

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI
19 – 2019

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: Tommaso Maggiolo

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

Aurelia Ambrosiano

LA VERA IDENTITÀ DEL «MAR[QUIS] DU TOUREIL»,
DEDICATARIO DELLA SERENATA À 3 DI ANTONIO VIVALDI

1. INTRODUZIONE

La *Serenata à 3*, RV 690, nota anche con l'*incipit* «Mio cor, povero cor», composta da Antonio Vivaldi presumibilmente verso la fine della seconda decade del Settecento, è dedicata al «Mar[quis] du Toureil». Nel 1982 Michael Talbot, in un articolo sulle serenate vivaldiane, avanzò l'ipotesi – accolta con favore dagli studiosi e fino a oggi mai confutata – che il misterioso dedicatario fosse identificabile con l'abate tolosano Jean de Tourreil e che il testo della serenata fosse l'allegoria del processo cui fu sottoposto per ordine del Sant'Uffizio romano a causa della sua affiliazione al giansenismo.¹

Recenti studi, però, hanno rivelato che tra il 1715 e il 1726 a Venezia visse un certo marchese «Anna Marco de Torel», cavaliere francese, che nell'autunno del 1717 tenne a battesimo Daniel Mauro, nipote di Antonio Vivaldi, nato dal matrimonio tra Cecilia, sorella del compositore, e il copista di musica Giovanni Antonio.² Il suo nome esatto era Anne-Marc Goislard du Toureil e certamente questi è il «Mar[quis] du Toureil» citato da Antonio Vivaldi sul frontespizio della *Serenata à 3*.

2. ANNE-MARC GOISLARD DU TOUREIL

2.1. CENNI BIOGRAFICI

Anne-Marc, figlio cadetto di Marc-Anne Goislard, barone di Richebourg-lès-Toureil,³ e Anne le Maistre de Montsabert, nacque a Parigi attorno al 1692. La sua famiglia apparteneva alla *noblesse de robe* (nobiltà di toga), dignità ricono-

Aurelia Ambrosiano, e-mail: aury.alv@libero.it

¹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?* in Antonio Vivaldi, *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 67-96: 87-91. Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Vivaldi e l'affaire Tourreil. Nuove ipotesi sulla Serenata à 3, RV 690*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, a cura di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron («Saggi vivaldiani», 1), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 41-62 (pubblicazione online: <<https://www.cini.it/pubblicazioni/fulgeat-sol-frontis-decorae>>).

² Cfr. AURELIA AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi Vivaldiani», 18, 2018, pp. 3-39: 14.

³ «Le Toureil, Bourg, dans l'Anjou, Diocèse d'Angers, Parlement de Paris, Intendance de Tours, Election de Saumur, a 110 habitants». Cfr. CLAUDE-MARIN SAUGRAIN, *Dictionnaire universel de la France ancienne et moderne et de la Nouvelle France*, Parigi, Saugrain père, 1726, III, col. 672. È l'odierna Le Thoureil, nel dipartimento del Maine e Loira.

sciuta ai funzionari di stato e trasmissibile per via ereditaria. Alcuni antenati di Anne-Marc ricoprirono la carica di segretario del re; il nonno Andr  fu maestro dei conti; il padre, Marc-Anne, era consigliere e sostituto del procuratore generale del parlamento di Parigi, mentre il fratello maggiore, Anne-Charles, era consigliere del parlamento e avvocato del re al Castelletto.⁴

Alla morte dei genitori, avvenuta tra il 1711 e il 1712, Anne-Charles divent  il nuovo barone di Richebourg-l s-Tourel e cavaliere signore di Montsabert, mentre Anne-Marc, come vedremo, adott  il titolo di marchese e cavaliere signore di Tourel.⁵

Non sappiamo se anche Anne-Marc Goislard fosse stato destinato all'avvocatura, ma di sicuro non s' impegn  in questo campo. Tra il 1714 e il 1715, poco pi  che ventenne, intraprese un viaggio in Italia, lungo tutta la penisola,⁶ al termine del quale si stabilì a Venezia. Qui Anne-Marc si spos  ed ebbe almeno tre figli. Tornato in Francia assieme alla famiglia, morì il 7 gennaio 1736, all'et  di quarantaquattro anni.⁷

2.2. DA PARIGI A VENEZIA: IL VOYAGE D'ITALIE DI UN GIOVANE CAVALIERE

Dall'ottobre 1714 al settembre 1715 l'ufficiale Anne-Claude-Philippe de Thubières, conte di Caylus,⁸ approfittando del periodo di inattivit  che seguì la Pace di Rastatt (marzo 1714), intraprese un viaggio in Italia a scopo culturale, assieme agli amici «Du Tourel», «Levailler» e «Belleville».

Semplicemente cos , senza nome di battesimo e condizione sociale, sono chiamati i tre principali compagni di viaggio nel *Voyage d'Italie*, il diario che il conte di Caylus compil  durante il lungo *tour* oltralpe. Si tratta di un rendiconto dettagliato di tutte le cose notabili che ebbe modo di osservare nelle citt  visitate, corredato da minuziose descrizioni e, sovente, da commenti personali. Era stato concepito da Caylus come narrazione squisitamente culturale, un serbatoio di informazioni artistiche e storiche fruibile soltanto da una ristretta cerchia di lettori,

⁴ Cfr. FRANÇOIS-ALEXANDRE AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, *Dictionnaire de la noblesse*, Parigi, Boudet, 1774, VIII (II edizione), pp. 703-706.

⁵ Anne le Maistre morì l'11 luglio 1711; Marc-Anne Goislard il 6 novembre 1712. *Ibid.*, p. 704.

⁶ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie, 1714-1715: première édition du code autographe annot e et pr c d e d'un essai sur le comte de Caylus par Amilda-A. Pons*, Parigi, Fischbacher, 1914.

⁷ La data di morte, l'et  e il presunto anno di nascita sono pubblicati sul sito Geneanet.

⁸ Anne-Claude Thubières, conte di Caylus (Parigi 1692-1765), era figlio di Jean-Anne (gentiluomo del gran delfino e luogotenente generale degli eserciti del re di Francia) e di Marthe-Marguerite Le Valois, marchesa di Villette. Nel 1709 cominci  la carriera militare entrando nei moschettieri di Luigi XIV e nel 1713 partecip  alla battaglia di Friburgo al comando di un reggimento di Dragoni. L'anno seguente, approfittando della tregua imposta dalla Pace di Rastatt (tra Francia e Sacro Romano Impero), Caylus partì per un viaggio culturale in Italia, al termine del quale si ritir  dall'esercito. In seguito viaggi  anche in Levante e in Inghilterra. Ristabilitosi definitivamente in patria, si dedic  totalmente allo studio delle antichit  e delle arti, diventando uno dei pi  importanti antiquari del Settecento. Cfr. *Caylus (Anna-Claudio)* in *Biografia universale antica e moderna* [...], Venezia, Missiaglia, 1823, X, pp. 417-421.

costituita prevalentemente da amici e parenti, prima fra tutti sua madre, la marchesa Marthe-Marguerite.⁹

Tourel è l'unico membro della compagnia a essere chiamato anche «mon camarade». Il termine è sinonimo di 'compagno', anche di viaggio, ma veniva utilizzato soprattutto in ambito professionale, accademico e militare. Non dobbiamo dimenticare che Caylus era un soldato (lasciò l'esercito dopo il viaggio in Italia) e fino a pochi mesi prima era impegnato sul campo di battaglia. Tourel, quindi, potrebbe essere stato un suo compagno di studi o un commilitone.¹⁰

Il *Voyage d'Italie* fu dato alle stampe per la prima volta nel 1914 con l'aggiunta di una lunga introduzione, a cura di Amilda Pons, sulla vita e le opere del conte di Caylus e numerose note esplicative, soprattutto a carattere storico e bibliografico.¹¹ Non fu però fornita alcuna delucidazione in merito ai compagni di viaggio del conte. La certezza che Tourel sia Anne-Marc Goislard deriva da un'altra fonte letteraria, *Le Parnasse françois* di Titon du Tillet, una raccolta di biografie di poeti e musicisti, pubblicata, con l'aggiunta di due supplementi, tra il 1732 e il 1755. L'autore scrisse che il violinista Jean Baptiste Senallié accompagnò «M. le Comte de Caylus & M. Goislard de Tourelle» in un viaggio in Italia nel 1717.¹² Poiché è assodato che Caylus visitò l'Italia tra il 1714 e il 1715 (e non nel 1717) e che gli unici Goislard du Tourel viventi all'epoca fossero Anne-Marc e suo fratello Anne-Charles, impegnato a Parigi, non ci sono dubbi sull'identità del «Tourel» citato più volte nel diario. «Levailler», nonostante la diversa grafia del nome dovuta ad un errore di trascrizione, è identificabile col violinista e compositore Senallié (vedi Appendice), mentre «Belleville», essendo anch'egli un musicista, potrebbe trovare corrispondenza con l'omonimo suonatore di fagotto che nel 1728 si esibiva con Senallié nei *Concert Spirituel*.¹³

Quando Caylus arrivò a Torino, il 4 ottobre 1714, Tourel si trovava in città già da otto giorni assieme a Senallié. Da questo momento in poi viaggiarono quasi sempre assieme e a volte con altri compagni occasionali (Biar, Privat e Soissons), seguendo l'itinerario consueto dell'epoca per chi arrivava da Parigi e intendeva raggiungere Torino, Milano, Parma, Modena, Verona, Venezia, Loreto, Roma e

⁹ Marthe-Marguerite (Murçay, Poitou, 1673 – Parigi 1729), figlia di Philippe Le Valois, marchese di Villette, fu allevata da Françoise d'Aubigné, cugina del padre, meglio nota come Madame de Maintenon (dal 1684 moglie morganatica di Luigi XIV). Nel 1686 fu data in sposa a Jean-Anne de Thubières, conte di Caylus, padre di Anne-Claude. Cfr. *Caylus (Marta-Margherita)* in *Biografia universale antica e moderna*, cit., pp. 416 e 417.

¹⁰ «Camarade: Compagnon de profession, celui qui vit avec un autre & fait le même metier, les mêmes exercices. Ce mot ne fe dit guère qu'entre soldats, enfans écoliers, valets, & c.» Cfr. *Dictionnaire de l'Académie Française. Nouvelle édition*, Parigi, Saillant, 1772, I, p. 166.

¹¹ L'introduzione contiene anche la descrizione dettagliata e la storia del manoscritto, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., pp. LVIII e LIX.

¹² Cfr. EVRARD TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*, Parigi, Coignard, 1743, II (*Suite du Parnasse françois*), p. 673.

¹³ Cfr. FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH CASTIL-BLAZE, *L'opéra italien de 1548 à 1856*, Parigi, Castil-Blaze, 1856, pp. 219 e 223.

Napoli, risalendo poi la penisola passando per Siena, Firenze e Genova. In aggiunta a queste tappe tradizionali, Caylus e i suoi compagni visitarono anche la Sicilia e Malta.¹⁴

Il 15 novembre i quattro viaggiatori lasciarono Milano, sostarono brevemente a Piacenza e poi raggiunsero Cremona. Vollerò conoscere il celebre Antonio Stradivari e Senallié acquistò un suo violino.¹⁵

Dopo aver visitato Parma e Reggio, il 25 novembre entrarono a Modena. La comitiva, che fu ben accolta dal duca Rinaldo d'Este e dalla duchessa di Brunswick, organizzò un concerto in onore dei loro anfitrioni: Toureil cantò «Orphée», accompagnato da Senallié e Belleville. Si esibirono prima davanti alla duchessa e poi all'Opera, con arie e accompagnamenti, ricevendo molti applausi.¹⁶ L'*Orphée* citato da Caylus potrebbe essere la celebre cantata per soprano, violino, flauto e basso continuo di Clérambault, pubblicata a Parigi nel 1710,¹⁷ mentre il dramma per musica che era in scena in quei giorni al Teatro Molza – definito dal conte molto piacevole ed eseguito da cantanti e orchestrali di buon livello – era *Il Radamisto*, con musica di Tomaso Albinoni.¹⁸

Il 30 novembre 1714 Caylus, Toureil, Senallié e Belleville ripresero il viaggio. Visitarono Mantova, e il 4 dicembre entrarono a Verona.¹⁹ Benché avessero pianificato di raggiungere Venezia il giorno di Natale, l'indomani Caylus e Toureil furono costretti a recarsi anticipatamente nella città lagunare per recuperare del denaro, poiché non ne avevano a sufficienza per coprire tutte le spese fino a quella data. Ne approfittarono, inoltre, per assicurarsi una sistemazione per tutta la durata del Carnevale, accordandosi con i locandieri francesi «Dureau et Beau cousin», gestori di un appar-

¹⁴ «J'arrivai à Turin le 4 octobre. J'y trouvai Du Toureil qui depuis huit jours m'attendoit. Il avoit amené avec lui Levailler [Senailler], et je l'y trouvai avec grand plaisir». Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 1.

¹⁵ «Nous fûmes voir le fameux Stradivarius. Levailler [Senailler] y acheta un violon pour quatre vieux louis, valant quarante-huit livres de France». *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ «Nous fûmes bien reçus du duc de Modène. [...] Mme la duchesse de Brunswick, sœur cadette de Mme la princesse, nous reçut à merveille. Nous lui donnâmes un concert. Du Toureil chanta «Orphée», Levailler [Senailler] et Belleville jouèrent, non seulement devant elle, mais aussi à l'Opéra, des airs seuls et des accompagnemens, et reçurent des applaudissemens bien mérités». Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 45. La duchessa di Brunswick era Benedetta Enrichetta del Palatinato (1652-1730), vedova di Giovanni Federico di Brunswick-Lüneburg e suocera di Rinaldo d'Este.

¹⁷ Louis-Nicolas Clérambault (Parigi 1676-1749), figlio di Dominique (uno dei 24 *violons du roi*) fu organista e compositore, allievo di André Raison. Durante gli ultimi anni di vita di Luigi XIV, oltre ad essere il sovrintendente della musica di Madame de Maintenon, assunse l'incarico di organista di Saint-Sulpice e contemporaneamente della Maison Royale di Saint-Cyr. Scrisse soprattutto musica vocale, sia sacra che profana, distinguendosi nel genere della cantata. Cfr. DAVID TUNLEY, *Clérambault in The New Grove, dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 4, pp. 491 e 492.

¹⁸ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 45. Cfr. ALESSANDRO GANDINI – LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI – GIORGIO FERRARI-MOREN, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, I, p. 51.

¹⁹ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., pp. 47-51. Nel testo viene indicato erroneamente il 4 novembre.

tamento affacciato sul Canal Grande. Durante il loro breve soggiorno assisterono agli spettacoli teatrali in corso: due commedie e un'opera «qui n'estoit pas des meilleurs».²⁰

Gli unici due drammi per musica rappresentati a Venezia nell'autunno del 1714 furono *Orlando finto pazzo* e *Orlando furioso*, con musica di Vivaldi, che compose il primo e revisionò il secondo (partitura originale di Ristori) per il Teatro Sant' Angelo, del quale era anche l'impresario. *Orlando finto pazzo* andò in scena attorno all'11 novembre, in occasione della festa di S. Martino (dedica del 10 novembre). *Orlando furioso*, invece, fu con ogni probabilità rappresentato durante le prime due settimane di dicembre. Nel frontespizio del libretto si legge: «Da rappresentarsi la seconda volta nel Teatro di Sant' Angelo l'Autunno del 1714». Inoltre, la dedica, firmata dal poeta Grazio Braccioli, è datata primo dicembre, e generalmente le rappresentazioni cominciavano il giorno stesso o quelli immediatamente successivi.²¹

Conclusi i loro affari, i due nobili viaggiatori tornarono in terraferma. Visitarono brevemente Padova e Vicenza e poi, il 13 dicembre, rientrarono a Verona. Si trattennero appena quattro giorni e il 17 ripartirono per Venezia, assieme a Senallié e Belleville. Trascorsero la notte del 18 dicembre a Padova e l'indomani s'imbarcarono tutti su un burchiello che li condusse in laguna navigando sul Canale del Brenta.²²

Durante i tre mesi di soggiorno, oltre a visitare chiese, palazzi e collezioni d'arte, Caylus e Toureil ebbero modo di vivere appieno la stravaganza del Carnevale veneziano. Benché una delle attrazioni principali, soprattutto per i forestieri altolocati, fosse la stagione teatrale invernale, Caylus nel suo diario dedicò solo poche righe all'offerta musicale della città. Dei quattro celebri Ospedali ricordò solo i Mendicanti e accennò appena agli spettacoli teatrali che si stavano svolgendo in città: due opere «buone» al SS. Giovanni e Paolo e al Sant' Angelo, una «cattiva» messa in scena in una sala teatrale non specificata, e quattro commedie.²³

Al Teatro SS. Giovanni e Paolo andarono in scena *Marsia Deluso*, favola pastorale, e *Polidoro*, tragedia in musica, intonate presumibilmente da Carlo Francesco Pollarolo e da Antonio Lotti. Al Teatro Sant' Angelo furono rappresentati due

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ Cfr. GRAZIO BRACCIOLI, *Orlando finto pazzo*, Venezia, Rossetti, 1714, p. 2 (I-Bu). Cfr. *Id.*, *Orlando furioso*, Venezia, Rossetti, 1714, frontespizio e p. 7 (I-Bc).

²² «Le 19, nous fûmes en bucentaure, grand bateau où l'on est fort à l'aise, et où il y a une chambre vitrée. Le tout est tiré par un cheval que l'on relaye. Ordinairement cette voiture ne coûte que trois philippes valant trente livres; il nous en coûta quarante à cause des festes. Nous mîmes des vivres dans notre bateau, et en musiquant nous vînmes par un beau temps [à Venise]». Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 73. L'elegante imbarcazione trainata da cavalli, che conduceva i viaggiatori da Padova a Venezia (e viceversa), si chiamava 'burchiello' e non «bucentaure» (bucintoro), che era invece il naviglio di parata del Doge.

²³ «Il y a dans Venise quatre hôpitaux où l'on retire les vieilles gens et les enfants trouvés. L'on fait apprendre à jouer de toutes sortes d'instrumens aux filles et toutes les festes et les dimanches, c'est un spectacle où l'on va écouter le concert comme à l'Opéra, tournant le dos à l'autel. Quelquefois cela n'est pas mauvais. L'on fait apprendre des métiers aux jeunes garçons. L'on marie les filles, mais difficilement celles qui ont du talent. Les Mendicanti est un de ces hôpitaux il y a environ huit cents vieillards, et jeunes gens des deux sexes. On n'entre point du côté des filles et elles chantent derrière des grilles». «Après l'on va aux spectacles. Il y en avoit sept quand j'y estois. Deux bons Opéras S. Giov. et Paolo et S. Angelo, un mauvais, et quatre comédies. Encore y avoit-il deux ou trois théâtres qui chômoient». *Ibid.*, pp. 96, 97 e 116.

drammi per musica sotto la direzione di Antonio Vivaldi: *Lucio Papiro*, con musica di Luca Antonio Predieri, e *Nerone fatto cesare*, pasticcio con arie di diversi autori. Durante il Carnevale era aperto anche il Teatro S. Fantin, gestito in quel periodo dall'impresario Giovanni Orsato, che mise in scena *Gli amici rivali* e *L'amante impazzito*, con musiche attribuite rispettivamente a Carlo Francesco Pollarolo e a Francesco Gasparini. Entrambe le produzioni furono funestate dai problemi causati dai continui litigi tra l'impresario Orsato e la cantante Anna Maria Armida, che abbandonò le scene durante la rappresentazione della seconda opera.²⁴ *Gli amici rivali*, quindi, fu probabilmente lo spettacolo deludente a cui Caylus assistette, mentre non fu menzionata la seconda opera, *L'amante impazzito*, perché era rimasta in scena solo per pochi giorni. Al Teatro S. Salvador, invece, era attiva la compagnia comica di Lelio e Flaminia (Luigi Riccoboni e sua moglie Elena Balletti).²⁵

Il 19 marzo 1715 Caylus lasciò Venezia assieme a Belleville e Biart, mentre Toureil, «amoureux de sa (beauté)», volle trattenersi più a lungo. Senallié rimase con lui. Notiamo che il termine «beauté» è scritto tra parentesi. È quindi possibile che a trattenere Toureil a Venezia – nonostante il Carnevale fosse terminato e lui e i suoi amici, in tre mesi di soggiorno, avessero già visto tutto ciò che la città aveva potuto offrire – non fosse in realtà la bellezza della laguna, ma qualcosa di più personale. Il conte fu quindi costretto a separarsi dal suo *camarade*, con la promessa che si sarebbe riunito al gruppo a Loreto.²⁶

Nella cittadina marchigiana, famosa meta di pellegrinaggio, Caylus trovò l'amico Lonski, assieme al quale, dubitando dell'arrivo di Toureil, partì per Roma il 31 marzo. Non sappiamo quando Toureil si ricongiunse al gruppo, ma di sicuro il 23 aprile si trovava anch'egli a Roma, in procinto di partire per Napoli. Terminato il soggiorno nella città partenopea, i quattro amici decisero di imbarcarsi su una feluca (imbarcazione a vela di modeste dimensioni) e di navigare fino a Malta. Raggiunsero l'isola il 21 maggio e vi sostarono fino al 29. Caylus riprese il viaggio verso la Sicilia assieme a Privat e altri compagni a bordo della stessa feluca, mentre Toureil, Senallié e Soissons, decisero di aspettare un bastimento più grande.²⁷

²⁴ Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 319-322.

²⁵ Cfr. FRANCO MANCINI – MARIA TERESA MURARO – ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1995-1996, I, Tomo I, p. 250.

²⁶ «Par un malentendu de nos banquiers, nous nous trouvâmes sans argent, nos lettres ayant été suspendues, et sans mon ami, M. de Journay, qui nous rendit la liberté avec une de ses lettres, nous aurions été obligés de faire un plus long séjour à Venise, ce qui m'auroit infiniment déplu. J'arrangeai toutes mes affaires et ne put cependant partir que la nuit du 18 au 19 de mars. Mon camarade n'en fit pas de même, amoureux de sa (beauté). Je fus obligé de m'en séparer sur la parole qu'il me donna de nous rejoindre à Lorette. Levailler [Senailler] demeura avec lui et moi je partis avec Belleville et Biart. Nous avons envoyé Privat et Soissons quelques jours devant, par la barque d'Ancône, nous attendre à Lorette». Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p.131.

²⁷ «J'y trouvai Lonski, avec lequel je partis pour Rome le 31, doutant de l'arrivée de mon camarade»; «Je partis le 23 d'avril pour aller à Naples avec Toureil, Levaillier, Belleville, Privat et Soissons»; «Estant arrivés le 21 de mai, nous repartîmes de ce lieu dans notre même felouque avec Privat et mes gens. Toureil demeura avec Levailler [Senailler] et Soissons sous le prétexte de la peur et voulant chercher un bâtiment plus considérable». *Ibid.*, pp. 171, 192 e 238.

Il viaggio di ritorno durò circa tre mesi. La comitiva visitò alcune città della Sicilia e della Calabria, ancora Napoli e Roma, Siena, Firenze, Pisa e, per finire, Genova, dove arrivarono il 19 agosto 1715. Caylus avrebbe voluto imbarcarsi di nuovo e veleggiare lungo la costa fino a Marsiglia, ma il 7 settembre sopraggiunse la notizia della morte del re di Francia e fu costretto, per ordine di sua madre, a tornare subito a Parigi. Il 14 settembre Caylus, Belleville e Senallié partirono da Genova a bordo di una carrozza diretta a Torino. Varcate le Alpi e oltrepassata Lione (28 settembre), entrarono a Parigi il 2 ottobre 1715.²⁸

Il conte di Caylus, quindi, tornò in patria solo con Belleville e Senallié. Non scrisse nemmeno una parola sulle sorti del suo *camarade*, ma abbiamo motivo di credere che Toureil ne abbia approfittato per rientrare subito a Venezia.

2.3. GLI ANNI VENEZIANI

La presenza a Venezia di Anne-Marc Goislard du Toureil è documentata con certezza dal 1716 al 1724, con possibile estensione al 1726, da una serie di atti rinvenuti negli archivi storici della città e della provincia. Il primo documento, in ordine cronologico, in cui appare il suo nome – italianizzato in Anna Marco Turreli – è un atto di battesimo datato 3 giugno 1716:

Marco Filippo Lodovico Ciprian Giusto fio del Sig[nor]e Nadal Berti del Sig[nor]e Mattio, e della Sig[nor]a Marieta Tessari, giugali, del Sig[nor]e Lodovico nato li 26 del pross[im]o pass[at]o, battez[zat]o da me Piev[an]o, Comp[ar]e L'III[ustriss]imo Sig[nor]e Marchese Anna Marco Turreli Cavalier Francese stà a S. Gio[vanni] Grisostomo, Com[ar]e Cornelia Arnolfi stà a S. Moisé.²⁹

Nadal Berti, figlio di Mattio, era un negoziante che abitava nella parrocchia di S. Maria Formosa.³⁰ Evidentemente, nella primavera del 1716 aveva già maturato una certa familiarità con Anne-Marc Goislard; confidenza che alla fine del 1718 fu consolidata dalle nozze tra il marchese francese e Marina Berti, sorella minore di Nadal.

Si trattò di un matrimonio 'segreto', ossia senza le consuete pubblicazioni e l'annotazione dell'atto nei registri canonici, celebrato con la massima riservatezza e alla presenza dei soli testimoni. Il motivo di tanta discrezione era, ovviamente, la disparità sociale tra gli sposi, che costrinse Anne-Marc, che era per di più straniero, a chiedere l'autorizzazione al Sant'Ufficio di Roma e a manifestare le proprie

²⁸ «Nous arrivâmes à deux heures de soleil à Gênes, le 19 aoust. La douane est difficile: les tableaux payent»; «J'avois compté visiter en felouque la côte jusques à Marseille: la mort du roi arrivée le 7 de septembre au matin, et les lettres de ma mère m'obligèrent de partir le 14, en voiturin, n'ayant pas suffisamment d'argent, avec Belleville et Levailier [Senailier], pour sept louis chacun». *Ibid.*, pp. 334, 341, 348 e 349.

²⁹ ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei battesimi, Reg. 10, p. 36.

³⁰ *I-Vas*, Dieci savi alle Decime in Rialto, b. 428, S. Maria Formosa, progr. 232. In un atto di matrimonio, datato 19 febbraio 1713, Nadal Berti di Mattio, testimone di nozze, è descritto come un negoziante di S. Maria Formosa. ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei matrimoni, Reg. 8, p. 436.

intenzioni al Patriarca di Venezia. Con una lettera datata 19 novembre 1718, il cardinale Niccolò Acciaiuoli, segretario dell'Inquisizione, rimetteva al «prudente arbitrio» del Patriarca (Pietro Barbarigo) l'istanza di Anne-Marc Goislard du Toureil, esortandolo, qualora avesse acconsentito, a comminare «al Med[esi]mo le pene imposte contro la Poligamia».³¹

Il 2 dicembre i nubendi si recarono in Curia con tre testimoni per certificare il proprio 'stato libero'. Anne-Marc Goislard dichiarò di avere ventisette anni; di aver lasciato Parigi, sua patria, quando ne aveva circa ventitré e di essersi stabilito a Venezia, nella parrocchia di S. Giovanni Grisostomo.³² Deposero in favore della sua libertà il «dottor di Medicina» Giovanni Grisostomo Lemonier *quondam* Lodovico, di quarant'anni, originario di Parigi, e Nadal Berti di Mattio, di trentatré anni, «Governator al Fontico de Tedeschi», fratello della sposa. Lemonier dichiarò di conoscere Anne-Marc da quindici anni, essendo stato «chirurgo di casa sua» e di avere conservato anche al presente «famigliarità, et confidenza». Anche Nadal Berti aveva conosciuto il marchese quindici anni prima, trovandosi all'epoca nella capitale francese. Durante il suo soggiorno, che durò circa diciotto mesi, erano diventati amici e da quando Anne-Marc si era trasferito a Venezia avevano ripreso a frequentarsi. Nadal, che ora abitava nella parrocchia dei SS. Apostoli, depose anche a favore dello 'stato libero' di sua sorella Marina Berti, di ventotto anni, che conosceva dalla nascita e con la quale aveva sempre vissuto. La condizione della sposa fu confermata anche dal terzo testimone, Francesco Sportiello, un giovane che abitava in casa con i Berti.³³

Terminata l'escussione dei testimoni, il marchese presentò una supplica al vicario generale, affinché le nozze venissero celebrate con rito segreto:

Rev[erendissi]mo Sig[nor]

Havendo stabilito io Anna Marco Guaislard oriondo di Parigi di contraere Legitimo Matrimonio con la Sig[no]ra Marina Berti, hò impetrato dalla Sacra congregazione di Roma la facoltà di poter esaminare li Testimonij sopra la mia libertà in questa Curia Patriarcale, nella quale in virtù della detta facoltà fù compito l'essame. Mà poiché li giusti miei riguardi non permettono che presentem[en]te si sappia da miei conoscenti questa mia risoluzione, mi veggio astretto di supplicare V[ostra] S[ignoria] R[everendissi]ma, e ricorrere alla di Lei autorità, acciò benignamente permetta che la celebratione del d[et]to matrimonio sia fatta con tutta la possibile segretezza. Al qual fine fidando molto io nella di Lei benignità sarei parimente à supplicare V[ostra] S[ignoria] R[everendissi]ma per maggior quiete dell'animo mio degnarsi in vece del proprio Paroco, ò di Deputatione d'altro Sacerdote, assistere essa al Matrimonio, e celebrare la Messa per ricever anco le Beneditioni Nuttiali secondo il Rito di Santa Chiesa. La concessione della Gratia giovarà molto alli vantaggi dell' Anima mia, e apporterà un'intera quiete alla mia coscienza [...].

³¹ ASPV, Curia patriarcale, Archivio 'Segreto', Matrimoni segreti, Reg. 5 (alla data).

³² Queste informazioni biografiche sono perfettamente compatibili con quelle dedotte dal diario del conte di Caylus, a riprova che il suo *camarade* era, senza dubbio, Anne-Marc Goislard.

³³ ASPV, Curia patriarcale, Archivio 'Segreto', Matrimoni segreti, Reg. 5 (alla data).

Di V[ostra] S[ignoria] R[everendissi]ma
Anna Marco Goislard du Toureil³⁴

Il 5 dicembre 1718 il vicario generale patriarcale, Don Antonio Bettolli, unì in matrimonio Anne-Marc Goislard du Toureil e Marina Berti. Le nozze furono celebrate nell'oratorio sopra la sagrestia della chiesa di S. Bartolomeo, essendone Bettolli il vicario perpetuo. Presenziarono, come testimoni, «Monsieur Giacomo [sic] Lemonier Medico Fisico» e il prete Angelo Longo.³⁵

Grazie a un atto notarile datato 11 settembre 1719, apprendiamo che l'abitazione veneziana di Anne-Marc Goislard a S. Giovanni Grisostomo era, con ogni probabilità, la stessa che aveva condiviso con il conte di Caylus nell'inverno del 1715:

Personalment[e] Comparso alla pres[en]za di me Not[ar]o e Test[imon]i infra[scritt]i M[onsieu]r Anna Marco Goislard de Toureil q[uondam] Marco Anna di Parigi, che s'attrova pres[en]tem[en]te in q[ues]ta Città della persona del quale fece fede à me Not[ar]o M[onsieu]r Giovanni LeBlond qui Cons[ol]e di Francia da me benissimo conosc[iut]o, e spontan[eamen]te richiese notarsi per vero e real deb[it]o re alli Ss.ri [Signori] Francesco Beaucousin, et Steff[an]o Bureau Locandieri francesi in q[ues]ta Città della somma di duc[ati] quattro mille corr[en]ti [...] p[er] supplim[en]to dell'accordato mantenim[en]to et allogg[i]o havuto da esso M[onsieu]r de Toureil, e sua Gente in un appartam[en]to della loro Locanda posta in contrà di S. Gio[vanni] Grisostomo p[er] il corso di tre anni in c[irc]la, l'esborso de quali d[uca]ti 4000, ora che d[et]to M[onsieu]r de Toureil è p[er] partirsi dalla d[ett]a Locanda dovrebbe immedia[tamen]te seguire in effett[i]vi contanti, mà non avendo al p[rese]nte denaro in pronto, p[er] supplire à d[ett]o Liquido, e confessato suo debito, hà fatto p[er]ò istanza à d[et]ti Ss.ri [Signori] Beaucousin, e Bureau voler contentarsi d'attendere p[er] qualche tempo il pagam[en]to delli d[et]ti d[uca]ti 4000, con ridurre frà tanto la Summa stessa in Capitale fruttante [...].³⁶

Dal 1712 «Francesco Bonchusen, e Compagno» erano affittuari di un appartamento e di una «casetta», di proprietà del nobiluomo Bastian Bembo, situati entrambi in Corte della Stua e del Remer a S. Giovanni Grisostomo, uno dei pochi sbocchi della parrocchia sul Canal Grande.³⁷ Quasi certamente lì era ubicata anche la locanda descritta da Caylus nel *Voyage d'Italie*, presso la quale Toureil continuò a vivere, assieme alla «sua Gente», fino al settembre del 1719. Dopodiché, si trasferì in terraferma.

