di Casella (1936, 1937), e quelle di Heinrich Husmann del 1939. Infine, da segnalare le composizioni 'in stile Vivaldi' di Armando La Rosa Parodi (1933) e ancora di Küchler (1937).

L'entusiasmo vivaldiano degli anni Trenta venne un po' smorzato dalla guerra, durante la quale proseguirono comunque le Settimane senesi – che nel 1941 e nel 1942 presentarono al pubblico varie composizioni di Vivaldi, tra cui i concerti RV 523, 576, 397, 558, e l'oratorio *Juditha triumphans* – e gli studi sul Prete rosso, tra cui i lavori di Michelangelo Abbado e Mario Rinaldi.²⁷ Le edizioni stampate furono naturalmente meno (40, tra il 1940 e il 1946) ma importanti, dato che 12 di esse furono tratte da manoscritti (quasi tutte da Torino, e quasi tutte edite da Casella,²⁸ salvo il concerto RV 128 di Landshoff, e le arie edite da Gentili nel 1946), e altre due da opere non ancora edite in tempi moderni (la Sonata a tre del 1941 di Casella e il Concerto RV 236 del 1942 di Sidney Beck).

Nel complesso, dalle prime edizioni dell'Ottocento alle ultime del 1946, possiamo contare poco più di 150 trascrittori (compresi quelli delle edizioni bachiane). Il maggior numero di edizioni lo dobbiamo a Casella (14), seguito da Gentili e Moffat (11), Nachéz (9), Einstein, Pente e Schering (5), Dandelot, Franko, Husmann, Landshoff e Molinari (4). La composizione vivaldiana che ha invece ottenuto maggiori edizioni in questi decenni è, includendo ristampe e trascrizioni bachiane, il concerto RV 565 (42 edizioni, coprendo un arco che va dal 1844 al 1944), seguito dalla sonata RV 31 (27, dal 1867 al 1946) e dai concerti RV 522 (16) e RV 356 (14).

²⁷ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi*, Torino, Arione, 1942; MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto Alta Cultura, 1943; ID., *La data di nascita di Antonio Vivaldi*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», V, Siena, Ticci, 1943; ID., *Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. Vivaldi*, Roma, Cultura moderna, 1945. Appaiono inoltre in quegli anni: *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941)*, «Numeri unici per le Settimane Musicali Senesi», III, a cura di Sebastiano A. Luciani, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1941; OLGA RUDGE, *Catalogo tematico delle opere vocali inedite e dei microfilms della Biblioteca Chigi Saracini, in La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941)* cit., pp. 74-80; FAUSTO TORREFRANCA, *Modernità di Antonio Vivaldi*, «Nuova antologia», n. 77, 1 agosto 1942; OLGA RUDGE, *Lettere e dediche di Antonio Vivaldi*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», I, Siena, Ticci, 1942.

²⁸ In ordine cronologico: RV 151, 334, 523, 270 e le arie RV 710 (1940), RV 621 e 589 (1941), RV 591 (1942) da Torino; RV 558 da Dresda (1943).

Nel seguente catalogo, le edizioni sono in ordine cronologico; in caso di più edizioni in uno stesso anno, si considera il trascrittore in ordine alfabetico; in caso di più edizioni dello stesso trascrittore nello stesso anno si considera il numero di catalogo Ryom.

In tutte le edizioni il nome dell'autore, ossia Antonio Vivaldi, è sottinteso, ed è quello indicato in partitura; sono stati invece indicati i casi in cui l'autore segnato in partitura è diverso da Vivaldi (quali Johann Sebastian e Wilhelm Friedemann Bach); in caso di attribuzione erronea, l'autore originale è segnato dopo il titolo, tra parentesi quadre. Entro queste ultime viene indicata, se individuata, la/e corrispondente/i composizione/i di Vivaldi secondo il catalogo Ryom, e il numero d'*opus*, se presente.

Il nome del curatore di ogni edizione è preceduto dalla denominazione (edizione, trascrizione, arrangiamento, revisione, etc.) indicata nella partitura; in mancanza di indicazioni precise, verrà riportata come 'edizione' (ed.). In fondo ad ogni edizione sono state segnalate tutte le ristampe successive reperite (sempre entro il limite temporale del 1946).

Dato che non sempre è stato possibile vedere la partitura, per alcune edizioni non si è potuto indicare con precisione l'organico cui essa è rivolta (quando non esaurientemente indicato nel titolo). Oltre che dalla visione delle partiture, le informazioni sono state ricavate da cataloghi bibliotecari, indicazioni bibliografiche, cataloghi di pubblicazioni musicali e cataloghi copyright.²⁹ Il punto di domanda appare per lo più per le datazioni, e indica che i riferimenti da cui si è ricavato il dato non offrono certezza assoluta.

Fonti di questo genere, infatti, «di rado, se non mai, sono esaurienti. Ciò è dovuto in parte al fatto che il pubblicare musica è un atto assai meno formale che non il pubblicare un libro: come i loro predecessori ai tempi di Roger e Walsh, gli editori musicali moderni non infrequentemente trascurano i più fondamentali dati bibliografici, omettendo data e luogo di pubblicazione e talora oscurando l'identità della composizione per mezzo di un titolo impreciso o non autentico».³⁰ Tale catalogo non ha dunque la pretesa della definitività: sia perché la datazione, come si è detto, è spesso incerta; sia perché è presumibile che altre edizioni – come ad esempio edizioni rare quale quella del 1934 di Wollheim, oppure altre trascrizioni ottocentesche del *Cuckoo concerto* – possano essere aggiunte in futuro. Nel frattempo, le seguenti pagine potranno certamente fornire un utile strumento sia per comprendere meglio come era conosciuto e suonato Vivaldi nell'Ottocento e nel primo Novecento, sia per un'analisi approfondita delle edizioni ritenute più interessanti.

²⁹ Oltre ai cataloghi bibliotecari online e cartacei, sono stati di particolare riferimento i cataloghi di Adolph Hofmeister del *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* per gli anni 1829-1900; il *Catalogue of Title Entries* (1891-1909) e il *Catalogue of Copyright Entries* (1910-1947), pubblicati dalla Library of Congress a Washington; FRANZ PAZDIREK, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, Wien, Pazdirek & Co., 1904-1910; ANNA HARRIETT HEYER, *Historical Sets, Collected Editions, and Monuments of Music*, 2 voll., Chicago, American Library Association, 1980.

³⁰ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, cit., p. 165.

- 1820 (?) *The Celebrated Cuckoo Solo for the violin or Piano Forte* [RV 335 (I mov.)], London, W. Sibley.
- 1822 (?) *The Celebrated Cuckoo Solo, for the Violin* [RV 335 (I mov.)], London, R. W. Keith.
- 1844 J. S. BACH, *Concert in D minor für die Orgel mit 2 Manualen und dem Pedale* [Op. III, n. 11, RV 565], ed. Friedrich Conrad Griepenkerl, Leipzig, Peters, 1844; Leipzig, Breitkopf, 1897, 1912.
- 1851 J. S. BACH, *XVI Concertos d'après des Concertos pour le Violon de Antoine Vivaldi, arrangés pour le Piano seul par Jean Sebastien Bach. Publiés pour la premier fois par S. W. Dehn et F. Roitzsch* [BWV 972–987 (sei da Vivaldi: BWV 972 (Op. III, n. 9, RV 230), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299), BWV 975 (RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a), BWV 976 (Op. III, n. 12, RV 265), BWV 978 (Op. III, n. 3, RV 310), BWV 980 (RV 381/Op. IV, n. 1, RV 383a)], in *Oeuvres complètes*, vol. XV, Leipzig, Bureau de Musique de C. F. Peters, 1851.
- 1852 J. S. BACH, *Concert n. 3 in Am, Concert n. 4 in C* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522); BWV 594 (RV 208)], in *Compositionen f. Orgel. 8ter Band. Kritisch-correcte Ausgabe*, ed. Friedrich Conrad Griepenkerl e Ferdinand Roitzsch, Leipzig, Peters, 1852.
- 1859 W. F. BACH (attr. a), *Concert für die Orgel: mit zwei Manualen und dem Pedal* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], arr. pf. 4 mani Carl Plato, Leipzig, Peters, 1859.
- 1865 W. F. BACH (attr. a), *Concert für die Orgel mit 2 Manualen und dem Pedale, für Piano eingerichtet von Adolf Golde* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], Berlin, Trautwein, 1865.
- J. S. BACH, *Concerto en la mineur: pour quatre clavecins avec accompagnement de deux violons, viola, et basse: d'après un Concerto pour quatre violons d'Ant. Vivaldi, publiée pour la première fois par F.A. Roitzsch* [BWV 1065 (Op. III, n. 10, RV 580)], in *Œuvres complets*, vol. XXIV, Leipzig, Peters, 1865.
- 1867 *Sonate* [Op. II, n. 2, RV 31], in *Die hohe Schule des Violinspiels: Werke berühmter Meister des 17ten u. 18ten Jahrhunderts; zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag; für Violine und Pianoforte*, ed. Ferdinand David, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867; 1870; 1872; 1879; 1891; ed. vla pf. Friedrich Hermann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899; rev. vl. pf. F. Hermann, Leipzig, Peters, 1901; rev. vl. pf. Henri Petri, Breitkopf & Härtel, 1902.
- 1870 J. S. BACH, *Compositions pour piano seul de J. Seb. Bach* [6 da Vivaldi: BWV 972 (Op. III, n. 9, RV 230), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299), BWV 975 (RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a), BWV 976 (Op. III, n. 12, RV 265), BWV 978 (Op. III, n. 3, RV 310), BWV 980 (RV 381/Op. IV, n. 1, RV 383a)], ed. Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl e Friedrich August Roitzsch, Leipzig, C. F. Peters, 1870.
- 1876 *Giga* [Op. II, n. 2, RV 31], trascr. pf. Henry Lahee, London, Ashdown & Parry, 1876.

- 1877 *Sonate en Ré mineur* [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (RV Anh. 16)], in *Sonates pour Violon avec Accompagnement de Piano arrangées et harmonisées en vue de l'exécution au Concert par L. A. Zellner*, arr. vl. pf. Leopold Alexander Zellner, Leipzig, Crazz, 1877, 1896.
- 1878 *Conzert für 3 Violinen mit unbeziffertem Baß* [RV 551], ed. 3 vl. pf. Edmund Medefind, Berlin, O. Wernthal, 1878; orchestraz. Georg Schumann, Berlin, O. Wernthal, 1927.
- 1880 *Un certo non so che* [*Arsilda*, RV 700; *Ercole su'l Termodonte*, RV 710], in *Arien und Gesänge älterer Tonmeister*, ed. canto pf. Carl Banck, Leipzig, Kistner, 1880.
- 1882 J. S. BACH, *Overture, aria and bourrée* [*Overture e bourrée* BWV 1006, *Aria* BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522, II mov.)], trascr. pf. Rafael Joseffy, New York, G. Schirmer, 1882.
- 1882 (?) *Adagio; Prestissimo*, in *Popular Pieces by old Italian composers, for the clavecin. Selected from the most celebrated works of the 17th & 18th centuries. Partly arranged, supplemented with signs of expression and marks for the metronome, revised & edited by Ernst Pauer* [attr. a Vivaldi: ALESSANDRO MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16); BENEDETTO MARCELLO, *Concerto a cinque, con violino solo, e violoncello obbligato, Op. 1 n. 2* (Prestissimo) (arr. J. S. BACH, BWV 981)], London, Augener & Co.
- 1883 *Sonate* [Op. II, n. 2, RV 31 (III mov.)], in *Duettensammlung für den elementaren Violinunterricht*, vol. VIII, ed. 2 vl. pf. Josef Hiebsch, Wiener Neustadt, Wedl, 1883.
- 1884 (?) *The celebrated Cuckoo Solo, for the violin* [RV 335 (I mov.)], ed. vl. pf., London, Howard & Co.
- 1885 *Un certo non so che* [*Arsilda*, RV 700; *Ercole su'l Termodonte*, RV 710], in *Arie Antiche*, vol. I, ed. canto pf. Alessandro Parisotti, Milano, Ricordi, 1885; trad. Theodore Baker, New York, Schirmer, 1894.
- Concert für Flöte mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo, Op. 10. No. 3. Für Flöte und Pianoforte bearbeitet von Paul Graf Waldersee* [Op. X, n. 3, RV 428], Leipzig, Kistner, 1885.
- 1886 (?) *Vivaldi's celebrated Cuckoo Solo for the violin* [RV 335 (I mov.)], ed. vl. pf. John Pridham, London, E. Ashdown, 1886.
- 1889 *Sonate für Violine und bezifferten Bass, op. 2, n° 2* [Op. II, n. 2, RV 31], «Klassische Violinmusik berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts», 2^a serie, ed. vl. pf. Gustav Jensen, London, Augener, 1889; Mainz, Schott, 1911.
- Giga* [Op. II, n. 2, RV 31], «Tonperlen älterer Meister für Flöte mit Pianofortebegleitung», trascr. fl. pf. Max Schwedler, Leipzig, Merseburger, 1889.

- 1891 J. S. BACH, *Joh. Seb. Bach's Orgelwerke. Dritter Band. Erste Abtheilung. Praeludien, Fugen, Fantasien und andere Stücke. Zweite Abtheilung: Concerte nach Antonio Vivaldi. Anhang I. Variante zu Nr. XIV und unvollendete Stücke. Anhang II. Compositionen, deren Aechtheit nicht völlig verbürgt ist. Anhang III. Erster Satz des zweiten Concertes in Vivaldis Original* [zweite abt.: BWV 593, 594 (Op. III, n. 8, RV 522, 208); *anhang III*: Op. III, n. 8, RV 522 (I mov.)], in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. XXXVIII, ed. Ernst Naumann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891.

Giga [Op. II, n. 2, RV 31], in *Classical Gleanings Ancient & Modern*, ed. pf. Eugène Saint Ange, London, Weekes & Co, 1891.

- 1894 J. S. BACH, *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke. Fünfter Band. Umarbeitungen eigener und fremder Compositionen. Verschiedene Präludien, Fugen und andere Stücke, deren Ächtheit wahrscheinlich ist; Anhang I. Compositionen, deren Ächtheit nicht sicher verbürgt ist, und einige Varianten.; Anhang II. Concert Nr.2 von Vivaldi und Fuge von Erselius in der Originalgestalt* [BWV 972–987 (sei da Vivaldi: BWV 972 (Op. III, n. 9, RV 230), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299), BWV 975 (RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a), BWV 976 (Op. III, n. 12, RV 265), BWV 978 (Op. III, n. 3, RV 310), BWV 980 (RV 381/Op. IV, n. 1, RV 383a); *Anhang II*: Op. VII, n. 8, RV 299], in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. XLII, ed. Ernst Naumann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.

J. S. BACH, *Joh. Seb. Bach's Kammermusik. Achter Band. Drei Sonaten für Flöte und bezifferten Baß; Sonate und Fuge für Violine und bezifferten Baß; Sonate für zwei Claviere; Concert für vier Claviere nach Antonio Vivaldi; Anhang: Concert für vier Violinen von Antonio Vivaldi in der Originalgestalt* [BWV 1065 (Op. III, n. 10, RV 580); *anhang*: Op. III, n. 10, RV 580], in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. XLIII, n. 1, ed. Paul Waldersee, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.

Studienwerk für Violine. 85 Studien älterer Meister deutscher, französischer und italienischer Schule [Op. III, n. 1, RV 549 (III mov.)], ed. Ludwig Abel, Leipzig, Steingräber, 1894.

- 1896 (?) *Cuckoo Solo for Violin* [RV 335 (I mov.)], ed. vl. pf. Henry Farmer, London, J. Williams.

- 1897 *Sonate (G)*, in *Album classique pour Violoncelle et Piano*, vol. IV, trascr. pf. vc. Oskar Brückner, London, Augener & Co, 1897.

W. F. BACH (attrib. a), *Konzert für die Orgel* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], elab. pf. August Stradal, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897, 1906.

- 1899 *Sonate (Gm)* [Op. II, n. 1, RV 27], «Meister Schule der alten Zeit», n. 10, ed. vl. pf. Alfred Moffat, Berlin, Simrock, 1899.

Preludio und Allemanda [Op. V, n. 4, RV 35], «Sonaten-studien für die Violine mit beziffertem Bass», ed. vl. pf. Alfred Moffat, Mainz, Schott, 1899.

- 1900 J. S. BACH, *2e Concerto d'orgue* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522)], trascr. 2 pf. Isidor Philipp, Paris, A. Durand, 1900.
- 1900 (?) *Premiers Solos. Extraits des Grands Concertos Célèbres Revues et doigtés par V. Candela* [7 estratti: Concerto in la min. (Op. III, n. 6, RV 356, I mov.), Concerto in la min., Concerto in sol magg., Concerto in do magg., Concerto in sol min., Concerto in fa magg., Concerto in sib magg.], ed. vl. pf. V. Candela, Paris, A. Gury.
- VIVALDI-BACH, *Adagio* [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16)], in *Alte Meisterstücke für Klavier: die berühmtesten Compositionen der alten Klaviermeister*, vol. II, ed. Julius Epstein, Wien, Universal Edition.
- 1901 *Corrente* [Op. V, n. 4, RV 35], in *Kleine Studien: 12 Sätze aus klassischen Violin-Sonaten*, arr. vl. pf. Alfred Moffat, Berlin, Simrock, 1901.
- 1902 *Trio-Sonate d moll* [Op. I, n. 8, RV 64 (II, III movv.)], «Trio-Sonaten alter Meister für 2 Violinen und Violoncello (ad lib.) mit hinzugefügter Klavierbegleitung nach der Originalausgabe für 2 Violinen mit beziffertem Bass bearbt.», n. 4, arr. 2 vl. vc. (ad lib.) e cemb. Alfred Moffat, Berlin, Simrock, 1902.
- 1903 *Gigue de la suite en la majeur, transcr. pour le piano par François Testard* [Op. II, n. 2, RV 31], «La Revue Musicale», III, Number Supplement, Paris, W. Chaumet, 15 June 1903.
- 1904 *Largo aus einer Violonsonate: für Violine und Klavier oder Orgel* [RV 5 (III mov.)], «Perlen alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister», ed. vl. (2° vl. ad lib.) org. Arnold Schering, Leipzig, Kahnt, 1904.
- 1904 (?) *Largo von Wilhelm Friedemann Bach* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], ed. vc. org. Willy Deckert, Leipzig, Kahnt, [rist. 1925?].
- J. S. BACH, *Adagio du Concerto en la mineur pour Orgue & Sicilienne du Concerto d'Orgue* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522)], ed. pf. Isidor Philipp, Paris, Durand.
- 1905 *Qui sait et me dira*, in *Airs classiques. Nouvelle édition avec paroles françaises, d'après les textes primitifs revus et nuancés par Amédée-Louis Hettich. Maîtres italiens voix élevées*, vol. X, Paris, Rouart, 1905.
- 1906 *Cantabile* [Op. X, n. 3, RV 428 (II mov.)], «Sammlung beliebter Stücke für Flöte und Pianoforte», n. 30, ed. fl. pf. Johann Heinrich Wilhelm Barge, Leipzig, Forberg, 1906.
- 1906 (?) *Giga (da una Sonata per Violino)* [Op. II, n. 2, RV 31], in *Biblioteca d'oro*, vol. I, ed. pf. Alessandro Longo, Milano, Ricordi.
- 1907 J. S. BACH, *16 Konzerte für Klavier solo nach Konzerten von Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Herzog Ernst v. Sachsen-Weimar, Georg Philipp Telemann und unbekanntem*

- Meistern* [BWV 972–987 (sei da Vivaldi: BWV 972 (Op. III, n. 9, RV 230), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299), BWV 975 (RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a), BWV 976 (Op. III, n. 12, RV 265), BWV 978 (Op. III, n. 3, RV 310), BWV 980 (RV 381/Op. IV, n. 1, RV 383a)], a cura di C. Czerny, F. C. Griepenkerl e F. A. Roitzsch, n. ed. Arnold Schering, Leipzig, Peters, 1907.
- 1908 *Sonata in re maggiore* [RV 10], realiz. vl. pf. Ottorino Respighi, Milano, Ricordi, 1908, 1921.
- 1909 *Concerto in A minor for string orchestra* [RV 522a], arr. 2 vl. orch. archi Sam Franko, New York, G. Schirmer, 1909.
- Sonate en la majeur* [Op. II, n. 2, RV 31], «Les Maîtres du violon au XVIIIe siècle», ed. vl. pf. Joseph Jongen e Joseph Debroux, Paris, Senart, Roudanez, 1909.
- Sonate d moll* [Op. II, n. 3, RV 14], «Kammer-Sonaten des 17ten & 18ten Jahrhunderts», n. 10, ed. vl. pf. Alfred Moffat, Mainz, Schott, 1909.
- Praeludium C moll* [Op. II, n. 7, RV 8], in *Alte Meister des Violinspiels, für den praktischen Gebrauch zum ersten Mal herausgegeben für Violine und Klavier von Arnold Schering*, Leipzig, Peters, 1909.
- 1909 (?) *Largo (Aus einem Violinkonzert)* [RV 341 (II mov.)], «Perlen alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister», ed. vl. pf. Arnold Schering, Leipzig, Kahnt.
- 1910 *Concerto pour 4 violons et orchestre à cordes* [Op. III, n. 10, RV 580], ed. 4 vl. pf. bc., 4 vl. orch. d'archi Charles Bouvet, Paris, Demets, 1910; Paris, Max Eschig & Cie, 1921.
- Sarabanda seriosa* [Op. II, n. 4, RV 20], in *Les vieux maîtres du violon*, vol. II, ed. vl. pf. Alfred Moffat, Paris, A. Durand, 1910.
- Sonate à tre* [Op. I, n. 2, RV 67 (I, II, III mov.); Op. I, n. 4, RV 66 (V mov.)], «Trio-Sonaten alter Meister für 2 Violinen und Violoncello (ad lib.) mit hinzugefügter Klavierbegleitung nach der Originalausgabe für 2 Violinen mit beziffertem Bass bearbt.», n. 14, arr. 2 vl. pf. con vc. ad lib. Alfred Moffat, Berlin, Simrock, 1910.
- 1910 (?) *Adagio tiré du Concerto pour trois violons, d'Antonio Vivaldi* [RV 551], trascr. vl. pf. Alberto Bachmann, Paris, J. Hamelle.
- Sonate en sol mineur* [Op. I, n. 1, RV 73], rev. 2 vl. cemb. (con vc. non obbl.) Jean Peyrot e J. Rebufat, Paris, M. Senart.
- 1911 W. F. BACH (attrib. a), *Concerto en Ré mineur pour deux claviers et pédale* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], ed. Alexandre Guilmant, Mainz, B. Schott's Söhne, 1911.