Dall'autunno 1719 all'autunno 1724, Anne-Marc Goislard visse in modo continuativo a Spinea, località situata nell'entroterra veneziano, all'epoca totalmente agreste, ma costellata di residenze patrizie adibite alla villeggiatura e alla gestione dell'attività agricola: le cosiddette Ville venete. Nella chiesa dei SS. Vito e Modesto furono battezzati i tre figli del marchese du Toureil «Abbitante sotto questa Parochia p[er] suo divertimento» e della «Marchesa Marina Teresa Berti della Inclita Città di Venezia»: Anna Caterina, nata il 3 dicembre 1719; Anna Alba Cornelia, il primo agosto

³⁴ ASPV, Curia patriarcale, Archivio 'Segreto', Matrimoni segreti, Reg. 10, cc. 121r e 121v.

³⁵ *Ibid.*, c. 122r.

³⁶ *I-Vas*, Notarile, Atti, b. 7111 (Gabrieli Carlo), cc. 409v-411r.

³⁷ *I-Vas*, Dieci savi alle Decime in Rialto, b. 429, S. Giovanni Grisostomo, progr. 91.

1721 e Anna Marco Piero, il 22 settembre 1724. I tre bambini furono tenuti al fonte battesimale da altrettanti nobiluomini veneziani coi quali il marchese aveva evidentemente allacciato e mantenuto rapporti di amicizia: Toma' Corner del *quondam* Giovanni Battista; il cavaliere Francesco Corner «figlio del Serenissimo Regnante» (il doge Giovanni II Corner) e Piero Zen di Francesco, Procuratore di S. Marco, «Nepote del Pontefice Alessandro Ottavo» (Pietro Vito Ottoboni).³⁸

Il trasferimento in terraferma, comunque, non bastò a risolvere i problemi finanziari di Anne-Marc. Il 3 settembre 1722 il «Cav[alie]re di Toureil dimorante a Spinea luoco vicino a Venet[i]a» incaricò il suo procuratore, François Lauzeau, di vendere «una Casa posta nella Città di Parigi situata nella Strada Jean pain molett» – consistente in due botteghe, due appartamenti, due cantine e una piccola corte –, che aveva ricevuto in eredità dai genitori.³⁹ L'estinzione del considerevole debito accumulato durante i tre anni di permanenza nella locanda, avvenne soltanto nel 1727. Il primo aprile di quell'anno Stefano Bureau dichiarò, tramite atto notarile, di aver riscosso completamente dal suo socio, Francesco Beaucousin, quanto a lui spettante del credito maturato nei confronti di Anne-Marc Goislard du Toureil, «portatosi in Francia nell'anno pross[im]o pa[ssa]to 1726», in base all'accordo dell'11 settembre 1719.⁴⁰

Nel 1726 Anne-Marc Goislard, dopo dodici anni di assenza, aveva quindi deciso di tornare in patria. Immaginiamo che abbia trascorso il resto della sua vita tra Parigi, il borgo di Richebourg-lès-Toureil e il Castello di Montsabert, situati entrambi nella Valle della Loira. Proprio nel castello di famiglia, nel 1733, morì il fratello maggiore, Anne-Charles. Conosciamo anche le sorti di due figli di Anne-Marc: Anne-Albe-Cornélie, andata in sposa a Claude de Beau-Repaire, Signore di Liverdy, morì nel 1769, mentre Anne-Marc-Pierre, arruolatosi come ufficiale nel Reggimento delle Guardie francesi, morì nella battaglia di Dettingen am Main (1743).⁴¹

Come abbiamo accennato all'inizio di questo articolo, quello di Richebourg-lès-Toureil non era considerato un marchesato, bensì una baronia. Marc-Anne e Anne-Charles Goislard, rispettivamente padre e fratello maggiore di Anne-Marc, sono annoverati nel *Dictionnaire de la noblesse* – contenente la genealogia, la storia e la cronologia delle famiglie nobili di Francia – come baroni di Richebourg-lès-Toureil e signori di Montsabert, mentre Anne-Marc viene menzionato di sfuggita, e senza alcun titolo, solo per essere stato l'altro figlio di Marc-Anne.⁴²

Il sistema feudale prevedeva il conferimento del titolo di marchese ai signori che governavano le regioni di confine, dette marche o marchesati. Nella gerarchia nobiliare il marchese era generalmente collocato tra il duca e il conte, ma col pas-

³⁸ Archivio della Parrocchia dei SS. Vito e Modesto di Spinea, Registri dei battesimi, Reg. 1711-1732, cc. 33v, 46v e 66v.

³⁹ *I-Vas*, Notarile, Atti, b. 7117 (Gabrieli Carlo), cc. 265r e 265v.

⁴⁰ *Ibid.*, b. 7126 (Gabrieli Carlo), c. 23r.

⁴¹ Cfr. FRANÇOIS-ALEXANDRE AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, *Dictionnaire de la noblesse*, cit., pp. 704 e 705.

⁴² Nel 1752 Anne-Louis Goislard, figlio primogenito di Anne-Charles, ottenne il titolo di conte «par Lettres d'érection en forme de Chartes». *Ibid.*, p. 705.

sare del tempo il titolo «degenerò dal suo significato originario e presentò un più ampio concetto, e per siffatta improprietà fu concesso come appellazione di alta onorificenza». Secondo alcune fonti, in Francia il titolo di marchese era considerato inferiore a quello di conte.⁴³ Il titolo di cavaliere, invece, accordato dal sovrano «a gentiluomini di prima condizione, come i duchi, i conti, i marchesi, i baroni, e a quelli che posseggono le prime dignità nella spada o nella toga», non era solo prerogativa dei nobili: era conferito anche ai membri degli ordini cavallereschi, a prescindere dalla loro estrazione sociale.⁴⁴

Possiamo quindi ritenere che il cavaliere Anne-Marc Goislard, signore di Toureil, per manifestare pubblicamente la propria appartenenza alla nobiltà francese, fosse solito presentarsi alla società veneziana come il «Marquis du Toureil».

2.4. L'INCONTRO CON ANTONIO VIVALDI E GIOVANNI ANTONIO MAURO

È molto probabile che l'incontro con Antonio Vivaldi fosse avvenuto già durante il primo soggiorno veneziano del marchese, tra il dicembre 1714 e il marzo 1715. Toureil, che aveva assistito alle opere andate in scena al Teatro Sant'Angelo, ebbe quasi sicuramente modo di conoscere Vivaldi e di sentirlo suonare. Grazie al diario di Johann Friedrich von Uffenbach, un ingegnere e musicista dilettante di Francoforte in visita a Venezia, sappiamo, infatti, che durante le rappresentazioni delle due opere di Carnevale (*Lucio Papirio* e *Nerone fatto cesare*), Vivaldi si esibì svariate volte con degli assoli di violino, sbalordendo il pubblico per la sua tecnica prodigiosa.⁴⁵

Benché il conte di Caylus non lo menzioni nel *Voyage d'Italie*, è assai probabile che anche lui e Toureil avessero assistito ad almeno una delle esibizioni di Vivaldi e che durante il loro lungo soggiorno avessero frequentato anche l'Ospedale della Pietà, per ascoltare i concerti delle figlie di coro e incontrare il loro celebre maestro di violino.

Una volta stabilitosi a Venezia, Toureil ebbe tutto il tempo per approfondire la conoscenza col Prete rosso e il copista di musica Giovanni Antonio Mauro, che oltre ad essere il cognato del compositore era anche amico e collaboratore di alcuni impresari teatrali, tra cui il celebre Giovanni Orsato, Pietro Denzio e Stefano Lodovici.⁴⁶

⁴³ Cfr. GOFFREDO DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, Pisa, Direzione del giornale araldico, 1876-1877, pp. 394-396.

⁴⁴ Cfr. PHILIPPE-ANTOINE MERLIN DE DOUAI, *Dizionario universale ossia repertorio ragionato di giurisprudenza e questioni di diritto* (ed. italiana), Venezia, Antonelli, 1834, II, pp. 790-795.

⁴⁵ «[...] Verso la fine Vivaldi suonò un a solo – splendido – cui fece seguire una cadenza, che davvero mi sbalordì, perché un simile modo di suonare non c'è mai stato né potrà mai esserci: faceva salire le dita fino al punto che la distanza d'un filo le separava dal ponticello, non lasciando il minimo spazio per l'archetto – e questo su tutte quattro le corde con imitazioni e con velocità incredibile. Con ciò stupiva tutti, ma non posso dire di averne tratto godimento, perché non era così piacevole da udire quanto era abile nell'esecuzione» (4 febbraio 1715). Vivaldi si esibì anche il 19 e il 28 febbraio. Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978 (traduzione italiana di *Vivaldi*, Londra, Dent, 1978), pp. 55 e 56.

⁴⁶ Cfr. AURELIA AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi*, cit., pp. 9-18.

Il 26 settembre 1717 Giovanni Antonio Mauro e Cecilia Vivaldi vollero che Anne-Marc Goislard du Toureil tenesse a battesimo Daniel, il loro terzogenito (nato il 14 dello stesso mese), scegliendo addirittura il nome Anna, così insolito per un bambino italiano, come secondo nome:

Adi 26 Sett[embr]e 1717

Daniel Anna fig[li]o del Sig[nor]e Gio[vanni] Ant[oni]o Mauro, e della Sig[nor]a Cecilia Giugali nato li 14 Corr[en]te, Battez[za]to dal R[everendissi]mo Sig[nor]e D. Bortolomio Petricini Piev[an]o di Chiesa. Fù Comp[ar]e Ill[ustrissi]mo Sig[nor]e Anna Marco de Torel Marchese di Cont[rad]a di S. Gio[vanni] Crisostomo, Com[ar]e Rosa Marchiori di S. Mauritio.⁴⁷

Questo documento, oltre a confermare le informazioni contenute nell'atto di battesimo di Marco Filippo Berti – secondo cui Anne-Marc abitava nella parrocchia di S. Giovanni Grisostomo ed era conosciuto come il marchese di Toureil (qui italianizzato in Torel) –, ci autorizza a credere che tra il marchese e la famiglia Vivaldi/Mauro si fosse instaurato un rapporto di amicizia e che la *Serenata à 3*, la cui data di composizione è presumibilmente compresa tra il 1716 e il 1718,⁴⁸ non sia affatto il frutto di una committenza occasionale e impersonale.

3. SERENATA À 3

3.1. IL TESTO POETICO

Generalmente le serenate venivano eseguite per celebrare lieti eventi e ricorrenze, quali nascite, matrimoni, compleanni e onomastici di personalità eminenti, in occasione di visite ufficiali da parte di uomini politici importanti, nonché di vittorie militari. Inferiori alle opere in musica per estensione e numero di personaggi dialoganti, le serenate presentavano una trama piuttosto elementare, il cui testo poetico, tramite l'utilizzo di allegorie, mirava ad encomiarne il destinatario, il committente o semplicemente a celebrare l'evento in questione.⁴⁹

La scoperta dell'esistenza di Anne-Marc Goislard, *alias* il Marquis du Toureil, stravolge quanto fino ad oggi ipotizzato sulla *Serenata à 3* (RV 690) di Antonio Vivaldi, che logicamente non può più essere considerata l'allegoria del processo svoltosi contro l'abate tolosano Jean de Tourreil.

Di ambientazione tipicamente arcadica, la *Serenata à 3* – il cui testo poetico ci è noto solo grazie alla partitura autografa di Vivaldi – narra la vicenda amorosa tra l'appassionata ninfa Eurilla e il superbo pastore Alcindo.⁵⁰

Nonostante Alcindo amoreggi spudoratamente con tutte le ninfe, Eurilla, amaliata dal suo bell'aspetto e dal suo elegante portamento, sembra essere cieca di fronte ai suoi vizi. A nulla servono gli ammonimenti dell'amica Nice, che considera Alcindo un uomo frivolo, incapace di innamorarsi. Trovandosi sola con

⁴⁷ ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Novo, Registri dei battesimi, Reg. 7, p. 78.

⁴⁸ Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Vivaldi e l'affaire Tourreil*, cit., pp. 58-62.

⁴⁹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, pp. 166 e 167.

⁵⁰ Per il testo completo della *Serenata à 3* vedi ALESSANDRO BORIN, *Introduzione all'edizione critica della Serenata à 3 RV 690, Edizione critica*, Milano, Ricordi, 2010, pp. LI-LIV.

lui, Eurilla, speranzosa, interroga Alcindo per sapere quanto gli piaccia vivere in completa libertà, ora che non è più sottoposto al rigore di un tempo, e se una ninfa in particolare abbia fatto breccia nel suo cuore. Il pastore dichiara di essere molto appagato dalla sua nuova condizione, anche se è pentito di aver mostrato prematuramente i propri vizi, e di venerare tutte le ninfe indistintamente, poiché ne ammira la bellezza. Eurilla lo ammonisce: anziché limitarsi a venerare, dovrebbe donare il proprio cuore e scoprire così quanto possa essere dolce e piacevole il vero amore. Alcindo ribatte cinicamente di non essere tanto folle: l'amore è un'inutile sofferenza, che rende l'uomo debole e prigioniero. A questo punto Eurilla, ferita e disillusa, decide di dare una lezione al superbo pastore, facendo di lui la sua nuova preda al solo fine di umiliarlo.

Eurilla si mostra quindi amorevole e seducente con Alcindo, ancora ben determinato a conservare la propria libertà, e gli dichiara tutto il suo amore, mentre Nice, che vuole solo il bene della sua amica – ed è all'oscuro del suo piano –, cerca sinceramente di favorire la loro unione. Il pastore, però, sospetta che l'amore di Eurilla non sia genuino, perché lei dovrebbe amare gli eroi e non gli uomini di umile condizione. Nice, sorpresa che Alcindo dia importanza a simili precetti, gli ricorda che nel mondo bucolico dei pastori vige solo la legge dell'amore. Eurilla, di fronte a tanta ostinata freddezza, supplica Alcindo quantomeno di fingersi innamorato, affinché possa consolarsi con l'illusione di essere amata. Il pastore, solo per compiacerla, accetta e si presta al gioco, ma nel momento in cui simula l'affetto, si rende conto di provare davvero dei sentimenti per lei e lo confessa alla ninfa. Eurilla accusa Alcindo di non essere credibile, a causa della sua risaputa infedeltà, ma egli giura di amarla e di sentire già nel proprio cuore i tormenti d'amore. La ninfa, vittoriosa, respinge Alcindo e gli rivela di essere caduto nella sua trappola amorosa. Chiama a raccolta tutti i pastori e le ninfe del bosco esortandoli a schernirlo senza pietà, affinché la sua alterigia sia finalmente punita.

Non occorre molta immaginazione per trovare delle corrispondenze verosimili tra le tematiche trattate nella *Serenata à 3* e la vicenda umana di Anne-Marc Goislard du Toureil, rappresentato ironicamente dal pastore Alcindo. Due recitativi, in particolare, rispettivamente di Eurilla nella prima parte e di Nice nella seconda, svelano l'origine forestiera di Alcindo/Toureil:

[Eurilla]
 Alcindo or che disciolto
 dal custode rigor, che pria tenea
 fermo il tuo piè nella natia Capanna,
 dimmi, come ti piace
 il libero goder di questa vita?

[Nice]
 Dove dimmi ò indiscreto
 apprendesti il rigor, che fai tuo fasto?
 Non regna tal fierezza
 nella placida pace de' Pastori,
 ov'hanno il Nido i più soavi amori.

Il «custode rigor» che un tempo costringeva Alcindo nella «nata Capanna» potrebbe essere l'allegoria della carriera militare intrapresa probabilmente da Toureil prima di partire per l'Italia e trasferirsi a Venezia, dove si era potuto abbandonare completamente al «libero goder» della sua nuova vita. Il «rigor» e la «fierezza» che contraddistinguono Alcindo, tradiscono la sua estraneità all'umile mondo dei pastori. Allo stesso modo, è probabile che Toureil, nonostante fosse abituato a frequentare anche i ceti modesti, avesse mantenuto pressoché intatto il suo portamento aristocratico.

Due recitativi di Alcindo e le conseguenti arie («Dell'alma superba» e «L'altero bianco glioglio»), affrontano invece il tema della disparità sociale:

[Alcindo]

A suo grado scherzar può ben Eurilla,
ma sò ben io che à voli più sublimi
spiega l'ali amorose il suo cupido.

[Alcindo]

Non dilleggiarmi più. Già sò ben io,
che'à vasti amori avvezza
ad amar un Pastor chinare non puoi.
Lascia in pace il mio cuor, ama gl'Eroi.

Alcindo crede che Eurilla si stia prendendo gioco di lui, poiché la ninfa, abituata a frequentare gli «Eroi», non si abbasserebbe mai «ad amar un Pastor». Nella realtà i ruoli erano invertiti: Toureil apparteneva alla nobiltà, mentre Marina Berti era una semplice popolana ed è possibile che la donna, inizialmente, avesse dubitato dell'amore del marchese.

L'ultimo recitativo, affidato a Eurilla, e il Coro conclusivo sono solo apparentemente infausti:

[Eurilla]

Or senti qual mercede
si prepara al tuo amor. Lunge ò superbo
vanne dà gl'occhi miei.
Io ti bramai à fine
di punir nel tuo sen tanta alteriggia.
Olà Ninfe, Pastori
nell'amorosa Caccia
colsi la Fiera, onde co' scherzi vostri
ad isbrantarle il cuor pronti vi chiamo
contro un altero un gran rigor io bramo.

[Coro]

Si punisca, si sbrani s'uccida
il superbo spietato suo cuor.
Delle Ninfe nel sen non s'annida
mai pietà con chi vanta rigor.

Eurilla, che finalmente è riuscita a far innamorare Alcindo, chiama a sé tutte le ninfe e i pastori e li invita con «scherzi» a fare scempio del «superbo spietato suo cuor». Non si parla affatto di uccidere Alcindo, ma di punire la sua alterigia sbeffeggiandolo. Un finale severo, ma non tragico, perfettamente compatibile con l'atmosfera frivola, spesso ironica, che caratterizza questa serenata.

Che il Marquis du Toureil avesse davvero un passato da libertino, non è dimostrabile, ma di sicuro quello con Marina Berti fu un matrimonio d'amore. È quindi probabile che la *Serenata à 3* fosse stata commissionata dal marchese stesso per festeggiare le proprie nozze e che egli avesse scelto Vivaldi non solo per la sua indiscussa competenza, ma anche in virtù della loro confidenza. Per lo stesso motivo, è possibile che a Vivaldi fosse stato affidato anche il compito di provvedere al testo poetico, rivolgendosi a un librettista di sua conoscenza. La recente scoperta di una concordanza testuale con un'aria del melodramma pastorale *Giove in Argo*, rappresentato a Dresda nell'autunno del 1717, potrebbe svelare l'identità dell'autore dei versi della *Serenata à 3*: Antonio Maria Lucchini.

Nato presumibilmente nel 1687, l'abate Antonio Maria Lucchini (o Luchini) apparteneva alla cittadinanza originaria di Venezia.⁵¹ Esordì come librettista con il dramma per musica *Foca superbo*, dato alle stampe nel dicembre del 1715, musicato presumibilmente da Antonio Lotti e rappresentato al Teatro S. Giovanni Grisostomo durante la stagione di Carnevale del 1716.⁵² L'anno successivo scrisse per il Teatro S. Salvador la tragedia in versi sciolti *Antigona*, recitata il 5 gennaio 1717 – o nei giorni immediatamente seguenti – in onore del conte maresciallo von Schulemburg, «Generale in Capite della Serenissima Repubblica di Venezia», appena rientrato vittorioso da Corfù.⁵³

Si trovava in città, per il suo terzo soggiorno di piacere, anche il principe Federico Augusto II Wettin – figlio dell'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto II detto 'il Forte' – il quale, essendo un grande appassionato di musica e, in particolare, un fervente ammiratore del melodramma italiano, si stava adoperando per formare una compagnia 'veneziana' per la corte di Dresda. Tra il 1716 e il 1717, oltre ad alcuni musicisti, tra cui il violinista Francesco Maria Veracini e l'organista e compositore Antonio Lotti, furono scritturati la cantante Santa Stella (moglie di Lotti), i cantanti Francesco Bernardi (detto il Senesino) e Giuseppe Maria Boschi,

⁵¹ Antonio Maria era figlio di Giuseppe Lucchini (di Donato) e di Virginia Ragazzetti. Nel 1728, testimoniando a favore dello 'stato libero' della sorella Graziosa - in procinto di sposare il nobiluomo Francesco Molin -, dichiarò di avere quarantuno anni. ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 189, c. 182r. Cfr. GIUSEPPE TASSINI, *Cittadini veneziani*, Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. P. D. c 4, vol. 3, p. 126.

⁵² «Che una primizia della mia debole penna si faccia vedere per la prima volta in uno de più Famosi Teatri può non esser considerabile; mà, che questa sua prima comparsa siegua sotto gl'auspicj dell'Altezza Vostra Serenissima [Carlo, langravio d'Assia] egli è un'Onore con cui può vantarsi pienamente distinta. [...] Venezia li 26 Dicembre 1715 [...] Antonio Maria Luchini»; «Amico Lettore. Eccoti un debole è vero, mà tutto mio, e primo Dramma [...]». Cfr. A. M. LUCCHINI, *Foca superbo*, Venezia, Marino Rossetti, 1716, pp. 3-8 (*I-Bc*).

⁵³ Cfr. ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Antigona*, Venezia, Marino Rossetti, 1717 (*I-Vnm*).

l'architetto e scenografo Alessandro Mauro e il librettista Antonio Maria Lucchini.⁵⁴

Federico Augusto si rimise in viaggio il 24 luglio 1717 per raggiungere Vienna, dove rimase fino al 4 marzo 1719,⁵⁵ mentre gli artisti da lui scritturati partirono per Dresda il 5 settembre 1717,⁵⁶ ad eccezione di Alessandro Mauro il quale, essendo anche incaricato di decorare la Sala del Ridotto e di costruire il Nuovo Teatro di Dresda, aveva lasciato Venezia già in primavera.⁵⁷ Il 16 ottobre 1717, al Teatro S. Moisè di Venezia, andò in scena *Tieteburga*, dramma per musica di Antonio Vivaldi, con alcune arie di altri compositori. Benché il libretto, esistente in tre versioni coeve, non riporti il nome del poeta, la letteratura settecentesca ne attribuisce la paternità ad Antonio Maria Lucchini,⁵⁸ il quale sicuramente non assistette alla *première* dell'opera. Nel novembre del 1717, infatti, o forse già il 25 ottobre,⁵⁹ nella Sala del Ridotto di Dresda fu rappresentato il melodramma pastorale *Giove in Argo*, con musica di Antonio Lotti, scritto appositamente da Lucchini per la corte di Augusto II:

SIRE,

Ecco un primo tenue saggio della mia debolezza nel Grande Onore, cui è stata promossa se a questo fosse data la sorte di un Clementissimo compatimento dalla S.R.M. Vostra, ben protebbe [*sic*] egli reso così qualificato, gloriarsi con fasto d'esser sortito un aborto de pochi giorni, senza invidiar qualunque altro parto meno immaturo, e di maggior Volume [...].

Della S.R.M.V.

Dresda Novembre 1717

Hum[ilissi]mo Osseq[uiosissi]mo Oblig[atissi]mo Servitore

ANTONIO MARIA AB[ATE] LUCHINI⁶⁰

⁵⁴ Cfr. ALINA ZORAWSKA-WITKOWSKA, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-19)* in *Studi Musicali XX*, Firenze, Olschki, 1992, 1, pp. 155-173: 170 e 171. Cfr. LUIGI CINI, *Federico Augusto futuro re di Polonia e il teatro veneziano (1712-17)* in *Studi in onore di Arturo Cronia*, Padova, Università di Padova, 1967, pp. 99-129: 108 e 109.

⁵⁵ *Gazzetta di Mantova* n. 31, 30 luglio 1717 (Venezia, 24 luglio); n. 12, 24 marzo 1719 (Vienna, 8 e 11 marzo).

⁵⁶ Cfr. MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresda, Kuntze, 1862, II, p. 101.

⁵⁷ Cfr. LUIGI CINI, *Federico Augusto futuro re di Polonia e il teatro veneziano (1712-17)*, cit., p. 113. Il 29 marzo 1717 Alessandro Mauro fece testamento poiché era in procinto di partire per Dresda. Cfr. GIANLUCA STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli in Illusione scenica e pratica teatrale: atti del Convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Firenze, Le lettere, 2016, pp. 284-293: 288.

⁵⁸ Cfr. FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1744, 3, parte II, p. 489; Cfr. [LIONE ALLACCI – GIOVANNI CENDONI – GIOVANNI DEGLI AGOSTINI], *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 763; Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani 13»), Firenze, Olschki, 2008, I, pp. 204-211.

⁵⁹ Cfr. MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, cit., p. 114.

⁶⁰ Cfr. ANTONIO MARIA LUCHINI, *Giove in Argo*, Dresda, Riedel, 1717, cc. 1v-3r (D-DI). Gli interpreti dell'opera furono: Francesco Bernardi (detto il Senesino), Santa Stella Lotti, Matteo Berscelli (Berselli), Margherita Zani, Lucia Gaggi, Francesco Guicciardi, Giuseppe Maria Boschi, Livia Costantini e Lucrezio Borsari. Per la ripresa del 1719 – in occasione delle nozze del principe Federico Augusto II con Maria Giuseppa d'Austria – fu utilizzato lo stesso libretto. Nell'esemplare esaminato, il *cast* originale del 1717 è coperto da un pezzo di carta riportante i nomi dei nuovi interpreti. *Ibid.*, cc. 5v e 6r.

Come anticipato poc'anzi, questo melodramma pastorale – ispirato alle «Favole di Giove» e ambientato in «Luogo boscarezzio con Capanne, Ruscelli, e amenità di Colline» – condivide con la *Serenata à 3* una delle arie più simboliche dell'intero componimento, il cui testo, nelle due versioni, presenta solo delle lievi discrepanze:

<i>Giove in Argo</i> , II atto, aria di Calisto	<i>Serenata à 3</i> , II parte, aria di Alcindo
Osserva il bianco Giglio che sdegnà la Viola perché selvaggia e sola altero di bacciar. Ma sol tal'or si sposa con la purpurea Rosa perché il vago vermiglio sol può così formar.	L'altero bianco Giglio non degna la Viola perché selvaggia e sola superbo di bacciar. Bensi tal'or si sposa con la purpurea Rosa perché il vago vermiglio sol può così formar.

Se la concordanza illustrata, in assenza di ulteriori prove, forse non è sufficiente per asserire che Antonio Maria Lucchini sia l'autore dell'intero testo della *Serenata à 3*, ci permette però di affermare che il poeta, personalmente o tramite il proprio libretto, contribuì sicuramente alla sua stesura.

3.2. IL PERIODO DI COMPOSIZIONE

Come già constatato da Michael Talbot e, in seguito, argomentato da Alessandro Borin, le due opere prodotte da Antonio Vivaldi per la stagione di Carnevale del 1719 del Teatro Arciduciale di Mantova, *Il Teuzzone* e *Tito Manlio*, presentano entrambe una concordanza musicale con la *Serenata à 3*. Vivaldi inserì l'aria di Alcindo «Nel suo carcere ristretto» nella prima, con la sostituzione di una sola parola, e l'aria di Eurilla «Alla caccia d'un cuore spietato», con testo ampiamente rimaneggiato, nella seconda. Poiché non sussiste alcun dubbio sulla primogenitura della serenata, la concordanza testuale con *Giove in Argo* ci consente ora di posticipare il termine *post quem* della partitura vivaldiana all'autunno del 1717.⁶¹

Per capire quando e dove Antonio Vivaldi possa essere entrato in contatto con Antonio Maria Lucchini, bisogna necessariamente seguire le vicende del poeta. Terminato il Carnevale del 1718, con la rappresentazione a febbraio de *Gl'odj delusi dal sangue* (il secondo libretto prodotto da Lucchini per Dresda),⁶² la compagnia operistica italiana, ingaggiata dal principe Federico Augusto per un anno (settembre 1717 - agosto 1718), rimase in Sassonia al servizio del re di Polonia. Scaduto il termine, tutti i contratti – tranne quelli di Gaetano Berenstadt, di Angelo e Lucia Gaggi e di Margherita Zani –

⁶¹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, cit., pp. 90 e 91. Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Vivaldi e l'affaire Tourreil*, cit., p. 58. «In questo pubblico Teatro uscì in Scena Lunedì scorso [26 dicembre 1718] il Teuzzone Drama per Musica, che continuerà [sic] fino sia in istato di porvi la seconda Opera [*Tito Manlio*], li di cui Rappresentanti adempiendo in questa con applauso le proprie parti, si spera, che nella seguente daranno maggior grido a questo Teatro per incitarvi un numeroso concorso de' vicini Forestieri». Cfr. LUIGI CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova*, «Informazioni e studi vivaldiani», 6, 1985, pp. 88-109: 94.

⁶² Cfr. ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Gl'odj delusi dal sangue*, Dresda, Riedel-Stössel, 1718 (D-B).

furono rinnovati.⁶³ Anche Antonio Maria Lucchini fu riconfermato, nonostante lo stesso principe lo considerasse un poeta teatrale mediocre, più adatto a scrivere oratori, serenate, cantate e a riadattare libretti altrui, piuttosto che a creare opere nuove.⁶⁴ Lucchini però, anziché approfittare del privilegio ottenuto, ben presto fuggì con una giovane donna di Dresda, lasciando vacante il proprio posto.⁶⁵

Non sappiamo esattamente quando si verificò questo episodio, ma sicuramente prima della fine di ottobre. In una lettera indirizzata al barone von Mordax, datata 29 ottobre 1718, il re Augusto II manifestava la necessità di trovare un nuovo poeta, poiché quello in carica – «le poète italien» – aveva fatto perdere le sue tracce.⁶⁶ È possibile che Lucchini avesse lasciato la città già durante il mese di agosto, mentre la corte si trovava in villeggiatura a Moritzburg,⁶⁷ e che, macchiato dallo scandalo e privo di raccomandazioni, avesse deciso di rientrare in patria, in attesa che le acque si calmassero.⁶⁸

Nel frattempo, Antonio Vivaldi, dopo aver concluso il suo primo impegno mantovano, ossia la rappresentazione nel mese di maggio 1718 di *Armida al campo d'Egitto*, aveva trascorso gran parte dell'estate tra Firenze e Siena per rappresentare *Scanderbeg*.⁶⁹ Benché il principe Filippo d'Assia Darmstadt lo avesse incaricato di fornire e allestire due opere per la successiva stagione di Carnevale, non abbiamo motivo di credere che Vivaldi, dopo l'esperienza toscana, fosse rientrato immediatamente a Mantova. Essendo solo l'operista e l'impresario del Teatro Arciduciale – fu nominato maestro di cappella di camera del principe Filippo nell'autunno 1719 –, non aveva alcun obbligo di residenza presso la corte mantovana e il Carnevale era ancora lontano. La sua presenza a Mantova dopo la pausa estiva, infatti, è documentata a partire dalla metà di novembre del 1718.⁷⁰

Tra la fine di agosto e i primi di novembre è assai probabile, quindi, che Vivaldi si trovasse a Venezia; che il Marquis du Toureil, in previsione delle proprie nozze, ne avesse approfittato per commissionargli la serenata e che Antonio

⁶³ Cfr. MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, cit., p. 126.

⁶⁴ «Comme il n'est pas l'homme de la première sphère pour faire des operas nouveaux, ces sortes des gens étants difficiles à trouver et trop chers, il sera bon pour composer des Oratoires, des Serenades et des Poesies pour la musique de la chambre, pour abbreger ou prolonger les scènes et pour changer les airs et les acomoder à la fantaisie du compositeur et des musiciens». *Ibid.*, pp. 113 e 114.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶ Cfr. LUIGI CINI, *Federico Augusto futuro re di Polonia e il teatro veneziano*, cit., p. 110.

⁶⁷ Il giorno di Ferragosto a Moritzburg fu rappresentata *La Cleonice* di Angelo Costantini, musicata da Giovanni Alberto Ristori. Cfr. MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, cit., p. 126.

⁶⁸ Non si hanno informazioni su Lucchini fino al 1720, anno in cui furono eseguiti due suoi lavori a Salisburgo: *Il Sansone* (oratorio a 5 voci musicato da Carlo Enrico di Bibern) e *L'inganno tradito dall'amore* (dramma per musica di Antonio Caldara, ripreso a Vienna l'anno successivo). Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994, schede 13191 e 20655. Cfr. MARIO RINALDI, *Contributo alla futura biografia di Antonio Caldara (1670-1736)* in *Nuova rivista musicale italiana*, Torino, ERI, 1970, 4, II, pp. 841-872: 853 e 854.

⁶⁹ Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 223, 228 e 229.

⁷⁰ Cfr. PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova. Documenti inediti e nuovi spunti di riflessione*, 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 S. Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 31-57: 41 (pubblicazione online <<http://www.cini.it/pubblicazioni/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>>).

Maria Lucchini, appena rientrato da Dresda, fosse stato incaricato di fornire il testo poetico. Ciò potrebbe spiegare la presenza della concordanza testuale con *Giove in Argo*, opera che in Italia era, di fatto, sconosciuta.⁷¹

3.3. IL PERIODO E IL LUOGO DI ESECUZIONE

Sappiamo per certo che Vivaldi, dopo aver concluso la prima versione della partitura, vi rimise mano almeno tre volte, per introdurre tre nuove arie (due supplementari e una sostitutiva) destinate a Eurilla («No che non è viltà», «Se all'estivo ardor cocente» e «Vorresti lusingarmi») conferendo di fatto maggiore importanza, rispetto all'idea iniziale, a questo personaggio e al suo interprete. È assai probabile, quindi, che il *cast* – nella fattispecie il ruolo di Eurilla – fosse stato definito in un secondo momento, oppure che il compositore avesse acconsentito a una richiesta del cantante o del committente.

Non è possibile stabilire quanto tempo trascorse tra la prima stesura e la sua revisione, ma alcune caratteristiche della partitura autografa (unica versione a noi pervenuta) quali la grafia nel complesso pulita, l'uso limitato di abbreviazioni notazionali e le modifiche effettuate personalmente da Vivaldi mediante l'inserimento di fascicoli di diversa tipologia, ci inducono a credere che la *Serenata à 3* sia stata realizzata senza fretta, in più fasi, e che il compositore abbia preso parte all'esecuzione.⁷²

Questi presupposti – unitamente all'inesistenza di un libretto stampato, alla mancanza di riferimenti nelle cronache cittadine e, non ultimo, alla peculiarità del testo poetico – sono compatibili con l'ipotesi che la serenata fosse stata commissionata dal Marquis du Toureil per festeggiare un evento privato, politicamente irrilevante, come appunto il suo matrimonio. La cerimonia ebbe luogo il 5 dicembre 1718, ma trattandosi di un matrimonio 'segreto' – quindi noto soltanto ai confidenti della coppia – sicuramente quel giorno, e anche in quelli successivi, non ci fu alcun festeggiamento. È verosimile, invece, che Toureil avesse deciso di celebrare l'evento con qualche mese di ritardo, magari in primavera e fuori Venezia, e che essendo a conoscenza degli impegni mantovani di Vivaldi, gli avesse commissionato la serenata con largo anticipo per assicurarsi la sua partecipazione.

Il 26 febbraio 1719, come risulta dai registri della Scalcheria Arciducale di Mantova, Vivaldi si trovava ancora in città. Con la chiusura del Carnevale, le sue incombenze come impresario del Teatro Arciducale erano terminate e l'allestimento dell'opera prevista per il mese di maggio – una ripresa della *Merope*, forse di Orlandini – era stato affidato al cantante Giovanni Battista Carboni.⁷³ Fino al mese

⁷¹ Il libretto di Lucchini fu ripreso soltanto in Inghilterra (Londra, King's Theatre, 1739) e in Germania (Teatro di Saltzthal, 1747; Wolfenbüttel, Teatro Ducale, per le nozze di Ernesto Federico duca di Sassonia Coburgo (1749). Cfr. [ANTONIO MARIA LUCCHINI], *Giove in Argo*, London, Wood, 1739 (GB-En). Cfr. [ANTONIO MARIA LUCCHINI], *Giove in Argo*, Wolfenbüttel, Bartsch, 1747 (D-W). Cfr. [ANTONIO MARIA LUCCHINI], *Giove in Argo*, s.l., s.n., [1749] (D-Mbs).

⁷² Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Serenata à 3 RV 690*, cit., pp. XXVI-XXIX.

⁷³ Cfr. PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova*, cit., pp. 48 e 49.

di settembre – corrispondente all'entrata in carica del compositore come maestro di cappella di camera del principe Filippo –,⁷⁴ probabilmente Vivaldi soggiornò a Mantova in modo discontinuo. Invero, l'unica prova della sua presenza in città è costituita da una ricevuta firmata dal compositore, datata «Mantova 19 aprile 1719», che attesta un pagamento effettuato in suo favore dal banchiere Benspergh, operante a Venezia, su ordine del conte boemo Wenzel von Morzin.⁷⁵

Nel settembre del 1719 Anne-Marc Goislard du Toureil era in procinto di lasciare l'alloggio in cui viveva da tre anni per trasferirsi a Spinea. È quindi probabile che già da qualche tempo disponesse di un'altra abitazione in questa località o che, comunque, fosse solito frequentare l'entroterra veneziano. Considerando che, in genere, le serenate venivano eseguite all'aperto, durante un ricevimento, sfruttando scenari naturali quali i giardini o i loggiati dei palazzi, possiamo immaginare che per la lieta occasione anche il Marquis du Toureil avesse scelto una *location* simile – sicuramente più consona rispetto all'appartamento di una locanda – e la bella stagione.

Nulla sappiamo riguardo alla scelta dei cantanti, a parte che fin dall'inizio Vivaldi aveva previsto due ruoli per soprano (Eurilla e Nice) e uno per tenore (Alcindo). Le importanti modifiche apportate in favore del ruolo di Eurilla farebbero supporre l'intervento di un cantante professionista, mentre non è da escludere che le parti di Nice e Alcindo fossero state interpretate da artisti dilettanti, come spesso accadeva in circostanze simili. Non dimentichiamo che lo stesso Marquis du Toureil amava esibirsi come cantante.

4. CONCLUSIONI

Nonostante alcuni quesiti siano rimasti ancora irrisolti, non crediamo sussistano più dubbi sulla vera identità del Marquis du Toureil citato da Antonio Vivaldi nel frontespizio della *Serenata à 3*, a prescindere dalle possibili circostanze di composizione e di esecuzione argomentate in questo articolo.

Riteniamo, inoltre, che Anne-Marc Goislard, più che il mero dedicatario, fosse il committente dell'opera e che, per questo motivo, Antonio Vivaldi avesse apposto sul manoscritto la dicitura «Pour Monsieur le Mar[quis] du Toureil». Il compositore tenne per sé l'originale, giunto fino a noi, mentre il marchese potrebbe aver ricevuto una copia pulita e ordinata, forse realizzata da Giovanni Antonio Mauro.

È oltremodo plausibile che Anne-Marc Goislard, appassionato di musica e cantante dilettante, durante il suo lungo soggiorno veneziano (circa dieci anni, tra città e terraferma) avesse acquisito numerosi spartiti – non solo di Vivaldi – che portò con sé in patria quando vi rientrò nel 1726.

⁷⁴ Il 26 febbraio 1720 Antonio Vivaldi riscosse «mesate cinque» di stipendio in qualità di «Maestro di Cappella di Camera» del principe Filippo. Se ne deduce che la nomina gli fu conferita nel settembre del 1719. Cfr. PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova*, cit., p. 56.

⁷⁵ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Miscellanea*, «Studi Vivaldiani», 1, 2001, pp. 162 e 163.

APPENDICE

Il viaggio in Italia di Jean Baptiste Senallié

Jean Baptiste Senallié (Senailié, Senallier, Senaillier, Senaillié), nato a Parigi attorno al 1688, era figlio del violinista Jean, uno dei 24 *violons du roi*. Studiò violino con Baptiste Anet e Giovanni Antonio Piani e nel 1713 prese il posto di suo padre nella *Chambre du roi*, incarico che mantenne per tutta la vita. Tra il 1710 e il 1727 pubblicò cinque libri di sonate per violino che gli conferirono notorietà come compositore e dal 1728 cominciò a esibirsi nei *Concert Spirituel* «à la grande satisfaction de la nombreuse assemblée réunie dans la salle des Tuileries». Senallié morì a Parigi il 13 ottobre 1730, all'apice del successo, poche settimane dopo essersi esibito in un *Concert* con Jacques Aubert.⁷⁶

Il violinista francese non fu dimenticato dai suoi concittadini. Il 4 dicembre 1731, nella chiesa di Saint-Germain-l'Auxerrois, fu eseguita una cerimonia solenne per onorare la memoria di Senallié e di altri musicisti francesi «avec un corps de musique comprenant deux cents exécutants, parmi lesquels se trouvaient les plus fameux et les plus habiles». Nel 1738 il *Mercure de France* dedicò a Senallié un lungo articolo, riconoscendogli il merito di aver contribuito significativamente allo sviluppo della tecnica violinistica, ricordando, inoltre, come fosse riuscito a fondere abilmente la melodia francese con il gusto «ultramontain», che aveva avuto modo di apprezzare e acquisire durante la sua permanenza in Italia.⁷⁷ Nel 1743 Titon du Tillet, nel primo supplemento de *Le Parnasse françois* (raccolta di biografie di poeti e musicisti francesi), descrisse, forse con eccessiva enfasi, un episodio specifico di quel soggiorno, ossia l'incontro di Senallié con il duca Rinaldo d'Este e la corte modenese:

[...] les Italiens mêmes lui ont rendu cette justice dans un voyage qu'il fit en 1717 en Italie, où il accompagna M. le Comte de Caylus & M. Goisard du Toureille; étant à Reggio Modene au mois de Mai de cette année, dans le temps de la célèbre Foire de cette Ville, qui attire une grande partie de la Noblesse d'Italie par les plaisir qui y sont réunis, le Duc de Modene, ayant entendu parler de Senallié, voulut l'entendre exécuter quelques-unes de ses *Sonates*, ce qu'il fit au grand contentement du Duc & de toute sa Cour, qui étoit nombreuse; le Compositeur de l'Opéra qui y étoit présent, lui en fit son compliment, & le pria avec instance de lui faire l'honneur de prendre une place dans son Orchestre, & de jouer quelques morceaux de son Opéra; il accepta gracieusement; mais il fut bien étonné en y arrivant, de voir une place qu'on lui avoit préparée, élevée au-dessus des autres Musiciens, où on le mit avec cérémonie; il y joua quelques airs de l'Opéra, à la fin duquel il exécuta une ou deux *Sonates* de sa composition, qui furent entendues avec un applaudissement général d'une très nombreuse assemblée, honoré de la présence du Duc & de toute sa famille.⁷⁸

⁷⁶ Cfr. LIONEL DE LA LAURENCIE, *L'école française de violon, de Lully à Viotti: études d'histoire et d'esthétique*, Parigi, Delagrave, 1922, I, pp. 165-170.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 170 e 171.

⁷⁸ Cfr. EVRARD TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*, Parigi, Coignard, 1743, II (*Suite du Parnasse françois*), pp. 673 e 674.

Il *tour d'Italia* di Anne-Claude-Philippe de Thubières conte di Caylus e di Anne-Marc Goislard du Toureil si svolse dall'ottobre 1714 al settembre 1715. Esiste un rendiconto dettagliato di questo viaggio, per mano dello stesso conte, che fu pubblicato per la prima volta nel 1914: *Voyage d'Italie*.⁷⁹ Benché nella versione stampata risulti che ad accompagnare Caylus e Toureil in Italia fu un certo Levailler, non sussiste alcun dubbio sull'identità del musicista citato:

1714 – J'arrivai à Turin le 4 octobre. J'y trouvai Du Toureil qui depuis huit jours m'attendoit. Il avoit amené avec lui Levailler, et je l'y trouvai avec grand plaisir [...]. [Modena, 25-29 novembre 1714] Nous trouvâmes d'abord un Opéra joli, fort agréable, avec d'assez bons acteurs et un orchestre bien composé. Il y a quatre salles dans cette ville, dont une au duc, et la plus belle au frère du marquis Rangoni. Nous fûmes bien reçus du duc de Modène. [...] Mme la duchesse de Brunswick, sœur cadette de Mme la princesse, nous reçut à merveille. Nous lui donnâmes un concert. Du Toureil chanta «Orphée», Levailler et Belleville jouèrent, non seulement devant elle, mais aussi à l'Opéra, des airs seuls et des accompagnemens, et reçurent des applaudissemens bien mérités.⁸⁰

La diversa grafia del nome non è imputabile a un *lapsus* del conte di Caylus, che conosceva bene il suo compagno di viaggio e concittadino, ma piuttosto a un'errata interpretazione della sua scrittura. È stato sufficiente esaminare le prime due pagine del manoscritto, riprodotte nella versione a stampa del 1914, per appurare che il nome in questione non è «Levailler», ma bensì «Senailier»: la prima lettera, benché a colpo d'occhio possa essere scambiata per una «L», è in realtà una «S», grafema che incontriamo, con qualche lieve variazione, anche in altri punti del manoscritto, mentre la terza lettera è indubbiamente una «n».

L'episodio riportato da Titon du Tillet, oltre ad equivocare luogo e data – Senallié si trovava a Modena nel novembre del 1714, mentre era in scena *Il Radamisto*, opera attribuita a Tomaso Albinoni, e non a Reggio nel maggio del 1717 – contiene dettagli che il conte di Caylus non riferì. Senallié si esibì sicuramente davanti al duca e poi a Teatro, durante l'Opera, ma assieme a Belleville (l'altro musicista della compagnia) e a Goislard du Toureil (in veste di cantante). È quindi possibile che Tillet, volendo conferire all'articolo un tono encomiastico, avesse esagerato le circostanze per esaltare la figura del violinista francese. Verso la fine del Diciannovesimo secolo, lo storiografo e musicografo Luigi Francesco Valdrighi, in una monografia sulla cappella musicale estense (*Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este*, 1884), dichiarò che, per espresso desiderio della duchessa, Jean Baptiste Senallié rimase a Modena fino al 1719 per studiare con Tomaso Antonio Vitali, violinista e direttore dell'orchestra della corte estense.⁸¹

⁷⁹ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 1 e 45.

⁸¹ Cfr. LIONEL DE LA LAURENCIE, *L'école française de violon*, cit., p. 168. Tomaso Antonio Vitali (Bologna 1663 - Modena 1745), compositore e violinista, figlio di Giovanni Battista (compositore, violoncellista e cantante), dal 1675 al 1742 fu membro dell'orchestra estense, assumendone la direzione nel 1707. Cfr. JOHN G. SUESS, *Vitali in The New Grove*, cit., 20, pp. 19 e 20.

Nel 1922 il musicologo Lionel de La Laurencie, nell'opera *L'école française de violon*, riprese e commentò le informazioni riportate da Tillet e Valdrighi segnalando l'incongruenza di date rispetto al viaggio di Caylus – svoltosi prevalentemente nel 1715 – e il fatto che negli archivi modenesi non fosse emerso alcun documento comprovante l'esibizione di Senallié durante l'opera di maggio del 1717 e, soprattutto, la sua permanenza a corte per studiare col compositore bolognese. Inoltre, evidenziò come l'audace virtuosismo di Senallié – secondo il musicologo fu il primo violinista francese a raggiungere la settima posizione sul cantino –, considerato il frutto degli insegnamenti di Tomaso Antonio Vitali, fosse già riscontrabile nel III libro di sonate pubblicato nel 1716:

*L'Allegro essai [sic] de la Sonate X du troisième Livre présente un long passage à l'aigu, au cours duquel Senallié s'élève jusqu'à la septième position. Il est donc certainement le premier violoniste français à s'être aventuré aussi haut sur la chanterelle, et il semble que pareille audace résulte des conseils qu'il reçut de Tommaso Vitali. Toutefois, la date du troisième Livre, 1716, est antérieure à l'année que les historiens contemporains assignent au séjour que notre violoniste aurait fait à Reggio Modène, puisque nous avons vu plus haut que son voyage en Italie daterait de 1717.*⁸²

Evidentemente, La Laurencie ignorava l'esistenza del *Voyage d'Italie*, pubblicato otto anni prima, nel quale erano state rivelate le date esatte del soggiorno italiano di Senallié. È impossibile che il violinista francese si fosse trattenuto a corte fino al 1719, perché nel settembre del 1715 aveva lasciato l'Italia assieme al conte di Caylus per tornare in patria e non risultano ulteriori suoi viaggi oltralpe.⁸³

Ancora oggi gli articoli biografici dedicati a Senallié, anziché fare riferimento al diario del conte di Caylus, riportano le informazioni contraddittorie fornite dagli storiografi dei secoli scorsi. *The New Grove*, ad esempio, scredita quanto riportato da Luigi Francesco Valdrighi – sulla permanenza di Senallié alla corte di Modena per volontà della duchessa – perché la moglie del duca Rinaldo I era morta da diversi anni ed egli non si era risposato.⁸⁴ Effettivamente la duchessa Carlotta Felicità Brunswick era deceduta nel 1710, ma a corte viveva stabilmente un'altra duchessa: Benedetta Enrichetta del Palatinato (1652-1730), vedova di Giovanni Federico Brunswick-Lüneburg, madre di Carlotta e sorella di Anna Enrichetta (detta *madame la princesse*, in quanto moglie di Enrico Giulio Borbone, principe di Condé). La duchessa Benedetta Enrichetta – che assistette al concerto di Senallié, Belleville e Toureil – visse a Modena assieme al genero e ai nipoti dal 1697 al 1720.⁸⁵ Non esiste, quindi, alcun anacronismo. Senallié ebbe sicuramente la possibilità di confrontarsi con Tomaso Antonio Vitali, ma il suo soggiorno alla corte estense durò soltanto cinque giorni. È molto più probabile, quindi, che avesse affinato la propria tecnica violinistica studiando con altri maestri, nelle città in cui si era trattenuto più a lungo: Venezia e Roma.

⁸² Cfr. LIONEL DE LA LAURENCIE, *L'école française de violon*, cit., p. 178.

⁸³ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 341.

⁸⁴ Cfr. MICHAEL A. KELLER, *Senallé* in *The New Grove*, cit., 17, p. 126.

⁸⁵ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., p. 45. Cfr. LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Delle antichità estensi*, Modena, Stamperia Ducale, 1740, II, pp. 607, 648 e 666.

Senallié arrivò a Venezia il 19 dicembre 1714, assieme a Caylus, Toureil e Belleville, e vi rimase fino a marzo 1715. Dei due nobili viaggiatori, era soprattutto Goislard du Toureil ad avere interessi musicali ed era stato lui a condurre il violinista francese in Italia. Durante il Carnevale frequentarono i teatri e quasi certamente Senallié, incoraggiato dal suo protettore, conobbe i più importanti musicisti attivi in città, *in primis* Antonio Vivaldi:

[...] Vivaldi suonò un a solo – splendido – cui fece seguire una cadenza, che davvero mi sbalordì, perché un simile modo di suonare non c'è mai stato né potrà mai esserci: faceva salire le dita fino al punto che la distanza d'un filo le separava dal ponticello, non lasciando il minimo spazio per l'archetto – e questo su tutte quattro le corde con imitazioni e con velocità incredibile.⁸⁶

Questa testimonianza, tratta dal diario di Johann Friedrich von Uffenbach, descrive alla perfezione quel genere di virtuosismo che i francesi, a detta di La Laurencie, non avevano ancora raggiunto. Non è azzardato ipotizzare, quindi, che durante i tre mesi di soggiorno a Venezia, Senallié avesse preso lezioni soprattutto da Antonio Vivaldi; tesi che diventa ancora più verosimile se consideriamo che Goislard du Toureil, una volta stabilito in città, entrò in confidenza proprio con Vivaldi e il copista di musica Giovanni Antonio Mauro, cognato del compositore.

Senallié soggiornò a Roma presumibilmente nei mesi di aprile, giugno e luglio 1715.⁸⁷ Il conte di Caylus, impegnato a descrivere l'immenso patrimonio artistico e storico della città, non appuntò nel proprio diario alcuna esperienza musicale. Tuttavia, è assai probabile che la compagnia avesse assistito a svariati concerti, sia nelle chiese che nei salotti della nobiltà romana, e che Senallié avesse approfittato del lungo soggiorno per confrontarsi con i virtuosi locali.

Il *Voyage d'Italie* contiene un altro brevissimo episodio che riguarda direttamente Jean Baptiste Senallié: l'incontro con Antonio Stradivari. Il 17 o il 18 novembre 1714 i nostri viaggiatori francesi, provenienti da Piacenza e diretti a Parma, visitarono Cremona. Non mancarono di far visita al «fameux Stradivarius» e Senallié acquistò un suo violino per «quatre vieux louis, valant quarante-huit livres de France».⁸⁸

La biografia di Jean Baptiste Senallié andrebbe a questo punto aggiornata inserendo le date esatte del suo viaggio in Italia (ottobre 1714 - settembre 1715); correggendo e ridimensionando la sua esperienza modenese (25-29 novembre 1714) e smentendo, infine, l'ipotesi che tra il 1717 e il 1719 sia stato allievo di Tomaso Antonio Vitali.

⁸⁶ Vedi nota 45.

⁸⁷ Cfr. ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE THUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie*, cit., pp. 180-192 e 256-299.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

Aurelia Ambrosiano

THE TRUE IDENTITY OF THE “MAR[QUIS] DU TOUREIL”,
THE DEDICATEE OF THE *SERENATA À 3* OF ANTONIO VIVALDI

Summary

In 1982 Michael Talbot advanced the hypothesis that the “Mar[quis] du Toureil”, whose name is mentioned on the title page of the *Serenata à 3*, RV 690, was identifiable as the abbé from Toulouse Jean de Tourreil, and that the poetic text was an allegory of the trial in court he underwent on account of his attachment to Jansenism. Today this theory must be considered completely superseded, since archival research has revealed that between 1715 and 1726 a French knight, Anne-Marc Goislard du Toureil, resided in Venice.

Anne-Marc Goislard moved to Venice in the autumn of 1715, having travelled all over Italy in the company of the Count of Caylus and the French musicians Senallié and Belleville. A music-lover and amateur singer, he soon became on intimate terms with Antonio Vivaldi and his family: in 1717 he stood godfather to Daniel Mauro, Vivaldi’s nephew and son of the music copyist Giovanni Antonio Mauro. In the following year Anne-Marc, despite his own aristocratic descent, married the *popolana* Marina Berti. Very likely, this was the occasion for which Vivaldi composed the *Serenata à 3*, commissioned from him by the same ‘Marquis du Toureil’ to celebrate his own wedding.

In the light of this new biographical information the article proposes a new ‘key’ for understanding the serenata’s allegorical text and attempts to reconstruct its circumstances of composition and performance, taking account of the musical concordances already known and, most important, of the recent discovery of a textual concordance with the original libretto of *Giove in Argo*, a *melodramma pastorale* written by the Venetian librettist Antonio Maria Lucchini for the Saxon court at Dresden.

Irmgard Scheitler

PARTITURFUNDE IN MÜNCHEN.
NEUES ZUM KONTEXT DES VIOLINKONZERTES RV 562A

Vor längerer Zeit veröffentlichten die *Informazioni e studi Vivaldiani* zwei wertvolle Artikel zu Vivaldis Tätigkeit für das Jubiläum zum hundertjährigen Bestehen der Amsterdamer Schouwburg 1738.¹ Beide räumten endgültig mit der These auf, Vivaldi könnte damals selbst anwesend gewesen sein,² beide präsentierten wichtige Dokumente, beide ließen aber auch eine Reihe von Fragen offen. Vielleicht kann der folgende Beitrag einige dieser Fragen beantworten und neues Licht bringen in den Kontext von Vivaldis Violinkonzert RV 562a.

Die Bibliothek des Theatermuseums München besitzt eine zweibändige Dokumentation des Jubiläumsfestes der Amsterdamer Schouwburg.³ Die Hundertjahrfeier dieses Hauses, dessen Bedeutung für die Theatergeschichte Europas kaum überschätzt werden kann, wurde prachtvoll begangen. Eine Fülle von dramatischen Aufführungen ging, verbunden mit Konzerten, von Januar bis Mitte März über die Bühne. Die festlichste Veranstaltung war jedoch die Eröffnung am 7. Januar 1738. Ein allegorisches Spiel („Zinnespel“), verfasst von dem Schouwburg-Direktor und Dichter Jan de Marre, diskutierte die Berechtigung des Theaterspielens. Die Kontrahenten, Tugenden, Laster und menschliche Affekte, stritten sich vor einem himmlischen Tribunal – eine exquisite Form dramatischer Selbstreflexivität. Der Gott Apollo hatte über die in einem kalvinistischen Umfeld äußerst heikle Frage der moralischen Qualität des Theaters zu entscheiden, was umso schwieriger war, als sich die Laster als Tugendrichter verkleidet hatten. Doch am Ende des *Zinnespels* erteilte der Gott die Erlaubnis zum Jubelfest. Obgleich nur ein ‚Vorspiel‘ zu der eigentlichen Hauptaufführung, Pieter Langendijks Trauerspiel *Julius Cezar en Kato*, stellte *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg. Zinnespel* de facto den Kern und Höhepunkt des Festes dar. Es spiegelte nicht nur das Anliegen des Theaters, sondern war außerordentlich großartig angelegt.

Irmgard Scheitler, Schneebeerenweg 2, 85072 Eichstätt, Germania.
e-mail: irmgard.scheitler@uni-wuerzburg.de

¹ KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands*, „Informazioni e studi vivaldiani“ 16, 1995, S. 91-120. RUDOLF RASCH, *Some Remarks on Vivaldi's "Amsterdam Concerto"*, „Informazioni e studi vivaldiani“, 19, 1998, S. 33-43.

² Dazu schon LUC VAN HASSELT, *Heeft Vivaldi in 1738 Amsterdam bezocht?*, „Mens en melodie“, 32, 1977, S. 398-399.

³ *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg*, 2 Bde., Amsterdam 1738. D-Mth: 001/8 R 00290-1.2. Mein Dank gilt der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums, München für die wiederholte Gelegenheit, die Bände einzusehen. Leider waren Reproduktionen nicht möglich.

DIE NEUE QUELLE

Die beiden Bände der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums entstammen dem Besitz des Literatur- und Theaterwissenschaftlers Albert Köster (1862-1924).⁴ Nach Kösters Tod wurde seine Bibliothek 1925 versteigert, die Theatersammlung, die vornehmlich durch ihre Theatermodelle berühmt war, wurde vom Deutschen Theatermuseum München erworben. Da die beiden Bände im Versteigerungskatalog nicht auftauchen, müssen sie mit der Theatersammlung nach München gekommen sein.⁵ Diese fiel zwar 1944 größtenteils einem Bombenangriff zum Opfer, die beiden Bände sind jedoch in hervorragendem Zustand. Sie sind gleichartig in marmoriertes Leder eingebunden, haben Farbschnitt und feste, füllig geschmückte Rücken (pflanzliches Dekor mit Granatäpfeln); die Buchdeckel sind mit goldenem Banddekor umlaufend verziert. Das Kapital auf rotem Leder ist handgestochen, das Vorsatzpapier ist rot, gelb, taubenblau marmoriert, jedes Buch hat ein grünes Bändchen. Das Papier der Seiten ist auffallend stark. Der Gesamteindruck verweist auf das 18. Jahrhundert.

Der Münchner Band I enthält den gedruckten Text des allegorischen Vorspiels sowie eine Reihe von Dokumenten, die mit dem Jubiläum zu tun haben: die Einladung zur Festaufführung am 7. Januar, 18 Theaterzettel für die insgesamt 16 Wiederholungen des Vorspiels in Verbindung mit verschiedenen Hauptspielen, Zeitungskommentare, Abbildungen von Gedenkmedaillen und anderes mehr; auch ist der Streit mit der Kirche über die Berechtigung des Theaterjubiläums und das Theaterspielen überhaupt in mehreren Dokumenten festgehalten. Sehr bemerkenswert ist die Serie von 61 Bühnenfigurinen in Wasserfarben. Sie sind offenbar Unikate und erlauben einen höchst wertvollen Einblick in das allegorische Denken und dramatische Agieren.⁶ Im Zusammenhang mit der so lange vermuteten Anwesenheit Vivaldis in Amsterdam sei darauf hingewiesen, dass weder einer der Zeitungsartikel, noch eine andere Festbeschreibung von der Gegenwart des berühmten Meisters weiß, die man doch nicht unerwähnt gelassen hätte. Der ganze Band ist mit äußerster Sorgfalt zusammengestellt, wobei Einzeldokumente teils handgeschrieben, teils als gedruckte eingebunden oder eingeklebt, teils durch Faltung auf die richtige Größe gebracht wurden.

Band II enthält drei Partituren: ein „Concerto“, ein Violinkonzert und die Sammlung der Schauspielmusiken, die aus Liedern und Tänzen besteht. Die Noten sind in Schönschrift auf das gleiche, starke Papier eingetragen, das auch

⁴ Freundliche Auskunft von Frau Monika Weltmaier, Bibliothek des Deutschen Theatermuseums, München.

⁵ *Versteigerung der Bibliothek des verstorbenen Leipziger Germanisten ordentlichen Universitätsprofessors Geheimrat Doktor Albert Köster: 26.-27. Januar 1925. Katalog*, Berlin, W. de Gruyter, 1925.

⁶ Vgl. IRMGARD SCHEITLER, *Allegorie und Assoziation. Das Jubiläumsspiel der Amsterdamer Schouwburg 1738 und seine unbekanntesten Figurinen*, „Morgen-Glantz“, 29, 2019, S. 263-292. Hier S. 267-268 eine eingehende Beschreibung des Bandes.

für Band I verwendet wurde. Das Wasserzeichen zeigt eine Weintraube mit zwei Buchstaben darunter auf dem dünnen Schutzblatt hinten ohne Gegenmarke (auf dem vorderen Schutzblatt nur Kettlinien). Im Corpus sieht man deutlich ein Wasserzeichen mit Lilie auf gekröntem Schild, darunter eine „4“, wieder darunter der Buchstabe „V“ oder „W“ (vielleicht Papiermühle „VILLEDARY“). Die Notenlinien sind sehr sorgfältig von Hand gezogen, die Schrift deutet auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hin. Der Band war bislang – wie alle Handschriften der Bibliothek des Theatermuseums München – von RISM unberücksichtigt geblieben, ist aber nun verzeichnet worden.

Die Seiten sind unpaginiert; es gibt keine Hinweise auf die Provenienz der Noten, ihre Verwendung oder ihre Komponisten. An erster Stelle steht ein „Concerto“ in D-Dur (dies ist die Tonart aller Sätze) für zwei Hörner und Pauken, 2 Oboen, 4 Violinen, Viola („Alto“) und spärlich bezifferten Generalbass. Die Sätze sind überschrieben: *Allegro* (4/4, 34 Takte), *Adagio* (3/4, 6 Takte, Pauke und Streicher schweigen), *Allegro* (3/4, 51 Takte), *Adagio* (4/4, 16 Takte, Pauke schweigt), *Allegro* (4/4, 37 Takte), *Largo* (3/2, 25 Takte, Pauke schweigt), *Allegro* (12/8, 42 Takte). Das erste, nur 6 Takte lange *Adagio* ist den Bläsern mit b.c. vorbehalten. Ansonsten gehen die Bläser oft mit den Geigen unisono mit. Die erste Violine hat an einigen Stellen eine herausgehobene Position, kann aber nicht als Soloinstrument bezeichnet werden.

Meine Nachforschungen in RISM nach Konkordanzen zu einem Komponisten für dieses Werk bzw. für einzelne Sätze daraus waren erfolglos. Den Expertisen von Michael Talbot und Federico Maria Sardelli zufolge stammt die Komposition mit Sicherheit nicht von Vivaldi. Der Tonsetzer muss ein eher unerfahrener, jedenfalls in so großer Besetzung nicht versierter Musiker vor Ort gewesen sein. Ihm fehlen sowohl musikalische als auch harmonische Einfälle. Die fanfarenhafte Einleitung qualifiziert das Stück zu einer Intrada (so Talbot). „One has the impression that a local composer has been commissioned to compose a Vivaldi-style piece for that same *Besetzung*“ (Sardelli).