Adagio [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (RV Anh. 16)], in *Klassische Meisterwerke für Violine: aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, arr. pf. vl. Tivadar Nachéz, Berlin, Simrock, 1911; London, Emily Nachéz, 1939.

W. F. BACH (attrib. a), *Konzert für Orgel* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], arr. pf. Michael von Zadora, Berlin, Simrock, 1911.

Certain je ne sais quoi (Un certo non so che): ariette, chant et piano [*Arsilda*, RV 700; *Ercole su'l Termodonte*, RV 710], Milano, G. Ricordi e C, 1911.

- 1911 (?) *Sonate* [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (RV Anh. 16)], in *Réminiscences classiques. Trois transcriptions pour violon et piano. Transcrit, nuancé et la basse réalisée par Robert Montfort*, Paris, G. Legoux.

Sonate en ut majeur [Op. I, n. 3, RV 61], rev. 2 vl. cemb. (con vc. non obbl.) Jean Peyrot e J. Rebufat, Paris, M. Senart.

- 1912 *Sonate G dur* [Op. II, n. 8, RV 23], «Meister Schule der alten Zeit», n. 36, arr. vl. pf. Alfred Moffat, Berlin, Simrock, 1912; London, 1940.

Concert in G moll [Op. XII, n. 1, RV 317], arr. vl. pf., vl. orch. d'archi org. Tivadar Nachéz, Mainz, B. Schott, 1912; London, Emily Nachéz, 1940.

Concerto in A moll [Op. III, n. 6, RV 356], arr. vl. pf., vl. orch. d'archi org. Tivadar Nachéz, Mainz, B. Schott, 1912; London, Emily Nachéz, 1940.

- 1912 (?) *Sonate en mi mineur* [Op. I, n. 2, RV 67], rev. 2 vl. cemb. (con vc. non obbl.) Jean Peyrot e J. Rebufat, Paris, M. Senart.

- 1913 *Un certo non so che* [*Arsilda*, RV 700; *Ercole su'l Termodonte*, RV 710], in *Arie italiane antiche*, vol. II, trascr. canto pf. Ida Isori, Wien, Universal Edition, 1913.

Concerto (re min.) pour orchestre [Op. III, n. 11, RV 565], arr. orch. Alexander Siloti, Berlin, Russischer Musikverlag, 1913.

- 1914 *Adagio* [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (RV Anh. 16)], «I Classici Violinisti Italiani. Scelta di pezzi liberamente elaborati ed armonizzati per cura di Mario Corti», 1ª serie, n. 2, ed. vl. pf., Milano, Carisch & Jänichen, 1914.

Courante A-Dur [Op. II, n. 2, RV 31], in *Klassisches Vortrags-Album*, vol. IV, ed. vl. pf. Paul Klengel, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

Adagio [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (RV Anh. 16)], in *Klassische Meisterwerke für Violoncell*, ed. Tivadar Nachéz, arr. vc. pf. Jacques van Lier, Berlin, Simrock, 1914; London, 1942.

- 1915 *Concerto in D for four solo violins, with accompaniment of string instruments (violas, cello and bass) and piano (cembalo)* [Op. III, n. 10, RV 580], arr. 4 vl. orch. archi pf. Frank Damrosch, ed. Franz Kneisel, New York, C. Fischer, 1915; New York, Hetty Damrosch, 1943.

J. S. BACH, *Konzerte nach Benedetto Marcello, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, nn. 1-16* [BWV 972–987 (sei da Vivaldi: BWV 972 (Op. III, n. 9, RV 230), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299), BWV 975 (RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a), BWV 976 (Op. III, n. 12, RV 265), BWV 978 (Op. III, n. 3, RV 310), BWV 980 (RV 381/Op. IV, n. 1, RV 383a)], in *Klavierwerke*, voll. XI-XII, ed. Egon Petri, Bruno Mugellini, Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1915.

- 1916 *6 sonates originales pour violoncelle et piano* [RV 40, 41, 43, 45, 46, 47], ed. vc. pf. Marguerite Chaigneau e Walter Morse-Rummel, Paris, Senart, 1916.

W. F. BACH (attrib. a), *Largo* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], lib. trascr. vl. pf. Arthur Hartmann, New York, Breitkopf & Härtel, 1916.

VIVALDI-BACH, *Adagio (Dm)* [ALESSANDRO MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo S.Z799* (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16)], arr. vl. pf. Fabian Rehfeld, Berlin, Simrock, 1916; New York, 1944.

- 1916 (?) *Sonate* [Op. II, n. 2, RV 31], in *Alte Meister des Violinspiels*, vol. II, rev. vl. pf. Arthur Seybold, Hamburg, Benjamin.

- 1917 *Concerto grosso in D minor* [Op. III, n. 11, RV 565], arr. 2 vl. vc. orch. archi Sam Franko, New York, Schirmer, 1917; 1944.

- 1918 *Concerto in la per violino con accompagnamento di quintetto d'archi e cembalo* [RV 342], realiz. vl. pf., vl. quintetto archi e cemb. Francesco de Guarnieri, Milano, Ricordi, 1918.

- 1919 *La primavera, Concerto 1 Op. 8* [Op. VIII, n. 1, RV 269], in *Opere di Albinoni, Locatelli, Taglietti, Torelli, Valentini, Vivaldi. Prima raccolta di 12 concerti grossi italiani (accompagnamento per archi e organo)*, ed. vl. orch. archi e org., Bologna, Giuseppe Bonzi, 1919.

- 1919 (?) *Gigue* [Op. II, n. 2, RV 31], in *Danses anciennes des maîtres du XVIIe et XVIIIe siècle, librement traitées et écrites pour violon et piano, par Daniel Herrmann*, Paris, Ricordi.

- 1920 *Concerti delle stagioni* [Op. VIII: n. 1, RV 269; n. 2, RV 315; n. 3, RV 293; n. 4, RV 297], «I classici della musica italiana», vol. XXXV, rid. pf. a quattro mani Alceo Toni, Milano, Società Anonima Notari, 1920.

Largo [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], ed. vl. pf. Hjalmar von Dameck, Berlin, Raabe et Plothow, 1920.

J. S. BACH, *Concertos d'après Vivaldi* [BWV 592-595 (Op. III, n. 8, RV 522; RV 208)], in *Œuvres complètes pour Orgue. Révision par Gabriel Fauré, nouvelle édition revue par Joseph Bonnet*, vol. III, Paris, Durand, 1920.

Gigue; de la suite en la majeur pour violon [Op. II, n. 2, RV 31 (?)], in *Twelve transcriptions for the organ*, vol. II, arr. Gustave Ferrari, New York, H.W. Gray, 1920.

Concerto ut mineur – c moll [Op. XI, n. 5, RV 202], ed. vl. pf. Alfred Moffat, Mainz, Schott, 1920.

Concerto Op. III n. 11 [Op. III, n. 11, RV 565], ed. pf. Alceo Toni, Milano, Società Anonima Notari, 1920.

1920 (?) W. F. BACH (attr. a), *Concerto pour orgue* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], trascr. 2 pf. Isidor Philipp, Paris, A. Durand.

1921 *12e Concerto pour Violon et Piano* [Op. III, n. 12, RV 265], rid. vl. pf. Eugène Borrel, Paris, Senart, 1921.

Sonata da Camera in E minor [Op. I, n. 2, RV 67], «Polychordia String Library», n. 158, arr. orch. archi pf. James Brown, London, Stainer & Bell, 1921.

Largo [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], «I classici violinisti italiani. Scelta di pezzi liberamente elaborati ed armonizzati», 2ª serie, n. 2, ed. vl. pf. Mario Corti, Milano, Carisch, 1921.

Concerto in Sol minore per due violini e violoncello [Op. III, n. 2, RV 578], ed. 2 vl. vc. orch. Bernardino Molinari, Milano, Ricordi, 1921.

Concerto G-Dur [Op. IV, n. 12, RV 298], ed. vl. pf., vl. orch. d'archi e org. Tivadar Nachéz, Mainz, Schott, 1921.

Concerto B-Dur [Op. XII, n. 5, RV 379], ed. vl. pf., vl. orch. d'archi e org. Tivadar Nachéz, Mainz, Schott, 1921.

Quatre Pages descriptives. No. 1. Hiver. Moment paisible. 2. Printemps. Le berger sommeille. 3. Été. Le repos troublé. 4. Automne. La chasse [Op. VIII: n. 4, RV 297 (II mov.); n. 1, RV 269 (II mov.); n. 2, RV 315 (II mov.); n. 3, RV 293 (III mov.)], arr. vl. pf. Emilio Pente, London, Schott & Co, 1921.

Sonate ut mineur [Op. II, n. 3, RV 14], armoniz. vc. pf., vl. pf. Joseph Salmon, Paris, Ricordi, 1921.

Sonate mi mineur [RV 40], armoniz. vc. pf., vl. pf. Joseph Salmon, Paris, Ricordi, 1921.

Sonate si bémol majeur [RV 46], armoniz. vc. pf., vl. pf. Joseph Salmon, Paris,

Concerto en La mineur, pour violon et piano. Revu, doigté, réduction de la partie d'orchestre et réalisation de la basse chiffrée par Alberto Bachmann [Op. III, n. 6, RV 356], ed. vl. pf., Paris, E. Gallet, 1922.

- Concerto L'Estro armonico (op. 3, n. VI)* [Op. III, n. 6, RV 356], rid. vl. pf. Eugène Borrel, Paris, Senart, 1922.
- Sonates en concert. Réalisation en concert de la basse continue par Vincent d'Indy, recueillie et annotée par Marguerite Chaigneau* [RV 40, 41, 43, 45, 46, 47], ed. vc. orch. archi Vincent d'Indy, Paris, M. Senart, 1922, 1934.
- La Procella* [Op. VIII, n. 5, RV 253], ed. vl. pf. Emilio Pente, London, Schott, 1922.
- 1923 *Intermezzo, from the Concerto grosso in D minor* [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], trascr. vl. o vla. pf. Sam Franko, New York, G. Schirmer, 1923; London, Chappell, 1925.
- J. S. BACH, *Concerto d'orgue n° 2* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522)], trascr. pf. Isidor Philipp, Paris, A. Durand, 1923.
- W. F. BACH (attr. a), *Concerto pour orgue* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], trascr. pf. Isidor Philipp, Paris, A. Durand, 1923.
- 1923 *Adagio* [A. MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (RV Anh. 16)], in *Trascrizioni per violoncello: pezzi estratti dalla raccolta I classici violinisti italiani liberamente elaborati ed armonizzati per cura di Mario Corti*, trascr. vc. pf. Arturo Bonucci, Milano, Carisch, 1923.
- 1924 *Classique et moderne. Sammlung der berühmtesten Compositionen für Violine und Pianoforte, Band VIII. Stimmhefte für Violine und Klavier*, ed. J. Marák, Prag, Urbanek, 1924.
- Gigue*, in *Le petit violoniste: collection de morceaux classiques, pour violon et piano, choisis et annotés par Armand Parent*, vol. IV, Nice, Delrieu, 1924.
- Sonata in do minore* [RV 5], arr. vl. pf. Emilio Pente, London, Schott, 1924.
- Concerti delle Stagioni* [Op. VIII: n. 1, RV 269; n. 2, RV 315; n. 3, RV 293; n. 4, RV 297], ed. orch. archi org. (o pf.) Alceo Toni, Milano, Sonzogno, 1924; Milano, Carisch, 1942.
- 1925 *Concerto for strings* [Op. IV, n. 2, RV 279], «Oxford orchestral series», n. 4, arr. orch. archi Alfred Mistowski, London, Oxford University Press, 1925.
- Preludio e allegro fugato* [RV 26 (I, II movv.)], arr. vl. pf. Emilio Pente, London, Schott, 1925.
- VIVALDI-BACH, *Andante* [BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565, III mov.)], trascr. vl. pf. Alfred Pochon, New York, C. Fischer, 1925.
- Amato ben. Transcription et réalisation de la Basse cont. par G. Tailleferre* [RV 749.2 (*La verità in cimento*, RV 739)], in *Les maîtres du chant: airs italiens*, vol. VI, ed. canto pf. Germaine Tailleferre, trad. e adatt. franc. Henry Prunières, Paris, Heugel, 1925.

- 1925 (?) *Sonate en la majeur* [Op. II, n. 2, RV 31], *Capriccio: de la XIIe sonata* [RV 32 (?)], «L'École du violon aux XVIIe et XVIIIe siècles», ed. vl. pf. Joseph Debroux, Joseph Jongen e Henri Dallier, Paris, Henry Lemoine.
Largo, Giga [Op. II, n. 2, RV 31], elab. vl. pf. Giorgio Consolini, Milano, Ricordi.
- 1926 *Concerto en la mineur pour violon et piano* [Op. III, n. 6, RV 356], arr. vl. pf. Mathieu Crickboom, Bruxelles, Schott, 1926.
- Sonata* [Op. II, n. 2, RV 31], in *L'antica scuola del violino: raccolta di sonate per violino con accompagnamento di pianoforte. Libro primo*, da *Die hohe schule des violinspiels*, ed. vl. pf. Ferdinand David, con varianti ed aggiunte di Marco Anzoletti, Milano, Ricordi, 1926.
- Concerto grosso für Streichorchester mit Soli (Violine und Violoncello) und Pianoforte (Cembalo), op.3 n.3* [Op. III, n. 3, RV 310 (I, III movv.); ALESSANDRO MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16)], ed. vl. vc. pf. orch. archi Arthur Egidi, Berlin, Vieweg, 1926.
- Concerti grossi, Op. 3, N. 10, 11* [Op. III: n. 10, RV 580; n. 11, RV 565], ed. Alfred Einstein, Leipzig, Ernst Eulenburg, 1926.
- Concerto (re mineur – d moll)* [Op. XII, n. 2, RV 244], ed. vl. pf., vl. orch. archi org. Tivadar Nachéz, Mainz, Schott, 1926.
- Concerto (la mineur – A moll)* [Op. III, n. 8, RV 522], ed. 2 vl. pf., 2 vl. orch. archi org. Tivadar Nachéz, Mainz, Schott, 1926.
- Concerto à trois violons: avec accompagnement de quintette à cordes et clavecin* [RV 551], rev. Felice Togni, Paris, Senart, 1926.
- 1927 *Concerto en ré mineur* [Op. III, n. 11, RV 565], «Œuvres anciennes pour violon et piano», n. 13, arr. 2 vl. pf., 2 vl. orch. archi pf. Georges Dandelot, Paris, Eschig, 1927.
- Concerto für Violino Solo mit Streichorchester a-Moll op. 3, No. 6* [Op. III, n. 6, RV 356], ed. Alfred Einstein, Leipzig, Wien, Eulenburg, 1927.
- Concerto in B minor: for strings* [Op. III, n. 10, RV 580], «Oxford orchestral series», n. 47, arr. orch. archi Michele Esposito, London, Oxford University Press, 1927.
- Concerto (C dur) aus dem Manuskript herausgegeben und bearbeitet von Fritz Kreisler* [FRITZ KREISLER (RV Anh. 62)], ed. vl. pf., Mainz, Schott, 1927; ed. vl. orch. archi org., New York, Carl Fischer, 1928.
- Concerto in re Minore* [Op. III, n. 11, RV 565], rid. pf. Aldebrando Madami, Roma, Studio Mus. Romano, 1927.
- Le quattro stagioni: quattro concerti per orchestra* [Op. VIII: n. 1, RV 269; n. 2, RV 315; n. 3, RV 293; n. 4, RV 297], trascr. orch. Bernardino Molinari, Milano, Ricordi, 1927.

- VIVALDI-BACH, *Concerto in D minor* [BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], arr. pf. William Murdoch, London, Augener, 1927.
- 1928 *Adagio D minor*, arr. org. John Stuart Archer, London, W. Paxton & Co, 1928.
- Concerto en ré majeur Op. 3 No 9* [Op. III, n. 9, RV 230], «Œuvres anciennes pour violon et piano», n. 14, arr. vl. pf., vl. orch. archi, vc. pf. Georges Dandelot, rev. vl. Dany Brunschwig, rev. vc. Joseph Tzipine, Paris, Eschig, 1928.
- Concerto G moll für Violine und Streichorchester Op. 6 No. 1* [Op. VI, n. 1, RV 324], ed. Alfred Einstein, Leipzig, Eulenburg, 1928.
- Concerto (La majeur - A dur)* [Op. IV, n. 5, RV 347], ed. vl. pf., vl. orch. archi org. Tivadar Nachéz, Mainz, Schott, 1928.
- 1928 (?) *Toccata, in Vier Stücke für Flöte (Violine), Klarinette (Bratsche oder Violine), Fagott (Violoncello) und Harfe (Klavier); nach Caldara, Rameau, Pergolesi und Vivaldi*, arr. Karl Hermann Pillney, Mönchengladbach, Volksvereins-Verlag.
- 1929 J. S. BACH, *Concerto A moll (Vivaldi) für orgel* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522)], arr. pf. Samuel Feinberg, Wien, Universal Edition, Moskau, Staatsverlag, 1929.
- Violin-Konzert (g-Moll, Op. 4, Nr. 6)* [Op. IV, n. 6, RV 316a], ed. vl. orch. archi, vl. pf. Sam Franko, Berlin, Ries & Erler, 1929.
- Larghetto* [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], arr. vl. pf. Jascha Heifetz, London, Hawkes & Son, 1929.
- Adagio; trascritto per clavicembalo da G. S. Bach; riveduto e digitato da Ernesto Marciano* [ALESSANDRO MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo S.Z799* (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16)], in *Composizioni celebri di autori diversi rivedute e digitate da Sigismondo Cesi e Ernesto Marciano*, Milano, Ricordi, 1929.
- Concerto in G minor for strings* [Op. IV, n. 6, RV 316a], «Oxford orchestral series», n. 77, arr. orch. archi Alfred Mistowski, London, Oxford University Press, 1929.
- Fifty classic masterpieces for violin and piano. Vol. 2: Lotti to Vivaldi*, arr. Karl Rissland, Boston, Ditson, 1929.
- 1929 (?) *Concerto grosso d moll op. 3 Nr. 11 für Schülerorchester* [Op. III, n. 11, RV 565], 2 vl. vc. orch. archi e bc., arr. Hermann Schroeder, ed. Heinrich Lemacher e Paul Mies, Köln, Tonger.
- 1930 *Suite A-Dur* [Op. II, n. 2, RV 31], arr. vl. pf. Adolf Busch, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930.
- Concerto en sol majeur op. 3 no. 3* [Op. III, n. 3, RV 310], «Œuvres anciennes pour violon et piano», n. 15, arr. vl. pf., vl. orch. archi Georges Dandelot, rev. vc. pf. Maurice Maréchal, Paris, Eschig, 1930.