VERGLEICH DER MÜNCHNER PARTITUR MIT RV 562

An zweiter Stelle findet sich ohne Überschrift Antonio Vivaldis Konzert RV 562a, eine Variante des Konzertes RV 562, das durch Johann Georg Pisendels Handschrift überliefert ist. RV 562a kannte man bislang aus Universitätsbibliothek Amsterdam, *NL-Au*: XXI B 26.⁷ Die neu entdeckte Partitur deckt sich damit weitestgehend; auf die wenigen Differenzen und das Verhältnis der beiden Textzeugen wird unten einzugehen sein. Die Münchner Partitur weist folgende Besetzung auf: „Corno Primo/Secondo, Tympano, Oboe Primo/Secondo, Violino Principale, Violino Primo/Secondo Ripieno, Alto Viola, Basso Continuo“. Die Spezifizierung „Corno da caccia“, die sich bei Pisendel findet, wird im Münchner Band nie verwendet, was freilich ohne Konsequenz ist. Bemerkenswert ist, dass

⁷ Eine Edition liegt nicht vor, hingegen wurde das Konzert mehrfach aufgeführt und auch eingespielt.

die Paukenstimme, die unter den Hörnern steht, wie diese transponierend notiert ist, d.h. bei vorgezeichnetem Bassschlüssel klingen die Pauken in *d* und *A* einen Ton höher als das Notenbild angibt. Satz 1 hat die Tempobezeichnung *Allegro* (4/4). Im T. 11 ist ein Bindefehler passiert. 3 Blätter sind an dieser Stelle falsch eingefügt. Der gegenüber RV 562 neue 2. Satz hat die Tempobezeichnung *Grave* (4/4) und ist (wie auch in RV 562) den Streichern mit b.c. vorbehalten. Nicht der etwas größere Umfang (27 Takte), sondern die Faktur macht den gravierenden Unterschied aus, denn dieses *Grave* bietet in keiner Weise die Brillanz des Pisendelschen Manuskripts, sondern ist ein besinnlich ruhiger Satz, der dem Solisten Tonschönheit abfordert, aber keine Virtuosität. Satz 3 ist *Allegro* bezeichnet (3/4) und kehrt zur Besetzung von Satz 1 zurück.

Darüber hinaus gibt es mehrere Abweichungen von der Fassung RV 562. Die Doppelung *Organo principale* und *ripieno* fehlt, es gibt nur ein Tasteninstrument, nämlich ein Cembalo. Der Einsatz einer Pauke, die in der Schouwborg ohnedies vorhanden war und zur Eröffnung gebraucht wurde, ist nicht verwunderlich. Tatsächlich aber war sie, obwohl ohne eigene Stimme, schon für RV 562 eingepflanzt.⁸ An jenen Stellen, in denen die Partitur ausdrücklich ein „Trio“ von Hörnern und Pauke angibt, z.B. Satz 1, T. 38-41, 46-47, 142-145 steht im Dresdner Part der Solovioline zur Orientierung des Solisten „C.T.“ (Corni, Timpani).⁹ Desgleichen heißt es in Satz 3 T. 197 „T.C.O.“, weil ab hier die Pauke mit den Hörnern und den Oboen spielt.

In RV 562 beginnt Satz 1 mit einer fünftaktigen *Adagio*-Einleitung, erst dann ist die Tempobezeichnung „*Allegro*“ notiert. RV 562a hingegen überschreibt bei gleichem Notentext den Satz von Anfang an mit „*Allegro*“. An einigen Stellen ist der Text etwas gekürzt: Zwischen T. 100 und 108 (Oboensolo in RV 562a) fehlen 5 Takte, zwischen T. 225 und 230 weitere 2 und zwischen 270 und 278 noch einmal 5 Takte. Von textlichen Änderungen sind namentlich die Oboen-Parts betroffen. Sie gehen in Abweichung von RV 562 häufig mit den Violinen mit, im 1. Satz z.B. T. 17-23; 108-110; 148-152 und im 3. Satz z.B. T. 211-218; 255-258. Dieses Mitspielen führt nicht selten zu textlichen Veränderungen gegenüber der Pisendelfassung, wobei diese stets ruhiger und weniger dicht ist. Auch werden immer Punktierungen gestrichen oder statt der Achtel stehen Sechzehntel. Dem vorherrschenden Eindruck, dass die Oboen präsenter sind als in Dresden, widerspricht freilich, dass in T. 84-86 die Oboe I pausiert; im Anschluss daran ist ihr Solo T. 88-98 etwas verändert. Deutlich ist auch die Abweichung von der Dresdner Fassung nach dem T. 88 im 1. Satz beginnenden Solo der Oboe. RV 562 beendet dieses nach dem ersten Viertel von T. 98 und schließt bis T. 107 ein Solo

⁸ Freundliche Mitteilung von Dr. Federico Maria Sardelli.

⁹ Analog ist das „Trio“ von Oboen und Ripieno-Violinen T. 49 im Dresdner Ms als „ri. O.“ vermerkt. Im Folgenden sind die Taktzahlen entnommen aus ANTONIO VIVALDI, *Concerto in re maggiore per 2 oboi, 2 corni, violino, archi e 2 organi F. XII no. 47*, a cura di Gianfranco Prato, Milano, Ricordi, 1963. Der Notentext wurde mit dem Digitalisat der Handschrift *D-Dl*: Mus 2389-O-94 verglichen. URL: <<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3359/1/>>. Für aufschlussreiche Fachgespräche bin ich Herrn Dr. Christoph Großpietsch zu Dank verpflichtet.

des Cembalo an. In RV 562a T. 99 spielt die Oboe unbeirrt weiter. T. 99 fällt ein Tutti im forte ein, danach wird das Oboensolo bis zum Einsatz des ganzen Orchesters T. 108 fortgeführt. T. 265-277 vermeidet nicht nur die Punktierungen bei den Oboen und verändert deren Text, auch die Gruppenbildung ist anders: 2 Oboen und 1 Horn statt 2 Hörner und 1 Oboe. Demgegenüber lassen sich Textabweichungen gegenüber Pisendel bei den anderen Instrumentengruppen eher selten beobachten. Z.B. sind in T. 268-272 die Punktierungen im 1. Horn weggefallen. In T. 119-123 etwa haben die begleitenden Ripieno-Violenen statt der einfachen Viertelnoten kleine Spielfiguren. Der Part der Solovioline ist im Wesentlichen unverändert. T. 66-77 heißt der Liegeton für die durchgehende leere Saite der Solovioline *a'*, nicht *d''* (in RV 562 erst zum Schluss der Passage *a'*), was einfacher zu spielen ist; die begleitenden Violinen haben an dieser Stelle in den ersten 4 Takten (67-70) eine etwas andere Figur. Die eingetragenen Bindungen unterscheiden sich häufig. Pisendels große Bögen sind längst nicht immer übernommen. Ein gravierender Unterschied ist selbstverständlich das Fehlen der Kadenz in Satz 3. Am aufschlussreichsten ist möglicherweise T. 317-321 im 3. Satz. Hier weist die Dresdener Stimme der Solovioline eine Variante aus: Im Notentext stehen fortschreitende Viertel, hingegen ist am Seitenende etwas eingerückt eine brillantere *ossia*-Spielart notiert. Diese findet sich notengetreu in der Münchner Partitur. Dort lautet auch der Generalbass T. 320-321 anders.

Von wem die Veränderungen in RV562a herrühren, ist nicht bekannt. Das *Thematisch-systematische Verzeichnis* der Werke Vivaldis bemerkt: „In der vorliegenden Gestalt geht das Werk vermutlich nicht auf Vivaldi zurück.“¹⁰ Diese Aussage widerspricht der in Amsterdam eingewurzelten Überzeugung, ein Werk von Vivaldi vor sich zu haben. Es ist nicht meine Kompetenz zu entscheiden, ob der neue Mittelsatz etwa nicht doch ein Originalbeitrag des Meisters für das Schouwburg-Jubiläum sein könnte. Offenbar aber sollte er es dem Solisten leichter machen. Die Veränderungen in den Ecksätzen könnten immerhin auf einen Amsterdamer Musiker zurückgehen, der das Werk den lokalen Bedürfnissen anpassen wollte. Das Mitgehen der Oboen mit den Violinen und ihre schnelleren Notenwerte (Sechzehntel statt Achtel) machen den Klang voller, wie denn überhaupt die Umarbeitung mehr an Fülle, Lautstärke und Effekt als an Zartheit interessiert war. Dies lässt sich schon am 1. Satz verdeutlichen: Die Einleitung ist nicht mehr langsam zu spielen, sondern von Beginn an *Allegro*; vor der Generalpause wird der Tutti part in Takt 13-15 nicht bis auf zwei Violinen ausgedünnt und hat nicht piano, *più piano*, *pianissimo* abzuschwellen, vielmehr spielen fünf Instrumente (drei Violinen, zwei Oboen); eine dynamische Vorschrift fehlt. Nicht mit der These einer genuin Amsterdamer Bearbeitung lässt sich jedoch die Variante in Satz 3, T. 317-321 erklären. Hier liegt offenbar neben der von Pisendel stammenden Fassung im Haupttext noch eine von Vivaldi stammende Fassung vor, die der Dresdner als *ossia*-Variante dokumentierte. Nun

¹⁰ ANTONIO VIVALDI, *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, hg. von Peter Ryom, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, S. 264.

haben die Niederländer ihre Noten nicht von Pisendel bezogen – jedenfalls deutet nichts darauf hin. Die brillantere Dresdner ossia-Fassung ist aber im Münchner Manuskript der Text. Und dies deutet darauf hin, dass die Schouwborg doch eine Sendung aus Venedig bekommen haben könnte.

DIE BEIDEN TEXTZEUGEN: RV 562A IM KONTEXT

In der Universitätsbibliothek Amsterdam finden sich die Noten des Konzertes in einem zweibändigen Konvolut, das wie die beiden Münchner Bände der Dokumentation der Feierlichkeiten von 1738 dient und zu diesem Zweck handschriftliche und gedruckte Einträge versammelt.¹¹ Bei vielen Übereinstimmungen gibt es auch Differenzen zwischen der Münchner und der Amsterdamer Sammlung. Diese enthält nicht die 61 Figurinen der mythologischen und allegorischen Personen des *Zinnespels*, dafür aber die vier Bühnenbilder und zwei Listen der Orchestermusiker. Vor allem aber sind die Noteneinträge ganz anders. Sie umfassen zehn Konzerte; deren Nr. 1 ist RV 562a. Die Amsterdamer Noten bieten jedoch, für Vivaldis Werk ebenso wie die übrigen neun Konzerte, keine Partitur, sondern Stimmen.¹² Während der Münchner Band keinen Komponistennamen nennt, prangt im Amsterdamer Konvolut das Bild Vivaldis und von den neun weiteren Konzerten sind sechs mit Komponistennamen versehen: Nr. 2: Johann Joachim Agrell, Nr. 3: Bernard Hupfeld, Nr. 4: Willem de Fesch, Nr. 5 und 7: Giovanni Chinzer, Nr. 10: Andrea Temanza Romano. Drei Konzerte sind anonym, jedoch konnte Kees Vlaardingerbroek bereits 1995 zwei der anonymen Konzerte zuweisen: Das 8. Konzert in D-Dur stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von Anton Wilhelm Solnitz, das 9. sicher von Giovanni Battista Sammartini.¹³ Die Konzerte Nr. 2-10 sind „a 4“ besetzt, und zwar mit zwei Ausnahmen für 2 Violinen, Viola und Bass; Nr. 4 und 5 sehen jeweils 3 Violinen und Bass vor. Es ist erstaunlich, aus welchem weitem Umkreis Musik für das Schouwborg-Fest herangezogen wurde, zumal die genannten Werke nicht schon vorher bekannt waren. Vivaldi war zwar der prominenteste Auswärtige, aber nicht der einzige. Nur Solnitz und de Fesch waren Niederländer. Johann Joachim Agrell und Bernard Hupfeld, sein Schüler, lebten am Hof von Hessen-Kassel. Der Italiener Giovanni Chinzer stand in Florentiner Diensten. Giovanni Battista Sammartini war Kirchenmusiker in Mailand.

Die Vivaldi-Forschung scheint – in der Nachfolge Pincherles – der Ansicht zu sein, dass die zehn Konzerte in einer großen Festaufführung gespielt wurden,

¹¹ *De Schouwborg van Amsteldam en zijn Oude en Nieuwe Tooneelen. Beschreeven: met Deszelfs Eeuwgetyde Geviert den 7. van Louwmaand des Jaars 1738. Versiert met Keurlyk Afgezette Platen, Kunstig Geteekende Gezichten en Portretten, Benevens het Muzyk op dit Eeuwfeest Samengesteld en Gebruikt.* (Universiteits-Bibliotheek Amsterdam).

¹² Keines der Stücke ist in RISM verzeichnet.

¹³ KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 96-97.

eben der Eröffnung des Jubiläums am 7. Januar.¹⁴ Dafür sehe ich keinen Anhaltspunkt. Am 7. Januar wie auch an allen anderen Tagen der Festzeit begann die Aufführung um 16 Uhr. In der Schouwburg war es üblich, vor Aufzug des Vorhangs ein größeres Instrumentalstück für Streicher zu spielen.¹⁵ Bei der Eröffnung dürfte dafür das anonyme „Concerto“ gedient haben. Da auf das Vorspiel (wie an allen anderen Aufführungstagen) das Hauptspiel folgte, ist es zeitlich nicht recht vorstellbar, dass am 7. Januar auch noch ein Konzert mit zehn Programmpunkten ablief. Die einzelnen Werke hätten sich vielmehr für all jene weiteren 16 Theaterabende vom 9. Januar bis zum 15. März verwenden lassen, bei denen jeweils ein Konzert zum Abschluss angekündigt wurde. Der Theaterzettel schreibt – außer am 11. Januar – jedes Mal nach Erwähnung des Hauptspiels (oder Nachspiels): „Na het einde van het welke een groot Concert zal gespeeld worden.“¹⁶

Über Band I, den Textband der Münchner Sammlung, lässt sich sagen, dass er nicht vor 1742 erstellt worden sein kann, denn ein Druckwerk, R. Brouwer: *Eeuw-Gezang*, ist in seiner 2. Auflage, Amsterdam 1742, eingeklebt. Von dem Amsterdamer Konvolut wissen wir nur, dass es 1754 von dem Buchhändler Kornelis van Tongerlo 1754 sehr teuer verkauft wurde.¹⁷ Die beiden Textzeugen von Vivaldis Konzert wurden also etwa zu gleicher Zeit niedergeschrieben. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Das Amsterdamer Stimmenkonvolut ist überschrieben „Nr. 1. Concerto Grosso à 10. Stromenti, Due Corni da Caccia, Tympano, due Oboe, Violino Principale, Due Violini Ripieni, Alto. Viola con Basso. Del Signore Vivaldi.“ Die Besetzung ist mithin die gleiche, auch gibt es wieder nur ein Cembalo. Die Hörner sind in Abweichung von der Münchner Partitur wie bei Pisendel als Corni da Caccia bezeichnet; in der Überschrift der Stimmen ist zusätzlich spezifiziert: „ex D“. Das Schriftbild ist ebenso ansprechend wie das der Münchner Partitur, die Schreiber sind aber, allen Ähnlichkeiten zum Trotz, nicht identisch. Darauf weist u.a. eine konsequent andere Darstellung der Achtelpause hin, aber auch die gelegentliche Verwendung des Auflösungszeichens durch den Stimmen-schreiber. Dem Partiturschreiber ist dieses Zeichen ganz unbekannt. Möglicherweise handelt es sich bei beiden um Verlagskopisten, deren gewandte Schönschrift es ermöglichte, ihre Manuskripte auch zum Verkauf anzubieten.

¹⁴ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, Flourey, 1948, Bd. I, S. 25. KARL HELLER, *Antonio Vivaldi*, Leipzig, Reclam, 1991, S. 338 betont, „eine neuerliche Überprüfung des Quellenmaterials“ habe der These von Vivaldis Anwesenheit „die Basis entzogen. Was bleibt, ist allein die Tatsache, daß das ausgedehnte Festkonzert (mit Werken u.a. von Agrell, de Fesch, Chintzer und Sammartini) durch ein Concerto Vivaldis eröffnet wurde.“

¹⁵ DANIEL FRANÇOIS SCHEURLEER, *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar, 's Gravenhage*, Nijhoff, 1909, S. 207, verweist auf PIETER LANGENDIJK, *Boertige Beschrijving van den Amsterdamschen Schouwburg in het vertoonen van Aran en Titus*. Dieses komische Gespräch ist veröffentlicht in *De gedichten* van PIETER LANGENDIJK, dl. III, Haarlem, Bosch, 1751, S. 461-468. S. 464 und 466 ist die Rede davon, man habe „op de veel“ (auf den Fiedeln) gespielt.

¹⁶ „Nach dessen Ende ein großes Konzert gespielt werden wird.“

¹⁷ KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 94.

Die Amsterdamer Stimmen weisen eine große Merkwürdigkeit auf: Sie sind hintereinander her geschrieben, sodass sie unmöglich als Aufführungsmaterial benützt werden konnten.¹⁸ Dies gilt für alle zehn im Amsterdamer Band versammelten Konzerte. Und zwar ist jeweils eine Stimme für alle drei Sätze ganz abgeschrieben, dann schließt sich – ggf. sogar ohne neue Seite – die nächste Stimme an. Die Abschrift, die mit dem 1. Horn beginnt, folgt ganz offensichtlich der Reihenfolge, in der die Stimmen auf der Vorlage erschienen. Diese Abfolge ist genau die gleiche wie die der Münchner Partitur, eine Anordnung, die nicht zuletzt der immer wieder vorkommenden Trio-Besetzung von Bläsern und Pauke entspricht. Hierher passt auch, dass die Paukenstimme in gleicher Weise transponierend notiert ist wie in der Münchner Partitur. Merkwürdig erscheint angesichts dieser unpraktischen Abschrift, dass gleichwohl am Seitenende nicht nur „segue“ vermerkt ist, wenn ein neuer Satz auf der nächsten Seite beginnt, sondern auch „volti“, wenn während des Satzes zu wenden ist. Einmal heißt es sogar „volti subito“ (S. 19), als nämlich die Solovioline nur zwei halbe Takte Pause beim Seitenwechsel hat. Ansonsten ist das Seitenende stets so eingerichtet, dass eine längere Pause einfällt und der Instrumentalist folglich bequem umwenden kann – wiederum eine unnötige Maßnahme für eine Dokumentation. Waren die Vorlagen für die Amsterdamer Abschrift also Stimmen, das Aufführungsmaterial, das der Schreiber treulich kopierend dokumentierte? Dafür spricht auch die Tatsache, dass an einigen Stellen noch Platz in der Zeile gewesen wäre, den der Schreiber aber nicht nützte. Für eine sehr gewissenhafte Kopie aus Aufführungsmaterial spricht auch, dass zu Beginn jeder Stimme wieder die Notiz steht: „Concerto Grosso à 10 Del Sg. Vivaldi.“ Dies war eigentlich unnötig, denn für die Identität sorgte schon die Generalüberschrift.

Der Vergleich der Stimmen aus Amsterdam mit der Münchner Partitur ergibt keine gravierenden Unterschiede. Beide Quellen eint vielmehr die gemeinsame Differenz zur Pisendel-Fassung. Satz 3 ist gleich, es fehlt die Kadenz der Solovioline, es fehlen die oben vermerkten Takte, die Oboenstimmen gehen mit den Violinen mit, beiden gemeinsam ist eine Abweichung von Pisendel im Generalbass T. 321-322. Auch die kritische Stelle T. 317-321 in der Solovioline samt verändertem Generalbass ist textlich ganz identisch. Nur sind die Stimmen noch näher an der ossia-Variante, denn sie weisen sogar die Bindungen für die Violine auf. In beiden Handschriften fällt gegenüber RV 562 die Bezeichnung „Trio“ auf, die dort fehlt. Auch „Tutti“ ist in RV 562a weit häufiger vermerkt als in Dresden. Die Hinweise stehen freilich längst nicht immer übereinstimmend in den Amsterdamer Stimmen und der Münchner Partitur. Bei den Amsterdamer Hornstimmen finden sie sich sehr häufig, in den Violinen hingegen fast gar nicht mehr, was aus aufführungspraktischer Sicht leicht erklärlich ist. Auch fällt auf, dass speziell die Streicherstimmen nur ganz wenige der in der Partitur

¹⁸ Für die Übersendung der Scans der Stimmen danke ich der Universitätsbibliothek Amsterdam, bes. Frau Yvonne de Wit.

verzeichneten dynamischen Vorschriften enthalten. Einige fehlen sogar im Continuo-Part. Die Stimmen enthalten einige praktische Vermerke, die in der Partitur fehlen (Staccato-Angaben, Vorschläge, Triller). Die Bindebögen bei den Streichern stimmen nicht immer überein. Die auffallendste Abweichung ist, dass das Amsterdamer Material konsequent Stimmenkreuzungen vermeidet.

Da die beiden Textzeugen jeweils Angaben enthalten, die in dem andern fehlen oder die widersprüchlich sind, können sie nicht direkt voneinander abhängen. So kann die Partitur nicht nach den Stimmen geschrieben worden sein, denn sie enthält wichtige Angaben etwa zur Dynamik, die in den Stimmen fehlen, Angaben nämlich wie das „Piano“ und „Forte“ in Satz 1 T. 28-30, die auch in der Pisendelfassung stehen. An der gleichen Stelle, in T. 28, zeigt die Viola-Stimme eine textliche Abweichung von der Partitur, wobei der Text der Partitur mit dem bei Pisendel übereinstimmt. Im 3. Satz fehlt in der Continuo-Stimme in T. 293-299 die Bezifferung, die in der Partitur mit der bei Pisendel vollkommen übereinstimmt. Insgesamt ist bei Pisendel mehr beziffert als in RV 562a, aber wo die Bezifferung in den Stimmen fehlt, in der Münchner Partitur hingegen vorhanden ist, und das trifft auf einige Stellen vornehmlich im 3. Satz zu, stimmt sie mit Pisendel überein.

Umgekehrt können auch die Stimmen nicht von der Partitur abgeschrieben sein. Die offensichtlichen Fehler, die in beiden Fassungen auftreten, sind ganz verschieden. Gleich zu Beginn des ersten Satzes, in T. 2, weist die Stimme der Solovioline einen Schreibfehler auf, der in der mit ihr mitgehenden 1. Violine wiederkehrt, vielleicht also schon in der Vorlage vorhanden war. Der Schreiber der Stimmen setzt mehr als einmal das Versetzungszeichen hinter die betroffene Note. Im 3. Satz gibt es einige Takte, die in der Continuo-Stimme Ziffern aufweisen, die in der Partitur fehlen. So stimmt die in der Münchner Partitur fehlende Bezifferung von T. 350-351 sowie die des vorletzten T. 441 mit der Pisendelschen Notierung überein. Die wenigsten Differenzen zwischen den beiden Textzeugen für RV 562a liegen in den Hornstimmen und in der Solovioline vor, wohingegen in den Oboen und den Ripieno-Streichern einige, aber keineswegs gravierende Abweichungen zu verzeichnen sind.

Ein Stemma wird sich also anhand dieser Quellen nicht erstellen lassen. Eine direkte Abhängigkeit von Pisendel liegt nicht vor, vielmehr gehen schon vorher die Varianten auseinander. Selbstverständlich haben beide Textzeugen für RV 562a eine gemeinsame Quelle, vielleicht wirklich eine Sendung Vivaldis. Möglicherweise schrieb dann die in Amsterdam liegende Dokumentation die Stimmbücher ab, während der Schreiber der in München liegenden Handschrift vielleicht eine Partiturfassung kopierte. Dafür spricht ein Schreibfehler, der in T. 323 unterlief. Hier setzt die Münchner Partitur versehentlich sämtliche Stimmen eine Zeile zu hoch. Beim Abschreiben von Stimmen wäre das nicht passiert. Es fiel dem Kopisten nicht auf, weil nach diesem Takt eine neue Seite beginnt, in der alles wieder seine Richtigkeit hat.

DER AUFFÜHRUNGSZUSAMMENHANG UND VIVALDIS BEDEUTUNG

Im Unterschied zu den Musikalien der Amsterdamer Universitätsbibliothek, die verschiedene Konzerte zu verschiedenen Schauspielaufführungen dokumentieren, konzentriert sich der Münchner Notenband offensichtlich auf das Eröffnungstück, das erwähnte *Zinnespel* (allegorische Schauspiel) mit dem Titel *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg* (Das Jubiläum des Amsterdamer Schouwburg-Theaters) und insgesamt auf die musikalischen Ereignisse am 7. Januar 1738. Dieser Schluss ist zulässig, betrachtet man die exquisite Besetzung des „Concerto“, des Violinkonzertes und der nachfolgenden Theatermusik. Jedes Mal werden über das am Theater vorhandene Orchester und auch über die Besetzung der übrigen Konzerte hinaus Hörner und Oboen eingesetzt. Keimzelle dieser Besetzung war das Konzert Vivaldis. Da die Instrumentalisten nun schon einmal da waren, wurde für sie Musik geschaffen, die zu dieser Ausgangsbesetzung passte – imponierend volltönende Musik jedenfalls.

Sehr deutlich wird dies auch an der Schauspielmusik zum *Zinnespel*, die wiederum am Ende Hörner und Oboen vorschreibt. Deren Umfang, vor allem aber die Vollständigkeit, mit der sie überliefert ist, muss als höchst ungewöhnlich bezeichnet werden. In Amsterdam haben sich – freilich an anderer Stelle und nicht in den Dokumentationsbänden – die Kompositionen von neun Liedern erhalten, jedoch keine Ballettmusik.¹⁹ Diese liegt aber im Münchner Band ebenfalls vollständig vor, sodass der Ablauf des Abends, dessen musikalisches Herzstück Vivaldis Violinkonzert war, rekonstruiert werden kann. Dazu sind weitere Amsterdamer Quellen heranzuziehen. Sie geben über die Aufführung und über die beteiligten Musiker Aufschluss.

Zunächst ist festzuhalten, dass die Schouwburg nicht über ein Orchester verfügte, wie es die Pracht der Aufführungen verlangte. Mehrere Listen von Musikern sind überliefert, die im Wesentlichen, wenn auch nicht im Detail übereinstimmen.²⁰ 25 (bzw. 24) Musiker waren engagiert, davon mussten elf von

¹⁹ KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 100. Standort der Lieder: Nederlands Theater Instituut, NL-Au: B c 7. Eines der Lieder gehört nicht zum Schauspiel.

²⁰ Die erste Zusammenstellung der Musiker stammt aus *De Schouwburg van Amsteldam en zyn Oude en Nieuwe Tooneelen Beschreeven: met Deszelfs Eeuwgetyde Geviert den 7. van Louwmaand des Jaars 1738. Versiert met Keurlyk Afgezette Platten, Kunstig Geteekende Gezichten en Portretten Benevens het Muzyk op dit Eeuwfeest Sammengstelt en Gebruikt*, S. 106-107. Sie ist transkribiert bei DANIEL FRANÇOIS SCHEURLEER, *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar, 's Gravenhage*, Nijhoff, 1909, S. 213, und findet sich wieder bei CHRISTIAN NICOLAAS WYBRANDS, *Het Amsterdamsche Tooneel 1617-1772*, Utrecht, J. L. Beyers, 1873, S. 254-255. Eine zweite Liste aus eben dem Konvolut findet sich bei MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi*, cit., Bd. I, Faksimile neben S. 25: „Namen [sic] der Muzykanten op het Eeuw Getyde van de[n] Amsterdamsche[n] Schouwburg geviert in den Jaare 1738“; wieder in: REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Turin, ERI, 1973, neben S. 288. Sie ist mit der erstgenannten Liste identisch, nur sind die beiden ersten Plätze der 1. Violinen vertauscht: Statt „De oude Kruynder“ (Kruynder der Vater) steht Hendrik Chalon an erster Stelle. Nicht zu beziehen ist leider ROELOF JAN HENDRIK VELTKAMP, *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg. Een schouwburgfeest in 1738 naar zyn bronnen beschreven in geanalyseerd*. Doctoraalscriptie Theaterwetenschap. In typescript, 1984. KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 94: Veltkamp fand zwei weitere handgeschriebene Musikerlisten, die nur 24 Musiker aufführen. In ihnen ist wiederum eine andere Reihenfolge der ersten Geiger zu finden.

auswärts geholt werden. Diese Aufgabe hatte der angesehenste Musiker der Stadt zu besorgen, der Organist der Oude Kerk Jan Ulhoorn.²¹ Er war es, der die Musik vom Tasteninstrument her leitete. Das erweiterte Orchester bestand, den Musikerlisten zufolge, aus 7 bzw. 8 ersten Geigen, 5 bzw. 3 zweiten Geigen, 3 Bratschen, 2 Celli, 2 Kontrabässen, 2 Trompeten, 2 Fagotten, 1 Pauke. Die Hörner und Oboen sind merkwürdigerweise nicht aufgeführt. Die letzteren wurden Vlaardingerbroek zufolge von zwei Geigern übernommen.²² Möglich wäre es auch, dass die Fagottisten Oboe spielten. Es läge aber nahe zu vermuten, dass die beiden Fagotte das Fundament verstärkten. Wahrscheinlich konnten die Trompeter die Hörner übernehmen. Allerdings sind für die Fanfare vor Beginn des Schauspiels bei der ersten Festaufführung Trompeten neben Hörnern (und Pauken) verlangt.²³ So bleibt die Frage offen, ob womöglich das Orchester für die Eröffnungsvorstellung noch um weitere Instrumentalisten vergrößert wurde.

Angenommen, man habe das anonyme Concerto und Vivaldis Violinkonzert nur am 7. Januar musiziert, bei den Konzerten der 16 anderen Aufführungsabende aber die Konzerte „a 4“ herangezogen, so erklärte sich, warum die Orchesterbesetzung die Oboen und Hörner nicht erwähnt. Man hätte sie dann auch die wenigen Male, in denen diese in der Schauspielmusik notiert sind, streichen oder ersetzen können. Bei den Wiederholungsaufführungen unterblieben noch andere Musiken: die Fanfaren- und Trommelbegleitung für den Eintritt der Stadtoberhäupter sowie die Aufzugsmusik für Apolls Eröffnungsreden (siehe unten).

In jedem Fall ist der Aufwand, den man trieb, außerordentlich. In Venedig waren oft die Stimmen nur einzeln besetzt.²⁴ Demgegenüber hatte Johann Georg Pisendel in Anbetracht seines starken Orchesters in Dresden eine Neigung zu starken Besetzungen, ja sogar zu Vermehrung der Instrumente.²⁵ An RV 562 fällt auf, dass das Konzert Hörner einsetzt, die bei Vivaldis Konzerten eher selten vorkommen, und eine Pauke, die Vivaldi in diesen sonst nie verwendet. Hingegen ist die Pauke für Pisendel nicht ungewöhnlich und Waldhörner sind laut Pisendels Schüler Johann Joachim Quantz „nach Beschaffenheit der Stücke,

²¹ Eine Quelle, die 24 Musiker nennt, ist die wichtige handschriftliche Festbeschreibung: *Aantekening van den opkomst en voortgang der Schouwburg tot op het vieren van het Eeuwgetyde derzelve op den 7 January 1738*, S. 19 [NL-Li: Ltk 2136], KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 9. *Aantekening* äußert sich zu Ulhoorns Rolle: „Het getal der Musicanten wird ook tot 24 personen vergroot, waertoe uit andere Landen de voornaemste daertoe werden opgezogt, welke Commissie, benevens de Directie over 't Orquest (voor zo lang het Eeuwspel zouden vertoont worden) aenden beroemde Musicant Ulhoorn wird opgedragen.“

²² KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 94, gibt bei zwei ersten Geigern an, sie hätten auch Oboe gespielt, ohne freilich diese Information zu belegen.

²³ *Aantekening* S. 23, KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 26: „onder het geluit van Keteltrommen, Trompetten, en Waldhoornen“.

²⁴ RICHARD MAUNDER, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, Boydell, 2004, S. 166.

²⁵ Schon 1712 führte die dortige Hofkapelle ein Konzert von Telemann mehrfach besetzt mit 12 Streichern auf. RICHARD MAUNDER, *The Scoring*, cit., S. 166. Genaue Angaben bei KAI KÖPP, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Schneider, 2005, S. 310.

und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleinen als großen Musik nöthig“.²⁶ Es ist gut möglich, dass Vivaldi sein Werk schon in Hinblick auf Pisendel konzipierte. Für Amsterdams Repräsentationsbedürfnis war die vielstimmige Musik des Violinkonzertes jedenfalls bestens geeignet, ja man war bestrebt, sie durch Mehrfachbesetzung noch voller klingen zu lassen. Das von Quantz konstatierte Prinzip, die Außenstimmen seien stärker und die Mittelstimmen schwächer zu besetzen,²⁷ wurde in Amsterdam in Sinne einer besonders kräftigen Oberstimme interpretiert: Die Oboen unterstützten (in Abweichung von RV 562) die Violinen, obgleich diese, gemessen an den von Quantz angegebenen Relationen, ohnehin schon außerordentlich stark waren.²⁸

Vivaldi war in Amsterdam nicht anwesend und spielte sein eigenes Violinkonzert nicht. Wer aber am Pult der Violino Principale saß, ist ganz ungewiss. Sicher war es kein herausragender Geiger, denn oben konnte festgehalten werden, dass der Part in der Amsterdamer Überarbeitung einfacher war als in der Pisendel-Fassung.²⁹ Ein Druck, der neben der Schauspielerliste u.a. auch die Namen wichtiger Personen der Schouwburg benennt, führt als „Orkestmeester“ (Kapellmeister) Johannes Friezen an. Er findet sich in einer der Musikerlisten unter den ersten Geigen („Friese“), einmal an erster Stelle, ein anderes Mal hingegen an dritter Stelle, während den ersten Platz Hendrik Chalon einnimmt.³⁰ Nachdem Chalon in späteren Jahren die Musik zu einem Schäferspiel aus der Feder Jan de Marres bereitstellte, wird man auf der Suche nach einem Komponisten für das in München anonym überlieferte „Concerto“ auch an ihn denken müssen.³¹

Der Herausgehobenheit der Eröffnungsveranstaltung am 7. Januar 1738 entsprechend, legte man bei der Gelegenheit besonders großen Wert auf die Musik. In dem Dokument *De Schouwburg van Amsteldam en zyn Oude en Nieuwe Tooneelen* liest man: „Voor, Tusschen en na het spel hoorde men een heerlijk Concert van Muzijk gecomponeerd door den vermaarde Anthonii Vivaldi“ („Vor,

²⁶ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voß, 1752; Reprint Kassel u.a., Bärenreiter, 1992, S. 185.

²⁷ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch*, cit., S. 252.

²⁸ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch*, cit., S. 185: „Zu zwölf Violinen geselle man: Drey Bratschen, vier Violoncelle, zweene Contraviolone, drey Bassons, vier Hoboen, vier Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flügel mehr, und eine Theorbe.“

²⁹ *Naamen der personaadjen, in het zinnspel het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg, Voor de eerste maal vertoond op Dingsdag den 7 January 1738*, S. 4. Leiden University Libraries: 1087 E 14: 6. URL: <https://books.google.de/books?vid=KBNL:UBL000017993&redir_esc=y>

³⁰ Dessen junger Sohn, ebenfalls Orchestermitglied, wurde wegen seines guten Spiels bewundert, vgl. KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 97-98. Vlaardingerbroek nennt ferner Hendrik Chalon als möglichen Solisten.

³¹ JAN DE MARRE, *Het feest der liefde: hardersspel [...] Met baletten en tooneelsieraden*, Amsterdam, Duim, 1741. Vgl. JAN TE WINKEL, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. Deel 5: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden*, Haarlem, Bohn, 1924, S. 273. Chalon stieg 1750 zum Kapellmeister auf. JACOB A. WORP, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*. Uitgegeven met aanvulling tot 1872 door Johannes Franciscus Maria Sterck, Amsterdam, van Looy, 1920, S. 199.

zwischen und nach dem Spiel hörte man ein herrliches Konzert mit Musik, komponiert von dem berühmten Antonio Vivaldi“).³² Ähnliches teilt ein handschriftlicher Bericht über die Vorgänge am 7. Januar 1738 mit. Dort heißt es: „Het Musicq dat voor 't spel, tussen de bedryven, en in 't einde zoude gespeelt worden, wierd verscheidenen malen de proef van genomen door de Regent en eenige Liefhebbers; bestaende de Instrumenten daertoe, in een Clavecymbael, Bassen, Fiolen, Contra-bassen, Houbois, Trompetten, Waldhoornen, Keteltrommen, etc.“ („Die Musik, die vor dem Stück, zwischen den Akten und nachher gespielt wurde, wurde verschiedene Male von den Regenten und einigen Liebhabern einem Test unterzogen; die verwendeten Instrumente waren Cembalo, Violoncelli, Violinen, Kontrabässe [bzw. Violonen], Oboen, Trompeten, Hörner, Pauken etc.“).³³

Wenn wir – mit gutem Grund – annehmen, dass die Noten des II. Münchner Bandes die musikalische Umrahmung und Gestaltung von *Het Eeuwgetyde* widerspiegeln, so erklang das dort an erster Stelle aufgezeichnete anonyme „Concerto“ zu Anfang. Auf dieses nämlich trifft die Angabe zu, es sei zu Beginn ein Konzert mit allen Instrumenten gespielt worden.³⁴ Das „Concerto“ ist noch stärker besetzt als RV 562. Was aber ist mit der Musik nach der Aufführung gemeint? Das *Zinnespel* endet mit einem mehrteiligen Ballett, nach dessen Ende Fama über die Bühne fliegt. Kann die Musik des Schlussballetts als Musik nach dem Spiel gewertet werden? Oder gab es zum Abschluss das Violinkonzert? Diese Frage wird man nicht wirklich beantworten können, zumal nach dem *Zinnespel* als dem Vorspiel noch das Hauptspiel folgte. Dies war am 7. (und noch einmal am 9.) Januar Pieter Langendijks Trauerspiel *Julius Cezar en Kato*, später konnten es auch andere Stücke sein. Die Ballette am Schluss des *Zinnespels* hätten vielleicht gerade eben die Zeit für die Schauspieler geboten, sich für *Julius Cezar en Kato* fertig zu machen, worin die wichtigsten von ihnen wieder auftreten mussten. Die Musik zu *Het Eeuwgetyde* jedenfalls war ein wichtiger Werbefaktor. Stets heißt es auf den Theaterzetteln nach dessen Ankündigung: „Versiert met buitengewoon Muzyk, Zang, Balletten, verandering van Tooneelen, en Vliegwerken.“ („Geschmückt mit außergewöhnlicher Musik, Gesang, Balletten, Veränderungen des Schauplatzes und Flugwerken“). Bei den Folgeaufführungen wurde jeweils ganz am Ende ein „groot Concert“ gespielt.“ Bei der Eröffnungsveranstaltung mag das aber anders gewesen sein: Vielleicht rahmte man das *Zinnespel* mit dem „Concerto“ und RV 562a ein, wodurch sich auch erklären würde, warum die Festbeschreibung eigens betont, es sei nach dem Schauspiel musiziert worden.

³² Vgl. LUC VAN HASSELT, *Vivaldi*, cit., S. 399.

³³ *Aantekening* S. 20, KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 12.

³⁴ *Aantekening* S. 23, KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 26: „een aengenaem Concert van alle Instrumenten“.

DIE MUSIK ZUM ZINNESPEL

Die oben zitierte Notiz in *De Schouwburg van Amsteldam en zyn Oude en Nieuwe Tooneelen* vermittelt den Eindruck, als ob alle Musik für die Festeröffnung von Vivaldi stamme. Das trifft nicht zu. Nach Auskunft der Experten kann Vivaldi nicht der Komponisten des anonymen „Concerto“ gewesen sein. Was die Schauspielmusik anlangt, so vertritt Roelof Jan Veltkamp mit gutem Grund die Ansicht, dass sie von Jan (Jean) David Papillon (Papilion, Papillion) geschrieben worden sei. Papillon war „zangmeester“;³⁵ als Bassist übernahm er im *Zinnespel* neben der Gesangsrolle der „Allegorie des Jahres“ die sehr wichtige Gesangsrolle „Allegorie der Übung“. Dass er Lieder komponieren konnte, beweist eine französische Ariette, deren Musik sich erhalten hat.³⁶ Es hat allerdings den Anschein, als wollte die Amsterdamer Dokumentation die Tatsache, dass nur ein Teil der Musiken von dem großen Italiener stammte, tunlichst verschleiern. Dass Vivaldis Bild abgedruckt wurde und die Bemerkung „Anthonii Vivaldi Companist van't Musyk“ die Musikerliste einleitet,³⁷ trägt weiter zu diesem Missverständnis bei. Die Fehlinformation scheint sich als frühe Form von „Fake News“ gehalten zu haben. Der *Amsterdamsche Courant* von 1751 meldet die Wiederaufführung von „Concerten van Vivaldi, expres gecomponeerd voor de Schouwburg op het Jubeljaer“.³⁸ Der auffallende Plural „Concerten“ spricht dafür, dass auch der Impresario von 1751, Jan Fredrick Groneman, mit der Meinung jonglierte, Vivaldi habe mehrere Musikstücke komponiert. Da er sie in einem Konzert zusammen aufführen wollte, ist es wahrscheinlich, dass er neben dem Violinkonzert noch das anonyme, großbesetzte „Concerto“ für das *Zinnespel* meinte.³⁹ Im Amsterdam der Zeit muss es so etwas wie einen Vivaldi-Hype gegeben haben.

Die Schauspielmusiken von 1738, d.h. die Lieder und Ballette zur Aufführung des *Zinnespels*, sind, auch wenn sie sicher nicht aus der Feder des großen

³⁵ ROELOF JAN VELTKAMP, 7 Januari 1738. *Viering van het eeuwfeest van de Amsterdamse Schouwburg. Feestelijke bezinning op de functie van de Schouwburg*, in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, onder hoofdredactie van Robert L. Erenstein, Amsterdam, Amsterdam Univ. Press, 1996, S. 312-319: 318. Nach Veltkamp war er erster Musiker der Schouwburg („de leitende muzikant“). KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., schließt sich S. 118 Anm. 23 dieser Meinung an.

³⁶ Der Text des Liedes, das Papillon mit Anna Bokan zu der Ehrenmahlzeit nach der Aufführung sang, ist im Band I der Münchner Dokumentation zu finden. Die Musik hat sich in Amsterdam mit niederländischem Text erhalten: Nederlands Theater Instituut, *NL-Au: B c 7*, siehe KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 23 (S. 118).

³⁷ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi*, cit., Bd. I, Faksimile neben S. 25.

³⁸ RUDOLF RASCH, *Some Remarks* cit., S. 33. Für ein weiteres Werk oder gar mehrere hat Rasch keine Erklärung.

³⁹ SIEGBERT RAMPE, *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 2010, S. 242, zieht aus der Mitteilung die Folgerung: „Einer Pressenotiz im *Amsterdamsche Courant* von 1751 zufolge komponierte er [Vivaldi] für die Schouwburg im selben Jahr noch weitere Konzerte.“. Ohne diese Pressenotiz zu kennen, nahm MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi*, Bd. II, S. 64, die drei anonymen Werke aus der Konzertsammlung im Amsterdamer Konvolut in sein Vivaldi-Werkverzeichnis auf.

Venezianers geflossen sind, gleichwohl hochbedeutsam. Sie stellen eine ausnehmend vollständige Serie dar, die ihresgleichen sucht. Und sie sind durch Angaben über den Noten sehr zuverlässig in die jeweiligen Szenen platziert. Es sei noch einmal hervorgehoben, wie selten Instrumentalmusik für Schauspiele überliefert ist.⁴⁰ Primär ist dies eine Frage der Weitergabe: Instrumentalmusik bleibt bei den Musikern, Texte liegen beim Autor. Daneben ist die im Laufe des 18. Jahrhunderts einreißende Unsitte, irgendwelche Instrumentalmusik zu einer Theateraufführung zu spielen, ein einleuchtender Grund, diese Musik nicht weiter im Zusammenhang mit dem Schauspiel zu überliefern. Die Dokumentation für das *Zinnespel*, wie sie sich im Münchner Band darstellt, ist in jeder Hinsicht äußerst bemerkenswert.

Lediglich an zwei Stellen lassen uns die Noten im Stich. Zweimal nämlich ist bei de Marre Instrumentenklang erwähnt, ohne dass eigene Musik verzeichnet wäre: gegen Ende von Szene 1 und bei Eröffnung von Szene 10. Beide Male handelt es sich um Hintergrundmusik. Erfahrungsgemäß werden solche kleinen Musikeinlagen improvisiert. Vorstellbar ist, dass für die Musik bei Szene 10 das Ritornell des wenig später folgenden Liedes verwendet wurde. Für Szene 1 gibt es diese Möglichkeit nicht. In diesem Fall hat die Musik Mitteilungscharakter. Sie zeigt an, dass sich nach Veränderung des Schauplatzes die Musen in der Nähe befinden.

Die Aufzählung der Dramatis Personae nennt neben 17 sprechenden, sieben schweigenden und 19 tanzenden 22 singende Rollen, lässt dabei aber Melpomene, die wichtigste Sängerin, aus, weil sie unter den redenden Personen angeführt ist.⁴¹ Dieser Personalaufwand überstieg die Mittel des Hauses. Die Schouwburg verfügte über je zwölf männliche und zwölf weibliche Schauspieler und je sieben Tänzer und Sänger.⁴² Es mussten zusätzliche Kräfte engagiert werden. Bei den sprechenden Personen waren alle 17 Rollen besetzt. Wie aber aus der Angabe der Namen der Sängerinnen und Sänger ersichtlich, konnte die Zahl der wirklich Auftretenden auf 17 reduziert werden, die von Maria Duim dargestellte Melpomene mitgerechnet.⁴³ Für die Tanzenden sind nur sieben Professionelle aufgeführt, von denen mehrere zwei Rollen übernahmen, für Rollen der Stunden und der Waisen hatte man Kinder gewonnen.⁴⁴

Nach Ende des Eröffnungskonzerts wurde, wie oben erwähnt, der Vorhang

⁴⁰ Vgl. IRMGARD SCHEITLER, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2: *Darstellungsteil* (ortusstudien 19), Beeskow, ortus, 2015, S. 21-22. Aus dem deutschsprachigen 17. Jahrhundert ist nur eine Schauspielouvertüre überliefert: IRMGARD SCHEITLER, *Schauspielmusik*, cit., Bd. 1: *Materialteil*, Tutzing, Schneider, 2013, Nr. 1348, und nur wenige Ballettmusiken, ebd. Nr. 608. Hinzu kommen vereinzelte Intraden und Ritornelle.

⁴¹ In der Forschung, z.B. bei KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., S. 101, liest man anderes. Die richtige Zahl ergibt sich, weil die 4 Jahreszeiten männlich-weiblich besetzt waren, wie auch aus den Kostümen ersichtlich.

⁴² ROELOF JAN VELTKAMP, *7 Januari 1738*, cit., S. 314.

⁴³ Die Namen der Schauspieler, die im *Zinnespel* auftraten, in CHRISTIAN NICOLAAS WYBRANDS, *Het Amsterdamsche Tooneel*, cit., Beilage X, S. 253, sowie in Naamen der Personaden. URL: <https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11159936_00005.html>

⁴⁴ CHRISTIAN NICOLAAS WYBRANDS, *Het Amsterdamsche Tooneel*, cit., S. 254.

unter dem Klang von Pauken, Trompeten und Hörnern aufgezogen. Solche Fanfaren zu Beginn waren international üblich.⁴⁵ Pauker und Trompeter standen schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter Vertrag bei der Schouwburg und tauchen in den Rechnungen auf.⁴⁶ Nun galt es bei eröffneter Vorderbühne die Bedeutung der Situation auszukosten und effektivvoll zu unterstreichen. Die bewunderte Maschinerie kam zum Einsatz. Unter schöner Musik, so berichtet eine zeitgenössische Quelle, senkte sich eine Wolke herab. Als Apoll, verkörpert durch den Starschauspieler Jan Punt, im Wolkenwagen sichtbar wurde, änderte sich die Musik. Die Wolke erreichte den Bühnenboden und der Gott begann zu sprechen.⁴⁷ Vermutlich ist diese Epiphanie der Platz für die beiden Musiken, die in den ersten Satz des Violinkonzertes falsch eingebunden sind. Es handelt sich um ein zweistimmiges Stück, 51 Takte (3/4 Takt; nach Takt 25 Wechsel zum 3/8 Takt: die Stimmen werden unisono geführt) für ein im Bassschlüssel notiertes Instrument (vermutlich ein Cello) und bezifferten Bass; ferner ein dreistimmiges Stück von 48 Takten, ebenfalls im 3/4 Takt (notiert aber als Triple simple) für ein im Violinschlüssel und ein im Bassschlüssel notiertes Instrument (vermutlich Violine und Cello) sowie b.c. Möglicherweise hätte man sich für den Lichtgott Apoll eine eher strahlende Musik und nicht das c-Moll dieser beiden Stücke vorgestellt, aber es ging wohl eher darum, die göttliche Erscheinung zu zelebrieren. Bezeichnenderweise steht die Musik zur Herabkunft der Göttin Minerva zu Beginn der 17. Szene in der gleichen Tonart. Apoll richtete ein Grußwort an die Stadtoberhäupter und Regenten in Form eines Sonetts. Erst nach weiteren Danksagungen treten wir in die Bühnenfiktion im eigentlichen Sinn ein.⁴⁸

In fünf der insgesamt 17 sehr verschieden langen Szenen wird musiziert: in den Szenen 8, 10, 12, 13, 17. Auf diese fünf Szenen verteilen sich insgesamt acht meist mehrteilige Gesangseinlagen und sieben mit diesen verbundene Tanzeinlagen (in Szene 13 nur Gesang, ohne Tanz). Szene 12 ist ganz musikalisch und die Schlusszene 17 ist sehr reich mit Musik ausgestattet, nämlich an vier Stellen. Wenn von „Dans“ oder „Balet“ die Rede ist, wird häufig mehr als nur ein Stück getanzt. Die Personen singen solistisch, zu zweit, zu dritt oder auch zusammen mit dem aus acht Personen bestehenden Chor der Jahreszeiten oder dem Chor der neun „Sanggöttinnen“, wie die Musen im *Zinnespel* genannt werden. Unabhängig von der Besetzung wird aber nie mehr als zweistimmig gesungen. Diese Beschränkung scheint überhaupt in der Schouwburg Usus gewesen zu sein, auch wenn es aus dem 17. Jahrhundert, aus dem freilich gar

⁴⁵ IRMGARD SCHEITLER, *Schauspielmusik*, cit., Bd. 2, S. 266-269.

⁴⁶ LOUIS PETER GRIJP – JAN BLOEMENDAL, *Vondel's Theatre and Music*, in *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, hg. von Jan Bloemendal und Frans-Willem Kosten, Leiden, Boston, Brill, 2012, S. 139-156: 140-141.

⁴⁷ *Aantekening* S. 23, KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes*, cit., Anm. 26: „waerop men onder een fraey Musycq, een Wolk zach nederdalen, die zich opende, wanner daer uyt de beroemde Tooneel-Speeler Jan Punt (verbeeldende Apollo) tevoorschyn quam [...]. Op dit gezich wird weder aenstonts een verandering van Musicq gehoord, totdat de Wolk tot aen de grond was nedergedaelt, wanner de genoemde Speeller naderde, en een aenspraek [...] deed“.

⁴⁸ Die Grußworte finden sich sämtlich im Münchner Bd. I.

keine mehrstimmigen Chorsätze erhalten sind, Hinweise auf Vierstimmigkeit gibt.⁴⁹ Der Chorus kann in der Schouwburg des 17. Jahrhunderts ohne Weiteres aus einer Stimme bestehen.⁵⁰ Dies nimmt nicht Wunder und lässt sich auch in Bühnenstücken anderer Länder, die für professionelle Truppen gedacht waren, beobachten.⁵¹ Unter den Gesängen kommen keine Dacapo-Arien vor, obgleich sie in deutschen Schauspielen der Zeit schon zu beobachten sind.⁵² Die Mehrzahl der Gesänge ist unstrophisch, doch wird öfters ein Gesangsteil durch ein Ensemble wiederholt. Von den drei zweistrophigen Liedern sind bei zweien die Strophen durch einen Tanz getrennt.

Außer in der 8. und der letzten (17.) Szene werden die Sänger nur vom Bass begleitet: In Szene 8 spielen zwei unisono geführte Geigen mit der Sopranstimme des Chores mit. In Szene 17 begleitet ein siebenstimmiges Orchester die Solistin Melpomene und den Chor. Alle Gesangstücke werden von Ritornellen eingeleitet. Von diesen umfassen die kürzesten nicht mehr als 4 Takte; kurze Ritornelle spielen nur das Anfangsmotiv oder die Anfangstakte des Gesangstückes voraus. Die meisten Ritornelle sind mit nur einem, im Violinschlüssel notierten Instrument (Violine) und Bass notiert, wobei auffällt, dass der Bass in der gesamten Schauspielmusik grundsätzlich nicht beziffert ist. In Szene 8 stehen zwei Violinen dem Bass gegenüber, allerdings spielen sie untereinander unisono. In Szene 17 gibt es einmal ein Ritornell für zwei Violinen ohne Bass, am Ende aber eine groß angelegte Instrumentalmusik, die nicht mehr Ritornell genannt wird und genannt werden kann.

Schauspielmusik lässt eigentlich immer ein paar Fragen offen, gewisse Unstimmigkeiten zwischen Nebentexten und Noten sind die Regel, nicht die Ausnahme.⁵³ So bleiben auch hier Unsicherheiten zurück, so ausnehmend genau die Musik im *Zinnespel* auch notiert ist. In Szene 12 liest man im Nebentext: „Zang van alle de Godinnen en van Oeffening, onder het geluit van Instrumenten“.⁵⁴ Der Gesang ist zweistimmig, als Begleitung jedoch ist nur der b.c. notiert. Man könnte nun annehmen, dass weitere Instrumente mit der Basstimme mitgehen sollten. Ebenso liegt es nahe, mit einer Flöte zu rechnen, die die Violine im Ritornell unterstützen oder ersetzen könnte, denn im Gesangstext ist ausdrücklich von „Bass und Flöte“ die Rede.⁵⁵ Die anwesenden Oboisten hätten diesen Part übernehmen können. Allerdings gehörte schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Flötist zum Ensemble der Schouwburg.⁵⁶ Eine weitere Frage

⁴⁹ NATASCHA VELDHORST, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, University Press, 2004, S. 144. Desgl. LOUIS PETER GRIJP – JAN BLOEMENDAL, *Vondel's Theatre*, cit., S. 140.

⁵⁰ ROELOF JAN VELTKAMP, *7 Januari 1738*, cit., S. 148.

⁵¹ IRMGARD SCHEITLER, *Schauspielmusik*, cit., Bd. 2, S. 319-321.

⁵² Ebd., S. 125; 174; 186; 195-196; 503.

⁵³ Ebd., S. 22.

⁵⁴ S. 20. „Gesang aller Göttinnen und von Übung unter Klang der Instrumente.“

⁵⁵ S. 20: „En bas en fluit“.

⁵⁶ Nach JACOB A. WORP, *Geschiedenis*, cit., S. 105, war ein Flötist schon 1638 Mitglied des Orchesters. Vgl. auch LOUIS PETER GRIJP – JAN BLOEMENDAL, *Vondel's Theatre*, cit., S. 140.

wirft in Szene 17 der Gesang „Parnas verbrij’ alom mit vreugd“ auf.⁵⁷ Hier nämlich sollen Melpomene, Calliope und Übung singen, obwohl nur zwei Sopranstimmen notiert sind.⁵⁸ Es wäre denkbar, dass Übung, eine Bassstimme, mit dem Spielbass mitsingt, wie das etwa in Szene 12 so in den Noten steht. Allerdings müsste dann der Bassist die Linie hin und wieder ein wenig improvisierend verändern, weil sie sich nicht an jeder Stelle gut zum Singen eignet. Das nächste Vokalstück, „Goden, schoon gy uw luchtige wolken“,⁵⁹ ist gar nur einstimmig für Sopran notiert, obgleich auch hier Übung wieder mitsingen soll, sowie auch Ehre, die ebenfalls männlich ist.

Die Lieder sind jeweils im Gang der Handlung verankert und mit einer Funktion versehen. Recht oft werden sie als Lob der Götter motiviert, haben aber noch eine weitergehende dramenimmanente Bedeutung. Der Gesang von Morgenstunde und Jahr in Szene 8 hat die Funktion eines an das Publikum gerichteten Kommentars, der sogar den Ausgang des Stückes vorhersagt. Gleiches gilt für die ganz musikalisch gestaltete Szene 12, obgleich sie als Grußadresse an die Götter bezeichnet wird. Der prophetische Charakter kann der Musik zukommen, weil sie nicht vollständig in die innerdramatische Kommunikation eingebunden ist.

Die gewöhnlichen, geradezu stereotypen Gelegenheiten des Musikeinsatzes im Schauspiel (Schlaf, Tod, Gefängnis, Liebe) können in diesem aus langen Rededuellen bestehenden allegorischen Drama keine Anwendung finden. Hingegen werden, außer am Schluss, die Musikeinlagen immer zu Veränderungen auf der Bühne genützt, seien es Umbauten oder auch nur Personalwechsel. Außer im Finale wird nur zu Instrumentalmusik getanzt. Wir haben es also nicht mit von erklärenden Liedern begleiteten Ballets zu tun, sondern mit Balletten bzw. einfachen Tänzen von primärem Unterhaltungscharakter, auch wenn ihr Personal handlungsbezogen eingesetzt ist. Es versteht sich, dass die tanzenden Personen in diesem ganz allegorischen Spiel ebenfalls Allegorien sind. Tänze von grotesken, handlungsfernen Figuren, wie sie in der Epoche sonst oft anzutreffen sind, gibt es nicht. Die Musiken sind häufig mit dem Namen des betreffenden Tanzes bezeichnet: Siciliano, Menuett, Gavotte, Sarabande, Gigue. Drei Tanzmusiken sind ohne Bezeichnung. Zweimal handelt es sich wohl um eine Bourrée (Szene 8, Tanz der Stunden; Szene 17, Tanz der vier Waisenkinder). Der vorletzte Tanz der Szene 17, ein außerordentlich langes Stück im Dreivierteltakt mit drei ungleichen Teilen, aneinander gehängten thematisch verschiedenen Passagen und Tonartwechsel, ist schwer zu bestimmen. Der Rhythmus ist der einer Courante, aber die Notierung ist nicht auftaktig.

Die ganz musikalisch gestaltete Szene 12 stellt etwa in der Mitte des Stückes einen musikalischen Konzentrationspunkt und fast so etwas wie die Vorwegnahme des glücklichen Endes dar. In ihr wird abwechselnd von Solisten und vom Chor gesungen und dann symbolträchtig von Thalia (dramatische

⁵⁷ S. 34. „Parnass, verbreite überall mit Freude“.

⁵⁸ Als Calliope tritt Anna Bokan (Bocan), die Sängerin der Morgenstunde, auf.

⁵⁹ S. 35. „Götter, die ihr auf luftigen Wolken“.

Dichtung) und Calliope (Gesang), Poesie und Malerei getanzt. Der eigentliche Höhepunkt aber ist die Schlusszene 17 mit ihren verschiedenen Musikeinlagen. Nachdem bereits dreimal gesungen und getanzt worden war, beginnt mit der Aufforderung der Schouwburg an Melpomene, den Festtag einzuweihen, das vollbesetzte Finale. Nach einer 28-taktigen Einleitung für 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen und b.c. (ausdrücklich als „Cimbalo“ und „Violoncello“ bezeichnet), singt Melpomene ein anspruchsvolles Solo. Sie wird teilweise vom Orchester oder dessen instrumentalen Gruppen begleitet, teils singt sie vollständig solistisch, teils nur mit Unterstützung des b.c. Der Chor der Musen greift den gleichen Text auf, hat aber eine neue Musik dazu, die wiederum von allen Instrumenten begleitet wird. Die Musen tanzen zu ihrem Gesang. Noch einmal singt Melpomene, teilweise nur vom 1. Horn begleitet. Überhaupt ist der solistische Einsatz der Hörner schon in der Introduktion bemerkenswert. Sieben Takte Nachspiel beenden diese große Vokaleinlage. Den krönenden Abschluss bildet das Schlussballett von Freundschaft, Dichtkunst, Malerei, Thalia, Interesse und Freude. Seine beiden Tänze sind allerdings nur für Melodie und b.c. aufgeschrieben. Die geringstimmige Notierung vieler Tänze lässt an die Möglichkeit denken, dass sie nur ein Particell darstellen könnten, wie das etwa in Wien üblich war. Dies ist auch im Fall des *Zinnespels* nicht ganz von der Hand zu weisen, zumal – wie oben angemerkt – der Nebentext „unter dem Klang der Instrumente“ eine größere Besetzung erwarten ließe. Jedoch ist Vorsicht geboten, denn immerhin sind die großangelegten Ritornelle und Tänze des Finales vollstimmig notiert.

Ebenso wie sich die 17 Szenen des *Zinnespels* literarisch recht unterschiedlich in Länge, Stil und Esprit darbieten, so auch die Musiken.⁶⁰ Ein paar Stücke aus dieser äußerst umfangreichen und umfassend dokumentierten Schauspielmusik sind eher routiniert verfasst; sie führen die Stimmen über weite Strecken parallel dahin und bringen wenig harmonische Abwechslung. Doch wo einer Szene mehr Gewicht geben werden sollte, findet sich Musik, die im Rahmen der Gattung als anspruchsvoll zu bezeichnen ist. Dies betrifft namentlich die Musik zur abschließenden Szene und den Part der Sängerin der Melpomene. Maria Duim, die diese Rolle sang, war als Tochter eines bekannten Schauspielers mit der Schouwburg von klein auf vertraut und seit ihrer Verpflichtung ans Haus ausdrücklich auch für Gesangsrollen vorgesehen.⁶¹ Das in Hinblick auf Vivaldis Violinkonzert so beträchtlich erweiterte Orchester konnte in dieser letzten Szene noch einmal brillieren.

So war Antonio Vivaldi, wiewohl nicht der Komponist der gesamten Musik für die Eröffnung des Jubiläums der Schouwburg, doch der inspirierende Geist und das stilistische Vorbild. Ohne Zweifel wirkte die Besetzung seines Violinkonzertes

⁶⁰ Für eine genaue Darstellung der Schauspielhandlung siehe IRMGARD SCHEITLER, *Allegorie*, cit., S. 271-275.

⁶¹ MALOU NOZEMAN, *Duim, Maria*, in: *Digitale Vrouwenlexicon van Nederland*. URL: <<http://resources.huysgens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Duim>>. JAN TE WINKEL, *De ontwikkelingsgang*, cit., S. 276; 282.

als Triebfeder für die instrumentale Anlage der anderen Musikstücke. Im Falle der Schauspielmusik erforderte dies wiederum auch einen weit größeren Aufwand an Musikern, Sängern und Sängerinnen, als er an diesem Theater üblich war und führte zu einer an der Bühne ungewohnten instrumentalen Farbigkeit. Groß besetzte Schauspielmusiken gibt es hin und wieder. Alle Rekorde schlug wohl Lullys Comédie-Ballet *Psyché* im Jahr 1670 in den Pariser Tuileries, eine einmalige Prunkveranstaltung, hinter der der Hof Ludwigs XIV. stand. Die Amsterdamer Schouwburg aber war ein stehendes städtisches Haus. Ständig unter Beschuss vonseiten einer scheel blickenden Kirche und unter Generalverdacht gestellt, konnte es seine Existenz vor den strengen Pastoren nur dadurch rechtfertigen, dass es Gewinn für die Armen erzielte. Das *Zinnespel* mit seiner musikalischen Umrahmung und imponierenden Gestaltung jedenfalls war ein großer Erfolg. Noch sechzehnmal wurde es vor vollem Haus zu Gunsten des Waisen- und des Altmännerhauses aufgeführt.⁶² Doch das Lob des heidnischen Gottes Apoll und die Komposition des Katholiken Vivaldi verfrachten letztendlich nicht. Die Produktion wurde auf Betreiben der Geistlichkeit von den Stadtvätern verboten.

⁶² Theaterzettel in der Münchner Dokumentation, Band I. Vgl. auch ROELOF JAN VELTKAMP, *7 Januari 1738*, cit., S. 319. Zum Kampf der Geistlichkeit gegen das Jubiläum vgl. IRMGARD SCHEITLER, *Allegorie*, cit., S. 275-276.