- Concerto D dur für Flöte mit Streichorchester Op. 10 Nr. 3* [Op. X, n. 3, RV 428], ed. Alfred Einstein, Leipzig, Ernst Eulenburg, 1930.
- Konzert in D moll op. 3 n. 11* [Op. III, n. 11, RV 565], arr. 2 vl. pf. Paul Klengel, Leipzig, Peters, 1930.
- Konzert in A moll op. 3 n. 6* [Op. III, n. 6, RV 356], ed. Ferdinand Kuchler, arr. vl. pf. Paul Klengel, Leipzig, Peters, 1930.
- Konzert op. 10 no. 3 für Flöte mit Streichorchester und Cembalo* [Op. X, n. 3, RV 428], ed. Gustav Lenzewski, Berlin-Lichterfelde, Vieweg, 1930.
- Concerto in la minore per archi, cembalo ed organo* [Op. III, n. 8, RV 522], trascr. orch. archi cemb. org. Bernardino Molinari, Milano, Ricordi, 1930.
- Concerto grosso D moll op. 3 n. 11* [Op. III, n. 11, RV 565], ed. 2 vl. vc. orch. archi bc. Günter Raphael, ed. cemb. Rudolf Moser, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1930.
- Concerto (in la maggiore) con violino principale ed altro violino per eco lontano* [RV 552], ed. Karl Straube, ed. cemb. Günter Raphael, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1930.
- Concerto in fa a 2 corni da caccia, 2 oboi, violino concertato, 2 violini, fagotto, viola, violoncello e basso* [RV 569], arr. Karl Straube, arr. cemb. Günter Raphael, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1930.
- 1930 (?) *Largo* [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], «Bearbeitungen für Violoncello und Klavier», n. 9, trascr. vc. pf. Joachim Stutschewsky, Zurich, Hug.
- 1931 *Il pastor fido: sonate pour violon et violoncelle* [Anh. 95.4 (olim RV 59)], ed. vl. vc. Paul Bazelaire, Paris, Leduc, 1931.
- Concerto* [RV 316/Op. IV, n. 6, RV 316a], in *Antologia di musica antica e moderna*, vol. X, ed. pf. Gino Tagliapietra, Milano, Ricordi, 1931.
- Pastorale, für Flöte (Violine, Oboe), obligates Violoncello und Orgel (Cembalo), aus Op. 13, Nr. 4 (1737)* [Anh. 95.4 (olim RV 59)], «Nagels Musik-Archiv», n. 18, ed. Walter Upmeyer, Hannover, Adolf Nagel, 1931.
- Op. 10, Nr. 3, Concert für Flöte mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo* [Op. X, n. 3, RV 428], arr. fl. pf. Paul Graf Waldersee, n. ed. Hermann Zanke, Leipzig, Kistner & Ziegel, 1931.
- 1932 *Giga*, in *Four 18th century transcriptions: suite for strings and piano*, arr. pf. orch. archi Anthony Collins, London, Boosey & Hawkes, 1932.
- Concerto grosso a-Moll für zwei Violinen und Streichorchester: op. 3 No. 8* [Op. III, n. 8, RV 522], ed. Alfred Einstein, Leipzig, Eulenburg, 1932.
- Concerto per violino in mi b maggiore* [RV 258], ed. vl. pf., trascr. armoniz. Alberto Gentili, rev. vl. Carlo Zino, Milano, G. Ricordi & C, 1932.

Concerto per violino in sol minore [RV 327], ed. vl. pf., trascr. armoniz. Alberto Gentili, rev. vl. Mario Corti, Milano, Ricordi, 1932.

Concerto per violino in si minore [RV 390], ed. vl. pf., trascr. armoniz. Alberto Gentili, rev. vl. Remy Principe, Milano, Ricordi, 1932.

Sonate en sol majeur, in *Recueil de sonates, pour l'étude du style classique. Arrangées et transcrites pour la clarinette par Auguste Périer. 3e cahier*, Paris, Alphonse Leduc, 1932.

J. S. BACH, *Konzert a-moll für vier Cembali mit Streichorchester nach dem Konzert für 4 Violinen und Streichorchester in h-Moll von Antonio Vivaldi von Johann Sebastian Bach* [BWV 1065 (Op. III, n. 10, RV 580)], ed. Arnold Schering, Leipzig, Eulenburg, 1932.

1932 (?) *Concerto en mi majeur (La primavera)* [Op. VIII, n. 1, RV 269], rid. vl. pf. Alberto Bachmann, Paris, Gallet.

Concerto D dur für Viola d'Amour [RV 392], arr. vla d'am. pf. Cor Kint, Leipzig, Günther.

1933 *Violin-Konzert (B-Dur, Op. 4, Nr. 1)* [Op. IV, n. 1, RV 383a], arr. vl. pf. Stefan Frenkel, Berlin, Ries & Erler, 1933.

Konzert E Dur für Violine solo mit Streichorchester, op. 3 Nr. 12 [Op. III, n. 12, RV 265], arr. vl. pf. Ferdinand Küchler e Otto Wittenbecher, Frankfurt, Peters, 1933.

ARMANDO LA ROSA PARODI, *Omaggio a Vivaldi: per piccola orchestra*, pf. archi 2 fl. ob. fg. 2 tb., Milano, Ricordi, 1933.

Concerto in la maggiore. Trascritto per Violino principale, orchestra d'archi, cembalo, organo e un quartetto d'archi per eco in lontano da Bernardino Molinari [RV 552], Milano, Ricordi, 1933.

Concerto G-Dur [Op. VII, n. 8, RV 299], «Werke aus dem 18. Jahrhundert», n. 26, ed. vl. orch. Robert Sondheimer, Berlin, Basel, Bernoulli, 1933.

1934 *Concerto per violoncello, in mi min.* [RV 409], arr. vc. pf. Alberto Gentili, Milano, Ricordi, 1934.

Konzert g moll für Violine mit Streichorchester und Cembalo (Klavier) oder Orgel. Op. 6 Nr 1. [Op. VI, n. 1, RV 324], «Nagels Musik-Archiv», n. 106, ed. Ludwig Gerheuser, Hannover, Adolph Nagel, 1934.

Concerto Grosso in re minore op. 3 n. 11 [Op. III, n. 11, RV 565], arr. pf. Alessandro Kelberine, Milano, Ricordi, 1934.

Concerto in do minore per pianoforte [J. S. BACH, BWV 981], lib. trascr. pf. Wilhelm Kolischer, Milano, G. Ricordi e C., 1934.

W. F. BACH (attr. a), *Grave* [J. S. BACH, BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565, III mov.)],
trascr. vc. pf. Maurice Maréchal, Paris, Eschig, 1934.

Sonate in G moll [Op. II, n. 1, RV 27], arr. vl. pf. Alfred Moffat, Leipzig, Simrock, 1934.

Adagio D minor, in *The pianist's music shelf. Vol. I. The days of the harpsichord: eighty compositions by English, French, German and Italian masters of the harpsichord period*,
ed. pf. Albert E. Wier, New York, Harcourt, 1934.

Die 4 Jahreszeiten, 4 orchesterkonzerte, für solo viol. m. streichorch. u. cemb. [Op. VIII:
n. 1, RV 269; n. 2, RV 315; n. 3, RV 293; n. 4, RV 297], ed. H. Wollheim, Berlin,
Afa-Verlag, 1934.

Largo, in *Die alte Geige. Vergessene Weisen großer Meister für Geige und Klavier*,
Wien, Universal Edition, 1934.

1935 *Sonate pour violoncelle et piano* [RV 40], arr. pf. vc. Georges Dandelot, rev. vc.
Geneviève Martinet, Paris, M. Eschig, 1935.

Concerto G-Dur [Op. III, n. 3, RV 310], ed. vl. pf., vl. orch. Ferdinand Kückler e
Kurt Herrmann, Leipzig, Hug, 1935.

Sinfonia n. 3 [RV 149], ed. orch. archi cemb. Ludwig Landshoff, Frankfurt,
Peters, 1935.

Konzert A-Dur für Violine und Streichorchester [RV 340], ed. vl. pf., vl. orch.
Ludwig Landshoff, Leipzig, Peters, 1935.

Zwei kleine Sinfonien für Streichorchester [RV 719, 146] ed. orch. archi cemb.
Ludwig Landshoff, Leipzig, Peters, 1935.

1935 (?) *Sonata da camera e-moll* [Op. I, n. 2, RV 67], in *Gradus ad symphoniam. Ein
Musikschatz aus der Zeit der Vorklassiker bis zur Gegenwart für Schulorchester und
Hauskonzert. Oberstufe*, vol. I, ed. 2 vl. vla. vc. cb. pf., Berlin-Lichterfelde, Lienau.

1936 *Concerto grosso g-Moll: für 2 Violinen, Violoncell und Streichorchester; Op. 3 No. 2*
[Op. III, n. 2, RV 578], ed. 2 vl. vc. orch. archi, Samuel Baud-Bovy, Leipzig,
Eulenburg, 1936.

Concerto grosso in re minore per orchestra d'archi [Op. III, n. 11, RV 565], arr. pf.
Alfredo Casella, Milano, Ricordi, 1936.

*6 Concerti für Flöte, Streichorchester und Generalbaß (Cembalo oder Klavier): Op. 10
No. 4. No. 5.* [Op. X: n. 4, RV 435; n. 5, RV 434], «Antiqua: eine Sammlung alter
Musik», ed. fl. orch. cemb. Wolfgang Fortner, Mainz, Schott, 1936.

Concerto d'orchestra: in sol minore [RV 152], elab. orch. archi bc. Alberto Gentili,
Milano, Ricordi, 1936.

- Concerto per violino in mi b maggiore* [RV 258], armoniz. orchestraz. vl. orch. Alberto Gentili, rev. vl. Carlo Zino, Milano, Ricordi, 1936.
- Concerto per violino in sol minore* [RV 327], armoniz. orchestraz. vl. orch. Alberto Gentili, rev. vl. Mario Corti, Milano, Ricordi, 1936.
- Concerto per violino in si minore* [RV 390], armoniz. orchestraz. vl. orch. Alberto Gentili, rev. vl. Remy Principe, Milano, Ricordi, 1936.
- Concerto per violoncello in mi minore* [RV 409], armoniz. orchestraz. vc. orch. Alberto Gentili, Milano, Ricordi, 1936.
- 1936 (?) *Concerto con viola d'amore e flauto, 2 viol., viola e basso* [RV 540], arr. vla. d'am., fl. cemb. Cor Kint, Leipzig, Günther.
- 1937 *Concerto in do minore per violino solo ed archi* [Op. IX: n. 11, RV 198a (I, III movv.); n. 3, RV 334 (II mov.)], ed. vl. orch. archi Alfredo Casella, Wien, Universal-Edition, 1937.
- Concerto per violoncello in mi minore* [RV 409], ed. vla. pf., armoniz. Alberto Gentili, trascr. vla. Mario Fighera, Milano, Ricordi, 1937.
- FERDINAND KÜCHLER, *Concertino im Stil von Antonio Vivaldi*, vl. pf., Leipzig, Bosworth, 1937.
- ARMANDO LA ROSA PARODI, *Omaggio a Vivaldi*, rid. Illuminato Culotta per piccola orch. con pf. solista, Milano, G. Ricordi & C, 1937.
- Trio-Sonate in E moll* [Op. I, n. 2, RV 67], arr. 2 vl. pf. con vc. *ad lib.* Alfred Moffat, London, 1937.
- Recitativo per violoncello e pianoforte: dai concerti di Vivaldi trascritti per organo da J. S. Bach* [BWV 594 (RV 208, II mov.)], trascr. vc. pf. Luigi Silva, Padova, Zanibon, 1937.
- Concerto in sol minore n. 1* [RV 576], «La Polifonia Istrumentale Italiana», trascr. ob. e vl. soli 2 fl. 2 ob. fg. (bassone) orch. archi 2 cemb. Fausto Torre Franca, collab. Roberto Lupi, Milano, Carisch, 1937.
- 1937 (?) *Concerto con viola d'amore, 2 violini, viola e basso* [RV 397], arr. vla. d'am., orch. archi, pf. Theodor Schulz, Leipzig, Günther.
- 1938 *Concerto Op. 3 n.8* [Op. III, n. 8, RV 522], ed. 2 vl. orch. Samuel Baud-Bovy, Leipzig, Eulenburg, 1938.
- Concerto in do minore per violino solo ed archi* [Op. IX: n. 11, RV 198a (I, III movv.); n. 3, RV 334 (II mov.)], ed. vl. pf. Alfredo Casella, Wien, Universal-Edition, 1938.
- 6 Concerti für Flöte, Streichorchester und Generalbaß (Cembalo oder Klavier): Op. 10. No. 1. No. 2. No. 3.* [Op. X: n. 1, RV 433; n. 2, RV 439; n. 3, RV 428], «Antiqua: eine Sammlung alter Musik», ed. fl. orch. archi cemb. Wolfgang Fortner, Mainz, Schott, 1938.

- Adagio und Allegro* [Op. II, n. 3, RV 14 (III, II movv.)], in *Sonatinen und Stücke für Violine und Klavier*, vol. II, ed. vl. pf. Gustav Lenzewski, Mainz, Schott, 1938.
- Gavotte*, in *Zeitschrift für Spielmusik*, Vol. 69. *Duette alter Meister: für Sopran-Blockflöten oder andere Instrumente*, Cello, Moeck, 1938.
- 1939 *Allegro* [Op. III, n. 11, RV 565 (I mov.)], in *Musiche antiche nella trascrizione per quattro violini, Serie I*, ed. Vittorio Fael, Padova, Zanibon, 1939.
- Konzert für Violine mit Streichorchester, E-dur, op. 3 nr. 12* [Op. III, n. 12, RV 265], ed. Heinrich Husmann, Leipzig, Eulenburg, 1939.
- Konzert für Violine mit Streichorchester, A-moll, op. 3 nr. 6* [Op. III, n. 6, RV 356], ed. Heinrich Husmann, Leipzig, Eulenburg, 1939.
- Concerto grosso für zwei Violinen mit Streichorchester, A-moll, op. 3 nr. 8* [Op. III, n. 8, RV 522], ed. Heinrich Husmann, Leipzig, Wien, Eulenburg, 1939.
- Concerto grosso für 2 Violinen und Violoncell mit Streichorchester, D-moll, op. 3 Nr. 11* [Op. III, n. 11, RV 565], ed. Heinrich Husmann, Leipzig, Eulenburg, 1939.
- Adagio and allegro (for violin and figured bass)* [RV 12 (I, II movv.)], arr. vla. pf. Gordon Jacob, London, Novello, 1939.
- Zwei Konzerte für violine, Streichorchester und Cembalo* [Op. III, n. 6, RV 356; Op. XII, n. 1, RV 317], ed. vl. pf. Gustav Lenzewski, Schott, Mainz, 1939.
- Sinfonia nell'opera "Olimpiade"* [RV 725], elab. Virgilio Mortari, Milano, Carisch, 1939.
- Triosonate für zwei Violinen, Violoncello ad lib. und ausgesetzten Generalbass (Cembalo, Klavier oder Orgel), Op. 1, Nr. 2* [Op. I, n. 2, RV 67], «Nagels Musik-Arkiv», n. 147, ed. 2 vl. vc. (*ad lib.*) bc. Erich Schenk, Hannover, Nagel, 1939.
- Concerto in si minore di Antonio Vivaldi, libera trascrizione con alcune aggiunte per pianoforte ed orchestra d'archi dall'elaborazione per clavicembalo di G. S. Bach* [BWV 979], trascr. pf. orch. archi, e rid. 2 pf. Alessandro Tamburini, Milano, Ricordi, 1939.
- Concerto in B minor, opus 3, n. 10: for four violins and orchestra, with cembalo (organ) ad lib.* [Op. III, n. 10, RV 580], ed. 4 vl. orch. archi cemb. Waldemar Woehl, London, Hinrichsen, 1939.
- Intermezzo from the Concerto Grosso in D minor* [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], trascr. cb. pf. Oscar G. Zimmerman, New York, G. Schirmer, 1939.
- 1940 *Siciliana; from Organ concerto in D minor, by Antonio Vivaldi & W. F. Bach* [BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565, III mov.)], trascr. pf. Gilbert Beard, ed. Henry Harris, Philadelphia, Elkan-Vogel co., 1940.

Concerto alla rustica per archi e basso continuo [RV 151], rev. orch. archi cemb. Alfredo Casella, Milano, Carisch, 1940.

Il riposo: concerto in mi per violino solista, orchestra d'archi e cembalo [RV 270], elab. Alfredo Casella, Milano, G. Ricordi e C., 1940.

Concerto III (da "La Cetra"): per violino solista ed archi in sol minore [Op. IX, n. 3, RV 334], elab. Alfredo Casella, Milano, Carisch, 1940.

Concerto in la minore per due violini ed orchestra d'archi [RV 523], elab. Alfredo Casella, Milano, Ricordi, 1940.

Due arie dall'opera Ercole sul Termodonte: per soprano, orchestra d'archi e cembalo [«Chiare onde», «Dai due venti» (RV 710)], rev. sopr. orch. archi cemb., sopr. pf. Alfredo Casella, Milano, Carisch, 1940.

Concerto in D minor [BWV 596 (Op. III, n. 11, RV 565)], trascr. orch. Dezso D'Antalfy, London, Hawkes & Son, 1940.

Violin Concerto in A minor, op. 3, no. 6; violin concerto in G minor, op. 6, no. 1 [Op. III, n. 6, RV 356; Op. VI, n. 1, RV 324], in *Classic violin concertos*, ed. Albert E. Wier, New York, Longmans, Green & co., 1940.

Concerti grossi, op. 3, nos 2, 8, 10, 11 [Op. III: n. 2, RV 578; n. 8, RV 522; n. 10, RV 580; n. 11, RV 565], in *Chamber suites and concerti grossi*, ed. Albert E. Wier, New York, Longmans, Green & co., 1940.

1941 *Sonata a tre per violino, violoncello e pianoforte* [I. Largo maestoso (Op. V, n. 6, RV 72, I mov.), II. Allemanda (Op. V, n. 5, RV 76, II mov.), III. Aria (Op. V, n. 6, RV 72, III mov.), IV. Corrente (Op. V, n. 5, RV 76 (III mov. + fin.?)), elab. Alfredo Casella, Milano, G. Ricordi e C., 1941.

Gloria: per soli, coro a 4 voci miste e orchestra [RV 589], elab. Alfredo Casella, Milano, Ricordi, 1941.

Stabat Mater: per contralto solo e pianoforte [RV 621], elab. Alfredo Casella, Milano, Carisch, 1941.

1941 (?) *Concerto en la mineur opus 3, n° 6* [Op. III, n. 6, RV 356], rev. vl. pf. Lucien Garban, Paris, Durand et C.ie.

1942 *Concert en mi mineur* [RV 40], real. vc. orch. archi Paul Bazelaire, Alphonse Leduc, 1942.

Concerto op. 8 no. 9 [Op. VIII, n. 9, RV 236], ed. vl. solo (o ob.) archi org., n. ed. org. Sydney Beck, New York, New York Public Library, 1942.

Credo [RV 591], trascr. coro orch. Alfredo Casella, Milano, Ricordi, 1942.

Giga: for B♭ clarinet and piano, trascr. cl. pf. Domenico De Caprio, Chicago, Gamble Hinged Music Co., 1942.

J. S. BACH, *Organ concerto in A minor, based on themes by Vivaldi* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522)], ed. orch. archi Paul Glass, New York, Broadcast music, 1942.

Concerto in d minor [RV 128], ed. orch. archi bc. (pf.) Ludwig Landshoff, New York, Music Press, 1942.

Siciliano [Op. III, n. 11, RV 565 (III mov.)], in *Master Melodies*, arr. fl. pf. T. S. (Thomas Stanley) Walker, London, Schott & Co, 1942.

1942 (?) J. S. BACH, *Adagio d Moll aus dem Orgelkonzert a Moll nach Vivaldi; Concerto G Dur nach Vivaldi* [BWV 593 (Op. III, n. 8, RV 522), BWV 973 (Op. VII, n. 8, RV 299)], in *Ausgewählte Werke für die Kleinorgel (Positiv) oder andere Tasteninstrumente (Cembalo, Clavichord, Klavier)*, ed. Hermann Keller, Leipzig, Peters.

1943 *Concerto per orchestra in Do maggiore* [RV 558], elab. 2 fl. heckelphon 2 tr. 2 arpe 2 mandolini orch. archi cemb. Alfredo Casella, Milano, Carisch, 1943.

Concerto en la mineur. L'estro harmonico. 1er Tempo [Op. III, n. 6, RV 356 (I mov.)], in *Premiers solos en forme de morceaux de concours extraits des concertos célèbres pour violon et piano*, rev. vl. pf. Raoul Daniel, Gallet et Fils, 1943.

Concerto in A minor op. 3, no. 6 [Op. III, n. 6, RV 356], ed. vl. pf. George Perlman, New York, C. Fischer, 1943.

1944 *Sonata in A major for violin (or viola) and piano* [Op. II, n. 2, RV 31], rev. Ferdinand David, ed. vl. Friedrich Hermann, New York, International Music Comp, 1944.

1945 *Gloria* [RV 589], elab. Alfredo Casella, rid. canto pf. Maffeo Zanon, Milano, Ricordi, 1945.

1946 *Sonata in La maggiore per violino e pianoforte* [Op. II, n. 2, RV 31], ed. Ferdinand David, rev. Alberto Poltronieri, Milano, Carisch, 1946.

Concerto G minore [Op. XII, n. 1, RV 317], arr. org. Paul Eraly, Amsterdam, Heuwekemeijer, 1946.

Sei arie per canto e pianoforte [«Vieni, vieni, o mio diletto» (*Ercole su'l Termodonte*, RV 710), «Se cerca, se dice» (*L'Olimpiade*, RV 725), «Quo cum patriae», «O servi, volate», «Sì fulgida per te», «Armatae face et anguibus» (*Juditha triumphans*, RV 644)], elab. Alberto Gentili, Milano, Ricordi, 1946.

Il pastor fido, sonata n. 6 in G-minor; for flute or oboe or violin and piano (with cello or bassoon optional) [Anh. 95.6 (olim RV 58)], «Music for wind instruments by 18th Century masters», n. 1, ed. Josef Marx, bc. Erwin Bodky, New York, Ginnis & Marx, 1946.

VIVALDI-BACH, *Adagio* [ALESSANDRO MARCELLO, *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* S.Z799 (II mov.) (arr. J. S. BACH, BWV 974) (RV Anh. 16)], in *I maestri del clavicembalo*, ed. pf. Renzo Silvestri, Milano, Zerboni, 1946.

Due concerti [RV 523, 151], ed. pf. Luciano Tomelleri, Milano, Suvini Zerboni, 1946.

Gabriele Uggiàs

CATALOGUE OF THE EDITIONS OF VIVALDI'S MUSIC (1800-1946)

Summary

Although various scholars have commented on some of the most important editions (or, more often, transcriptions) of Vivaldi's music dating from the nineteenth and twentieth centuries, especially the early twentieth century, there exists no means of surveying these musical sources as a whole and in the greatest possible detail. The catalogue offered here aims to fill this lacuna – expanding the work initiated by Marc Pincherle and continued by Mario Rinaldi, followed by Agostino Girard and Giancarlo Rostirolla – while limiting its purview to editions of Vivaldi's music published in the nineteenth century and the twentieth century up to 1946 (inclusive), thus omitting the very few known 'old' editions published in the decades of the eighteenth century following the death of the Red Priest and all editions later than 1946. The list, organized chronologically, clearly illustrates the gradual 'rediscovery' of the Venetian composer, showing how many, and which, works by Vivaldi (wherever possible giving a precise year) were published before the Istituto Italiano Antonio Vivaldi and Ricordi initiated, in 1947, their projected complete edition of the composer's instrumental works.

The investigation brought to light a total of 279 editions, many of which contain more than one composition by Vivaldi. The identified compositions by the Red Priest number 93, among which sonatas (24) and concertos for one or more instruments (55) predominate. In all, there are slightly more than 150 editors and arrangers, the most prolific of whom were Alfredo Casella (14), Alberto Gentili and Alfred Moffat (11). The work that acquired the largest number of editions during those decades (including reprints and Bach's transcriptions) is the concerto RV 565 (42 editions), followed by the sonata RV 31 (27).

Admittedly, a catalogue of this kind cannot pretend to a definitive status, both because the date (as well as the instrumentation, given that it has not always been possible to view the score) is sometimes uncertain, and because one has to presume that further editions will be added in the future. In the meantime, the present list will certainly serve as a useful research tool for increasing our understanding of how Vivaldi was regarded and played in the nineteenth and early twentieth centuries, as well as providing a context for the detailed analysis of those editions considered of greatest interest.

MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

The literature on Vivaldi has frequently referred to the *Te Deum* and solemn Mass performed in Venice at S. Maria Gloriosa dei Frari on 1 February 1712 under the direction of its *maestro di cappella fra'* Ferdinando Antonio Lazzari. The occasion for celebration was the coronation of Charles VI as Holy Roman Emperor, and it was Charles's ambassador in Venice, Prince Filippo Ercolani, who instigated its commemoration there. The *Te Deum* itself and the Mass, both probably composed by Lazzari, are lost, but the remaining music, which comprises a choral motet and three solo motets by Lazzari plus three concertos, each differently scored and by a different composer, is preserved in a sumptuous, calligraphically executed manuscript in Vienna entitled *Austriaco laureato Apollini Musarum mæcenati earumdem obsequia et vota*.¹ The three composers of the instrumental items were: Giuseppe Perroni (with a cello concerto featuring himself as soloist which, now that Vivaldi's 'Horneck' concertos are thought to date from considerably later than previously believed,² must count as one of the very earliest of its species); Francesco Veracini (with the celebrated *Concerto a otto stromenti* where, similarly to Vivaldi's *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio* performed in Padua only twelve days later, the solo violinist stands out spectacularly); and Lazzari himself (an unpretentiously attractive *concertante* sonata in the Bolognese tradition for two trumpets and strings that casts the central slow movement, by way of an even-handed tribute, in the form of a duet for Veracini and Perroni). These seven compositions are now made available for study in a scrupulously scholarly edition from the Centro Studi Antoniani in Padua.³ The prefatory essay by the editor, Francesco Lora, encyclopaedic in scope, is an important contribution to knowledge in its own right.

There is just one small critical point I would like to make for the record and also as a practical suggestion for performance. In the Vienna manuscript the third movement of Perroni's concerto is notated on systems of three staves: the upper staff is for viola (in crotchets); the central one for solo cello (in running semiquavers reinforced intermittently by percussive chords); and the lowest one – by implication for basso continuo – completely void of notes. Lora takes the text at face value, failing to explain why, if continuo is not required, a third staff is needed at all. In pragmatic terms, a much more satisfactory musical effect is

¹ A-Wn, Mus. Hs. 17569.

² See the argument convincingly contesting the traditional identification of Horneck's hand presented in FEDERICO MARIA SARDELLI, *La misteriosa mano di Franz Anton Horneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 sono lavori giovanili*, "Studi vivaldiani", 16, 2016, pp. 89-102.

³ FERDINANDO ANTONIO LAZZARI OFMCONV. (1678-1754) – GIOVANNI PERRONI (1688-1748) – FRANCESCO MARIA VERACINI (1690-1768), *Austriaco Laureato Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di Te Deum e Messa solenne per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo – Venezia, Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, 1° Febbraio 1712*, ed. Francesco Lora, Padua, Centro Studi Antoniani, 2016.

achieved if the continuo doubles the viola in the lower octave, and preferably also sub-octave. Could it be that the copyist of the manuscript forgot to include (or overlooked) an instruction for the continuo to double the viola – or even that he omitted to copy notes present in his exemplar?

Recent research concerning several composers of concertos with some connection to Venice who were active in the later 1710s and 1720s has revealed the depth of Vivaldi's influence, which in certain instances – those of Gallo, Jiránek and Cattaneo spring first to mind – have raised uncertainties over authorship. To these Vivaldian acolytes may be added a further name, that of **Johann Friedrich Schreivogel**, a composer of probable Swiss parentage who was a leading violinist in Milan. Schreivogel was certainly present in Venice (most likely, as a member of an opera orchestra) at the time of Pisendel's visit in 1716-1717, as a result of which the German took back to Dresden three violin concertos and at least two violin sonatas by his colleague. Schreivogel was an accomplished and in some respects rather original composer, but his specific debt to Vivaldi comes through very strongly in his sonatas and concertos. I explore his life and music in a recent article.⁴ The case of Schreivogel, as of Veracini and Perroni mentioned earlier, reminds us of how the Venetian Carnival acted not only as a meeting point and marketplace for the leading singers but equally as one for their instrumental counterparts, who had many opportunities both inside and outside the opera houses to display their talents.

In his recent article for this journal on **the musical interests and activities of Francis Stephen, duke of Lorraine and future emperor**, Jóhannes Ágústsson discusses Vivaldi's presentation or sale of compositions to him, for which a reference to "questi umilissimi parti della mia debole penna" in a covering letter dated 28 May 1729 sent by the composer to his patron provides clear evidence.⁵ Ágústsson very cogently argues that a likely identity for these "parti" is the set of twelve *concerti a quattro* in the hand of Giovanni Battista Vivaldi today widely known, for convenience of reference, as the "Paris Concertos" on account of their preservation in the library of the Paris Conservatoire today housed in the Bibliothèque Nationale de France.⁶ Ágústsson does not, however, offer any suggestion as to how the concertos ended up in Paris beyond mentioning Vivaldi's close connection with the French ambassador to Venice (Jacques-Vincent Languet, count of Gergy) and his circle in the late 1720s, a possible route that many students of Vivaldi, myself included, have hypothesized in the past.

⁴ MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, Possibly Swiss: the Violinist and Composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707–1749)*, "Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft", Neue Folge, 34/35, 2014/2015, pp. 41-68.

⁵ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "La perfetta cognitione": Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, "Studi vivaldiani", 15, 2015, pp. 119-182: 128-131.

⁶ F-Pc, Ac e⁴ 346.

Now Pablo Queipo de Llano, in private correspondence, offers an alternative route that lends even more plausibility to the idea that the concertos are in fact “Viennese” by original destination and stylistic orientation, albeit “Parisian” by modern location.

The Spanish scholar’s starting point is the inclusion of the twelve concertos in the manuscript thematic catalogue entitled “Thematisches Verzeich- | niß | über die Compositionen | von | I Antonio Vivaldi | II Arcangelo Corelli | III Giuseppe Tartini | IV [void space] | gesammelt [*sic*] von Aloys Fuchs | 1839”.⁷ The compiler, Aloys Fuchs (1799-1853), was a prominent Viennese private scholar of music and music collector who liked to draw up inventories of the music in his possession. In a pioneering article of 1972 Peter Ryom reproduced in facsimile the ‘Vivaldian’ section of the catalogue in its entirety, identifying and commenting on its contents.⁸ Ryom correctly observed that this was the earliest known thematic catalogue of music by Vivaldi, but omitted to discuss the significance of a vitally important aspect: it does not purport to be a complete list of all the Vivaldi compositions that Fuchs could find by diligently searching collections accessible to him (in the manner of the work lists in Robert Eitner’s *Quellen-Lexikon*), but is mainly, if not wholly, an inventory of Vivaldi manuscripts and prints in his personal possession, augmented by relevant entries in the Breitkopf catalogues (which he doubtless also owned).⁹ During Fuchs’s life and especially after his death items in his collection became widely dispersed through donations and sales, which, Queipo de Llano argues, accounts for the presence of the concertos today in Paris. Supporting this argument is the fact that the two independent concertos entered by Fuchs immediately after the “Paris” set – the concerto for two violins in A minor RV 523 and a version of the violin concerto in C major RV 189 slightly later than the one in the manuscript *La cetra* set (no. 2) – are similarly preserved in the library of the Paris Conservatoire.¹⁰ Significantly, the C major concerto is copied in the hand of Giovanni Battista Vivaldi and two other scribes (Scribes 7 and 20 in Paul Everett’s classification), a fact indicating that, like the “Paris” concertos, it came directly from the composer’s *atelier*. Oddly, Fuchs’s headings describe the concertos of the “Paris” set and RV 523 alike as pieces “per il Violino con Stromenti”. Neither characterization is strictly accurate or matches a description in the source itself, so these labels probably originate from Fuchs himself.

⁷ D-B, Mus. ms. theor. K. 828. The entire catalogue is digitized and consultable online at <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN641724616&PHYSID=PHYS_0001&USE=800>. The “Paris Concertos”, numbered 1-12, occupy f. 5r (nos. 1-7) and f. 5v (nos. 8-12). They are followed lower down on f. 5v by a pair of concertos numbered 1-2, which are identifiable as RV 523 and RV 189, respectively.

⁸ PETER RYOM, *Le catalogue thématique d’Aloys Fuchs, “Vivaldi Informations”, 1, 1971-1972*, pp. 41-71.

⁹ This interpretation implies that the twelve concertos of the manuscript *La cetra* collection (today A-Wn, Mus. Hs. 15996) listed in the inventory were not inspected by Fuchs in the imperial library but originally formed part of his private collection.

¹⁰ F-Pc, D. 10778 and D. 8659, respectively.

Two further violin concertos listed individually by Fuchs are of particular interest: RV Anh. 64a (formerly RV 272) in E minor and RV 348 in A major.¹¹ The first, headed “Concerto per il Violino | Violonzello obligato e Basso” (with “avec accompagnim: di Violino” squeezed in between the two original lines), is generally regarded as inauthentic (the set of parts, of Roman origin, in the Manchester Concerto Partbooks attributes the concerto, not implausibly, to Angelo Maria Scaccia, and a version for transverse flute, RV Anh. 64, is attributed to Hasse in Schwerin). However, the second (RV 348), a concerto employing *scordatura* (not evident, though, from Fuchs’s incipit) and headed “Concerto per il Violino et 5 Strom: rip:”, is certainly genuine: it was published as the sixth concerto in Op. 9, *La cetra* (1727).¹² On another page the inventory contains incipits for two more Vivaldi concertos: RV 111 and RV 227.¹³ The first is a *concerto a quattro* in C major, this time labelled correctly as such by Fuchs, the second, a concerto for violin in D major. These must derive from the same manuscripts as those of two concertos today uniquely held by the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.¹⁴ Both manuscripts have the name “Salzmann” (with small orthographic variations) inscribed at the foot of their first page. This probably refers to Carl Gottfried Salzmann (1797-1871), who taught harmony and figured bass at the conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde before leaving in 1840 to found his own music school in Vienna. These manuscripts are less likely to be connected to Francis Stephen, at least during his periods spent in Vienna, since both are copies made in Rome.¹⁵ However, they could conceivably have been acquired during his residence in Florence after 1737 as grand duke of Tuscany.

Seeing that all six Vivaldi concertos occurring singly in Fuchs’s catalogue (RV 111, 189, 227, 348, 523 and – if genuine – Anh. 64a) are datable approximately to the later 1720s, it would be worth investigating more deeply the possibility that some of these, too, came to Fuchs via the library of the duke, who might have received them directly from the composer.

Whenever one discovers, or comes to learn about, the existence of a new Vivaldi composition, it is possible in the great majority of instances to describe it, state its present location, perform it and even publish it in facsimile or in a modern edition. Sharing music and information about it is after all central to our culture. Occasionally, however, a need to preserve confidentiality precludes full

¹¹ These two concertos, not numbered, are entered on f. 6v immediately below the last four Op. 1 sonatas and above the flute concerto RV 436, which Fuchs evidently took from the Breitkopf catalogues and did not possess as a manuscript.

¹² Fuchs’s catalogue does not include the published *La cetra*, so this concerto in manuscript must have reached him by a different route (staccato dots in the first two bars not present in the print point in the same direction). Could this also have been a version not employing *scordatura*, given the conventional (actual sounds) notation of the incipit?

¹³ Their incipits are added on vacant staves following the last five Op. 3 concertos on f. 4v.

¹⁴ *A-Wgm*, IX. 8285 and IX. 8284, respectively.

¹⁵ I owe this information to Jóhannes Ágústsson in private correspondence.

disclosure. Two years ago I became aware of a **Vivaldi sinfonia for four-part strings** of undoubted genuineness (especially since its second and third movements are cut-down versions of those in the sinfonia to *Ottone in villa*). It is contained in a set of five manuscript partbooks transmitting an Italian instrumental repertory dating mainly from the 1720s that has more recently passed to a new owner – I suspect private rather than institutional – whose identity and geographical location are unknown to me. Ever since I learned of this unpublicized sale I have thought long and hard about how to communicate at least part of the information I have on this work and manuscript to the musical and musicological community without breaching confidentiality. After reflection, I think it will be in order at least to give the incipits of the three movements, which are:

Allegro



VI I-II unis.

Adagio



Presto



If the present owner should see these lines, my request is merely that he or she confirm in some way that the manuscript of the work exists. Any further information would of course be welcome, but even the mere confirmation by its owner of the sinfonia's existence would enable it to take its due place in the Vivaldi catalogue. Meanwhile, Vivaldi-watchers will want to make a mental note of these incipits just in case this sinfonia surfaces in a saleroom at some point in the future and a new opportunity arises to secure it for a public collection.¹⁶

¹⁶ The twenty-eighth work in the same collection of thirty compositions, all described in their headings (without more precise generic distinction) as sonatas, is similarly attributed to Vivaldi. In that instance, however, the attribution is clearly false, since thematic concordances link the work to the Milanese composer Giuseppe Ferdinando Brivio. *A-Wit*, Mus. Hs. 17569.

MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

La letteratura vivaldiana ha spesso fatto menzione al *Te Deum* e alla *Messa solenne eseguiti presso la chiesa veneziana S. Maria Gloriosa dei Frari l'1 febbraio del 1712, sotto la direzione del suo stesso maestro di cappella fra' Ferdinando Antonio Lazzari*. L'occasione di quella celebrazione solenne fu l'elevazione di Carlo VI al soglio del Sacro Romano Impero, e fu l'ambasciatore imperiale a Venezia, il principe Filippo Ercolani, a promuovere l'iniziativa. Le partiture del *Te Deum* e della *Messa*, probabilmente composte dallo stesso Lazzari, sono entrambe perdute, ma il resto della musica eseguita in quella circostanza – un mottetto corale e tre a voce sola di Lazzari, assieme a tre concerti, ciascuno con organici differenti e opera di un diverso compositore – ci è pervenuta all'interno di un manoscritto sontuoso e calligraficamente raffinato custodito a Vienna, intitolato *Austriaco laureato Apollini Musarum mæcenati earumdem obsequia et vota*.¹ I tre autori delle composizioni strumentali sono Giuseppe Perroni (con un concerto per violoncello del quale eseguì lui stesso la parte solistica e che, ora che si ritiene opportuno postdatare i concerti vivaldiani copiati dal presunto Horneck rispetto al periodo cui erano stati attribuiti,² potrebbe rappresentare uno dei primissimi esempi di questo particolare genere compositivo), Francesco Veracini (con il suo celebre *Concerto a otto stromenti*, in cui, analogamente al *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio di Antonio Vivaldi*, eseguito a Padova dopo soli dodici giorni, la parte del violino solista emerge in maniera spettacolare) e dello stesso Lazzari (una poco pretenziosa sonata *concertante*, nella tradizione della scuola bolognese – che, nel movimento lento centrale, affianca due trombe agli strumenti ad arco – qui ripresa come una sorta di tributo, in forma di duetto per Veracini e Perroni). Queste sette composizioni sono oggi a disposizione degli studiosi grazie a un'accurata edizione critica edita dal Centro Studi Antoniani di Padova.³ L'ampio saggio introduttivo, firmato dal curatore dell'edizione, Francesco Lora, costituisce di per sé un significativo contributo all'avanzamento delle nostre conoscenze in questo campo specifico di studi.

Mi permetto di segnalare un piccolo punto critico, aggiungendo anche un suggerimento funzionale all'esecuzione di questi brani. Nel manoscritto di

¹ A-Wn, Mus. Hs. 17569.

² Vedi la convincente tesi riguardo all'identificazione della mano di Horneck presentata in FEDERICO MARIA SARDELLI, *La misteriosa mano di Franz Anton Horneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 sono lavori giovanili*, "Studi vivaldiani", 16, 2016, pp. 89-102.

³ FERDINANDO ANTONIO LAZZARI OFMCONV. (1678-1754) – GIOVANNI PERRONI (1688-1748) – FRANCESCO MARIA VERACINI (1690-1768), *Austriaco Laureato Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di Te Deum e Messa solenne per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo – Venezia, Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, 1° Febbraio 1712*, a cura di Francesco Lora, Padova, Centro Studi Antoniani, 2016.

Vienna, il terzo movimento del concerto di Perroni utilizza un'accollatura formata da tre pentagrammi: quello superiore è riservato alla parte della viola (in semiminime); quello centrale al violoncello solo (in continue semiminime talvolta rinforzate da accordi percussivi); e il rigo inferiore, destinato evidentemente al Basso continuo, è lasciato in bianco. Lora ritiene che il continuo non debba partecipare all'esecuzione, anche se omette di spiegare la presenza inutile del terzo pentagramma. In realtà, da un punto di vista pratico, si ottiene un effetto musicale molto più soddisfacente se il Basso continuo raddoppia la parte della viola all'ottava inferiore, o ancora meglio alla seconda ottava inferiore. È dunque possibile che il copista del codice viennese abbia omissso, per dimenticanza o trascuratezza, di aggiungere un'indicazione di raddoppio per il continuista, o persino di trascrivere delle note effettivamente presenti nel suo esemplare di riferimento?

Alcune recenti ricerche inerenti un gruppo di compositori di concerti collegati in vario modo a Venezia e attivi fra la fine della seconda e la terza decade del Settecento hanno rivelato il profondo ascendente esercitato da Vivaldi nei loro confronti, tanto che in certi casi – tra i quali quelli di Gallo, Jiránek e Cattaneo – tale influenza ha dato adito a dubbi riguardo la paternità delle rispettive composizioni. Fra questi proseliti vivaldiani possiamo oggi annoverare anche **Johann Friedrich Schreivogel**, un compositore di probabile origine svizzera, attivo a Milano in veste di apprezzato violinista. Schreivogel era sicuramente presente a Venezia (molto verosimilmente come membro di un'orchestra teatrale) durante il soggiorno di Pisendel nella città lagunare del 1716-1717, posto che quest'ultimo portò con sé a Dresda tre concerti per violino e almeno altre due sonate per violino composte dal suo collega. Schreivogel fu un compositore dotato e per certi aspetti piuttosto originale, anche se il suo debito nei confronti di Vivaldi emerge con particolare evidenza nelle sonate e nei concerti. La sua musica e la sua biografia costituiscono l'oggetto di un mio recente articolo.⁴ Più in generale, non si può fare a meno di considerare come il caso di Schreivogel, analogamente a quelli di Veracini e Perroni citati poc'anzi, dimostrino come il Carnevale veneziano, oltre a rappresentare un crocevia per l'incontro dei più rinomati cantanti dell'epoca, costituisse una analoga opportunità di lavoro e di scambio per i loro colleghi strumentisti, cui veniva offerta, sia dentro che fuori dei teatri, la possibilità di mostrare il proprio talento.