Irmgard Scheitler

PARTITURE RINVENUTE A MONACO DI BAVIERA.
NOVITÀ SUL CONTESTO DEL CONCERTO PER VIOLINO RV 562A

Sommario

La biblioteca del Theatmuseum di Monaco di Baviera custodisce in due volumi – fino ad oggi sfuggiti all’attenzione degli studiosi – i documenti relativi al giubileo celebrato ad Amsterdam nel gennaio del 1738 per il centenario del teatro Schouwburg. Il secondo di essi contiene tre partiture manoscritte di musiche eseguite assieme al dramma allegorico recitato per l’occasione: una composizione denominata «Concerto», strutturata in più movimenti; un concerto con violino principale, non meglio specificato, che corrisponde a una versione in partitura del Concerto RV 562a di Antonio Vivaldi, finora conosciuto solamente attraverso le parti staccate conservate presso la Universiteitsbibliotheek di Amsterdam, e infine la partitura integrale delle musiche di scena del dramma. La versione di RV 562a trasmessa nella fonte monacense differisce solo per alcuni dettagli minori rispetto all’unica precedentemente nota; entrambe, in ogni caso, si discostano in maniera significativa dal testo di RV 562. Anche se non possediamo elementi in grado di permetterci di ricostruire gli eventuali rapporti di parentela fra le fonti dei due concerti, l’analisi dei testimoni suggerisce che RV 562a, a differenza di RV 562, non sia riconducibile a Pisendel. Incrociando i numerosi dati di provenienza olandese già in nostro possesso con quelli ricavati dalle partiture appena scoperte e dalla documentazione contenuta nel primo volume conservato a Monaco, si ottengono delle informazioni preziose sul contesto in cui fu eseguito il concerto vivaldiano, oltretutto sulla prassi musicale in voga nel più importante teatro cittadino dell’epoca. Anche le altre due partiture presentano più di un motivo di interesse. Le musiche di scena, in particolare, sono uniche nel loro genere per ampiezza, portata e grado di completezza. Entrambi i lavori, quale ne sia l’autore e quale la provenienza del «Concerto», hanno lo stesso organico di RV 562a, che costituì dunque il cuore della serata inaugurale dei festeggiamenti per lo Schouwburg.

Michael Talbot

VIVALDI, ORLANDINI AND A MANUSCRIPT IN SKARA

A SOURCE AND ITS BACKGROUND

All over Europe one finds municipal libraries that largely through the historical accident of bequests or donations find themselves the custodians of precious and sometimes quite extensive collections of old music. They typically lack the financial and human resources of national and larger university libraries, which means that their cataloguing system tends to be simpler and their opportunities to research independently into their own holdings by comparison often limited, but their welcome to visiting scholars can be no less warm and their interest in their historical collections no less keen. One such library is the Stifts- och Landsbiblioteket in Skara, Sweden, a small town lying some 125 kilometres north-east of Göteborg. This is a diocesan archive and public library, but it holds numerous printed and manuscript musical items – about 800 in all – predominantly dating from the eighteenth century that were formerly in the possession of the local cathedral school (also known as the *gymnasium*), which received many donations from local amateur and professional musicians or their families during and after this period.¹ At no stage was the provenance of most of the items systematically recorded, so any inferences concerning the date and place of their original acquisition and the identity of their first (and possible later) private owners usually have to be drawn from the evidence that the sources themselves provide.

“Skara 494” is the library’s generic shelfmark for a group of 80-odd individually preserved eighteenth-century arias presented in a variety of forms that include full scores, reduced scores and sets of parts.² The scores typically occupy a natural unit of paper such as a binio (the eight pages produced by folding a large sheet twice in opposite directions before slitting the top edges). No. 494:62 is a gathering of exactly this type in oblong quarto format housing two separate arias in the same hand. Although the regularity of the rastrography, with a set of ten pre-ruled staves flanked by vertical guidelines on each page, and also the lightish ink colour of the staves suggest that the paper

Michael Talbot, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA, UK.
e-mail: mtalbot@liverpool.ac.uk.

¹ For an overview of the Skara collection and its musical, historical and civic context, see JAN OLOF RUDÉN, *Musiklivet i 1700-talets Västergötland*, in *Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg: studier i västgötsk musikhistoria*, ed. Jan Ling, Skara, Skaraborgs Länsmuseum, 1983, pp. 129-152. I am very grateful to David Jonsson at the Stifts- och Landsbiblioteket for pointing me towards this article and sending me scans of the manuscript Skara 494:62 and the related catalogue cards. The shelfmarks of the two arias are differentiated by the addition of “(1)” and “(2)” respectively after “494:62”.

² See JAN OLOF RUDÉN, *Musiklivet i 1700-talets Västergötland*, cit., pp. 141-142.

was manufactured in the Veneto, there are reportedly no visible *tre mezze lune* watermarks to confirm this.³ The first aria, occupying the opening five pages, has the simple heading “Don Vivaldi”. It is the full score of a da capo aria with the textual incipit “Cada pur sul capo audace” notated on systems of three staves identifiable respectively through their position and cleffing as for violin (the context and style suggest united first and second violins), tenor and instrumental bass. Illustration 1 shows the opening page. The second aria, occupying pages 6-7 (page 8 is void), is a reduced score for tenor and instrumental bass notated on systems of two staves that opens with the line “Fu di re comando allora”. It is evident from a mere glance that the reduction is both ‘vertical’ and ‘horizontal’: the score has no initial, concluding or connective ritornellos, and the upper part or parts that one would expect to be present in a full score – and in fact especially one featuring a tenor singer – have been omitted. This aria has no headings or other inscriptions at all.



ILLUSTRATION 1. Opening page of Skara 494:62 showing the start of the aria “Cada pur sul capo audace” (with permission from Skara, Stifts- och Landsbiblioteket).

³ I thank David Jonsson for the information that no watermarks are visible.

The hand for the first item appears to be identical with that of the so far unidentified "Scribe 2" in the numbering system devised by Paul Everett.⁴ Points of coincidence include a old form of treble clef uncommon in manuscripts of Vivaldi's music (although "Scribe 18" also uses a variant of it), a very distinctive form of C clef in which the two rightward-projecting pen strokes are markedly asymmetrical (the lower stroke shoots out horizontally far beyond the upper one before dipping down sharply) and pronounced curvature of both rising and falling stems. The manuscripts bearing compositions by Vivaldi that feature "Scribe 2" (alone or in collaboration with Vivaldi and/or other scribes) are ones transmitting RV 90, 95, 286, 294, 572, 709 and 762, all works from the 1720s. More interesting for present purposes, perhaps, is Everett's listing under "Scribe 2" of three extensive aria collections not directly connected with Vivaldi, one dated as late as 1738.⁵ All of these contain music performed at the San Giovanni Grisostomo theatre, Venice's most fashionable – a fact suggesting that "Scribe 2" was a copyist of some standing. The hand for the second item, though not too dissimilar in many respects, differs radically from that of "Scribe 2" (and, indeed, from all the hands illustrated in Everett's samples) in placing descending stems consistently on the right-hand side of note-heads. However, the two scribes were almost certainly colleagues working alongside each other in the same *copisteria*.

Peter Ryom visited the library in 1969, during a period when he was gathering information for his Vivaldi catalogue. The information he passed on at that time to the library is recorded in its catalogue cards. He accepted the attribution to Vivaldi of the first aria as genuine but did not state from which opera it originated – information that would have been rather hard to ascertain at that time, when neither the operas preserved in Turin nor the associated librettos had yet been catalogued at the level of individual arias.⁶ As for the anonymous second aria, he left it open whether or not it, too, was by Vivaldi. "Cada pur sul capo audace" was not listed in the short version of the Ryom catalogue published in 1974 and, in slightly updated form, in 1979,⁷ which does not give details for separately preserved arias from Vivaldi operas, but was briefly mentioned in 1976 by Reinhard Strohm in his pioneering study of Italian operas from the period 1720-1730.⁸ However, "Fu di re comando allora"

⁴ PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, "Informazioni e studi vivaldiani", 11, 1990, pp. 27-88: 49 (list of manuscripts copied by Scribe 2) and 68 (sample of his hand).

⁵ *I-Vnm*, It. IV, 472 (=10350), vol. 9; *I-Vnm*, It. IV, 478 (=10002); *I-Vnm*, It. IV, 477 (=10001).

⁶ The first Vivaldi catalogue to list all individual movements in his vocal works together with their musical incipits was PETER RYOM, Antonio Vivaldi: *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2007. The textual incipits of closed numbers in Vivaldi's operas as transmitted in published librettos were available earlier, in ANNA LAURA BELLINA – BRUNO BRIZI – MARIA GRAZIA PENSA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa* ("Quaderni vivaldiani", 3), Florence, Olschki, 1982.

⁷ PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV): kleine Ausgabe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974, 1979.

⁸ REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)* ("Analecta Musicologica", 16), 2 vols, Köln, Arno Volk Verlag/Hans Gerig, 1976, pp. 223 and 232.

appeared without an incipit in the *Anhang* of Ryom's short catalogue under the generic label of RV Anh. 59 reserved for arias attributed – not necessarily in the sources themselves – to Vivaldi but to be regarded as doubtful or spurious.⁹

The heading “Don Vivaldi” merits comment at this point. It bespeaks a certain familiarity, even ‘forwardness’, on the copyist’s part. A commercial copyist would normally standardize a composer’s title as “Signor” (generally abbreviated in some way), regardless of possible clerical status. The semi-calligraphic appearance of the copyist’s hand confirms the impression of professionalism already implicit in the quantity and variety of works he copied, but the use of “Don” hints at a closer, personal connection to the composer. One is reminded of the “D.V.” used to indicate authorship by the copyist members of the Pietà’s *coro*, which must surely be an abbreviation of the same appellation.¹⁰ However, there are no additions or alterations in the two arias to suggest that Vivaldi oversaw the copy, which therefore probably does not belong to the category of ‘supervised manuscript’.

The fact that both arias are for tenor helps to place the manuscript in context. The manuscript was clearly not copied for a professional singer, since the absence of the ritornellos (even in the form of a simple continuo line) in the second aria would have greatly lessened its usefulness for learning or rehearsal purposes. The probable alternative is that it was prepared for a visitor to Italy who either sang tenor himself or wished to acquire the arias for someone else who did.¹¹ In that light, the second aria, which obviously occupies fewer systems than it would have done if presented complete, takes on the character of a ‘space filler’, one that fails to make use of the final page of the binio but at least puts music on two further pages.

This interpretation is greatly strengthened by the fact that the two arias, each of which, considered in isolation, could be linked to productions of its respective opera on more than one possible occasion, were both sung in one specific season and city: carnival 1718 in Venice. Since the arias occupy a common manuscript, they must have been acquired at the same time, and that time is most likely to have been the traditional short interval following the preparation of the vocal and instrumental material for the production when the *copisteria* to which this

⁹ PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*, cit., p. 157. In Ryom’s *Thematisch-systematisches Verzeichnis* of 2007 the works listed under RV Anh. 59 are for the first time individually numbered, “Fu di re comando allora” becoming RV Anh. 59:14.

¹⁰ See MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio “Benedetto Marcello”*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 3, 1982, pp. 3-12: 7-8.

¹¹ On such purchases Rudén (p. 141) comments aptly: “[...] we have here souvenirs of a kind one could buy outside the opera house: tasty morsels from the opera one had just heard. These one could take home in order, perhaps, to perform them there oneself” (“[...] har vi här en slags souvenirer, som man kunde köpa utanför operahuset: godbitar ur den opera man just hört. Dessa kunde man ta med sig hem för att eventuellt själv musicera därhemma”). In these particular circumstances reduced scores could be more useful, especially if one was planning to accompany oneself at the keyboard while singing – and since copyists charged according to the number of folios used, there was a price advantage too.

task was assigned retained the score, from which selected items (or even the entire work) could be copied on demand for visiting customers before it was returned to the theatre management. So the purchase almost certainly took place in early 1718, and the purchaser was most likely a Swedish visitor – perhaps a young person on a Grand Tour – who had come to Venice to savour its carnival.

THE ARIA “CADA PUR SUL CAPO AUDACE”

“Cada pur sul capo audace” was first heard as an aria for the title role in Act III, scene 7 of the second carnival opera of 1718 at the San Moisè theatre, Vivaldi’s *Artabano, re de’ Parti* (RV 706-B). This opera was a retitled remake of *La costanza trionfante degl’amori e degl’odii* (RV 706-A), which had been premiered at the same theatre in carnival 1716. The original librettist, Antonio Marchi, took charge of the literary side of the adaptation, and “Cada pur sul capo audace” was one of the new arias he submitted to the censors, which suggests that he was also its author.¹² It is important to clarify that the year given for the production on the libretto’s title page, 1718, is to be interpreted literally according to the modern calendar and not mistaken for a *more veneto* dating, as occurs in Eleanor Selfridge-Field’s generally authoritative calendar of Venetian operas.¹³ There are several reasons for this certainty. First, the list of operas staged in Venetian theatres published in 1731 (1730 *more veneto*) by Giovanni Carlo Bonlini, which differs from the later opera catalogues of Antonio Groppo (1745) and the successors of Lione Allacci (1755) in being a chronology of productions rather than a libretto-based reference work for bibliophiles and is accordingly rather accurate in matters of date (and also the sequence of operas at a given theatre within the same season), has 1718.¹⁴ Second, the company of singers is the same as that which sang in *Tieteberga* (RV 737) at San Moisè in

¹² See DIANA BLICHMANN, *Antonio Marchi und Antonio Vivaldi im Dienst des venezianischen Publikums. Die Fassungen der “Costanza trionfante degl’amori e degl’odii” und ihr zeitpolitischer Kontext*, “Studi vivaldiani”, 16, 2016, pp. 103-145: 144. The aria that “Cada pur sul capo audace” replaced, “Per punir quell’alma audace”, which is likewise assigned to Artabano, occurs one scene earlier, in III.6 (I follow the convention of indicating an act and scene with a Roman numeral followed, after a dot, by one or more Arabic numerals). That aria does not survive. The identical metre and closing word (*audace*) of the first lines of the two arias, probably deliberate on Marchi’s part, might suggest that their music was the same, but this is made improbable by the different number of lines and metrical divergences in the two texts.

¹³ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The Calendar of Venetian Opera: A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 345.

¹⁴ [GIOVANNI CARLO BONLINI], *Le glorie della poesia e della musica*, Venice, [Bonarigo, 1730]; ANTONIO GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne’ teatri di Venezia*, Venice, Groppo, [1745]; [LIONE ALLACCI – GIOVANNI CENDONI – GIOVANNI DEGLI AGOSTINI], *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all’anno MDCCCLV*, Venice, Pasquali, 1755. The fact that during the period in question the sequence of Bonlini’s entries coincides so closely, for individual theatres, with that of the granting of licences by the censors (this is evidence of their accuracy) suggests that he had access to playbills, news-sheets, diaries and other supplementary sources of information that enabled him confidently to convert the *more veneto* dates given on some librettos to their *more imperiale* (modern) equivalent.

autumn 1717 and the two other operas performed at that theatre in 1718, *La virtù tra nemici* and *Armida al campo d'Egitto* (RV 699);¹⁵ in autumn 1718 and carnival 1719 San Moisè in fact hosted no operas at all.

“Cada pur sul capo audace” was used again in a new production of *Artabano, re de' Parti* in carnival 1719 at the Teatro di Piazza in Vicenza. The libretto does not contain a cast list, but the singers must have been very different from those who sang in the Venetian production, most of whom appeared in operas elsewhere during that season. In particular, the soprano castrato Francesco Natali (known as “Il Perugino”), to whom the aria had been assigned in 1718, sang in two operas at the Teatro della Pace during the 1719 carnival season. It was not unheard of for singers, in exceptional circumstances, to commute between theatres in different cities in the course of a single carnival season, but this eventuality seems very unlikely here. Nor is the inclusion of the aria that same year in the Hamburg pasticcio *Die über Hass und Liebe siegende Beständigkeit oder Tigranes, König von Armenien* (RV Anh. 57) of relevance. No later version of *La costanza trionfante* under its alternative titles of *L'Artabano* and *Doriclea* contains the aria. However, it is possible that the aria “Cada pur trafitto, esangue” in Vivaldi's *Ipermestra* (RV 722), performed at the Teatro della Pergola in Florence during carnival 1727, is a contrafactum of “Cada pur sul capo audace”, whose opening two words it shares, and which is also metrically identical and similar in *affetto*. Antonio Salvi's libretto, introduced to the world in a setting by Geminiano Giacomelli performed in Venice in 1724,¹⁶ was extensively remodelled for the Florentine production, and this aria belongs to a part of the libretto (I.3) that was newly written. Commenting on the high incidence of arias in Vivaldi's *Ipermestra* that are evident or suspected self-borrowings, Reinhard Strohm astutely observes: “Some items not in Salvi's original may in fact be parody texts for unidentified existing music by Vivaldi”.¹⁷ This aria could well be a case in point, although the loss of almost all the music for *Ipermestra* makes the hypothesis unverifiable at present. Were it indeed a parody of “Cada pur sul capo audace”, the aria would be especially interesting for the fact of being written for tenor voice (the role of Danao, sung in Florence by the celebrated Annibale Pio Fabri). Why this detail is relevant requires immediate explanation.

There is an apparent contradiction in the fact that “Cada pur sul capo audace”, an aria for tenor, unison violins and bass, was sung at San Moisè by the soprano Francesco Natali. The anomaly can be explained by means of two

¹⁵ For practical and contractual reasons, the same company of singers was normally recruited for an ‘extended’ season comprising both autumn and carnival. Librettos for autumn productions are not subject to uncertainty regarding the possible interpretation of the year, so provided that a given theatre preceded the carnival opera or operas with one or more autumn operas, it is nearly always possible to verify the year of the former by comparing the cast list.

¹⁶ Bonlini (p. 194) writes “Questo Drama fu prima sentito altrove”, but no earlier performance has proved traceable.

¹⁷ REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 13), 2 vols, Florence, Olschki, 2008, p. 389. In his aria table for *Ipermestra* on p. 714 Strohm does not identify or suggest a prior origin for “Cada pur trafitto, esangue”.

alternative, but mutually exclusive, hypotheses. First, the aria could have been inherited, so to speak, from *La costanza trionfante* of 1716, if it was used there as a replacement for the one printed in the libretto at the end of I.6, its text being either written by Salvi himself or added with his consent. In that event, its first singer would have been the tenor Antonio Denzio. In its vocal sections the aria makes the violins double the voice consistently and in places adopts the even sparser texture of an aria *all'unisono* where a single line is shared between all the parts in the appropriate octave (as in bar 11 of Illustration 1).¹⁸ Precisely because of the doubling, however, this kind of aria is exceptionally well suited to a transfer of vocal register from tenor to soprano or the reverse. A comparable reassignment occurs in Vivaldi's aria "Leon feroce | Ch'avvinto fremè", which is an *aria all'unisono* of almost pure type. Its text, borrowed from Apostolo Zeno's *Ormida* (first set by Caldara in 1721), appears in the Pavia 1731 version of *Farnace* (RV 711-D), where it is a replacement (or possibly merely retexted) aria sung by the contralto (or mezzo-soprano) Anna Girò in I.13. This reprises the choice of a contralto, Maria Maddalena Pieri, in the original carnival 1727 version of *Farnace* (RV 711-A), where the aria is assigned instead to the title role, sung in travesty. But from the fact that the same aria was performed in the autumn 1727 version of the opera (RV 711-B) by a bass, Gaetano Pinetti, in the role of Pompeo, one senses that this was conceived from the very start as a 'flexible-register' movement suited equally well to contrasting voice types an octave apart. In the Prague version of spring 1731 (RV 711-C), the aria was even sung by a tenor, the already mentioned Antonio Denzio.¹⁹

Or, conversely, "Cada pur sul capo audace" could have been created *ex novo* for Francesco Natali, whose part would then, presumably, have been notated in the soprano clef. The transposition of the vocal line, combined with a switch to the tenor clef, might in those circumstances have been undertaken by the copyist himself, with or without advice from the composer, as a simple act of customization.

An analysis of this fine aria, which for all its leanness of texture contains some very expressive harmonic moments, would stray too far from the purpose of this article, but it is worth pointing out how practical the movement would have been for performance by a musical amateur seated at the keyboard, who could have transferred his attention to playing the violin line with his right hand during his pauses from singing, effectively creating a kind of dialogue with himself.

¹⁸ This is the texture excoriated in BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venice, [Pinelli, 1721], p. 19, where the satirist sarcastically writes: "Dovrà il Maestro di Capella *moderno* ancora compor *Canzonette* [...] che i *Bassi accompagnino*, o suonino la medesima cosa all'*Ottava bassa*, e li *VV. all'Ottava alta*, scrivendo sulla *Partitura* tutte le *Parti*, e così s'intenderà di *comporre a tre*, benchè l'*Arietta* in sostanza sia d'una *Parte* sola diversificata solamente per *Ottava in grave*, ed in *acuto*" ("The *maestro di cappella* will also have to compose canzonets [...] that the basses accompany or, rather, duplicate in the lower octave, and the violins similarly in the upper octave, writing out all the parts in score, and by this means he will imagine that he has composed *a tre*, even though the aria consists in reality of just a single part diversified merely by being assigned to both a low octave and a high one").

¹⁹ This point is elaborated in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi in the Sale Room: A New Version of "Leon feroce"*, "Informazioni e studi vivaldiani", 12, 1991, pp. 5-17: 12-13.

THE ARIA "FU DI RE COMANDO ALLORA"

It took only a few seconds, after keying in the textual incipit of this aria as a search term, to locate its parent work: Giuseppe Maria Orlandini's opera *Antigona*. This was an exceptionally popular opera for many years after its premiere at the Venetian theatre of San Cassiano as the second work programmed there in carnival 1718 (the first was *Filippo, re di Macedonia*, composed jointly by Vivaldi and Giuseppe Boniventi). It was revived, still with Orlandini's music, at a different Venetian theatre, Sant'Angelo, in carnival 1721. On that occasion, it evidently proved so popular that after appearing as the second work of the three presented there during carnival it was brought back after the evidently less successful third work (Carlo Luigi Pietragrua's *Il pastor fido*) to conclude the season.²⁰ It travelled to Pesaro in 1723, returned to San Cassiano in 1724 and was taken to both Bologna and Turin in 1727 and Milan in 1732 before enjoying productions further afield in Breslau (1728), Braunschweig (1732) and Vienna (1741). "Fu di re" is an exit aria at the end of Act I, scene 2 for Creonte (Creon), the tyrant of Thebes. It was sung in the original production of 1718, and again in that of Pesaro in 1723, by the tenor Gaetano Borghi.

The librettist, Benedetto Pasqualigo (1673-1743), is a figure who has aroused considerable interest in recent years. He came from a minor branch of a patrician family but for many years practised, not without censure from his peers, as a quasi-professional librettist. Pasqualigo, an Arcadian with the pastoral name Merindo Fesanio, was an exceptionally radical exponent of the reformist current initiated at the turn of the century in Arcadian and cognate circles by such figures as Domenico David and Apostolo Zeno and signalled by such features as a five-act structure and the removal of comic characters. Typical of him are what Reinhard Strohm has called "his special brand of classicizing dramas, sometimes even with tragic endings, on Greek mythological subjects", of which *Antigona* is one (although it retains the *lieto fine*).²¹ In his choice of the story of Antigone for his debut opera Pasqualigo may have been influenced by a stage play on the same subject in *versi sciolti* by Antonio Maria Lucchini performed at the San Salvatore theatre during the 1717 season. For his operatic version of the tragedy he ostentatiously pulled out all the stops: the drama is dedicated on the title page to a person named only as "G.A.G." but easily identifiable as the cultivated patrician Girolamo Ascanio Giustiniani (also Giustinian or Zustignan: 1697-1749), best known today for his psalm paraphrases set to music by Benedetto Marcello. Pasqualigo

²⁰ This 'double' appearance during the same season is the explanation for the existence of two librettos differing in text only on their title page, the earlier of which describes the opera as a "tragedia ristretta ad uso di cantarsi la seconda volta nel teatro di S. Angelo" and the later as "tragedia ristretta ad uso di cantarsi nel teatro di S. Angelo la terza volta". The production at San Cassiano in 1716 is counted here as the 'first' time. "Ristretto ad uso di cantarsi" means "abridged for theatrical (literally, 'sung') performance". The statement in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The Calendar of Venetian Opera*, cit., p. 358, that the reference was to concert performances rather than staged ones, is clearly mistaken, perhaps though a misunderstanding of "ristretto" as "restricted" rather than "reduced" (which in this context refers to the omission of the ancillary material embellishing the 1716 libretto).

²¹ REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, eds Iain Fenlon and Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274: 257.

follows the title page with a Latin epigram of six couplets in praise of the heroine, to which he appends a sonnet in Italian in praise of Giustiniani that includes a tercet (Odi musici accenti e degna poi | Accordar i miei carmi a la tua lira, | Che aggiugne grazie il canto agli eroi) referencing, in the shape of a classical lyre, the dedicatee's prowess as a violinist.²² Most remarkably, the 1718 libretto includes, in addition to the customary preface, five poems (octaves) placed at the head of the respective acts that provide elegant synopses for them. By this elaborate means, Pasqualigo proclaimed his talent not merely as a dramatic poet but also as a Latin epigrammist and lyric poet in Italian.

Orlandini (1676-1760) a Florentine composer who, during an exceptionally long career stretching from no later than 1694 right up to his death, wrote large quantities of mainly dramatic music including oratorios, *drammi per musica* and comic intermezzos, has, surprisingly, not yet become the subject of a life-and-works monograph, although his historical importance is widely acknowledged. *Antigona* was the first of his operas given in Venice, and the most successful; seven more, of which two had librettos by Pasqualigo, followed up to *Massimiano* in 1731.²³ Orlandini's appointment in 1732 as *Maestro di cappella* of both the Tuscan court and the Duomo of Florence reduced his need and also his opportunity to travel, and his all operas composed after that year were staged closer to home. *The New Grove* characterizes his style as "fashionable and forward-looking", noting his penchant for light accompaniments and drum basses, and it is no surprise that the barbs in Benedetto Marcello's *Teatro alla moda* are aimed almost as much at him as at his kindred spirit Vivaldi.²⁴

"Fu di re comando allora" conforms perfectly to this general description. In its full and original form, preserved in a collection of musical materials for the 1718 production held by the Frank V. De Bellis Collection at the San Francisco State University (San Francisco, California),²⁵ the aria's opening is shown as Example 1, which takes the music as far as the first bar of the second vocal period. Throughout, the texture is light and emphatically homophonic. For all its triplet elaboration, the unison violin line moves much of the time in parallel octaves with the instrumental bass, which over long stretches is shadowed by the viola in parallel thirds above. Such counterpoint as exists arises mainly from the relationship between the tenor and the bass; the contrapuntal tension between the two gains greatly in effectiveness from the fact that whereas all the instrumental parts are strictly patterned, with strong ostinato elements, the vocal line is extremely varied, almost capriciously so, in its rhythmic and melodic shape. The high point of the first vocal period is the illustrative melisma on the first syllable of "sdegno" ("scorn") in bars 11-15, a perfect vehicle for showing off vocal agility.

²² Giustiniani later took lessons on the violin from Tartini and bought music from Vivaldi.

²³ *Ifigenia in Tauride* (1719), *Paride* (1720), *Griselda* (1720), *Nerone* (1721), *Berenice* (1725), *Adelaide* (1729) and *Massimiano* (1731).

²⁴ JOHN WALTER HILL – FRANCESCO GIUNTINI, *Orlandini, Giuseppe Maria*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn, eds Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 vols, London, Macmillan, 2001, vol. 18, pp. 703-705: 704. The entry is unvaried in *Grove Music Online* at the time of writing.

²⁵ *US-SFsc*, *M2.5 v. 66, pp. 143-146. I thank Luca Facchin at the library for sending me scans of this aria, from which the transcription used as Example 1 has been made. Paul Everett, who very kindly read and commented on an early draft of this article, suspects that the copyist of this aria is "Scribe 45" (see PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, p. 45).

MICHAEL TALBOT

EXAMPLE 1. Orlandini, aria "Fu di re comando allora", bars 1-23.

[Largo]

[Violini unis.]

[Viola]

[Creonte]

[Basso]

4

Fu di re co-man-do_al-lo - - - ra Che la

8

stra - - - ge del-la spo - sa Giu-sto sde - - -

12

gno.

VIVALDI, ORLANDINI AND A MANUSCRIPT IN SKARA

16

giu - sto sde - gno im - po - - - se_a te, a te, im - po - se_a

20

te. Fu di

There is no need to illustrate separately the cut-down version of the same extract in the Skara manuscript, since its content is exactly the same, allowing for (a) elimination of the violin and viola staves and (b) excision of bars 1-3 (first ritornello) and 21-22 (second ritornello). Assuming that, as often happened, the customer gave the copyist some latitude over what to include, the choice was a good one: the mutilation is not instantly apparent, and the aria could almost be mistaken for one taken from a continuo-accompanied cantata.

REFLECTIONS

The benefits of establishing provenance in all senses of that word (authorship, time and place of origin, circumstances of composition, ownership etc.) for a separately preserved aria are in the first instance very practical. They make its present-day performance a much more attractive proposition than if this contextual information were absent. The advent of recorded anthologies of operatic arias of a specified type has been a godsend to ‘orphaned’ arias of this kind, placing them almost on a level footing with their counterparts extracted from complete scores. “Cada pur sul capo audace” has in fact already appeared in a recording of Vivaldi arias for tenor, where it is sung by Topi Lehtipuu with I Barocchisti, directed by Diego Fasolis.²⁶

²⁶ “Arie per tenore”, Näive, OP 30504 (2010).

More often, however, the gain (at least, in the short term) is musicological and diffuse rather than musical and direct. We have seen how “Cada pur sul capo audace” belongs to a special type of aria for which I earlier coined the description ‘flexible-register’: one closely bound up with *all’unisono* writing. In turn, this quality resonates with a salient characteristic of Vivaldi’s approach to composition, which is his urge towards what, for want of a better word, one could term ‘efficiency’. This preoccupation affects his use of paper, leading him to condense his scores in terms of physical volume through the employment of abbreviations, staff-sharing and – yes – abundant doubling of parts. It causes him to distinguish graphically between non-reversible alterations to his scores (such as cuts indicated by dense cross-hatching) and reversible ones (represented by wide-spaced diagonal lines that leave the suppressed text perfectly legible). It encourages alternative instrumentations or, as here, alternative vocal registers, widening the opportunities for recycling material. In short, Vivaldi always economizes effort and looks ahead to future reutilization. Other composers of his time often betray similar intentions, but rarely ones implemented so repeatedly and radically.

The reduced score of “Fu di re comando allora” takes us into a broader area with which it is time that the musicological world engaged in a more focused way: the nature and, above all, the purpose of reduced scores. In our efforts to identify the theatrical, ecclesiastical and courtly locales, styles and repertoires of music from the seventeenth and eighteenth centuries we all too often overlook a fourth domain: the humble, domestic settings where music derived from one of the three repertoires just named was consumed in circumstances where length, complexity and sometimes also technical difficulty had to be scaled down – often to a point where that music could be successfully performed for private enjoyment, or for that of the family circle and its guests, by a single amateur musician.²⁷ It is important not to confuse reductions with arrangements (such as J. S. Bach’s transcriptions of concertos by Vivaldi), where a loss of complexity in one dimension can, in the hands of an expert, be compensated for by an increase of complexity in another, for virtually all reductions entail loss and to a greater or lesser degree denature the original. For a typical eighteenth-century amateur, however, the choice lay between performing the music in an imperfect state or not performing it at all, and the normal resolution of the problem was as predictable then as it is today when pianists with ‘historically informed’ inclinations ponder whether or not to play Bach on their modern instrument.

The manuscript housing the two arias beckons us towards another under-researched area: the relationship between copyists and their customers, and the ways in which the former could manipulate the latter. It would appear that

²⁷ Musical scores could also become compressed for the sake of cost reduction. It is remarkable how much published music of the eighteenth century is composed (or assembled) ‘to format’: the notation of the music expands or contracts according to how many pages and staves have been chosen in advance to accommodate it.

copyists sometimes pressurized foreign visitors, particularly ones without musical knowledge, into purchasing reduced scores. As a pointer towards this, we have a letter of 10 July 1741 from Handel's librettist Charles Jennens to his friend Edward Holdsworth, a non-musician who was at the time travelling in Italy and willing to execute commissions for him, where the latter is forcefully warned against the practice:

[...] By all means let me have Latilla's Siroes & Themistocles, & Jemmelli [Jommelli's] Astyanax; but insist on the whole Scores being copy^d, that if they deserve it we may have them perform^d on the English Stage. [...] I must therefore have the Overtures, Songs, Symphonies & Recitatives entire in all their parts. I mention this so particularly, because some Songs of Por[por]a which you brought over with you the last time you was [*sic*] abroad were of no use to me[,] the Symphonys being omitted, & nothing copy^d but the Voice-part & the Base.²⁸

The fact that Jennens desired the music for possible staged performances by professionals was in this instance a powerful motivation behind his insistence on full scores, although he might well on other occasions have been equally adamant simply because, as a connoisseur of music, he wished to evaluate it in its complete form without necessarily intending to have it performed.