Nel suo recente articolo – ospitato sulle pagine di questa rivista – **sugli interessi e le attività musicali di Francesco Stefano, duca di Lorena e futuro imperatore**, Jóhannes Ágústsson ha segnalato la scoperta di una lettera accompagnatoria spedita da Vivaldi al proprio mecenate il 28 maggio 1729 in cui

⁴ MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, Possibly Swiss: the Violinist and Composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707–1749)*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», Neue Folge, 34/35, 2014/2015, pp. 41-68.

si menzionava l'omaggio o la vendita di alcune composizioni, descritte come «questi umilissimi parti della mia debole penna». ⁵ Ágústsson identifica, molto opportunamente, i «parti» in questione con la copia di una raccolta di dodici *concerti a quattro* realizzata da Giovanni Battista Vivaldi posseduta dalla Biblioteca del Conservatorio di Parigi e oggi conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, perciò universalmente noti come «Concerti di Parigi». ⁶ Ágústsson non avanza, tuttavia, alcuna ipotesi sulle modalità attraverso cui la copia dei concerti giunse fino a Parigi, limitandosi a ricordare gli stretti rapporti intercorsi fra Vivaldi e l'ambasciatore francese a Venezia (Jacques-Vincent Languet, conte di Gergy) e la sua cerchia nella seconda metà degli anni Venti del Settecento, un assunto sostenuto in passato da molti studiosi vivaldiani, compreso chi scrive. Ora Pablo Queipo de Llano, in una corrispondenza privata, mi offre un'ipotesi alternativa secondo cui tali concerti potrebbero essere in realtà "Viennesi" per caratteristiche stilistiche e originaria destinazione, quantunque "Parigini" nella loro attuale collocazione geografica.

Il punto di partenza del musicologo spagnolo è l'inclusione dei dodici concerti nel catalogo tematico manoscritto intitolato «Thematisches Verzeich- | niß | über die Compositionen | von | I Antonio Vivaldi | II Arcangelo Corelli | III Giuseppe Tartini | IV [spazio vuoto] | gesammelt [sic] von Aloys Fuchs | 1839». ⁷ Il suo estensore, Aloys Fuchs (1799-1853), viennese, fu un valente studioso e collezionista di musica, ch'era solito redigere degli inventari delle opere in suo possesso. Peter Ryom riprodusse in facsimile la sezione 'vivaldiana' del suo catalogo in un pionieristico articolo del 1972, identificando e discutendo il suo contenuto specifico. ⁸ Ryom, giustamente, osservò che si trattava del più antico catalogo tematico della musica di Vivaldi, senza però soffermarsi su un aspetto di importanza cruciale, vale a dire che tale inventario non era stato concepito con la pretesa di costituire elenco completo di tutte le composizioni vivaldiane che Fuchs era stato in grado di identificare attraverso una paziente ricerca sui fondi cui poteva avere accesso (alla maniera delle opere elencate da Robert Eitner nel suo *Quellen-Lexikon*), ma che si trattava, principalmente, di un inventario delle stampe e dei manoscritti musicali di Vivaldi effettivamente di sua proprietà, integrato con la citazione di opere inserite all'interno dei cataloghi Breitkopf (senza dubbio anche questi in suo possesso). ⁹ Durante la vita di Fuchs e

⁵ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, «La perfetta cognitione»: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, «Studi vivaldiani», 15, 2015, pp. 119-182: 128-131.

⁶ F-Pc, Ac e⁴ 346.

⁷ D-B, Mus. ms. theor. K. 828. L'intero catalogo è accessibile online, in forma digitale, all'indirizzo: <http://digital.staatsbibliothekberlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN641724616&PHYSID=PHYS_0001&USE=800>. I «Concerti di Parigi», numerati progressivamente dall'1 al 12, occupano la c. 5r (nn. 1-7) e 5v (nn. 8-12). Subito dopo, in fondo alla c. 5v, segue una coppia di concerti (numerati 1-2), identificabili come RV 523 e RV 189.

⁸ PETER RYOM, *Le catalogue thématique d'Aloys Fuchs*, «Vivaldi Informations», 1, 1971-1972, pp. 41-71.

⁹ Questa interpretazione implica che i dodici concerti della raccolta manoscritta intitolata *La cetra* (odierna collocazione A-Wn, Mus. Hs. 15996) elencati nell'inventario non furono esaminati da Fuchs presso la biblioteca imperiale, bensì che facessero originariamente parte della sua collezione privata.

specialmente dopo la sua morte, la sua collezione musicale fu smembrata e dispersa attraverso vendite e donazioni che, secondo Queipo de Llano, potrebbero spiegare l'attuale presenza a Parigi dei dodici concerti. A sostegno della sua ipotesi, vi è il fatto che i due concerti elencati da Fuchs subito dopo quelli «di Parigi» – il Concerto per due violini in La minore RV 523 e una versione del Concerto per violino in Do maggiore RV 189 di poco posteriore a quella attestata nella raccolta manoscritta intitolata *La cetra* (n. 2) – sono a loro volta conservati presso la biblioteca del Conservatorio parigino.¹⁰ È importante sottolineare come la redazione del Concerto in Do maggiore sia il frutto di un lavoro congiunto di Giovanni Battista Vivaldi e altri due copisti già noti agli studiosi vivaldiani (Scribes 7 e 20, secondo la classificazione di Paul Everett), perché dimostrerebbe una sua provenienza, analogamente alla raccolta dei concerti «di Parigi», direttamente dall'*atelier* del compositore. I titoli utilizzati da Fuchs, stranamente, identificano sia i concerti «di Parigi» sia RV 523 come brani «per il Violino con Stromenti». Nessuna delle due definizioni è pienamente accurata, ovvero conforme a un'intestazione inerente nella fonte stessa, quindi probabilmente questi titoli sono opera di Fuchs.

Altri due concerti per violino, riportati indipendentemente nel catalogo di Fuchs, rivestono particolare interesse: si tratta del Concerto in Mi minore RV Anh. 64a (già RV 272) e del Concerto in La maggiore RV 348.¹¹ Il primo, intitolato «Concerto per il Violino | Violonzello obbligato e Basso» (con la dicitura «avec accompagnim: di Violino» aggiunta nel poco spazio disponibile fra le due righe del testo originario), è generalmente ritenuto spurio (un'altra sua fonte, di origine romana, testimoniata all'interno dei libri-parte di Manchester, lo attribuisce – probabilmente non senza ragioni – ad Angelo Maria Scaccia, mentre una versione per flauto traverso conservata a Schwerin, RV Anh. 64, è attribuita ad Hasse). L'autenticità del secondo brano (RV 348), un concerto in *scordatura* (particolarità non evidente, comunque, nell'incipit di Fuchs) intitolato «Concerto per il Violino et 5 Strom: rip:», è invece fuori discussione: fu pubblicato nel 1727 come sesto concerto dell'Op. IX, *La cetra*.¹² Un'altra pagina del catalogo riporta gli incipit di altri due concerti di Vivaldi: RV 111 e RV 227.¹³ Il primo è un *concerto a quattro* in Do maggiore, stavolta correttamente descritto da Fuchs, mentre il secondo è un Concerto per violino in Re maggiore. Entrambi derivano dai manoscritti degli

¹⁰ *F-Pc*, D. 10778 e D. 8659.

¹¹ Questi due concerti, privi di numerazione, sono elencati alla c. 6v, dopo le ultime quattro sonate dell'Op. I e prima del concerto per flauto RV 346, che Fuchs trasse evidentemente dai cataloghi Breitkopf e di cui non possedeva i manoscritti.

¹² Poiché il catalogo di Fuchs non comprende la versione a stampa de *La cetra*, il manoscritto di questo concerto deve essere entrato in suo possesso per altre vie (i punti di staccato nelle prime due battute, assenti nella versione a stampa, sembrano avvalorare questa supposizione). Potrebbe questo manoscritto aver riportato una versione che non richiedesse la scordatura, visto che la notazione dell'incipit è convenzionale (cioè in suoni reali)?

¹³ I rispettivi incipit sono stati aggiunti sui pentagrammi vuoti dopo gli ultimi cinque concerti dell'Op. III, sulla c. 4v.

stessi concerti oggi conservati in copia unica presso la biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna.¹⁴ L'aggiunta del cognome «Salzmann» (sia pur con piccole differenze ortografiche) sul margine inferiore della carta iniziale di entrambi i manoscritti, potrebbe rimandare a Carl Gottfried Salzmann (1797-1871), professore di armonia e basso cifrato presso il Conservatorio della Gesellschaft der Musikfreunde fino al 1840, allorché fondò una propria scuola di musica a Vienna. È piuttosto improbabile che tali manoscritti abbiano un rapporto diretto con Francesco Stefano, almeno per ciò che riguarda il periodo in cui questi risiedette a Vienna, giacché sono entrambi di provenienza romana.¹⁵ Essi, tuttavia, potrebbero essere stati acquistati prima del 1737, all'epoca della sua presenza a Firenze in qualità di Gran Duca di Toscana.

Poiché è probabile che tutti e sei i concerti attribuiti a Vivaldi elencati in maniera indipendente all'interno del catalogo di Fuchs (RV 111, 189, 227, 348, 523 e – qualora ne fosse accertata l'autenticità – Anh. 64a) risalgono grossomodo alla fine degli anni Venti del Settecento, varrebbe la pena indagare più in profondità la possibilità che alcuni di essi siano giunti in suo possesso tramite la biblioteca personale del duca di Lorena, che potrebbe a sua volta averli ricevuti direttamente dal compositore.

Allorché si scopre l'esistenza di una nuova composizione di Vivaldi, o almeno se ne viene a conoscenza, è possibile, nella stragrande maggioranza dei casi, descriverla, indicarne con precisione il luogo di conservazione, eseguirla e perfino pubblicarla in facsimile o in edizione moderna. La condivisione del patrimonio musicale e delle informazioni ad esso relative è, dopotutto, uno degli aspetti essenziali della nostra cultura. A volte, però, la necessità di mantenere un vincolo confidenziale nei confronti di tali scoperte rischia di essere pregiudizievole all'acquisizione di una conoscenza più compiuta del brano in questione. Due anni fa, ad esempio, sono venuto a sapere dell'esistenza di **una sinfonia di Vivaldi per archi a quattro parti**, senz'alcun dubbio autentica (soprattutto in virtù del fatto che il secondo e il terzo movimento erano delle versioni scorciate di quelli della sinfonia dell'*Ottone in villa*). Essa è contenuta in un set di cinque libri-parte manoscritti che trasmettono un repertorio strumentale italiano risalente principalmente alla terza decade del Settecento, recentemente passato a un nuovo proprietario – sono propenso a credere che si tratti di un privato piuttosto che di un'istituzione pubblica – di cui ignoro l'identità e il luogo di residenza. Perfino dopo aver saputo di questa vendita all'asta non pubblicizzata, mi sono a lungo interrogato su come rendere note a musicisti e musicologi almeno parte delle informazioni in mio possesso su questa composizione e sul suo manoscritto senza venir meno all'obbligo di confidenzialità del patto. Dopo un'attenta riflessione, ritengo opportuno fornire almeno gli incipit dei tre movimenti della sinfonia:

¹⁴ *A-Wgm*, IX. 8285 e IX. 8284.

¹⁵ Sono debitore di questa informazione a Jóhannes Ágústsson, che me l'ha comunicata in forma privata.

DISCOGRAPHIE VIVALDI 2016/2017

Aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, depuis la dernière discographie, jusqu'en septembre 2017. Les œuvres sont classées suivant le catalogue Ryom.

Nouveautés

Sont répertoriés les disques nouvellement édités, ou jamais signalés dans ces colonnes, malgré une parution plus ancienne.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année: 2016-17/n° ..., traitant des parutions 2016/2017).

Les transcriptions du XVIIIème siècle (Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs (CD et SACD), des DVD audio et vidéo, des cassettes audio ou vidéo (VHS), et des téléchargements mp3 sur internet sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, SACD, DVD, Cassette vidéo et mp3 download. Les informations essentielles liées éventuellement à un site internet sont mentionnées.

L'année d'enregistrement est indiquée, précédée par le sigle (Ø): par exemple (Ø 2017). Ou bien (c. Ø) si l'année d'enregistrement n'est pas connue précisément, TPQ [*terminus post quem* (TPQ Ø)] ou TAQ [*terminus ante quem* (TAQ Ø)], précisant les limites connues de la date d'enregistrement. Le titre éventuel du disque est mentionné entre guillemets, pour aider à son identification.

Précisions, Rééditions

Cette rubrique donne les références précises des disques dont la réédition mérite un signalement, soit insuffisamment ou mal répertoriés dans ces colonnes lors d'une discographie précédente, et même parfois encore méconnus lors de leur parution. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre: cette année: (2016-17/R n°...) pour les rééditions et (2016-17/P n°...) pour les CD oubliés dans les discographies précédentes.

Documentation

Cette rubrique donne les références des enregistrements consacrés à d'autres compositeurs, utiles comme base documentaire à la connaissance vivaldienne. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année: 2016-17/D n° ...).

Roger-Claude Travers, 50bis rue de la Marne, 86000 Poitiers, France.
e-mail: travers.rc@wanadoo.fr

Commentaire sur la discographie

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, indiqués par un astérisque dans le répertoire, sont critiqués dans ces colonnes.

I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2016/2017

- 2016-17/1 «Brandenburg Celebrate» – Concerto per violoncello RV 421
Shaun Lee-Chen (violoncello), Australian Brandenburg Orchestra, Paul Dyer (dir.)
ABC CLASSICS/CD ABC 481 1929 (Ø TAQ 2016)
(+ Brescianello, Geminiani, Händel, Kats-Chernin, Telemann)
- 2016-17/2 «Vivaldi The Folk Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per archi RV 114; Concerto per 2 violini RV 511 (trascrizione country-folk)
Kreetta Maria Kentala, Siiri Virkkala (violino), Barocco Boreale [Finland]
ALBA/SACD ABCD 402 (Ø TAQ 2016)
- 2016-17/3 «Concerti for viola d'amore, guitar and viola» – Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per viola d'amore RV 392; Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93
Donald Maurice (viola d'amore), Jane Curry (chitarra), Orkiestra Ars Longa, Eugeniusz Dabrowski (dir.)
ACTE PRÉALABLE/CD APO 373 (Ø TAQ 2016)
(+ Graupner)
- 2016-17/4 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 2-4; Concerti per flauto traverso *La tempesta di mare* RV 433 [Op. X n° 1], *La notte* RV 439 [Op. X n° 2], *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]; Nicolas CHÉDEVILLE: *Les Saisons amusantes* (secondo i Concerti dall'Op. VIII di Antonio Vivaldi): *Printemps*
Les Musiciens de Saint Julien: David Greenberg, Reynier Gerrero, Sophie Iwamura (violini), Nils de Dinechin (viola da gamba), André Henrich (tiorba), Christian Staude (contrabbasso), Pierre Gallon (clavicembalo), François Lazarevitch (flauti, zampogna, dir.)
ALPHA CLASSICS/CD Alpha 281 (Ø 2017)
- 2016-17/5 *Dixit Dominus*, RV 595
Marta Mathéu, Marta Bayodi-Hirt (soprano), Anthony Roth Costanzo (alto), Makoto Sakurada (tenore), Furio Zanasi (basso), La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations, Jordi Savall (dir.)
ALIA VOX/SACD AVSA 9918 (Ø TAQ 2016)
(+ Händel, Mozart)

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/6 «Baroque Treasury» – Concerto per violino e violoncello RV 547
Pinchas Zukerman (violino), Amanda Forsyth (violoncello), Canada's National Arts Centre Orchestra
ANALEKTA/CD AN 2 8783 (Ø live Ottawa's Southam Hall) (Ø TAQ 2016)
(+Bach, Händel, Tartini, Telemann)
- 2016-17/7* «Alma oppressa – Handel Vivaldi Arias» – Arie *Alma oppressa* (*La fida ninfa*, I,9), *Dite oimè! Ditelo, al fine* (*La fida ninfa*, III, 10), *Sovvente il sole* (RV 749.27);
Sinfonie de *L'Incoronazione di Dario* RV 719, *Armida al campo d'Egitto* RV 699
Julie Boulianne (mezzosoprano), Clavecin en Concert, Luc Beauséjour
(dir.)
ANALEKTA/CD AN 2 8780 (Ø 2016)
(+ Händel)
- 2016-17/8 «Venezia 1700» – Sonata per violino RV 759; Sonata a tre *La follia* RV 63
[Op. I n° 12]
Les Accents, Thibault Noally (violino e dir.)
APARTE/CD AP 128 (Ø TAQ 2016)
(+Albinoni, Bonporti, Caldara, Dall' Abaco, Torelli)
- 2016-17/9 «Catharsis» – Aria per alto *Gelido in ogni vena* (*Farnace*, II,6)
Xavier Sabata (controtenore), Armonia Atenea, George Petrou (dir.)
APARTE/CD AP 143 (Ø TAQ 2016)
(+ Ariosti, Caldara, Conti, Händel, Hasse, Orlandini, Sarro, Torri)
- 2016-17/10 Concerto per violino RV 310 [Op. III n° 3] (trascrizione per tromba e orchestra)
Guido Segers (tromba), Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice
ARCO DIVA/CD UP 0185 2016 (Ø TAQ 2016)
(+ Albinoni, Bach, Bellini, Tartini, Telemann)
- 2016-17/11 «Après un rêve» – Sonata per violoncello RV 40
Petr Noutzovsky [Noutzovský] (violoncello), Miriam Rodriguez Brüllova [Brüllová] (chitarra)
ARCO DIVA/CD UP 0189
(Ø TAQ 2017)
(+ Casals, Falla, Fauré, Ravel, Tchaikovsky)
- 2016-17/12 Concerti per oboe RV 453, RV 457, RV 461; Concerti per fagotto RV 483, RV 484, RV 493; Concerto per oboe e fagotto RV 545
Simon Fuchs (oboe), Matthias Racz (fagotto), Kurpfälzisches Kammerorchester, Johannes Schlaefli (dir.)
ARS PRODUKTION/SACD ARS 38 208 (Ø 2016)

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/13* «Vivaldi Alla Moda» – Cantate per soprano *Aure, voi più non siete* RV 652, *Fonti del pianto* RV 656, *Il povero mio cor* RV 658, *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667; Sonata per violoncello RV 46
Camilla de Falleiro (soprano), Sophie Lambertbourg (violoncello),
Accademia Apollinea
ARS PRODUKTION/SACD ARS 38 226 (Ø 2015)
- 2016-17/14 «Nederlands Dans Theater celebrates Jirí [Jiří] Kylián» – Concerto per 2 mandolini RV 532 (Andante estratti)
Nederlands Dans Theater Orchestra
ARTHAUS MUSIK/DVD 102099 [16:9, NTSC] (Ø 2005)
(+ Mozart, Pergolesi, Torelli)
- 2016-17/15 «Mappa Mundi» – Concerto per 2 violoncelli RV 531 (trascrizione di Bruno Roussel per 4 chitarre)
Canadian Guitar Quartet: Julien Bisailon, Renaud Côté-Giguère, Bruno Roussel, Louis Trépanier (chitarre)
ATMA CLASSIQUE/CD ACD 22750 (Ø TAQ 2016)
(+ Brüderl, Côté-Giguère, Donkin, Roux)
- 2016-17/16 «The Italian Job» – Concerto per archi *Alla rustica* RV 151; Concerto per fagotto RV 467
Peter Whelan (fagotto), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)
AVIE/CD AV 2371 (Ø TAQ 2016)
(+ Albinoni, Caldara, Corelli, Tartini, Torelli)
- 2016-17/17 «Au Coeur de l'Oreille» – Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione per trio di chitarre)
Berlin Guitar Trio [David Bartelt, Aurélie Olivéros, Philipp Niedrich] (chitarre)
BARTLET MUSIC/CD 4 250953 2000019 (Ø TAQ 2017)
(+Albeniz, Bach, Bellinati, Haydn, Milhaud, Pujol)
- 2016-17/18 «Virtuosité Baroque» – *Laetatus Sum* RV 607
Le Palais Royal, Jean-Philippe Sarcos (dir.)
BEL AIR CLASSIQUES/DVD BAC 099 (Ø TAQ 2010)
(+ Corelli, Lotti, Rubino, A. Scarlatti, Uccellini)
- 2016-17/19* *Le quattro stagioni*, Op.VIII n° 1-4; Concerto per archi RV 156; Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro* RV 169
Shunske Sato (violino), Concerto Köln
BERLIN CLASSICS /LP 0300830BC (Ø live 2016)

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/20 «Brass Christmas» – Concerto per violino RV 310 [Op. III n° 3] (trascrizione per ottoni di Matthias Höfs)
 German Brass
 BERLIN CLASSICS /CD 0300847BC (Ø TAQ 2016)
 (+Bach, Händel, Humperdinck, Reger, Tchaikowski)
- 2016-17/21 «Heroines of Love and Loss» – Sonata per violoncello RV 42
 Yamahiro Brinkmann (violoncello), Jonas Nordberg (tiorba)
 BIS/SACD SA 2248 (Ø TAQ 2016)
 (+Francesca Caccini, Kapsberger, Piccinini, Purcell, Sessa, Strozzi)
- 2016-17/22* «Cello Sonatas» – Sonate per violoncello RV 40, RV 41, RV 43, RV 45, RV 46, RV 47
 Francesco Galligioni (violoncello), L'Arte dell'Arco: Paolo Zuccheri (violone), Ivano Zanenghi (liuto), Roberto Loreggian (clavicembalo, organo), Francesco Batoni (organo)
 BRILLIANT CLASSICS/CD 95346 BR (Ø 2013)
- 2016-17/23* «Violin Concertos Opp. 11 & 12» – 6 Concerti per violino (5) e per oboe (1) Op. XI (integrale); 6 Concerti per violino (5) e per archi (1) Op. XII (integrale)
 Federico Guglielmo (violino), L'Arte dell'Arco
 BRILLIANT CLASSICS/2CD 95048 BR (Ø 2014)
- 2016-17/24* «Concerti di Parigi» – 12 Concerti per archi: RV 157 (n° 1), RV 133 (n° 2), RV 119 (n° 3), RV 136 (n° 4), RV 114 (n° 5), RV 154 (n° 6), RV 160 (n° 7), RV 127 (n° 8), RV 164 (n° 9), RV 121 (n° 10), RV 150 (n° 11), RV 159 (n° 12) (integrale)
 Il delirio fantastico, Vincent Bernhardt (dir.)
 CALLIOPE/CD CAL 1740 (Ø 2015)
- 2016-17/25 Sonata per violino RV 10 (trascrizione di Respighi)
 Eun-Sun Lee (violino), Fabio Parrini (pianoforte),
 CD BABY/(download only)¹ (Ø TAQ 2016)
 (+ Gluck/Kreisler, Massenet, Mendelssohn)
- 2016-17/26 «Steven Staryk – Italian Baroque – A Restrospective Vol. 8» – Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9], *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (estratti: *La primavera* (Allegro I), *L'estate* (Presto), *L'autunno* (Allegro I), *L'inverno* (integrale); Concerto in due cori per violino RV 581 (Allegro I); Concerto con violino principale e altro violino per eco in lontano RV 552 (Allegro I)

¹ Voir: <https://www.tradebit.com>.

DISCOGRAPHIE

- Steven Staryk (violino), Gwen Hoebig (violino II [RV 552]), Baroque Players of Montreal, Vittorio Negri (dir.)
CENTAUR/CD 3481 (Ø 1987)
(+ Corelli, Locatelli, Tartini)
- 2016-17/27* *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Gunnar Letzbor (violino), Ars Antiqua Austria
CHALLENGE CLASSICS/SACD CC 72700 (Ø 2016)
(+Jiránek)
- 2016-17/28 «A Violin for All Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Tasmin Little (violino e dir.), BBC Symphony Orchestra
CHANDOS/SACD CHSA 5175 (Ø 2016)
(+ Panufnik)
- 2016-17/29 Concerto per violino *La primavera* RV 269 [Op. VIII n° 1] (Allegro 1)
(trascrizione libera)
Chives & BeLogic
CHIVES & BELOGIC/(download only)² (Ø TAQ 2016)
- 2016-17/30 «Baroque Swing Vol. II» – Concerto per violino *La primavera* RV 269
[Op. VIII n° 1] (trascrizione di Charl du Plessis par Jazz Trio)
Charl Du Plessis Trio
CLAVES/CD 1609 (Ø TAQ 2016)
(+Bach, Gerschwin, Gluck, Händel)
- 2016-17/31* Concerto per flautino RV 443; Concerto per flauto diritto RV 441; Concerto per flauto traverso *La tempesta di mare* RV 433 [Op. X n° 1], *La notte* RV 439 [Op. X n° 2]; *Nisi Dominus* RV 608 (*Cum dederit*), Concerto per 2 mandolini (Andante), *Aria Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I,8) (trascrizioni per flauto diritto); *Le Printemps de Vivaldi arrangé pour une flûte sans accompagnement* di J. J. ROUSSEAU, da *La primavera* RV 269 [Op. VIII n° 1]
Lucie Horsch (flauto diritto soprano, alto, tenore, flautino), Amsterdam Vivaldi Players
DECCA/CD 4830896 (Ø 2014)
- 2016-17/32* «Cello Concertos» – Concerti per violoncello RV 399, RV 400, RV 403, RV 406, RV 410, RV 419, RV 422
I Solisti di Pavia, Enrico Dindo (violoncello e dir.)
DECCA/CD 475 8234 (Ø TAQ 2016)

² Voir Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bSvC86xEyiw>.

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/33* «For Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Daniel Hope (violino), Zürcher Kammerorchester (ZKO), Ammon Gonzales (dir.)
DEUTSCHE GRAMOPHON/CD 479692200289 (Ø 2016)
(+ Bach, Frahm, Gonzales, Molter, Rameau, Richter, Schumann, Twin, Tchaikowski, Weill)
- 2016-17/34 «Christmas Concertos» – Concerto per violino *Il riposo – per il Santissimo Natale* RV 270
Cappella Gabetta, Andrés Gabetta (dir.)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 88985332982 (Ø TAQ 2016)
(+ Corelli, Locatelli, G. Valentini, Zavateri)
- 2016-17/35 «Viaggio in Italia» – Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93
Camerata Musicale Ligure
DEVEGA/CD 1116 (Ø 2008)
(+ De André, Morricone, Reghezza, Rota)
- 2016-17/36 «Gloria Sax – Vivaldi in Concert» – *Gloria* RV 589 (trascrizione per ensemble di 8 sassofoni)
Westfälische Saxophoniker (Ensemble di 8 sassofoni)
DIGNITI RECORDS/CD DR181-1 (Ø 2001)
- 2016-17/37 «BravurA» – *Arie Siam navi all'onde argenti (L'Olimpiade, II,5)*, *Agitata da due venti (Griselda, II,2)*, *Armatae face (Juditha triumphans, 53 [XXVII])*; Sinfonia de *L'Olimpiade* RV 725 (Allegro I)
Gabiella Di Laccio (soprano), Musica Antiqua Clio, Fernando Cordella (dir.)
DRAMA MUSICA/CD DRAMA 001 (Ø TAQ 2016)
(+ Händel)
- 2016-17/38 «Flute Reflections» – Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]; Concerto da camera per flauto diritto, oboe, fagotto, senza b.c. RV 103 (trascrizione per 2 flauti traversi e orchestra); Concerto per 2 flauti traversi RV 533
Agata Kielar-Długosz [Długosz], Lukasz Długosz [Długosz] (flauti traversi), Lomza [Łomża] Chamber Philharmonic [Filharmonia Kameralna im. Witolda Lutoslawskiego w Łomży], Jan Milosz [Miłosz] Zarzycki (dir.)
DUX/CD 1333 (Ø TAQ 2016)
(+ Berlioz, Bielecki)
- 2016-17/39 «Bach & Vivaldi for Mandolin» – Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93 (trascrizione per mandolino e chitarra); Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]

DISCOGRAPHIE

- (trascrizione per 4 mandolini e violoncello); Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione per 2 mandolini)
 Dorina Frati, Silvia Tenchini, Monica Baronio, Antonella Uboldi, Angela Birbes (mandolini), Giulia Libertini (violoncello), Grazia Maugeri (chitarra), Mauro and Claudio Terroni Mandolin Orchestra, Dorina Frati (dir.)
 DYNAMIC/CD CDS 7787 (Ø 2015)
 (+ Bach)
- 2016-17/40* «Nuit Blanche» – *Nisi Dominus* RV 608 (estratto: *Cum dederit*) (trascrizione libera per strumenti e quartetto d'archi)
 François Couturier (pianoforte), Anja Lecher (violoncello), Jean-Marc Larché (sassofono), Jean-Louis Matinier, (fisarmonica), Tarkovsky Quartet
 ECM/CD 5729067 (Ø 2016)
 (+ Couturier)
- 2016-17/41 «Carnevale di Venezia» – *Arie Siam navi all'onde argenti* (*L'Olimpiade*, II,5), *Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I,8), *Sento in seno* (*Glustino*, II,1), *Gelido in ogni vena* (*Farnace*, II,6), *Farà la mia spada* (*Il Tigrane*, II,12), *Armatae face* (*Juditha triumphans*, 53 [XXVII]); Mottetto *Longe mala, umbrae, terrores* RV 629 (Aria I); Sinfonie de *L'Olimpiade* RV 725, *Il Giustino* RV 717, *Il Farnace* RV 711
 Miriam Albano (mezzosoprano), Natalia Kawalek (mezzosoprano), Jakub Josef [Jósef] Orłinski [Orliński] (controttenore), Cappella dell'Ospedale della Pietà, Stefan Plewniak (dir.)
 EVOE MUSIC/CD EVOE 003 (Ø 2016)
- 2016-17/42 «Brunnenthaler Konzertsommer 2015-2016» – Concerto per flauto diritto RV 441; Concerto per 2 oboi RV 535
 Carin van Heerden (flauto diritto e oboe), Philipp Wagner (oboe), L'Orfeo Barockorchester, Michi Gaigg (dir.)
 FRA BERNARDO/2CD FRAB 1703017 (Ø live 2016)
 (+ Finger, Aufschnaiter, Wagenseil)
- 2016-17/43 «Inner Lights» – Concerti per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2], *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3] (trascrizione per flauto traverso e clavicembalo)
 Barbara Kortmann (flauto traverso), Sabine Erdmann (clavicembalo)
 GUENIN/CD GEN 17457 (Ø TAQ 2016)
 (+ Piazzolla)
- 2016-17/44* HANDEL: *Catone* HWV A7 [RV Anh. 80] (London, Haymarket, 1732, Pasticcio da *Catone in Utica* di Leonardo Leo, con arie di HASSE, LEO, PORPORA, VINCI e arie di VIVALDI): *Vaghe luci, luci belle* (*Ipermestra*, I,1):

DISCOGRAPHIE

- So che nascondi* [*Benche nasconda la serpe*] (*Orlando furioso* II,2); *Agitato da più venti* (RV Anh. 59.16)
Sonia Prina (Catone/contralto), Roberta Invernizzi (Marzia/soprano), Raffaella Milanese (Emilia/soprano), Kristina Hammerström (Arbace/mezzo-soprano), Riccardo Novaro, (Cesare/tenore), Auser Musici, Carlo Ipata (dir.)
GLOSSA/2CD GCD 923511 (Ø 2016)³
- 2016-17/45* «Concerti Per Due Violini» – Concerti per 2 violini RV 505, RV 507, RV 510, RV 513, RV 527, RV 529; Concerto per archi RV 127 (ricostruzione di Olivier Fourés della versione primitiva)
Amandine Beyer, Giuliano Carmignola (violini), Gli Incogniti
HARMONIA MUNDI/CD HMC 902249 (Ø 2015)
- 2016-17/46 «Recordare Venezia» – Concerto per flautino RV 444; Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3], Sonata per flauto diritto e fagotto RV 86
Ingeborg Christophersen (flauto diritto), Barokkanerne
LAWO/CD LWC1114 (Ø 2016)
- 2016-17/47 *Gloria* RV 589
Texas Boys Choir, Texas Camerata, S. Bryan Priddy (dir.)
MARK CUSTOM RECORDS/CD 52370-MCD (Ø TAQ 2016)
(+ Bernstein, Britten, Choplin, Copland, Lauridsen, Mendelssohn, musica tradizionale)
- 2016-17/48 «L'Inverno degli Flauti» – Concerto per violino *L'inverno* RV 297 [Op. VIII n° 4] (trascrizione per ensemble di 14 flauti traversi)
Die 14 Berliner Flötisten, Andreas Blau (flauto traverso e dir.)
MDG/CD 308 1932-2 (Ø 2015)
(+ Bach, Corelli, Debussy, Eilemberg, Humperdinck, Liadov, Martin, Odermatt, Saint-Saëns)
- 2016-17/49 «From Vivaldi to Puccini» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Michael Antonello (violino), Erato Chamber Orchestra, Richard Haglund (dir.)
MJA PRODUCTIONS/CD 5638215207 (Ø 2011)
(+ Bach, Puccini)
- 2016-17/50 «Glanz der Naturtrompete in italienischen Barocksonaten» – Concerto per violino e organo RV 767 (trascrizione per tromba, organo e orchestra)

³ Il existe également: Download mp3 broadcast, capté lors du Festival de Halle en 2016, avec l'Emilia de Lucia Cirillo.

DISCOGRAPHIE

- Pawel Hulisz (tromba), Andrej Szadejko (organo), Goldberg Baroque Ensemble
 MOTETTE/CD MOT 40321 (Ø TAQ 2016)
 (+ Fantini, Frescobaldi, Graun, Melullo, Merula, Storace, Szadejko, Viviani)
- 2016-17/51 «4 Seasons for 3 Pianos» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (Trascrizione di Matej Meštrovic per 3 pianoforti)
 Matej Meštrovic, Matija Dedic (pianoforte), Hakan Ali Toker (pianoforte e fisarmonica)
 NAVONA RECORDS/CD NV 6114 (Ø 2017)
- 2016-17/52* «Seven Cello Concertos» – Concerti per violoncello RV 401, RV 403, RV 405, RV 410, RV 413, RV 418, RV 424
 Guy Fishman (violoncello), Members of the Handel and Haydn Society
 OLDE FOCUS RECORDINGS/CD fcr 907 (Ø 2014)
- 2016-17/53 «Dan Dean – Songs without Words» – Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93 (trascrizione libera di Dan Dean per voce)
 Dan Dean (voce)⁴
 ORIGIN CLASSICAL/CD 33021 (Ø TAQ 2017)
 (+ Albinoni, Bach, Moussorgsky, Rimsky-Korsakoff)
- 2016-17/54 «This is me» – *Arie Certo timor ch'ho in petto (La Candace, I,10), Alma oppressa (La fida ninfa, I,9)*
 Susanna Andersson (soprano), Helsingborg Symphony Orchestra, Tecwin Evans (dir.)
 ORLANDO RECORDS/CD OR 0029 (Ø 2015)
 (+ Alfvén, Delibes, Grieg, Händel, Kleiman, Legrand, Mozart, Puccini, Schubert, Schnelzer, Strauss, Stravinsky)
- 2016-17/55* «Per Pisendel» – Sonate per violino RV 2, RV 6, RV 19, RV 25, RV 29
 Emilio Percan (violino), GAP Ensemble: Oriol Aymat (violoncello), Rafael Bonavita (chitarra, liuto), Lucia Quintavalle (clavicembalo e organo)
 PAN CLASSICS/CD FAPC 10358 (Ø 2016)
- 2016-17/56 «Grand Tour – Baroque Road Trip» – Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93; Concerto per flautino RV 443
 Karl Nyhlin (gallichon), Elisabeth Champollion (flautino), New Dutch Academy, Simon Murphy (dir.)
 PENTATONE/CD PTC 5186668 (Ø 2016)
 (+ Bach, Händel, Telemann, Wassenaer)

⁴ «Rearranged and recorded with only my voice».

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/57 «Vivaldi senza fine» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per archi RV 157 (Allegro III)
Pablo Suárez Calero (violino), Ensemble Praeteritum
1.QTV CLASSICS/CD/SYNTONIA MUSIKPRODUKTION/CD 51 (© 2015)
(+ cadenze di Calero)
- 2016-17/58 «Musica sacra – Homage to Antonio Vivaldi» – *Gloria* RV 589 (estratto: *Et in terra pax*); *Kyrie* RV 587 (estratti: *Kyrie eleison – Christe eleison*); *Credo* RV 591; *Nisi Dominus* RV 608; Mottetti *Sum in medio tempestatum* RV 627, *In turbato mare irato* RV 632
Vivica Genaux (mezzosoprano), Vienna Bach Consort, Ruben Dubrovsky (dir.)
SCARLATTI ARTS INTERNATIONAL S.L. & ORF/(download only)⁵ (Ø 2015)
Altre stampe: 2.SYNTONIA MUSIKPRODUKTION/CD51
- 2016-17/59 «Between the Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Henning Kraggerud (violino), Arctic Philharmonic Chamber Orchestra,
Henning Kraggerud (dir.) (lezione poetica di Erik Fosnes Hansen)
SIMAX/CD PSC1356 (Ø TAQ 2017)
(+ Kraggerud)
- 2016-17/60 «The Vivaldi Album» – Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93; Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandolini RV 532; Trii per liuto e violino RV 82, RV 85; Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizioni per chitarra)
Thibault Cauvin (chitarra), Xuefei Yang (chitarra) [RV 532], Orchestre de Chambre de Paris, Julien Masmondet (dir.)
SONY CLASSICAL/CD 88985342192 (Ø 2014)
- 2016-17/61 «Reflecting the Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione libera di Tim Kliphuis per Jazz Trio e orchestra)
Tim Kliphuis (violino), Roy Percy (contrabbasso), Nigel Clark (chitarra), Stellenbosch Camerata
SONY CLASSICAL/CD 88985352002 (Ø 2016)⁶
- 2016-17/62 «Aus Kaiserlicher Zeit» – Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (Largo e spiccato) (“Larghetto”: trascrizione di Heifetz per violino e pianoforte)
Elena Denisova (violino), Gustav Mahler Chamber Ensemble, Alexei Kornienko (dir.)
SONY CLASSICAL/CD 88985458142 (Ø 2016)
(+ Haydn, Hummel)

⁵ Voir: <https://www.youtube.com/watch?v=wBvUd3k5IP0>.

⁶ Voir: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh0d-tZMPfk>.

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/63 «Francesco Grillo – The Four Seasons» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (libera trascrizione di Francesco Grillo per pianoforte)
Francesco Grillo (pianoforte)
SONY CLASSICAL/CD 88985403742 (Ø 2016)
(+ Bach)
- 2016-17/64 «Les Sauvages» – *Stabat Mater* RV 621 (trascrizione libera di Fabrice di Falco per voce e orchestra jazz)
Fabrice di Falco (sopranista), Aïrelle Besson, Mederic Collignon (trombe), Guillaume Perret, Raphaël Imbert (sassofoni), Rodrigo Vianna (chitarra), Jonathan Goyvaert (pianoforte), Julien Leleu (contrabbasso), Aurélien Pasquet (percussioni)
SONY CLASSICAL/CD 88985352342 [88985415872] (Ø 2015)
(+ Bach, Händel, Gounod, Purcell, Rameau)
- 2016-17/65* [JIRÁNEK]: Concerto per violino RV Anh. 8 [Jk Ap. 1]
Lenka Torgersen (violino), Collegium Marianum, Jana Semerádová [Semerádová] (dir.)
SUPRAPHON/CD SU42082 (Ø TAQ 2016)
(+Jiránek)
- 2016-17/66* *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Henryk Szeryng (violino), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim
SWR MUSIC/CD SWR19041CD (Ø live1969 [enregistré le 7 décembre 1969])
(+ Mozart)
- 2016-17/67 «Italian Ancient Arias performed on Horn & Piano» – Aria *Un certo non so che* (*Arsilda Regina di Ponto*, II,1) (trascrizione per corno e pianoforte forse da Parisotti)⁷
Nilo Caracisti (corno), Giancarlo Guarino (pianoforte)
VERMEER/CD 40010 (Ø TAQ 2016)
(+ Caccini, Caldara, Cesti, Cimarosa, Durante, Falconieri, Giodani, B. Marcello, Paisiello, Pergolesi, A. Scarlatti)

II. PRÉCISIONS

- 2016-17/P1 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Donald Armstrong (violino), NZSO Chamber Orchestra
ATOLL/CD ACD702 (Ø 2002 – © 2003)

⁷ L'indication de l'*Argippo* II,3 comme matériel original de la transcription semble douteux.