My final point takes me back to my earlier words about how I identified the source for the Orlandini aria. The mechanism of discovery in the areas of authorship and provenance has become revolutionized within the last quarter-century. The mass digitization of books and other documents, the creation of online databases, the use of the camera phone to create instant, transmittable images, the ease of online networking with colleagues and the power of a computer's search engine have combined to bring about a situation where most discovery, both intentional and accidental, can be achieved without stirring from one's desk, and with minimal expenditure of money or time. What has been, and remains, the proverbial needle in a haystack now has a metaphorical metal detector to look for it. We have reached the age of the 'engineered discovery' where the likelihood of not being able to tie up a loose end has given way to the likelihood of successfully doing so. It is my belief that in the coming years we will have a constant stream of similar small revelations relevant to our knowledge of Vivaldi and his music – ones that will cumulatively enrich our understanding and also at the same time pose new questions.

²⁸ Transcribed in AMANDA BABINGTON, *Musical References in the Jennens-Holdsworth Correspondence (1729-46)*, "Royal Musical Association Research Chronicle", 45, 2014, pp. 76-129: 106. "Songs", in eighteenth-century English parlance, meant arias, and "Symphonies" ritornellos.

Michael Talbot

VIVALDI, ORLANDINI E UN MANOSCRITTO CONSERVATO A SKARA

Sommario

La biblioteca civica (Stifts- och Landsbiblioteket) della cittadina svedese di Skara possiede un'ampia raccolta di arie 'sciolte' del Settecento, raggruppate sotto la generica segnatura «494». Questi brani sono stati collezionati da viaggiatori svedesi in visita in Italia come ricordo del loro viaggio e, in alcuni casi, per utilizzarli dopo il rientro in patria. Uno di questi 'souvenir' è il fascicolo di quattro carte contrassegnato con il n° 494:62, il quale contiene due arie per tenore: (1) «Cada pur sul capo audace», attribuita correttamente nel manoscritto a Vivaldi e copiata dallo 'Scribe 2' (secondo la classificazione di Paul Everett); (2) un brano anonimo (copiato in partitura in forma ridotta da una mano diversa), «Fu di re comando allora», che risulta essere di Giuseppe Maria Orlandini, e che viene menzionato nel catalogo Ryom con la sigla RV Anh. 59:14. I due brani furono acquistati quasi sicuramente a Venezia, durante il Carnevale del 1718. «Cada pur» appartiene, infatti, al vivaldiano *Artabano, re de' Parti* (RV 706-B), mentre «Fu di re» è tratta dall'*Antigona* di Orlandini.

L'articolo analizza la musica delle due arie nel loro contesto d'origine, correggendo alcune imprecisioni relative alle produzioni operistiche da cui furono tratte. L'aria vivaldiana, oltre che una classica aria 'all'unisono', può essere altresì considerata, in virtù delle sue caratteristiche, un'aria 'di registro variabile', vale a dire un brano che poteva essere intonato da interpreti con registri vocali differenti senza per questo richiedere una apposita trasposizione delle relative parti strumentali. Proprio questa sua intrinseca flessibilità fu, evidentemente, uno dei motivi che ne facilitò un frequente riuso. Per quanto concerne l'aria di Orlandini, l'analisi si focalizza in particolare sulle peculiarità del suo linguaggio musicale. Il ruolo particolare delle partiture 'ridotte' (in cui i ritornelli strumentali dell'aria erano spesso soppressi) nel contesto del riutilizzo della musica operistica in una sfera domestica o privata è ben conosciuto e, in un certo qual modo, anche comprensibile. L'articolo, infine, fornisce delle nuove informazioni sul librettista di Orlandini, Benedetto Pasqualigo (1673-1743) e sulla sua *Antigona*.

Rudolf Rasch

LOST AND FOUND:
“APRI LE LUCI E MIRA”, AN ARIA FROM VIVALDI’S OPERA
GINEVRA, PRINCIPESSA DI SCOZIA

While going through the manuscript D 18365 of the Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, in Paris, on account of one of the minuets of Francesco Geminiani for keyboard copied into it, I noticed that at the end there was an “Aria” by “Sig.^r Vivaldi” opening with the words “Apri le luci e mira” written down in two-stave notation for soprano and unfigured bass. At first I did not pay much attention to the piece, because I assumed it was merely yet another copy of one of the numerous arias from Vivaldi operas preserved separately in manuscripts all over Europe (and beyond). However, when I asked Michael Talbot for advice about the origin of the piece, and with the intention of bringing its presence in the Parisian manuscript to the attention of Vivaldi scholars, he answered, much to my surprise, that this could well be a piece unknown from elsewhere because of its origin in an opera for which no score has been preserved: *Ginevra, principessa di Scozia*, first performed at the Teatro della Pergola in Florence in 1736.¹

Before commenting further on Vivaldi’s “Apri le luci”, it will be necessary to provide some information about the manuscript and its contents.

THE MANUSCRIPT

The manuscript D 18365 consists of 26 folios in upright format (measuring about 31 cm by 20 cm) in largely disbound state. A number of loose gatherings, bifolios and single folios are held together by a folder, originally a bifolio but today forming two single folios. In view of the equally degraded state of the cover folios, one infers that they have housed the music folios of the manuscript for a long time. Remnants of glue on the left-hand border of some of the folios containing music suggest that the manuscript was originally bound: the present cover folios may indeed have been the front and rear covers of the original binding. The folios are numbered in pencil from 1 to 26 in the upper right-hand corner, reflecting the manuscript’s present state. The numbers were probably added when the manuscript was catalogued.

Rudolf Rasch, Riddersborch 25, 3992 BG Houten, Netherlands.
e-mail: r.a.rasch@uu.nl

¹ I wish to thank Michael Talbot for revising the English of this article and for providing valuable comments and suggestions for improving its text and content.

In three instances, those of ff. 3-6, 9-12 and 15-18, one encounters gatherings formed from two bifolios (making up a binio), with remnants of the binding cord present in the gutter. Folios 25 and 26 are the first two folios of the four making up a similar gathering, the last two folios having been reduced to stubs. Three bifolios do not form part of any gathering: ff. 13-14, 21-22 and 23-24. Folios 13-14 and 23-24 have all but separated but are still held together by glue. One bifolio, ff. 21-22, remains intact, with binding cord visible in the gutter. Watermarks establish that ff. 1-2, in their present state a bifolio held together by glue, cannot originally have formed a bifolio, since both folios display a countermark, and, moreover, these countermarks are different. So ff. 1 and 2 should properly be regarded as single folios. Finally, a further four folios – ff. 7, 8, 19 and 20 – are singletons.

The question now becomes: did the single bifolios previously form part of larger gatherings – and, similarly: did those singletons previously form part of bifolios? The answer is sometimes “yes”, sometimes “no”. The three bifolios have musical notation that runs without interruption from the last page preceding the first bifolio to the first page following the last bifolio, which means that they were single bifolios already before the music was written down, and not part of any larger unit.

The single folios tell a different story. Folios 1-2 may well have been the last two folios of a gathering whose first two folios have now disappeared. Folios 7 and 8 can never have formed a bifolio, for f. 7 exhibits a watermark in upward orientation, f. 8 a countermark in downward orientation. The music written on f. 7r continues that on f. 6v, but this does not automatically exclude that f. 7 was the first folio of a bifolio. Folio 8 contains only a title: “Air in Atalanta”; no music is entered. For this reason, and because of the scribal hand (see below), I believe that f. 8 must be connected with the following folios rather than with the preceding ones. It could constitute either the first or the second folio of an original bifolio.

Nor can ff. 19-20 ever have formed a bifolio: folio 19 exhibits a watermark in upward orientation, f. 20 one in downward orientation. But they can very well have been the first two folios of a gathering originally consisting of four folios.

The paper of the manuscript is of two kinds, which I will call A and B. Most folios in the manuscript have paper A, which features vertical chainlines, 24 mm apart, and a “Pro Patria” or “Maid of Holland” watermark measuring about 11 cm square positioned in the centre of the folios. The countermark displays the letters IVDL (the VD merged into a single symbol), which stand for Jan Pieterszoon van der Ley (1669-1750), a Dutch paper maker with a mill in Zaandijk, some ten miles north of Amsterdam.² Watermark and countermark resemble closely the Voorn watermark 123 described as the “first” Pro Patria watermark, which is dated 1709.

Four folios of the manuscript D 18365 – the bifolio 4-5 and the single folios 1 and 26 – use paper B. The chainlines are once again vertical, with slightly

² HENK VOORN, *De papiermolens in de provincie Noord-Holland*, Haarlem, Papierwereld, 1960.

larger distances between them that average 24.5 mm. The watermark is again of Pro Patria type but somewhat smaller, measuring about 9 cm square. The countermark is "IV". These letters stand for the French papermaker Jean Villedary, but the countermark appears throughout the eighteenth century in a great number of Dutch and British papers that have no connection to this maker. It is therefore impossible to date and localize paper with a "IV" countermark in the absence of additional information.³ Information on the collation and watermarks of the manuscript is given in Table 1.

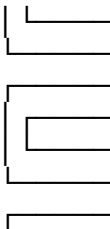
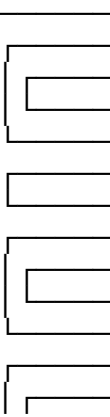
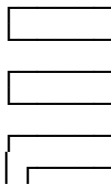
Folio	Fol.	Watermark	Orientation
	Section 1		
	1	IV	down
	2	IVDL	up
	3	IVDL	up
	4	IV	down
	5	Pro Patria (9 cm)	down
	6	Pro Patria (11 cm)	up
7	Pro Patria (11 cm)	up	
	Section 2		
	8	IVDL	down
	9	IVDL	up
	10	Pro Patria (11 cm)	down
	11	IVDL	down
	12	Pro Patria (11 cm)	up
	13	Pro Patria (11 cm)	down
	14	IVDL	down
	15	Pro Patria (11 cm)	up
	16	Pro Patria (11 cm)	up
	17	IVDL	up
	18	IVDL	up
19	Pro Patria (11 cm)	down	
20	Pro Patria (11 cm)	up	
	Section 3		
	21	Pro Patria (11 cm)	down
	22	IVDL	down
	23	IVDL	up
	24	Pro Patria (11 cm)	up
	25	Pro Patria (11 cm)	down
26	IV	down	

TABLE 1. Gatherings, bifolios, single folios and their watermarks in the manuscript *F-Pn*, D 18365.

³ EDWARD HEAWOOD, *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, Paper Publications Society, 1950, illustrates one Pro Patria watermark having the countermark "IV": no. 3696, taken from a manuscript dating from about 1725.

Unfortunately, therefore, the watermarks of the paper in D 18365 are not specific enough to permit any dating more precise than “eighteenth-century”.

The music in the manuscript is written in black ink on staves ruled with a rastrum in brown ink. The music paper is uniform over all folios.

Within the “primary” content of the manuscript – that is, everything except the sketches on ff. 7*v*, 8*v*, 11*v* and 20*r-v* – two different scribal hands can be discerned. Scribe A wrote out Geminiani’s Minuet in the first section (ff. 1*v-4v*), and the complete second and third sections (ff. 8*r-20r* and 21*r-26v*). Scribe B was responsible for the remainder of the first section (ff. 1*r* and 5*r-7r*). I believe that Scribe A executed his work before Scribe B. Had this been the reverse, Scribe B would have left ff. 1*v-4v* void without any discernible reason. Assuming that Scribe A acted first, he would have written Geminiani’s Minuet on ff. 1*v-4v*, while Scribe B filled in the void pages before and after it.

Hands A and B display a music notation that cannot be termed sophisticated; on the contrary, it is rather clumsy, this being especially true of the keyboard music written out by A. The vocal music fares a little better with regard to the quality of notation. It is possible that the various sections were not prepared at the same time, for there is some variation in the appearance of material by the same hand. In neither instance is this the notation of a trained copyist, composer or musician. Accordingly, Hands A and B probably belong to amateur musicians, most likely learners.

A third hand, C, wrote down the sketches on ff. 7*v*, 8*v*, 11*v* and 20*r-v*. This hand must belong to a composer or at least a composer *in spe*, whether professional or amateur. Sketchy in character, this hand betrays a longer experience of musical notation than Hands A and B.

The present order of the various sections of the manuscript probably retains the original sequence of items, or at least the sequence at the time of binding. On the front cover is written in pencil, in French:

Fragments divers
 Scarlatti – Hasse (il Sassone)
 Chocchi etc.

The description “Fragments divers” may well refer to ff. 1-8 (Section 1), “Scarlatti” to ff. 9-20 (Section 2) and “Hasse (il Sassone)” to ff. 21-26 (Section 3). It is interesting that there is also a fourth description: “Chocchi etc.”. This may be a reference to a further, no longer extant, section of the manuscript containing works by Gioacchino Cocchi (c. 1720-1804). Were this so, the section in question would necessarily have been written at a later date than the three sections today remaining (see below): around 1750 at the earliest.

Above and between these lines several later annotations have been added in ink, also in French:

32
 Scarlatti
 (morceaux divers)
 Geminiani
 Vinci

The name "Scarlatti" appears above all the other descriptions, apparently in order to denote the most important element within the manuscript. Underneath his name Scarlatti's contribution is specified as "(morceaux divers)". The earlier heading "Fragments divers" is followed by "Geminiani", who is one of the composers in the first section. Below "Hasse (il Sassone)" we find "Vinci", another composer in the third section. The words and names in ink may therefore be viewed as supplementary to the words and names in pencil.

It was mentioned earlier that the manuscript once probably existed in bound state. The single folios that precede and follow the folios ruled with staves may originally have been the free endpapers of a bound volume. Both folios use French paper, but of two different makes. Vertical chain lines 26 mm apart are clearly visible. The front cover displays a countermark with the initials "PLA", standing for "Pierre Laroche Ainé", followed by "Ang^{me}" (Angoulême).⁴ Piere Laroche bought the paper mill of Saint Cybard near Angoulême in 1812 and sold it in 1819. This folio therefore dates from the 1810s, thereby establishing the time when the binding of the manuscript took place in France. The folio at the end has a watermark featuring the coat-of-arms of the Chancellor of France Michel Le Tellier (1603-1685) – a mark very widely used after his death.⁵ This identification does not contradict the use of such a paper-type for an endpaper in a binding from the 1810s.

One may wonder, however, how the manuscript arrived at its present disbound state. Could it really have been used so often and so intensively as to ruin the binding totally? A more plausible explanation is that it was disbound on purpose. One possibility is that certain folios were removed from the binding for some reason. This removal could have robbed the binding of its functionality.

CONTENTS

The manuscript D 18365 contains three sequences of folios, each of which must have run consecutively right from the start, so far as may be judged from their notation: ff. 1-7, 9-20 and 21-26. These sequences will be termed "sections" in the discussions that follow. Only one folio falls outside these sections: this is folio 8, a singleton lacking any connection with another folio. It may have belonged to the preceding section (ff. 1-7), but there is no way to be certain of that. The contents of the manuscript are summarized in Table 2.

⁴ Josette Telford (Paris) identified the countermark for me, with a reference to René Laroche, *Les Laroche: Papetiers charentois* (Angoulême: Fumées du Nil, 1992).

⁵ Josette Telford (Paris) likewise identified for me the watermark of the folio at the end of the manuscript.

RUDOLF RASCH

Folios	Title	Scoring	Scoring	Identification
1r	Closing bars of an aria: "e m'espongo d'un rifiuto al oltrag- gio al rosore"	voice, bass	B	Last bars of the aria "Sempli- cetta tortorella" from <i>Demetrius</i> , III.7, by Giovanni Battista Pescetti.
1v-4v	1v-2r "Minuet con variazione per Cembalo, famosismo [sic] Del Sig. ^r Fra ^{co} Geminiani" 2v-3r "2. ^{da} Variazione" 3v-4v "3. ^a Variazione"	keyboard	A	From Francesco Geminiani, Minuet with three variations in C Minor, <i>Menuetti</i> , 1739, pp. 1-4, the Minuet and Variations 1-2.
5r	"When Delia on the plain appears"	voice, bass	B	Unknown; text by George Lord Lyttleton.
5v-7r	"Tornami a Vagheggiar in Alcina"	keyboard	B	Keyboard setting of "Tornami a vagheggiar", from Handel, <i>Alcina</i> , I.16.
7v	[Sketched opening 1]	keyboard	C	
8r	"Air in Atalanta"	no music copied	A	From Handel, <i>Atalanta</i> .
8v	[Sketch opening 2]	keyboard	C	
9r	blank			
9v-11r	"The Water Musick"	keyboard	A	Keyboard setting of the first movement of the second suite of Handel's <i>Water Music</i> .
11r	[Sketch opening 3]	keyboard	C	
11v	blank			
12r-13v	"Dell Signor Scarlatti"	keyboard	C	Domenico Scarlatti, Sonata K 4; <i>XLII Suites de pièces pour le clavecin. En deux volumes</i> , [1739], Vol. I, pp. 4-6.
14r	blank			
14v-18r	"Fuga Del Signor Scarlatti"	keyboard	C	Domenico Scarlatti, Sonata K 41; <i>XLII Suites de pièces pour le clavecin. En deux volumes</i> , [1739], Vol. II, pp. 62-67.
18v-20r	"Del Sig. ^r Scarlatti" – "And ^e moderato" – "The subject is said to've been taking [sic] from a Cat walking on Harp ^d ."	keyboard	C	Domenico Scarlatti, Sonata K 30; <i>XLII Suites de pièces pour le clavecin. En deux volumes</i> , [1739], Vol. I, pp. 11-14.
20r-v	[Sketch opening 4]	string trio	C	
21r-22r	"Dell Sig. ^r Hasse" – "Andante" – "Vedrai morir costante"	voice, bass	A	From Johann Adolf Hasse, <i>Cajo Fabricio</i> , 1732, III.7.
22v-23v	"Del Artaserse Del Sig. ^r Vinci" – "And ^e " – "Per pietà, bell'idol mio"	voice, bass	A	From Leonardo Vinci, <i>Artaserse</i> , 1730, I.5.
24r-25r	"Del Sig. ^r Vinci" – "Se d'un amor tiranno"	voice, bass	A	From Leonardo Vinci, <i>Artaserse</i> , 1730, II.6.
25v-26v	"Aria del Sig. ^r Vivaldi" – "All ^o non molto" – "Apri le luci e mira"	voice, bass	A	From Antonio Vivaldi, <i>Ginevra, principessa di Scozia</i> , 1736, I.3; incomplete.

TABLE 2. Contents of the manuscript *F-Pn*, D 18365.

Section 1, ff. 1-7, has as its main item Geminiani's Minuet in C minor, which has two variations. This is preceded by the final bars of a setting of the aria "Semplicetta tortorella" and followed by an anonymous English song, *When Delia on the plain appears*, and a keyboard arrangement of the aria "Tornami a vagheggiar" from Handel's opera *Alcina*. The contents of Section 1 can be described as "miscellaneous".

Section 2, ff. 8-20, contains a keyboard transcription of a movement from Handel's *Water Music* and three keyboard sonatas by Domenico Scarlatti (K 4, 41 and 30). Folio 8, with no notated music, but having on f. 8r the title "Air in Atalanta", will be regarded as belonging to this section, whose contents can accordingly be described as "keyboard music".

Section 3, ff. 21-26, contains four arias from Italian operas by Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci (two items) and Vivaldi; this section's contents can be described as "operatic arias".

On various empty, or mainly empty, pages there are sketched openings for apparently instrumental compositions written in a clearly later hand and style than the "primary" contents of the manuscript and added seemingly during the late 1750s or early 1760s. These sketches occur on f. 7v (sketch for a keyboard composition), f. 8v (ditto), f. 11r (ditto) and f. 20r-v (sketch for a trio movement).

PROVENANCE

Except for the sketches, all the musical works entered in the manuscript D 18365 were – so far as we know – composed or published in the 1730s, predominantly the late 1730s. This fact suggests that these pieces were entered in the manuscript during the 1740s, more precisely the early 1740s. Leaving aside the Vivaldi aria at the end of the manuscript, all the pieces can be linked to British sources, some of them exclusively. Combined with the evidence of the English text of *When Delia on the plain appears* and the remarks in English accompanying the Geminiani minuet and Scarlatti's Sonata K 30, this fact strongly suggests – even if it does not render certain – that the manuscript was written in England. Hands A and B may have belonged to pupils of the same teacher, perhaps even siblings, and the manuscript may have been written in order to have compositions of various kinds at hand.

But at a certain point in time, at the latest during the first years of the nineteenth century, the manuscript moved to France. The manuscript was bound in France during the 1810s, and it was probably the person who had it bound who wrote the title "Fragments divers" on the opening folio. By a fortunate coincidence, I was able to identify the writer of the remarks in ink and the number "32" added later on the front folio. A series of "neighbouring" manuscripts in the Bibliothèque Nationale de France, D 18370 (1)-(7), features similar numbers written in ink on the title pages, with the name "Kastner" added. This annotation refers beyond doubt to the French composer and music critic Jean-Georges Kastner (1810-1867). A comparison of the writing of the inked words on the opening folio of the manuscript D 8365 and a manuscript

written by Kastner tells us that they are by the same hand.⁶ Therefore, we must provisionally regard Kastner as the manuscript's owner during the central decades of the nineteenth century. After Kastner's death the manuscript was presumably owned by his son Georges-Frédéric-Eugène Kastner (1852-1882). Before the manuscript came into the possession of the Paris Conservatoire it may have belonged to the French composer, writer on music and collector Charles Malherbe (1853-1911), who for many years was librarian at the Paris Opéra; Malherbe was at least the owner of a few "neighbouring" manuscripts among the present holdings of the Département de la musique.

Let us now have a closer look at the music contained in the manuscript.

SECTION 1

On f. 1r one finds the last bars (corresponding to the final two lines of text, "E m'espongo d'un rifiuto | All'oltraggio ed al rossor") of a setting of the aria "Semplicetta tortorella" from Pietro Metastasio's *Demetrio* (III.11). It appears to come from Pescetti's *Demetrius* (III.7),⁷ which was performed in London in 1737.⁸

On ff. 1v-4v there is a copy of the first minuet with two variations from Francesco Geminiani's *Menuetti con variazioni composti per il cembalo* published by the composer in London in 1739. In the manuscript it has no proper title, but a later hand has written in an upwards direction in the left-hand margin: "Minuet con variazione per Cembalo, famosismo [sic] Del Sig^r Fra^{co} Geminiani". In principle, this copy could have been taken directly from the edition, although there are a few deviations. The two variations are respectively headed "2da Variazione" and "3a Variazione" instead of "Variazione I^a" and "V^e: 2^a:" as in the edition, while the third variation is entirely omitted from the manuscript.

Geminiani's minuet is followed by a setting for voice and unfigured bass of an English song, with the opening words "When Delia on the plain appears". The text is the first stanza of a five-stanza song text by George Lord Lyttleton (1709-1773), found, for example, in *The poetical works of Lord Lyttleton, With the life of the author* (Edinburgh: Apollo Press, 1781; 127 pp.), pp. 101-102, as "Song", with the annotation "Written in the year MDCCXXXII." The music preserved in the manuscript D 18365 differs from the early settings by Michael Christian Festing (in *British Musical Miscellany*, Vol. 1 (London [1733]), p. 21) and Henry Holcombe (in *Calliope, or English Harmony* (London, 1739), p. 107) – and, as a matter of fact, from any of the settings composed later in the century.⁹

⁶ The manuscript used for this comparison is *NL-Ath*, 205-A-8, a copy of Jan Pieterszoon Sweelinck's *Regina cæli*.

⁷ Martin Holm (Oxford, Bodleian Library) was so kind as to compare the fragment of the aria in the manuscript with its separate publication without place, date or name, but presumably of English provenance (RISM P 1506), of which the Bodleian Library holds a copy.

⁸ Pescetti's *Demetrius* was premiered at the King's Theatre on 12 February 1737 and had fourteen performances up to the last one given on 2 April.

⁹ Among the later composers (after Festing and Holcombe) who contributed a setting of *When Delia* were John Broderip, William Carnaby, Tommaso Giordani and Philip Hayes. The text remained popular for new settings up to the end of the nineteenth century.

The next piece, on ff. 5v-7r, is entitled "Tornami a Vagheggiar in Alcina". This is a keyboard setting of the aria "Tornami a vagheggiar" from Act I, scene 16, of Handel's opera *Alcina* (premiered on 16 April 1735). It is a rather faithful arrangement of the complete aria – which was a relatively easy job, for the original score is mostly confined to two parts – treble (violins, oboe, voice) and bass – with the occasional addition of a rather insubstantial viola part.

SECTION 2

The second section of the manuscript contains four keyboard pieces: a keyboard transcription from Handel's *Water Music* and three sonatas by Domenico Scarlatti. The unwritten piece described as "Air in Atalanta" may have been intended to be the opening item. It has proved impossible to identify the individual aria from Handel's opera (premiered in London on 12 May 1736) to which the title refers. The aria is followed, on ff. 9v-11r, by a transcription of the first movement of the second suite, the *Allegro* in D major, of Handel's *Water Music*. This transcription is different from the one found in *Handel's Water Musick Compleat, Set for the Harpsicord*, published by John Walsh in 1743. Though composed in 1717, the *Water Music* was available in print only from 1734 onwards.

The three Scarlatti pieces are headed "Dell Signor Scarlatti", "Fuga Del Sig. Scarlatti" and "Del Sig.^r Scarlatti", respectively; these are the sonatas K 4 (ff. 12r-13v), K 41 (ff. 14v-18r) and K 30 (ff. 18v-20r), respectively. All three sonatas are found in the *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* edited by Thomas Roseingrave, which were published by Benjamin Cooke in 1739, appearing in vol. 1, pp. 4-6, vol. 2, pp. 62-67, and vol. 1, pp. 11-14, respectively. The sonatas K 4 and K 30 are also included in the *Esercizi per gravicembalo* (London, 1739), as Sonatas IV and XXX. This does not mean that the scribe of the manuscript D 18365 necessarily copied these three sonatas from one of these editions: the publications merely serve as evidence that the pieces circulated in England – the scribe may in fact have worked from manuscript copy texts.

In the manuscript the third sonata, K 30, is notated in 3/8 metre, whereas the editions use 6/8 metre. The copy is incomplete: it breaks off at the end of the first system of f. 20r. Clefs have been written for two further systems, but no music is entered following them. By that point, just over 40% of the piece had been notated: the last bar copied is bar 129 (where bars are counted in 3/8; but half-way through bar 65 in 6/8).

In the manuscript the sonata K 30 has, as a later addition, the following remark inscribed above it: "The subject is said to've been taking [*sic*] from a Cat walking on Harp^d." Indeed, in accordance with this remark the piece is now generally known as the "Cat's Fugue", or under equivalent names in other languages, such as "Katzen-Fuge" in German and "Fugue du Chat" in French. This title is believed to have been introduced by Muzio Clementi, who included the piece in his *Selection of Practical Harmony for the Organ or Piano Forte* (London: Clementi, 1802), vol. 2, pp. 155-157, with the comment "The following, by

Domenico Scarlatti, is the celebrated Cat's Fugue". This wording alone, however, already suggests that Clementi was not the inventor of the nickname, a fact confirmed by the inscription in the Paris manuscript, which must predate Clementi's remark by several decades. Even there, the scribe seems to refer to an already existing tradition ("The subject is said to have been taken [...]"). I am, however, not aware of further pre-1800 sources claiming a connection between Scarlatti's piece and the pet animal. It is impossible that Clementi used the Paris manuscript as the copy text for his edition: the manuscript version is incomplete and notated differently. But it is curious to find that in Clementi's edition the piece is preceded by the sonata K 4, likewise found in the Paris manuscript.

SECTION 3

Finally, there are the four operatic arias in the third section of the manuscript.

The first is "Vedrai morir costante" "Dell Sig.^r Hasse". This is an aria from Johann Adolf Hasse's *dramma per musica* entitled *Cajo Fabricio*, on a libretto by Apostolo Zeno, first performed in Rome in the Teatro Capranica on 12 January 1732. The aria, for soprano, strings and figured bass, ends Act III, scene 7. In D 18365 this aria is presented in two parts: a melodic line that is partly instrumental (in the treble clef) and partly vocal (in the soprano clef) plus an unfigured bass line.

Hasse's *Cajo Fabricio* went on to be performed in Naples (1733) and Dresden (1734). In London the opera was performed in an arrangement by Handel for the Royal Academy of Music, initially on 4 December 1733.¹⁰ The aria "Vedrai morir costante" is found also separately in a number of manuscripts preserved in libraries all over Europe. Most often, it is transmitted in full score,¹¹ but it also appears in reduced score for treble and bass lines alone.¹² No printed sources for the aria are known. It is impossible to say which was the source of this aria for the copyist of D 18365.

Hasse's aria is followed by two arias from Leonardo Vinci's *Artaserse*. This *dramma per musica* on a text by Pietro Metastasio was first performed in Rome at the Teatro delle Dame on 4 February 1730. It soon became a very popular opera, receiving performances in Turin, Fano, Ferrara, Livorno, Naples, Florence and other Italian cities. Additionally, this opera was performed in London in an arrangement by Handel for the Royal Academy of Music. Renamed *Arbace*, it was premiered on 5 January 1734.¹³ A selection of arias from it was published by John Walsh as the *The Favourite Songs in the Opera call'd Arbaces*.¹⁴

¹⁰ See REINHARD STROHM, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 182-196, especially pp. 207-208.

¹¹ *Vedrai morir costante* in full score: *D-Bsa*, SA 1575 (5); *D-Dl*, Mus. 2477-F-109; *D-MÜs*, SANT Hs. 1981 (Nr. 17); *GB-Lbl*, R.M. 23.d.8.(17.); *GB-Lbl*, Add. MS 31602, ff. 113r-118r; *I-MC*, 2-F-16/20a.

¹² *Vedrai morir costante* in reduced score: *GB-Lbl*, Add. MS 31603, ff. 20v-21r.

¹³ See REINHARD STROHM, *Essays on Handel and Italian Opera*, cit., pp. 209-210.

¹⁴ *The Favourite Songs in the Opera call'd Arbaces*, London, Walsh, [1734].

The two arias from *Artaserse* found in the Paris manuscript are "Per pietà, bell'idol mio" (I.5) and "Se d'un amor tiranno" (II.6). Both arias are found independently in a number of manuscripts today located in libraries in Italy, Germany, Great Britain, the United States and elsewhere.

VIVALDI'S ARIA "APRI LE LUCI E MIRA"

Finally, we find, on ff. 25v-26v (the last folios of the manuscript), a piece headed "Aria del Sig.^r Vivaldi", shown as Illustration 1 (facsimile) and Example 1 (transcription) at the end of this article. Unfortunately, the music is for some reason incomplete, ending after the "Ti" that opens line 7. The most likely explanation is that the rest of the aria, comprising all but the first four bars of the B section, was indeed fully notated, but became detached and lost when the original volume was dismembered.

Its text can be identified as the aria concluding Act I, scene 3, of the *dramma per musica* entitled *Ginevra, principessa di Scozia*. This is one of Vivaldi's later operas, written for the Teatro della Pergola in Florence, and premiered there on 17 January 1736.¹⁵ The libretto was printed in Lucca, without a specific dedication but "sotto la protezione dell'Altezza Reale del Sereniss. Gio. Gastone I. Gran Duca di Toscana".¹⁶ Below the cast list we find the information "La musica è del Sig. D. Antonio Vivaldi di Venezia". No score has been preserved, although some arias may have been based on music composed for earlier operas, while others may have been used again in later operas.

The libretto was not a new one: based on an episode in Ariosto's *Orlando furioso*, it was penned by Antonio Salvi (1664-1724) and first set to music by Giacomo Antonio Perti in 1708 for the Teatro al Pratolino near Florence. After Perti, music was provided for Salvi's libretto by Domenico Sarro (Naples, Teatro San Bartolomeo, 20 January 1720), Filippo Falconi (Rome, Teatro della Pace, 1724) and Giuseppe Sellitto (Venice, San Samuele, Ascension 1733), before Vivaldi contributed his setting in 1736.¹⁷ Under the different title of *Ariodante* the libretto had also been set to music by Carlo Francesco Pollarolo (Venice, San Giovanni Grisostomo, 14 November 1716) and George Frideric Handel (London, Covent Garden, 1735).¹⁸ The libretto for the 1736 production of *Ginevra, principessa di Scozia* in Florence was revised by Damiano Marchi after the original version of 1708 for Pratolino. A revival in Ferrara in Carnival 1737 of Vivaldi's *Ginevra* did not materialize, so the performances of 1736 in Florence are the only ones documented for his setting.

In *Ginevra, principessa di Scozia* the aria "Apri le luci e mira" is sung by

¹⁵ For *Ginevra, principessa di Scozia* (RV 716), see REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence, Olschki, 2008, vol. 2, pp 592-596.

¹⁶ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1993-1997, nos. 11863-11875.

¹⁷ Then later by Ferdinando Bertoni (1753).

¹⁸ Then later by Georg Christoph Wagenseil (1745).