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/P2 «Barocke Musik für Trompete und Orgel» – Concerto per oboe RV 452 (trascrizione per tromba)
Martin Weller (tromba), Martin Hofmann (organo)
COVIELLO CLASSICS/CD 20401 (Ø TAQ 2004 – © 2004)
(+ Gabrielli, Händel, Krebs, Loeillet, Pepusch, Purcell, Stubbley)
- 2016-17/P3 «Arie Senza Parole» – *Juditha triumphans* RV 644 (estratti: *Agitata infido flatu*, 19 [X], *Armatae face*, 53 [XXVII]) (trascrizioni per tromba); *Stabat Mater* RV 621 (estratti: *Fac ut ardeat, Eja Mater*) (trascrizioni per clarinetto); Mottetto *Nulla in mundo pax sincera* RV 630 (estratti: *Nulla in mundo pax sincera* [Aria I] (trascrizione per oboe), *Alleluia* (trascrizione per tromba); *Magnificat* RV 610 (estratto: *Et exultavit*) (trascrizione per flauto traverso, oboe, clarinetto); *Laudate pueri Dominum* RV 601 (estratto: *Laudate pueri Dominum* [Aria I]) (trascrizione per tromba)
Giona Saporiti (flauto traverso), Anzia Cattaneo (oboe), Federico Allegro (clarinetto), Pierantonio Merlini (tromba), Orchestra dell'Accademia Musicale 'G. Rossini' di Busto Arsizio, Renato Beretta (dir.)
DUCALE/CD CDL 026 (Ø 1999 – © 1999)
(+ Bononcini, Durante, Giordani, Pergolesi, Perti, D. Scarlatti, Vallotti, Veracini)
- 2016-17/P4 «Recital Ainhoa Arteta» – *Aria Sposa son disprezzata* (*Bajazet*, II,7)
Ainhoa Arteta (soprano), Alejandro Zabala (pianoforte)
ENSAYO/CD ENY-CD-9810 (Ø TAQ 2000 – © 2000)
(+Faure, Garcia Abril, Guridi, Montsalvage, Puccini, Respighi, Turina, Verdi)
- 2016-17/P5 «The Four Seasons x2 – Manchester Music Festival 30th Anniversary» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Danwien Jiang (violino), Manchester Music Festival Ensemble
EROICA CLASSICAL RECORDINGS/CD JDT 3175 (Ø 2004 – © 2005)
(+ Piazzolla)
- 2016-17/P6 *Gloria* RV 589
Elisabetta Farris (soprano), Svetlana Spiridonova (mezzosoprano), I Cantori Del Tempio, L'Anello Musicale, Sandro Lazzerini (dir.)
LEAD RECORDS/CD (8026537300194) (Ø live 2007 – © 2007)
(+ Pachelbel, Panitti)
- 2016-17/P7 «Concerti per organo» – trascrizioni di anonimo da: Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9], RV 265 [Op. III n° 12]; Concerto per 2 violini RV 519 [Op. III n° 5]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 567 [Op. III n° 7] (*Ann Dawson's Book*, Manchester)

DISCOGRAPHIE

- Daive Pozzi (organi storici di Marcaria – [MN])
MVCREMONA/009-025 (Ø 2008 – © 2009)
(+ Bach: BWV 972 [RV 230], BWV 973 [RV 299], BWV 978 [RV 310])
- 2016-17/P8 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flauto traverso)
Shigenori Kudo (flauto traverso), Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard (dir.)
SMJI/SACD SIGC-19 (Ø TAQ 2002 – © 2002)
- 2016-17/P9 «Trio Nahual» – Concerto per 2 mandolini RV 532 (trascrizione per 3 chitarre)
Trio Nahual (chitarre)
SOUNDSET RECORDINGS/CD FAR-004 (Ø TAQ 2010 – © 2010)
(+ Damase, De Biasi, Hindemith, L’Hoyer)
- 2016-17/P10 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Roberto Ranfaldi (violino), Orchestra Sinfonica della RAI
VIDEORADIO/CD Linea classica (Ø TAQ 2003 – © 2003)
(+ Piazzolla)
- III. RÉÉDITIONS
- 2016-17/R1* «Franco Gulli plays» *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Franco Gulli (violino), Orchestra da camera dell’Angelicum di Milano,
Aldo Ceccato (dir.)
IDIS [Istituto Discografico Italiano.]/CD 6723 (Ø 1959)
(+ Bach)
- 2016-17/R2* «Pinchas Zukerman plays Vivaldi» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
(2 versioni); RV 356 [Op. III n° 6], Concerti per violino RV 204 [Op. IV n° 11],
La tempesta di mare RV 253 [Op. VIII n° 5], *Il piacere* RV 180 [Op. VIII n° 6],
RV 242 [Op. VIII n° 7], RV 332 [Op. VIII n° 8], RV 236 [Op. VIII n° 9],
La caccia RV 362 [Op. VIII n° 10], RV 210 [Op. VIII n° 10], RV 178 [Op. VIII
n° 12], RV 187, RV 195, RV 197, *Il sospetto* RV 199, RV 209, RV 364; Concerto
per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580
[Op. III n° 8]; Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 8];
Concerto per 3 violini RV 551
Pinchas Zukerman (violino), English Chamber Orchestra, St. Paul
Chamber Orchestra
RCA/6CD 88985370982 (Ø 1972, 1973, 1974, 1981, 1983, 1986, 1992)
- 2016-17/R3* «I Musici – The Columbia Records 1953-1954» – Concerti per viola d’amore
RV 394, RV 396; Concerti per archi *Madrigalesco* RV 129, RV 158
Bruno Giuranna (viola d’amore), I Musici

DISCOGRAPHIE

URANIA/3CD WS121361 (© 1954)
(+ Albinoni, Corelli, G. Gabrieli, Galuppi, B. Marcello, G. B. Martini,
Tartini, Wassaenaer [*olim Pergolesi*])

IV. DOCUMENTATION

MUSIQUE INSTRUMENTALE

- 2016-17/D1* «Per Diletto» – ALBINONI: Sonate a tre Op. I n° 1, 3, 8, 9; Trattenimenti armonici Op. VI n° 2, 6, 11; Sinfonia per archi in Si bemolle maggiore Harmonia Urbis, Marco Silvi (dir.)
ARCANA/CD AD 104 (Ø 2014)
- 2016-17/D2* «The Italian Job» – CALDARA: Sinfonia con 2 oboi, 2 trombe, timpani e archi in Do maggiore; CORELLI: Sinfonia per Santa Beatrice d'Este in Re minore; TARTINI: Concerto per violino, D 51; ALBINONI: Concerto per 2 oboi Op 9 n° 3; TORELLI: Sinfonia con 4 trombe, timpani, 2 oboi, 2 fagotti e archi G 33
La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)
AVIE/CD AV 2371 (Ø 2016)
(+ Vivaldi)
- 2016-17/D3* «Dresdner Fagotkonzerte aus Schranck II» – REICHENAUER: Concerti per fagotto in Fa maggiore, Do maggiore; HORNECK: Concerto per fagotto in Mi bemolle maggiore; GRAUN: Concerto per fagotto in Do maggiore; TELEMANN: Concerto per 2 corni TWV 52:Es1
Erik Reike (fagotto), Harald Heim, Klaus Gayer (corno), Dresdener Kapellsolisten, Helmut Branny (dir.)
ARS PRODUCTION/CD ARS 38 198 (Ø TAQ 2016)
- 2016-17/D4 JIRÁNEK: Concerto per violino in Re minore
Gunnar Letzbor (violino) Ars Antiquae Austria
CHALLENGE CLASSICS/SACD CC 72700 (Ø 2016)
(+ Vivaldi)
- 2016-17/D5* CARBONELLI: Sonate da camera per violino e basso continuo
Bojan Cacic [Čičić], The Illyria Consort: Susanne Heinrich (viola da gamba), David Miller (chitarra, tiorba, archiliuto), Steven Devine (clavicembalo)
DELPHIAN/CD DCD 34194 (Ø TAQ 2017)
- 2016-17/D6* JIRÁNEK: Concerti per oboe Jk 15 Jk 17; Concerto per fagotto Jk 20; Concerto per flauto traverso Jk 11; Concerto per flauto traverso, violino, viola d'amore Jk 22; Concerto per violino Jk Ap. 1 [RV Anh. 8]

DISCOGRAPHIE

Sergio Azzolini (fagotto), Xenia Löffler (oboe), Jana Semeradova [Semerádová] (flauto traverso), Lenka Torgersen (violino), Vojtech Semerad [Vojtěch Semerád] (viola d'amore), Collegium Marianum, Jana Semeradova [Semerádová] (dir.)
SUPRAPHON/CD SU42082 (Ø TAQ 2016)

MUSIQUE VOCALE

- 2016-17/D7* «Conserva me Domine» – BENEDETTO MARCELLO: Salmi per alto e basso continuo: Salmo VIII *Domine Dominus noster [O di che lode, di che stupore]* B608, Salmo XV *Conserva me Domine [Signor, dall'empia gente]* B615 Terry Wey (controttenore), Ensemble La Gioia Armonica, Jürgen Banholzer (organo e dir.)
CPO/CD CPO 555033 (Ø 2015)
(+ Chiesa, Martini, Sacchini)
- 2016-17/D8* «Sacred Duets» – Arie di PASQUINI, BONONCINI, CALDARA, COLONNA, GABRIELLI, LOTTI, PORPORA, A. SCARLATTI, TORELLI Nuria Rial (soprano), Valer Sabadus (controttenore), Kammerorchester Basel, Julia Schöder (dir.)
SONY CLASSICAL/CD 88985323612 (Ø 2016)
- 2016-17/D9* «Farinelli» – Arie d'opere di BROSCHI, GIACOMELLI, HÄNDEL, HASSE, LEO, PORPORA
Ann Hallenberg (mezzosoprano), Les Talens Lyriques, Christophe Rousset (dir.)
APARTE/CD AP 117 (Ø live in Bergen 2011 – © 2016)
- 2016-17/D10* «Carnevale 1729» – Arie d'opere di ALBINONI, GIACOMELLI, LEO, ORLANDINI, PORPORA, VINCI
Ann Hallenberg (mezzosoprano), Il Pomo d'Oro, Stefano Montanari (dir.)
PENTATONE/2CD 5186678 [DDX3542] (Ø 2016 [Enregistré à Ulrichskirche, Halle le 28 mai 2016])
- 2016-17/D11* «Pace e Guerra – Arias for Bernacchi» – Arie d'opere di GASPARINI, HÄNDEL, POLLAROLO, SARRO, TORRI, VINCI
Terry Wey (controttenore), Vivica Genaux (mezzosoprano), Valer Sabadus (controttenore), Bach Consort Wien, Ruben Dubrovsky (dir.)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD G 0100036578479 (Ø 2016)
- 2016-17/D12* «Catharsis» – Arie d'opere di ARIOSTI, CALDARA, CONTI, HÄNDEL, HASSE, ORLANDINI, SARRO, TORRI, VIVALDI
Xavier Sabata (controttenore), Armonia Atenea, George Petrou (dir.)
APARTE/CD AP 143 (Ø TAQ 2016)

DISCOGRAPHIE

- 2016-17/D13* «Arias for Nicolino» – Arie d'opere di HÄNDEL, PERGOLESI, SARRO, A. SCARLATTI
Carlo Vistoli (controttenore), Talenti Vulcanici, Stefano Demicheli (dir.)
ARCANACD A 427 (Ø 2015)
- 2016-17/D14* «Arias for Domenico Annibali – The Dresden Star Castrato» – Arie d'opere di FEO, HÄNDEL, HASSE, LATILLA, PORPORA, RISTORI, ZELENKA
Flavio Ferri-Benedetti (controttenore), Il Basilico, Eva Saladin (dir.)
PAN CLASSICS/CD PC 10341 (Ø 2015)

V. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

L'année discographique 2016-2017 marque le début d'une nouvelle ère, où les CD vivaldiens désertent volontiers les colonnes des grandes revues de critique musicale, comme *Gramophone*, *Fanfare* ou *Diapason*. Les fourches caudines de la reconnaissance, sous lesquelles le musicien passait hier encore bon gré mal gré, sont ignorées par toutes sortes d'interprètes se moquant des dogmes interprétatifs forgés au fil des ans. Servir la musique de Vivaldi importe peu, alors que se servir d'elle pour la modeler à sa conception ou ses désirs devient la règle. Les compositions les plus célébrées depuis soixante ans en sont les premières victimes. Et en première ligne, naturellement: *Le quattro stagioni*, déclinées à toutes les sauces imaginables. Pour flûte traversière (2016-17/4), pour trio de jazz (2016-17/30 et 61), pour 14 flûtes traversières (2016-17/48), pour 3 pianos (2016-17/51), ou pour piano seul (2016-17/63). Cet inventaire fastidieux se poursuit avec les habituelles transcriptions pour trompette (2016-17/10 et 50), pour guitare (2016-17/60) pour ensemble de cuivres (2016-17/20), avec un *Gloria* pour 8 saxophones (2016-17/36), pour ensemble de mandolines (2016-17/39), pour accordéon et quatuor d'archets (2016-17/40), et même pour voix seule (2016-17/53). Oser la transcription de Parisotti de *Un certo non so che* pour cor et piano (2016-17/67), ou accompagner le *Stabat mater* par un ensemble de jazz (2016-17/64) n'a plus rien d'incongru. La statut de Vivaldi a donc changé. L'âge des résurrections scrupuleuses est terminé. Les grands cycles de concertos ont été (trop) souvent enregistrés. Le moindre inédit débusqué est joué dès sa redécouverte. Les opéras sont tous exhumés ou même hypothétiquement reconstruits à partir de bribes. Appâter le mélomane en suscitant sa curiosité n'est plus un enjeu pour les *Majors*. Vivaldi est devenu un fonds de répertoire comme un autre, où chacun se sert selon sa convenance.

Ces constatations pourraient apparaître désabusées, si l'on oubliait que derrière ce tout-venant, se cachent des trésors. Cette rubrique, qui depuis presque quarante ans se voulait être une sorte de compendium de la musique récemment enregistrée que le mélomane pouvait retrouver ailleurs dans les grandes revues musicales ou les catalogues de référence *Schwann*, *Gramophone* ou *Diapason* (disparus, homis le *Bielfelder*) se fixe désormais de nouvelles ambitions. Synthèse des informations glanées au quotidien sur d'innombrables sites de vente sur

internet, qui ne s'encombre pas fréquemment d'identifications précises, elle reste le seul moyen pour le vivaldien d'examiner la production globale de l'année, pour en séparer le bon grain de l'ivraie.

En **musique de chambre**, par exemple, la moisson n'est pas pléthorique, mais précieuse. Dans son récital de sonates pour violon «Per Pisendel», Emilio Parcan (2016-17/55) aborde la ligne d'archet sans ostentation, sans volonté de performance ni de démonstration, avec la technique optimale nécessaire pour servir les passages virtuoses mettant en valeur la virtuosité de Pisendel. Rien d'étonnant pour un partenaire habituel de Viktoria Mullova. La ligne soliste est suivie au mot près, le rubato soulignant la moindre inflexion du phrasé. Parcan s'autorise quelques ornements sans jamais délirer, secondé par un continuo bien ancré: le violoncelle impliqué d'Orial Aymat, toujours pertinent et le clavecin imaginaire de Lucia Quintavalle (dans *Allegro II* de la RV 2, par exemple, mais surtout dans le grandiose *Preludio Andante* de la RV 6, au matériel dense). Curieusement, c'est sans doute dans moments peu éloquentes que Parcan s'impose sans conteste face à ses concurrents: Gulli (le pionnier sur archet moderne), le Boston Museum, le Purcell Quartet, Ungerer ou Baltic Baroque (tous bien dépassés) et même Adrian Chandler, épanoui mais d'un raffinement perfectible. Le G.A.P. Ensemble y déploie un trésor de subtilité d'accompagnement à l'orgue, au luth ou à la guitare baroque, bien choisis selon le caractère de chaque mouvement. Jamais nous n'avions entendu plus poétique *Andante* initial de la RV 29, avec des doubles cordes d'une élégance charmeuse, touchant presque aux sonorités de viole d'amour, à peine soulignées par de sobres grains de luth; jamais les six variations de l'*Andante con variazioni* de la RV 19 n'avaient été jouées avec une telle fantaisie d'expression, sans que le climat de légèreté et d'élégance sereine en soit altéré. Ce secteur longtemps mésestimé du répertoire vivaldien a enfin trouvé un maître. L'autre enregistrement remarquable est celui de Francesco Galligioni accompagné par l'Arte dell'Arco en formation réduite (2016-17/22), qui se limite aux sonates pour violoncelle publiées aux Editions Le Clerc. Incliné dans le gros coffret réunissant l'intégralité des Opus I à XII, mais édité aussi séparément, ce volume ultime de la grande anthologie menée à son terme par Federico Guglielmo justifie sans doute son existence par l'hypothèse fallacieuse jadis formulée par Pincherle d'un Opus XIV attribué à ces sonates. Même si l'existence de cet opus est erronée, ne boudons pas notre plaisir en l'écoutant par Galligioni. Comme l'écrit Charlotte Gardner⁸ la sonorité de l'archet se caractérise par une douceur, une fluidité de ligne, qui sait se durcir à l'occasion (*Allegro* du RV 41). Si le partenaire traditionnel reste le clavecin, l'orgue de chambre s'invite parfois pour cajoler les mouvements suaves. L'invention délicate du luth d'Ivano Zanenghi comme l'assise solide apportée par le violone de Paolo Zuccheri méritent elles aussi de éloges. Une des bonnes versions, aux côtés de celles de Bylsma, Cocset ou Coin.

⁸ «Gramophone», février 2017, p. 59.

Les grands recueils instrumentaux sont réduits, cette année, à la portion congrue. Seul l'Arte dell'Arco éveille notre intérêt, avec la version de référence des ultimes collections négligées (2016-17/23), bien supérieure aux interprétations de Ritchie-Hogwood (1994) ou Huggett (2007) pour l'Opus XI et de Beznosiuk-Hogwood (1994) pour l'Opus XII. Le commentaire dans *The Strad*⁹ le résume fort bien: Federico Guglielmo semble exceptionnellement décontracté lorsqu'il s'attaque aux mouvements rapides, articule les phrases de manière incisive et se comporte avec spontanéité, une agilité technique à couper le souffle et beaucoup de théâtre, témoigne des silences dramatiques dans le premier mouvement de l'Op. XI n° 5, réussit les staccatos dans le finale de l'Op. XI n° 2 et les coups de ricochet dans les finales de l'Op. XI n°4 et 5. À côté de ce jeu virtuose musculaire, existent des moments sublimement lyriques, notamment dans l'*Andante* de l'Op. XI n° 2 et le *Largo* de l'Op. XI n° 6, accompagné de *pizzicati*. Guglielmo forme systématiquement la ligne avec une simple éloquence désarmante, combinant une mélodie nette, *cantabile* avec une tonalité expressive et un embellissement fleuri extempore. Bien soutenu par L'Arte dell'Arco, les cordes dynamiques jouent un par partie et l'instrumentarium continu est varié avec goût. Proposée à petit pris, l'intégrale Brilliant Classics, réalisée en utilisant les éditions critiques de l'Istituto Vivaldi se situe pour la quasi-totalité des opus sur les sommets de la discographie. A posséder en priorité comme référence. Par contraste, constatons sans nous réjouir que seules cinq versions de *Le quattro stagioni* méritent qu'on s'y attarde un moment, malgré l'offre surabondante. Honneur et priorité aux grands violonistes du siècle passé: 1969 fut pour Henryk Szeryng son année de saisons vivaldiennes. Il enregistrait à Londres en janvier sa célèbre version pour Philips, avec un English Orchestra assez neutre. Beaucoup d'emphase avec Szeryng, qui abuse du rubato, dans une conception égocentrique où s'expriment les tics et les traits géniaux d'un grand violoniste. Certains moments y sont d'une sincère beauté, les sections rapides souvent inaudibles. Le 7 décembre de la même année, accompagné par le Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, tout aussi fade que la phalange anglaise, il jouait une version quasiment calquée sur celle de l'enregistrement, dont la bande prise sur le vif est fixée aujourd'hui sur CD (2016-17/66). Possédant une technique de fer et une intelligence musicale de perspicacité rare, le violoniste d'origine polonaise reste unique pour sa sonorité patricienne, d'une approche aristocratique sans équivoque, mais parfois réservée. Les choix d'un puriste musical. Parues initialement en 1964 chez Angelicum, les *Saisons* par Franco Gulli (2016-17/R1) sont autrement attachantes. Le son pur et la virtuosité impeccable se retrouvent complètement dans cet enregistrement dominé par son superbe *cantabile*. Une fine version à l'italienne, avec les Milanais de l'Angelicum et l'un des plus grands violonistes du XX^{ème} siècle qui frotte le stradivarius «Maréchal Berthier» ayant appartenu à Ferenc von Vecsey. Une race, une élégance dans le phrasé, une sonorité divine. L'orchestre est léger de pâte, discret et efficace. La prise de son d'André Charlin n'a pas vieilli. La comparaison

⁹ <<https://www.thestrads.com/vivaldi-violin-concertos-opp11-and-12/6490.article>>.

est rude pour la jeune génération. Daniel Hope, accompagné par le Zürcher Kammerorchester (2016-17/33) déçoit. Impression résumée parfaitement par Philip Kennicott:¹⁰ une version classique enjouée et propre, sans être particulièrement perspicace ou innovante. Les insectes nuisibles de l'*Adagio de L'estate* sont plus du genre que l'on trouve peints méticuleusement sur une nature morte qu'une véritable nuisance, et les figurations de violons accompagnant les «venti tempestuosi» sont si scrupuleusement rendus que l'on n'a pas de doute que ce soit une image d'une tempête, en non une tempête en elle-même. Il n'y a pas de faute à trouver ici dans la tenue impeccable de l'archet, mais rien qui reste profondément mémorable. Les interprètes sur archet baroque n'impressionnent pas davantage. Comme l'écrit Brian Wilson¹¹ évoquant la version de Shunske Sato (2016-17/19), en dépit d'un excellent jeu, de moments très intéressants et d'effets stimulants, cette parution reste anecdotique. Soulignons une prise de son sans coupures. Dans les deux premiers mouvements de *La primavera*, il n'y a pas de surprise particulière. Il faut attendre la *Danza pastorale* curieusement accentuée, continuant l'humeur somnolente du mouvement lent troisième mouvement, pour observer «l'idée de la liberté» dont se revendique Sato. *L'estate* tranquille, plus doux que d'habitude, ne subit de réel changement climatique riche en contrastes qu'avec la capture réussie des vents réellement impétueux. Notons aussi quelques embellissements de violon en début de *L'Autunno*, avant que la musique ne se cale sagement dans les sillons mille fois explorés dans tant d'autres versions. Où se terrent les sonorités folles, rugueuses et chaleureuses dont se targue le Concerto Köln ? Gunar Letzbor et Ars Antiqua Austria (2016-17/27) choisissent des tempos considérablement plus lents que ceux auxquels nous ont habitués les Baroqueux. Ils privilégient des contrastes dynamiques que charpente une large basse d'archets, plébéienne en diable, appréciée dans les scènes de libations villageoises. L'aboïement rauque des chiens dans *La primavera* est particulièrement idiomatique, par exemple, comme le rappelle Charlotte Gardner.¹² De même, Letzbor lui-même est passionné, mais souvent aussi assez décousu dans ses attaques. Une conception d'ensemble acceptable dans des concertos à programme, mais dont les excès privent le violoniste autrichien de figurer parmi les meilleurs serviteur de l'œuvre emblématique de Vivaldi.

Les **concertos manuscrits** bénéficient heureusement d'interprétations d'exception. Après une belle lecture par Federico Maria Sardelli (1999), le jeune ensemble Il delirio fantastico relève à son tour le défi posé par l'enregistrement intégral du recueil parisien de 12 Concertos pour cordes (2016-17/24). Partageons l'avis d'Olivier Fourés,¹³ qui souhaiterait peut-être un peu plus de *delirio* aux violons (surtout dans les concertos joués à un par partie), et plus de brillance ou

¹⁰ «Gramophone», juin 2017, pp. 42-43.

¹¹ <http://www.musicweb-international.com/classrev/2017/Mar/Vivaldi_seasons_0300829BC.htm>.

¹² «Gramophone», février 2017, p. 42.

¹³ «Diapason», mai 2017, p. 127.

de théâtralité sur certaines danses ou motif rythmiques, qui manquent parfois un peu d'allant. Quel dommage dans le RV 136, que la bonne idée de la doublure *pizzicato*, tout à fait vivaldienne, sacrifie l'indication «Andante», d'autant plus que la phalange française sait choisir un bon mouvement: les concertos RV 159 et RV 160 s'épanouissent sur des pulsations nonchalantes, d'esprit très vénitien. Cette retenue sous-jacente permet néanmoins de révéler d'autres dimensions. On appréciera notamment un pupitre d'altos très actif, une lecture dialectique subtile et pleine de ressources, étrangère à tout effet arbitraire, ou l'aplomb bienvenu dans le premier mouvement du RV 157, qui mélange les versions de Turin et de Paris. Cette seule scorie musicologique de la réalisation ne prive pas du plaisir global de cette première incursion du jeune ensemble dans le monde vivaldien. La première édition discographique du Concerto pour violon RV Anh.8 par Lenka Torgersen accompagnée Collegium Marianum (2016-17/65), attribuable avec réserves à František Jiránek, est une totale réussite. Tant de traits communs avec les œuvres de maturité du Vénitien montrent combien son influence fut importante chez ses émules en *Mitteleuropa*. Même s'il ne figure pas dans le corpus principal du catalogue Ryom-Sardelli, son apparition au catalogue enregistré est capitale, d'autant que la tenue d'archet, riche en traits virtuoses, rend pleinement justice à ce concerto magnifique. Restons parmi les princes de l'archet, en signalant le copieux hommage rendu à Vivaldi par Pinchas Zukerman, qui pendant vingt ans, de 1972 à 1992 (et même encore aujourd'hui), lui consacra de nombreux récitals (2016-17/R2). Une version complète de l'Opus VIII, une version séparée de *Le quattro stagioni*, une sélection de *L'estro armonico* et, répertoire plus original, une gravure de concertos manuscrits plus confidentiels, comme le RV 187 ou le RV 197 et surtout les RV 195, RV 209 et RV 364, dont Zukerman osa le seul enregistrement à ce jour, donnent un aperçu très complet du violon vivaldien. L'interprétation est élégante et distinguée avec une volonté de clarté et d'équilibre sonore entre l'orchestre et lui-même. Le violoniste est techniquement parfait, mais son style reste étranger à la musique baroque. Les *portamenti*, l'ornementation fantaisiste entachent sa douce musicalité naturelle. Zukerman aborde cette musique comme un concerto de Mozart. Le grand disque de l'année est sans conteste le programme concocté par Gli Incogniti (2016-17/45). Le Vivaldi d'Amandine Beyer ne cesse de surprendre. Rien ne l'arrête. Elle sait aussi bien guider son ensemble vers un de ces rares concertos aux pâles attraits dont elle débusque l'essence cachée (RV 505 ou RV 507 par exemple), que découvrir une page que l'on croyait si bien connaître, comme le RV 127, rabâché depuis l'aube du microsillon, restitué ici par Olivier Fourés dans sa version primitive moins civilisée, d'une singulière fantaisie. Mais il lui fallait, pour oser la joute à haut risque d'une rencontre avec un Giuliano Carmignola d'une sensibilité paroxystique, franchir une autre étape. Celle de la confiance et de l'admiration réciproque. Opération alchimique difficile, quand on se souvient du duo policé, dans Vivaldi déjà, du grand Giuliano avec Viktoria Mullova. La transmutation n'avait pas totalement abouti, les beaux archets restant de plomb.

Rien de tel ici. Toute crainte est dissipée dès les premiers échanges. La magie opère. L'osmose est parfaite, les dialogues équilibrés, sincères et francs, malicieux, presque coquins même parfois, les sonorités épanouies rappelant un vieux souvenir: la version pionnière entre les matous Sten et Oistrakh, apprivoisés par un Ormandy sous le charme. Il faut encore quelques écoutes pour comprendre les subtilités d'approche de l'un et de l'autre, occupant chacun la partie de violon I dans trois concertos (RV 507, 529 et 513 pour Carmignola, RV 505, 527 et 510 pour Beyer). Giuliano ouvre et ferme le récital avec des cadences originales écrites par Vivaldi pour pimenter les concertos les plus arrogants (le rare RV 507 et le mature RV 513), agrémentant volontiers ses saillies de petits commentaires nerveux, que sa partenaire reprend sans sourciller, avec aplomb et élégance. Pas de gagnant au jeu de l'affrontement commencé sous les auspices de Mars et d'Apollon. Amandine réplique en convoquant Vénus pour le séduisant RV 527, jamais entendu depuis l'unique version de Musici de 1968 et Séléne pour le mélancolique RV 510. Son RV 505 captive, révélant des beautés insoupçonnées à l'écoute de la terne lecture du Collegium Musicum 90. Calquant le son et le rythme au moindre désir des solistes, Gli Incogniti comprennent le moindre enjeu, comme ces caresses sensuelles du *Largo* ou les interjections lancées du tac au tac pour accompagner les violons taquins dans le finale. Un récital qui fera date. Par goût du contraste, signalons la première édition numérisée des tout premiers enregistrements réalisés par les légendaires I Musici à leurs débuts (2016-17/R3), parus en 1954 et 1954 sous label Columbia et disparus des catalogues depuis soixante ans et plus. En Vivaldi, seuls manquent à l'appel de cette vaste anthologie les Op. III n° 9 et 11, moult fois réenregistrés par la suite pour la Philips, et le RV 551 avec, comme solistes, Franco Tamponi, Felix Ayo et Walter Gallozzi. Le professeur de ces jeunes étudiants, Remy Principe, les avait poussés à se réunir en orchestre de chambre. Refusant tout de suite la dictature du chef d'orchestre, ils choisirent de travailler seuls, de peaufiner la cohésion de l'ensemble, jusqu'à devenir une sorte de quatuor à cordes hypertrophié, avec l'assise rythmique d'un continuo immuable, la contrebasse de Lucio Buccarella, donnant cette impulsion rythmique bonhomme entre toutes reconnaissable, et le clavecin divinement réalisé par son épouse, Maria Teresa Garatti. Dès l'origine, I Musici se situèrent à part. Fasano s'était intuitivement identifié à «l'estro vivaldiano». Eux imposèrent un Vivaldi en dehors de toute référence stylistique, marqué par un souci impérieux de classicisme, de perfection formelle et de splendeur sonore, dont témoignent ici le RV 158 et leur premier *Madrigalesco* RV 129. La place prépondérante offerte à la viole d'amour s'inscrit dans la logique des années cinquante pendant lesquelles dominaient les virtuoses de l'instrument Johan van Helden, Harry Danks, Renzo Sabatini et Bruno Giuranna. Par une science de l'ornementation complexe, une sonorité généreuse et un phrasé très élégant, ce dernier reste aujourd'hui encore un modèle. Une réédition précieuse. Le violoncelle concertant est, cette année, très bien servi avec deux excellents enregistrements. Le premier vient d'Italie. En 2010, Enrico Dindo enregistrait en *live* son premier récital vivaldien, passé malheureusement un peu inaperçu hors de la péninsule.¹⁴ Le serein Dindo récidive aujourd'hui avec le même orchestre

(2016-17/32). Sa virtuosité est toujours fluide, le lyrisme permanent, sans aucune aspérité, même dans les figures complexes. Les mouvements lents ont de la grâce. Il choisit des concertos peu joués, superbement revisités, comme le méconnu RV 399, qui trouve enfin du charme sous son archet. Comme son *Largo cantabile* de la plus belle eau. I Solisti di Pavia accompagnent avec simplicité, vivacité et une belle élégance, et eux aussi sans aucune violence. Une douceur élégiaque est perceptible dans certains mouvements divins, comme l'*Andante* du RV 406. Le *Minuetto* avec variations du même concerto, accentué avec pertinence, s'écoute comme une première fois, alors que les versions ne manquent pas. Jamais le continuo ne déborde. Léger là encore, avec le théorbe discret de Michele Pasotti harmoniquement à sa place dans le sombre *Largo* du RV 400. La netteté du geste dans l'*Allegro non molto* final du même concerto, comme la retenue d'une infinie délicatesse dans l'*Andante* du RV 419 n'appellent que des éloges. Un grand violoncelliste vivaldien, vraiment. L'approche de Guy Fishman, accompagné par les Members of the Handel and Haydn Society de Boston (2016-17/52) est, elle, friande de contrastes et gourmande d'effets, dans un registre tout aussi passionnant que celui d'Enrico Dindo. Fishman ose toutes les fantaisies ornementales avec un enthousiasme communicatif. Intensément charnel, son Vivaldi mord dans la pâte colorée sans s'autoriser la moindre réflexion méditative. Les mouvements rapides avancent, ponctués par un continuo au clavecin un rien ferrailant. L'engagement du soliste dans le RV 413 rappelle Rostropovitch dans son récital *live* de 1964 avec le Park Lane Ensemble. L'*Allegro* initial du RV 410 prend l'allure d'une danse de fandango fièrement suggestive. Fishman sait naturellement respecter les moments de recueillement, comme dans l'*Adagio* du RV 401 ou le *Largo* du RV 424, sans se priver pour autant d'y apporter sa touche ornementale. Une découverte réjouissante. Terminons l'aperçu du secteur concertant sur un bémol. Le premier album de l'adolescente néerlandaise Lucie Horsch (2016-17/31), virtuose sans conteste sur flûte à bec, ne convainc qu'à moitié. A son actif, reconnaissons-lui de la pertinence dans le choix de ses instruments. Une flûte par œuvre avec les quatre principaux types de flûte (sopranino, soprano, alto et ténor). Horsch elle-même est convainquante, montrant une technique phénoménale dès le mouvement d'ouverture virtuose du RV 433; l'articulation est toujours impeccable et son contrôle à travers la gamme dynamique également solide, comme l'écrit Charlotte Gardner.¹⁵ L'intonation et le legato sont parfaits, contribuant au développement d'un *cantabile* agréable, mais l'ornementation timide. Ses lectures visent davantage la propreté d'exécution que l'aventure, en termes de style d'articulation. Le chemin vers la maturité est long. Elle a le temps. L'accompagnement des Amsterdam Vivaldi Players ne s'autorise ni variété de phrasés, ni verveur jubilatoire. La banalité des arrangements complétant le corpus canonique n'y aide guère.

¹⁴ Voir *Discographie* 2012/26, «Studi Vivaldiani», 13, 2013, p. 161.

¹⁵ «Gramophone», janvier 2017, p. 66.

En l'absence d'enregistrement marquant dans le **répertoire sacré**, abordons tout de suite la **musique vocale profane et l'opéra**, un peu mieux servis. Bien qu'accompagnée par une Accademia Apollinea pleine de ressources, qui donne quelques belles introductions instrumentales (*Nasce il sole, Ti confido il pianto mio*), Camilla de Falleiro, dans son récital de cantates (2016-17/13), hélas, ne rompt pas la malédiction attachée à ce répertoire, comme l'explique justement Olivier Fourés.¹⁶ Il faudrait une chanteuse italienne inspirée et avec un continuo ayant étudié Gasparini, qui s'implique sur les micro-drames et cesse de faire du remplissage mélodique. Une théâtralité forcée n'arrange pas ici une voix nasale, à la tenue et à l'émission imprécises. Il ne s'agit pas de sacrifier attaques et timbre pour passer les vocalises et toucher les extrêmes, ou simplifier ce que l'on peut dans les *da capo* pour s'en sortir plus ou moins indemne. C'est une musique qui ne tolère que le triomphe. Bref, hormis quelques jolis moments d'atmosphère au continuo qui mérite la peine, un récital raté, comme presque tous les récitals de cantates à ce jour. Le mezzosoprano canadien Julie Boulianne est en revanche une heureuse surprise dans un récital panaché Vivaldi-Händel (2016-17/7). L'air *Alma oppressa* extrait de *La fida ninfa* expose d'emblée les qualités de ce chant confortable: homogénéité et rondeur, plénitude d'un timbre individuel aux couleurs saturées, assise, souffle aisé, come l'écrit Jean-Philippe Groperrin,¹⁷ qui déplore pourtant un manque de chatolement, de mystère et rêverie, de clair obscur que lui apporte par exemple un Max Emanuel Cencic dans *Sovvente il sole*. Mettons une réserve à cette déploration de «verbe et affects neutres» dont il afflige Julie Boulianne, très recommandable malgré tout, accompagnée par l'excellent Clavecin en Concert de Luc Beauséjour. Notons pour terminer ce chapitre la première exhumation enregistrée du *Catone* de Händel (2016-17/44), donné au Haymarket de Londres en 1732, construit en partant du *Catone in Utica* de Leonardo Leo monté à Venise en 1729, dans lequel le *Caro Sassone*, génial arrangeur, a injecté des airs de Hasse, Porpora, Vinci et Vivaldi. Si *Vaghe luci, luci belle* de *Ipermestra*, et *So che nascondi* [*Benche nasconda la serpe*] de *Orlando furioso* ne sont pas une surprise, *l'Agitato da più venti* rangé parmi les œuvres douteuses comme RV Anh. 59.16 n'avait jamais été enregistré. Les amateurs du style vénéto-napolitain apprécieront la prestation inspirée des Auser Musici de Carlo Ipata, dominée par le Cesare du baryton Riccardo Novaro, qui s'impose fièrement dans le *So che nascondi*, comme les honorables Roberta Invernizzi en *Marzia*, Raffaella Milanese en *Emilia* et Kristina Hammerström en *Arbace*. Seule Sonia Prina, désormais encombrée d'un lourd vibrato, dessert le rôle de *Catone*. A connaître cependant.

¹⁶ «Diapason», juin 2017, p. 112.

¹⁷ «Diapason», juin 2017, p. 118.

N'évoquons enfin que succinctement les **programmes subsidiaires**. La Serenissima a une louable et rare capacité de concevoir pour chaque nouveau projet un thème original. «The Italian Job» (2016-17/D2), le constate Charlotte Garner¹⁸ cultive un sens du plaisir et une volonté de panache, sans négliger pour autant le sérieux de la préparation critique du matériel choisi. Adrian Chandler convainc par la suavité de ses solos tartiniens, les hautbois de Gail Hennessy et Rachel Chaplin embrasent les *sol*i albinoniens, mais le moment le plus réjouissant est peut-être la *Sinfonia* de Torelli, où les tutti sonnent somptueusement, avec ses salves de couleurs nourries par quatre trompettes, les timbales et un couple de hautbois, bassons, violons et violoncelles. Une fête. Une autre parution intéressante s'intéresse à nouveau à la célèbre collection préservée dans le *Schranck II* de Dresde (2016-17/D3). Les concertos pour basson de Reichenauer, Horneck et Graun sont superbes, servis par Erik Reike, merveilleux d'agilité, de pureté de son et de style, comme le remarque Raymon Tuttle.¹⁹ Les membres de la Dresdener Kapellsolisten jouent sur instruments modernes, mais en respectant les codes d'interprétation fixés depuis longtemps par les chantres du mouvement baroque. Un document sonore aussi stimulant à étudier pour comprendre les traces laissées par les compositions vivaldiennes chez les musiciens d'Europe centrale que plaisant à écouter. Dans le même esprit, recommandons, comme Luca Dupont-Spirio,²⁰ le récital Jiránek, musicien dans l'orchestre du comte Morzin, déjà signalé à propos du RV Anh. 8 (2016-17/D6). Les concertos pour bois complétant le disque sonnent parfaitement, servis par Collegium Marianum cultivant les couleurs, la cohésion et la verve collective. Les solistes sulèvent au même l'enthousiasme. Sergio Azzolini dans le Concerto pour basson, formant chaque note avec un soin infini, de l'attaque à l'extinction, comme Xenia Löffler au hautbois élégant aux accents mordants, et Jana Semerádová, au timbre de traversière limpide, qui dirige l'ensemble. La musique vocale sacrée ne se distingue cette année que par un seul enregistrement, mais d'une délicatesse de conception remarquable. Les rares psaumes VIII et XV de Benedetto Marcello pour alto et basse continue (2016-17/D7) méritent une écoute, dominée par la grâce lyrique et vocale contre-ténor de Terry Wey. Leurs modulations harmoniques exceptionnelles ne cessent de surprendre. Le complément de programme mettant en valeur le *salterio*, qui n'a pas de secret pour Margit Übellacker, est de toute beauté. Pas d'opéra nouveau cette année, hormis le *Catone* déjà signalé, mais une pléthore de récitals thématiques centrés sur un castrat célèbre. Les registres et répertoires de Farinelli (2016-17/D9) bien entendu, mais aussi Bernacchi (2016-17/D11), Nicolino (2016-17/D13) et Annibali (2016-17/D14)

¹⁸ «Gramophone», mai 2017, p. 47.

¹⁹ «Fanfare», octobre-novembre 2016, p. 622.

²⁰ «Diapason», mars 2017, p. 89.

sont ainsi identifiés et servis avec un bonheur inégal. L'immense Ann Hallenberg («Farinelli» et «Carnevale 1729» (2016-17/D10), avec notamment des *arie* d'Albinoni inconnues), une des meilleures interprètes actuelles de ce répertoire, domine le lot par la pureté de son timbre, par sa virtuosité, autorisant sa voix à se couler dans ces pages sans la moindre difficulté apparente. Constamment maîtresse d'elle-même, ses réserves de souffle semblent inépuisables. L'agilité et la pureté vocale du soprano espagnol Nuria Rial sont les atouts du récital «Sacred Duets» (2016-17/D8), le jeune contre-ténor Valer Sabadus obtenant les arias les plus athlétiques. Dans les duos, Rial, lumineuse, apporte de la profondeur et de la couleur au mélange, tout en conservant sa propre identité tonale. Les contre-ténors laissent d'ailleurs une impression mitigée. Si l'outrance expressive de Sabata dans le *Gelido in ogni vena* de Vivaldi «Catharsis» (2016-17/D12) déçoit, la passion et la musicalité viscérale de Vistoli «Arias for Nicolino» (2016-17/D13) séduisent davantage bien que les embellissements débridés tutoient l'outrance. Le récital le plus intéressant pour les recherches vivaldiennes est porté par l'inégal Flavio Ferri-Benedetti: «Arias for Domenico Annibali – The Dresden Star Castrato» (2016-17/D14). Citons David Vickers.²¹ Annibali fut employé à l'opéra de la cour de Dresde de 1730 jusqu'à sa retraite en 1764. Onze *arie* de son répertoire sont explorés dans un récit habilement varié. Le gracieux *Bellezze adorate* de *Le Fate* de Ristori (Dresde, 1736) est chanté avec un goût éloquent, tandis que le *Cervo al bosco* du *Cleofide* de Hasse (Dresde, 1731) a un chant fleuri qui est à la fois précis et ombragé poétiquement, porté par les cordes vigoureuses d'Il Basilico. Parmi les scories de cette anthologie originale, regrettons particulièrement l'ornementation extravagante descendant profondément dans le registre du baryton dans le *Quel nocchier che vana ogn'opra* de *L'Andromaca* de Feo (Rome, 1730). Néanmoins, cette exploration du répertoire vocal dresdois reste un document des plus utiles.

²¹ «Gramophone», mai 2016, p. 93.

INDICE

JÓHANNES ÁGÚSTSSON, <i>Joseph Johann Adam of Liechtenstein, Patron of Vivaldi</i>	3
<i>Joseph Johann Adam del Liechtenstein, patrono di Vivaldi (Sommario)</i>	78
JAVIER LUPIÁÑEZ – FABRIZIO AMMETTO, <i>Una nuova cadenza vivaldiana in un concerto per violino anonimo</i>	79
<i>A New Vivaldi Cadenza in an Anonymous Violin Concerto (Summary)</i>	102
MICHAEL TALBOT, <i>Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan: A New Laetatus sum for Choir and Strings in Dresden</i>	103
<i>Un'altra composizione di Vivaldi falsamente attribuita a Galuppi da Iseppo Baldan: un nuovo Laetatus sum per coro e archi conservato a Dresda (Sommario)</i>	119
FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, <i>Aspetti delle opere di Geminiano Giacomelli nel contesto teatrale veneziano fra il 1728 e il 1740</i>	121
<i>Aspects of the Operas of Geminiano Giacomelli in the Venetian Context between 1728 and 1740 (Summary)</i>	170
GABRIELE UGGIAS, <i>Catalogo delle edizioni vivaldiane (1800-1946)</i>	171
<i>Catalogue of the Editions of Vivaldi's Music (1800-1946) (Summary)</i>	201
Miscellany (M. Talbot)	203
Miscellanea (M. Talbot)	208
Discographie Vivaldi 2016-2017 (R.-C. Travers)	215

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Dicembre 2017