Dalinda, “Dama principale di Scozia”. She meets Polinesso, Duke of Albany, who is, despite rejection, in love with Ginevra. Dalinda breaks the news to Polinesso that she, Dalinda, is in love with him. In the 1736 production the minor role of Dalinda was sung by Teresa Baratta.

A comparison of the text of “Apri le luci” of 1736 with that of 1708 brings to light a difference in line 6. In 1708 this line read “Col fumo dei sospiri”. For the 1736 production this was altered to “Co’ soli miei sospiri”. In the *Ariodante* librettos set by Pollarolo and Handel the original version of the line is retained.

<i>Ginevra, principessa di Scozia Ariodante</i>	<i>Ginevra, principessa di Scozia 1736</i>	<i>Catone in Utica 1737</i>	<i>Orlando furioso 1740</i>
Apri le luci, e mira Gli ascosi altrui martiri; V'è chi per te sospira, E non l'intendi ancor? E in tacita favella Col fumo dei sospiri Ti scuopre, oh Dio, la bella Fiamma, che gli arde il cor.	Apri le luci, e mira Gli ascosi altrui martiri; V'è chi per te sospira, E non l'intendi ancor? E in tacita favella Co' soli miei sospiri Ti scuopre, oh Dio, la bella Fiamma, che gli arde il cor.	Apri le luci, e mira Il mio costante affetto. Per te il mio cor sospira, E non l'intendi ancor? E in tacita favella Co' soli miei sospiri Ti scopro , oh dio, la bella Fiamma, che m'arde il cor.	Apri le luci, e mira Gli ascosi miei martiri; Per te il mio cor sospira, E non l'intendi ancor? E in tacita favella Co' soli miei sospiri Ti scopre, oh Dio, la bella Fiamma di questo cor.

TABLE 3. The text of the aria “Apri le luci e mira” as given in various librettos.

After the *Ginevra, principessa di Scozia* of 1736 the text of “Apri le luci e mira” was inserted into Pietro Metastasio’s *Catone in Utica*, when this libretto became used for Vivaldi’s next opera, first performed at the Teatro Filarmonico of Verona in May 1737. The aria appears at the end of Act I, scene 9, where it replaces Metastasio’s original aria text “Chi un dolce amor condanna”. But now the second and third lines of “Apri le luci and mira” read “Il mio costante affetto | Per te il mio cor sospira”, instead of “Gli ascosi altrui martiri | V'è chi per te sospira”, as in the *Ginevra* libretto. The aria text in *Catone in Utica* must therefore be viewed as a paraphrase of the one in *Ginevra*. The music for it is totally new.¹⁹

The aria text “Apri le luci e mira” in the “*Ginevra* version” occurs also in the pasticcio *Orlando furioso*, based partly on Vivaldi’s *Orlando* of 1727 and partly on other works. In this opera, the second line has “miei martiri” instead of “altrui martiri” as in the earlier sources. *Orlando furioso* was performed at the Teatro Grillo in Este in the autumn of 1740, apparently without any direct involvement by Vivaldi, although the fact that the composer’s nephew Pietro Mauro led the company in question and made a general habit of reviving his uncle’s operas and (in pasticcios) recycling his arias greatly increases the likelihood that

¹⁹ In the revival in pasticcio form of Vivaldi’s *Siroe, re di Persia*, in Ferrara (Teatro Bonacossi) in Carnival 1739 an aria for Siroe (II.3) preserved in the libretto is a textual paraphrase or parody of “Apri le luci e mira” in its *Catone* version, as appears from the rhyme scheme and the re-used phrases. One may assume, therefore, that unless new music was composed for the aria, it was the *Catone* music rather than that of *Ginevra* that was re-used. See REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, vol. 2, p. 734.

Vivaldi's music for this aria was reused there.²⁰ In this *Orlando* the aria appears in Act 1, scene 7.

The textual versions of "Apri le luce" occurring in the various librettos are given in Table 3. From this table it immediately becomes clear that the text for the aria in the manuscript D 18365 corresponds in full only to the version of Vivaldi's *Ginevra, principessa di Scozia* of 1736. This means that there is no reasonable alternative to believing that the Paris manuscript reproduces the aria, in an arranged and reduced form, as it was sung in the 1736 Florentine production.

It is impossible to verify the accuracy of the music. But the accuracy of the text is only moderate. It is as if the person who wrote it did not know Italian: otherwise, there is no explanation for such errors as "Gli ascosi martire" for "Gli ascosi martiri" and "solli" for "soli". "Intendi" is reduced to "intend" before "ancora", which is not exactly wrong but introduces ambiguity, since "intend" can stand for "intendo", "intendi", "intende" or even "intenda". The truncation may have been introduced deliberately in order to make it unnecessary for a singer not very conversant with Italian to apply synaloepha between "intendi" and "ancor".

The regular motion and simple functionality of the bass line are in line with Vivaldi's late style, as are the *galant* inflections of the upper part, with its abundant rhythmic variation and repetition of small thematic cells, and the selective but skilful employment of word-painting (for example, the minorization and use of the *Seufzer* figure for "sospira" at the top of f. 26v).²¹ The return to the tonic at the start of the second vocal section (with use of the same opening theme) is another typical 'late-period' feature.

The first three Italian arias in the manuscript were all well known in England because of their inclusion in Handel's pasticcios *Cajo Fabricio* and *Arbace* (= *Artaserse*); they can easily have been copied from English sources of the time. "Apri le luci e mira" is the only composition in the manuscript for which no connection with England can be established; it must have been completely unknown there. That means that the aria as it is found in the Parisian manuscript was either copied in Italy directly or indirectly from Vivaldi's score or taken from a similar copy brought over to England but not further disseminated. For the moment, we opt for the latter alternative. There is no evidence to suggest that the Parisian manuscript itself ever was in Italy.

If we accept the hypothesis that "Apri le luci e mira" was initially copied in Italy and then was transmitted in England from that copy to the Parisian

²⁰ On Mauro and his company, see MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, ed. Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 37-61.

²¹ 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.

manuscript, it may be worth investigating whether the three arias that precede it may have reached the manuscript via the same route. This is indeed quite possible. Vinci's *Artaserse* was a very popular opera in Italy during the 1730s, and was performed in Florence in Carnival 1740. Hasse's *Cajo Fabricio* was likewise performed in Tuscany in Carnival 1740, though not in Florence but in Livorno. This means that the three arias by Hasse and Vinci could similarly have been copied in Italy – more specifically, in Florence or another city in Tuscany – at approximately the same time as “Apri le luci e mira” from Vivaldi's *Ginevra*: that is, around 1740.

Several questions will probably remain unanswered forever: in the first place, the identity of the persons who wrote down the music in the manuscript. Equally unknown are – and will probably remain – the identity of the person who brought the manuscript to France and the time when this occurred, although it is probable that it had reached there by the first years of the nineteenth century. But the most pressing question that remains is whether or not the missing bars of the aria – or, for that matter, other missing arias from *Ginevra, principessa di Scozia* – will ever be found.

LOST AND FOUND: "APRI LE LUCI E MIRA"

ILLUSTRATION 1. *F-Pn*, D 18365, ff. 25v-26v. Reproduced by permission of the Bibliothèque Nationale de France.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Apri le luci e mira". The score is written on ten staves, with the first two staves containing the title and tempo markings. The tempo is marked "att. non molto". The music is in a 2/4 time signature and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics are written below the staves, starting with "Apri le luci e mira e mira g'as =". The piece concludes with the words "= cosi al-trui martire O'è chi per-te Sos=".

Aria del
1^a Violato.
att. non molto

Apri le luci e mira e mira g'as =
= cosi al-trui martire O'è chi per-te Sos =

= pira sospira e non l'intende ancor e non
 l'intend'ancor e non l'intend'ancor
 aprì le luci e
 mira e mira gl'ocosi altrui martire gl'os=
 così altrui martire Vè chi per te sospira
 Vè chi per te sos-pira e nò l'intende ancor aprì le

LOST AND FOUND: "APRI LE LUCI E MIRA"

Handwritten musical score for the piece "Apri le luci e mira". The score is written on a single page with a vertical crease down the center. It consists of seven systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written in Italian and are interspersed between the musical staves. The lyrics are: "luci mira i martiri nē chi per te sospira sos- =", "= pira e non l'intend' ancor mira mira q'as =", "= così altri martiri e nō l'intend' ancor", "ta-ci-ta fa-vella con solli miei sos-piri ti". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circular stamp is visible on the right side of the page, partially overlapping the piano accompaniment. The page number "- 81 -" is printed at the bottom center.

luci mira i martiri nē chi per te sospira sos-
= pira e non l'intend' ancor mira mira q'as =
= così altri martiri e nō l'intend' ancor
ta-ci-ta fa-vella con solli miei sos-piri ti

RUDOLF RASCH

EXAMPLE 1. Antonio Vivaldi, aria "Apri le luci e mira" (F-Pn, D 18365, ff. 25v-26v).

Allegro non molto

8

15

22
A - pri le lu-ci, e mi-ra, e mi-ra gl'a-sco - si_al-trui mar-ti-ri.

29
Vè chi per te so-spi-ra, so-spi-ra, e non l'in-ten-di an-cor, e non l'in-ten-d'an-

36
cor, e non l'in-ten-d'an-cor.

42
A - pri le lu-ci, e mi-ra, e mi-ra gl'a-sco - si_al-trui mar-

LOST AND FOUND: "APRI LE LUCI E MIRA"

50

ti - ri, gl'a-sco - si_al - trui mar - ti - ri. V'è chi per te so - spi-ra, V'è chi per te so -

57

spi-ra, e non l'in - ten - di an - cor. A - pri le lu - ci, mi - ra_i mar - ti - ri.

64

V'è chi per te so - spi - ra, so - spi - ra, e non l'in - ten - d'an cor. Mi - ra,

70

mi - ra gl'a - sco - si_al - trui mar - ti - ri. E non l'in - ten - d'an - cor, E non l'in - ten - d'an -

77

cor.

84

E in ta - ci - ta fa - vel - la con so - li miei so - spi - ri, ti

Rudolf Rasch

PERDUTA E RITROVATA:

«APRI LE LUCI E MIRA», UN'ARIA DALL'OPERA DI VIVALDI
GINEVRA, PRINCIPESSA DI SCOZIA

Sommario

Il codice miscelaneo D 18365 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi fu realizzato in Inghilterra, quasi certamente poco dopo il 1740, da due copisti piuttosto inesperti, con molta probabilità dei musicisti dilettanti. Quasi sicuramente il manoscritto fu in seguito rilegato in Francia, nella prima decade dell'Ottocento, anche se nel suo stato attuale di conservazione appare scompaginato e privo di alcuni (forse numerosi) fogli originari. Le ventisei carte sopravvissute contengono, tra gli altri, il Minuetto in Do minore per strumento a tastiera di Geminiani (pubblicato a Londra nel 1739), tre sonate, sempre per tastiera, di Domenico Scarlatti (tutte edite nella raccolta di sonate scarlattiane pubblicata a Londra da Roseingrave, sempre nel 1739), le trascrizioni di alcuni brani di Händel e, infine, una riduzione per voce e basso continuo di quattro arie d'opera – rappresentate per la prima volta negli anni Trenta del Settecento – di Hasse, Vinci (due numeri) e Vivaldi. Il testo poetico dell'aria vivaldiana, «Apri le luci e mira», corrisponde a quello stampato nel libretto dell'opera *Ginevra, principessa di Scozia*, messa in scena a Firenze nel 1736 e in seguito mai più ripresa altrove. Di quest'opera non ci è pervenuta alcuna partitura né in forma completa né allo stato di frammento, e perciò la copia parigina di «Apri le luci» è a tutti gli effetti una nuova acquisizione nel *corpus* delle fonti delle composizioni vivaldiane a noi note. Sfortunatamente, la trascrizione dell'aria è incompleta, a causa della perdita dei fogli conclusivi del codice che la trasmette. Quantunque lo stesso testo poetico sia contenuto in più libretti d'opera, le varianti autonome trasmesse nella copia di Parigi testimoniano la sua derivazione dalla *Ginevra* fiorentina del 1736. Poiché il manoscritto parigino fu redatto in Inghilterra, è evidente che la tradizione testuale della *Ginevra* vivaldiana presuppone l'esistenza di almeno una fonte intermedia fra la partitura originale dell'opera, oggi perduta, e la copia dell'aria custodita a Parigi. Questa stessa fonte, non meglio identificata, potrebbe aver inoltre trasmesso le tre arie di Hasse e Vinci copiate nel codice parigino, anche se queste ultime fossero giunte in Inghilterra per vie diverse rispetto a quella seguita dall'aria vivaldiana. Per ciò che concerne la musica, «Apri le luci» è un perfetto esempio del 'tardo stile operistico' vivaldiano.

MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

It is always good to open a *Miscellany* with a **report on a newly discovered contemporary source of a Vivaldi composition**, especially when this is a previous unknown composition or a significantly different version of a known one. In the course of exploring the chamber cantatas of the Neapolitan composer Giuseppe Porsile (1680-1750) in preparation for a recently issued CD devoted to them, Inês d’Avena came across a collection of twenty-five cantatas for soprano and basso continuo (with an added recorder in the last one) by various composers of the first half of the eighteenth century compiled and copied out in a single volume by Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), the eminent music historian and promoter, in Vienna, of the performance of old music.¹ The volume containing the collection is preserved in the Österreichische Nationalbibliothek, where it is shelfmarked SA.67.A.25. None of the individual cantata scores is headed by a composer’s name, but Kiesewetter’s list of contents identifies the ten represented authors. Seven of the cantatas are attributed to Porsile, six to Caldara, three to the obscure composer Anton Phuniak (1682-1771, active mainly in Vienna), two each to Benedetto Marcello and Giovanni Bononcini and one each to Porpora, Hasse, Leo, Predieri and Francesco Peli. This was seemingly a personal selection by Kiesewetter, and doubtless one assembled from several different copy texts. Where concordances are known, the attributions appear to be sustained – with one exception. Sandwiched on pp. 147-155 between two other cantatas likewise attributed to Porsile is a four-movement (RARA) cantata in the key of E minor² whose text and music look strikingly familiar.

This cantata is *Qual per ignoto calle*, RV 677, which in a version in C minor is one of three cantatas for alto and basso continuo by Vivaldi preserved in a partially autograph score in Dresden that according to the latest evidence was sent to the Saxon court by the composer in or around 1733.³ Already in the critical edition of this cantata by Francesco Degrada published in 1993 by Ricordi the editor noted, on the basis of certain accidental and subsequently deleted occurrences of the soprano clef in place of the alto clef, that “in

¹ The CD, entitled *Mannaggia Amore. Giuseppe Porsile: cantatas for soprano* (Passacaille PAS 1061), was released in August 2019. The artists are Inês d’Avena (director and recorder) with the ensemble La Cicala and Stefanie True (soprano).

² For cantatas in RARA configuration the overall key is defined by the opening key (or simply chord) of the introductory recitative and the key of the concluding aria, which are normally the same.

³ *D-Di*, Mus. 1-J-7,12, pp. 129-136. On the ‘Dresden compilation’ to which the score belongs, see PAUL EVERETT, *Vivaldi at Work: The Late Cantata and the Consignment for Dresden*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, eds Alessandro Borin and Jasmin Melissa Cameron (“Saggi vivaldiani”, 1), Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 97-113 (online publications: <<https://www.cini.it/publicazioni/fulgeat-sol-frontis-decorae>>). RV 677 is discussed in MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, especially pp. 176-179.

preparing his copy, he [Vivaldi] was transposing at sight from a version of the cantata for soprano voice".⁴ The Vienna version vindicates this astute inference.

But can we be sure, given Vivaldi's known propensity to borrow without acknowledgement from other composers, that the Dresden version was not merely an adaptation of a composition indeed by Porsile? In this case, I believe, a hypothesis of this nature can be ruled out not only on the general grounds that in anthologies of baroque chamber cantatas misattributions are uncommonly frequent, but also on the more specific grounds that Vivaldi and, to some extent, also Porsile have distinct stylistic profiles that in the present instance unquestionably favour the first-named composer. In recitatives, Porsile is very partial to a type of cadence first favoured by Neapolitan composers for which I have coined the term "arch cadence":⁵ a species of perfect cadence in which the harmonic progression V(6/4)–V(5/3)–I(5/3) is complemented by the melodic progression Tonic–Supertonic–Tonic.⁶ Conversely, Vivaldi hardly uses this device at all in his vocal music. For his part, Vivaldi liberally employs in his recitatives what I have termed "harmonic ellipsis",⁷ which is where the expected connective chord bridging two chords remote from one another is omitted, thereby increasing the harmonic pungency. The more conventional Porsile, in contrast, does not. There are many other stylistic criteria that could be cited in support of the proposition that the Vienna version, no less than the Dresden one, is Vivaldi's handiwork rather than Porsile's – and, of course, a later collector's (Kiesewetter's) contents list ought to carry much less weight than an attribution in a partly autograph score.

Some of the alterations made to this cantata in the process of adaptation are due to, or at least influenced by, the transposition occasioned by the change of voice type, while others are simply 'second thoughts' aimed at improving the music or perhaps customizing it for a particular singer.⁸ The most radical changes, however, all stem from Vivaldi's decision not to make F minor the key of the first aria (as it would have been, had he retained the major third throughout the cantata as the fixed downward interval of transposition), but

⁴ Antonio Vivaldi. *Qual per ignoto calle. Cantata per contralto e basso continuo, RV 677*, ed. Francesco Degrada, Milan, Ricordi, 1993, p. 25.

⁵ On the use of the 'arch' cadence, see MICHAEL TALBOT, *Maurice Greene's Vocal Chamber Music on Italian Texts*, "Royal Musical Association Research Chronicle", 48, 2017, pp. 91-124: 113-114.

⁶ The novelty and distinctiveness of this cadence arise from the fact that the fourth over the initial bass note resolves upwards to the fifth instead of downwards to the third. The very frequent use of this cadence type made by Porsile is evident from the facsimiles of opening pages of his cantatas hosted by the database CLORI, accessible at <<http://cantataitaliana.it/>>.

⁷ See the entry for the term in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 94-95.

⁸ A striking example of this kind of change occurs in the first phrase of the opening recitative, where the Vienna version has for the soprano (in E minor) the notes *b', g'', e'', c', g', f''* sharp, *f''* sharp, whereas the Dresden version has (in C minor) *g', c'', a' flat, e' flat, c', b'', b''* – the same harmonies but different notes. Francesco Degrada corrected – that is, hypercorrected – the third note from *a' flat* to the more orthodox *g'*, but the Vienna version shows that the composer did indeed wish to illustrate the word "ignoto" by moving unexpectedly to a 6/3 chord on the third beat of bar 1.

instead to place this movement in E minor, a perfect fourth below the Vienna version. This puzzling alteration, whose motivation is not obvious (as keys went, F minor was hardly 'extreme' by the 1730s!), necessitated rewriting the last three-and-a-half bars of the opening recitative so that it cadenced finally in C major, a key suitable for prefacing E minor. The second aria, in contrast, restores the original transposition by a major third by virtue of returning to C minor. Instead of starting the second recitative that precedes it a fourth lower than in the Vienna version and finishing it a third lower, which would have necessitated making changes somewhere in mid-movement, Vivaldi chose to recompose it in its entirety as regards the musical pitch of both parts, while everywhere retaining the original rhythm (except for a momentary doubling of note-values coincident with the phrase 'o variar di loco').

The types of alteration made by Vivaldi to the recitatives in RV 677 mirror those found countless times in his operas in instances where arias are replaced or repositioned or the compasses of singers change. But this is the first instance of such radical reworking to be encountered in his chamber cantatas. The differences between the two versions certainly justify the creation for them of dual RV numbers (as RV 677 and RV 677a) and perhaps also the separate publication of the Vienna version. *Qual per ignoto calle* is recognized to be one of Vivaldi's finest cantatas, and it would be good to make it available in print also for sopranos. In addition, it provides a valuable resource for the study of Vivaldi's manifold techniques of musical conversion.

Staying with the subject of new sources, I should mention **the reappearance of the siciliana movement appearing as the third movement of the violin and/or traverso sonata RV 810 as the equivalent movement in a sonata in D major constituting the first item of an anonymously compiled manuscript anthology** containing fourteen items – mostly sonatas, many of which are pasticcio compositions – preserved in Bonn.⁹ The volume must date from no earlier than 1730, when its seventh item, a sonata by Michael Festing, was published as his Op. 1 no. 9. All the items in it, which include besides solo sonatas an otherwise unknown duet for two traversos by Pepusch, a transcription for traverso and bass of a concerto (Op. 2 no. 4) by Albinoni and a transcription for two traversos and bass of the final duet in Handel's opera *Ottone, re di Germania*, are (or have been arranged for) the stated wind instrument. In addition to Vivaldi, the composers represented by individual movements in the pasticcio sonatas include (so far as I have been able to discover) Mascitti, Jean-Baptiste Lœillet, Pepusch and Kress.

⁹ Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek (D-BNu), S 2981. The volume is listed, with a very brief description of its contents, as no. 589 in MAGDA MARX-WEBER, *Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn* ("Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte", 89), Köln, Arno Volk-Verlag, 1971, pp. 126-127. The opening sonata occupies ff. 1r-4r, the siciliana movement appearing on ff. 2v-3r. The three other movements, very possibly sharing a composer, are distinctly non-Vivaldian in style, so the enticing notion that the whole sonata is by Vivaldi can immediately be discounted.

As is explained and also illustrated with a facsimile reproduction in Federico Maria Sardelli's edition of RV 810, three movements from this sonata – the siciliana in question moved from third to first position in the four-movement sequence – are plagiarized in the fifth sonata of a collection (Op. 1, published c. 1750 by John Walsh junior) of the Venetian composer Antonio Pizzolato, who was at that time resident in Britain.¹⁰ Pizzolato's collection is for violin, but its second and fifth sonatas are described on the title page as being playable by the "flauto traversiero". This raises the contentious issue of whether RV 810 is 'really' for traverso rather than violin. My personal belief is that even when a sonata is by default 'for' violin (in the countless instances where it is headed simply "Sonata", "Solo" or "Sonata a solo" without identification of the treble instrument), it may sometimes have been conceived *ab initio* as alternatively – and perhaps even sometimes preferably – for one or more wind instruments, to whose compass, preferred keys and technical limitations it strictly conforms. In this perspective, I would contend that RV 28 and RV 34 are genuinely 'also' oboe sonatas, and RV 810 'also' a traverso sonata. The utilization of the siciliana in RV 810 (this dance title appears in both Pizzolato's plagiarized version and the Bonn movement but, following his normal practice, is not employed by Vivaldi himself) for a collection consisting entirely of music for traverso points in the same direction.

An interesting detail is that in Bonn, unlike in RV 810 and Pizzolato's sonata, the siciliana contains only ten bars (divided as 5+5), as opposed to thirteen (7+6). The longer version is in fact a 'padded out' version of the shorter one, using such simple devices as the repetition of short phrases for rhetorical emphasis ("kinetic recurrence", as the musicologist Arthur Hutchings termed it) or the prolongation of a cadential chord. It would appear, however, that the shorter version arose from judicious cutting by the arranger, rather than being an earlier or later version created by Vivaldi himself.¹¹

Trawling the RISM catalogue also produced an unexpected new find. **The Credo RV 592**, by most scholars always considered unlikely to be genuinely by Vivaldi, exists in a second set of manuscript parts (*PL-Wu*, RM 4758) similar in form to the first (RM 5046) and likewise originating from Breslau/Wrocław – but with one important difference: the title page attributes the composition much more credibly to "Pigaglia", who must be Diogenio Bigaglia (1678-1745). Not only that: the *Credo* is linked thematically not only to works certainly by Bigaglia but also to the "Introduction" RV Anh. 70, which can be shown to be an amateurish anonymous arrangement – or rather, disfigurement – of a violin (or flute) sonata by that composer. I am currently preparing an article on RV Anh. 70 and its multitude of concordances.

¹⁰ Antonio Vivaldi. *Sonata RV 810*, ed. Federico Maria Sardelli, Milan, Ricordi, 2012.

¹¹ The ending in the Bonn version, which entails the rewriting of the flute part to make a simple 'arch' cadence (*d''-e''-d''*) in place of the 'signature' cadential phrase of sicilianas (*d''-e''-c''* sharp-*d''*), seems inconsistent with Vivaldi's authorship.

A useful addition to the reception history of Vivaldi's opera *L'incoronazione di Dario*, RV 719, premiered at the Teatro S. Moisè in Venice in Carnival 1717, emerges from a recent book by Francesco Lora dealing with the operas of Giacomo Antonio Perti.¹² In April 1717 Perti arranged for the Teatro Formagliari in Bologna a pasticcio version of Zeno's drama *Lucio Vero* (differing from the version he had composed in 1700, in collaboration with Martino Bitti, for Pratolino, where the libretto had been adapted, probably by Antonio Salvi). The music for the pasticcio has not survived, but from its libretto it appears that certainly the text and perhaps also the music for two arias came from *L'incoronazione di Dario*. The text for the aria "Di te sola in un momento" (*Lucio Vero*, I.4), sung in Bologna by Giuliano Albertini, turns out to be a parody of "D'un bel piacere in un momento" (RV 719, I.5), sung there by Anna Vincenza Dotti in the role of Statira, while the same Albertini's "Fermo scoglio in mezzo al mare" (*Lucio Vero*, II.12) shares its text with an aria for Argene (sung by Anna Maria Fabbri) in RV 719, II.3. Strictly speaking, these are probably not *arie di baule*, since as far as one knows they did not already belong to Albertini's repertoire. Very likely, they were selected independently by the arranger, Perti, who may have had access to a score of Vivaldi's opera. At all events, they appear to offer further evidence that arias by Vivaldi were by 1717 already joining the common pool of 'favourite' numbers chosen for use beyond their original musical context.¹³

A recent catalogue of portraits in the collection of the Museo della Musica di Bologna (the former Liceo Musicale) contains an extensive commentary by Angelo Mazza on **the famous and most widely circulated eighteenth-century portrait presumed to be of Vivaldi** (the only one in colour).¹⁴ Mazza's scepticism about this identification is shown by his heading for this entry – "Ritratto di compositore e violinista (già ritenuto Antonio Vivaldi)" – and even more explicit choice of running title: "Ignoto violinista e compositore". One cannot but admire the thoroughness of the entry, which gives an excellent account of the condition and conservation history of the portrait, chronicles the evolution of views on its subject following Francesco Vatielli's claim for Vivaldi (1738) and in particular produces unassailable arguments for assigning the painting to the second half of the eighteenth century and to followers of Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). All the same, there are omissions and, I would argue, some challengeable conclusions.

¹² FRANCESCO LORA, *Nel teatro del principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, [Bologna], Albisani, 2016, pp. 117-119. I am grateful to Giovanni Andrea Sechi (who is thanked by the author for his assistance in identifying the provenance of the aria texts) and to Kees Vlaardingerbroek for bringing this book and the earlier (2012) doctoral thesis by Lora that was its genesis to my attention.

¹³ It would be wrong, however, to dismiss out of hand the possibility that Perti simply took the two aria texts from the libretto of *L'incoronazione di Dario* and wrote his own settings.

¹⁴ LORENZO BIANCONI – MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI – GIOVANNA DEGLI ESPOSTI – ANGELO MAZZA – NICOLA USULA – ALFREDO VITOLO, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna. Da padre Martini al Liceo Musicale* ("Historiae musicae cultores", 129), Florence, Olschki, 2018, pp. 270-275.

For a start, there is not enough discussion of the symbolism of the portrayal, the way that aspects of the subject's apparel and the objects placed around him are used to impart information. Take, for instance, the central issue of the *ciuffo rosso* (the tuft of red hair), that many, including myself, have discerned at the boundary of the subject's wig and forehead. Such an allusion would, if correctly interpreted as such, be entirely logical as a subtle pointer towards the *Prete rosso*. It is not enough to argue, as some have done, that the colour in question (which Mazza is careful to describe as brown-ochre rather than red) is that of the ground layer, since the painters who have deliberately allowed the colour of a priming coat to serve unmodified as just one colour among the many making up the picture are very numerous. To rule out the colour contributed by the uncovered ground layer as a significant and deliberate element, one would need to compare this portrait with others from Crespi's workshop and find similar patches of uncovered ground at the interface of wig and brow before claiming that its presence here is fortuitous or just slapdash.

Then there is not enough probing exploration of the informal, deliberately casual aspect of much of the picture (paralleled at a technical level by the use of bolder brush strokes). This quality is encapsulated by the careless retreat of the descending part of one side of the wig to behind the musician's left shoulder, the exuberant splaying of the cuffs of the chemise, the crumpling of the sheet bearing musical notation and the very odd deviation of the violin's A string in the direction of the E string (reaching its closest point at the start of the neck). Surely these exaggerated details seek to convey the impression of an unusually distracted and slightly eccentric genius – someone conforming, in fact, to Vivaldi's public reputation.

Nor does Mazza pay enough attention to the parallels between the La Cave engraving of 1725 – which we know to be definitely of Vivaldi – and the Bologna portrait. Although there is a very close match in the clothing and physiognomy of the two representations (especially in the lower left-hand quadrant), with use of the same 'props' of table, inkwell, quill and fragment of musical manuscript, the Bologna portrait differs radically from the earlier one in adding very prominently a violin, held semi-upright by the subject as if in proud display. But the probable significance of this is merely that for La Cave, whose engraving adorns the original *Le Cène* edition of Op. 8, the emphasis is quite understandably placed unambiguously on Vivaldi as composer, whereas in the Bologna portrait his claim to fame becomes divided between composition and violin-playing, with perhaps a slight emphasis on the second activity. It is interesting how the lower right arm and hand holding up the sheet of music in the engraving are angled very similarly to those directed towards the tailpiece of the violin in Bologna – surely something unlikely to have arisen by sheer coincidence.

I would venture a guess that both portraits go back to a single earlier portrait, perhaps made from life, which each adapts in its own way. The most likely period of this putative portrait would have been the 1710s, when Vivaldi

first came into his own as an international figure in both spheres. To convert this image into a print, La Cave would have had to decide whether to engrave a mirror-image (appearing as its model when reproduced) or to engrave the model as he saw it (resulting in a mirror-image when reproduced). The odd thing is that he appears to have employed different ‘reproduction modes’ for the head (including the wig) and for the rest of the portrait: the head is inclined slightly to the right, contradicting the marked leftward sweep (another evocatively ‘negligent’ feature!) of both wings of his chemise collar. In comparison with the Bologna portrait, where the very slightly leftward tilt of the head almost exactly matches (with good aesthetic effect) that of the two wings, the result looks very unnatural and, frankly, ugly. If we imagine the engraving as it would appear if the subject’s head (but nothing else) were replaced by its mirror-image, the relatedness of the two portraits would become still more obvious, reinforcing the case for Vivaldi.

Kees Vlaardingerbroek alerted me to **important mentions of Vivaldi in Jana Perutková’s massive and impressive recent study of the music-loving Moravian nobleman Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752)**, famous for his cultivation of opera at Jaroměřice (Jarmeritz) and elsewhere in the Habsburg domains.¹⁵ The first revelation is that in 1742 Questenberg purchased scores of ten operas staged at the Kärntnertor theatre in Vienna between 1731 and 1742, among which was Vivaldi’s posthumously produced *Merope* of 1742.¹⁶ This means that there is a finite possibility that this score could one day turn up and reveal its musical secrets.

More intriguing still is Perutková’s information that in the spring of 1733 Kaunitz’s future heir, the young count Wenzel Anton von Kaunitz (1711-1794), met Vivaldi in Rome, in the course of a Grand Tour, during the spring of 1733.¹⁷ Immediately, one recalls an assertion by Vivaldi in a famous *cri de cœur* of 13 November 1737 addressed to Guido Bentivoglio d’Aragona: “Sono stato tre Carnovali a fare Opera in Roma, e V[ostra] E[ccellenza] lo sa, né mai ho detto messa, et ho suonato in Teatro, e si sa che sino Sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto”.¹⁸ There has been much speculation over the year of the ‘third’ Carnival season (besides 1722-1723 and 1723-1724) spent by Vivaldi in Rome. The best guess so far has been 1720, when Vivaldi contributed one act to a collaborative setting of *Tito Manlio*, but this hypothesis has always been tentative, since there is no evidence for Vivaldi’s travel to the

¹⁵ JANA PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen oper in Mähren* (“Specula Spectacula”, 4), Vienna, Hollitzer Verlag, 2015.

¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 218-219.

¹⁸ See MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* (“Quaderni vivaldiani”, 17), Florence, Olschki, 2013, pp. 235-238: 235-236. “I spent three carnivals in Rome on operatic business, and Your Excellency knows this; and I never said Mass [there], and I played in the theatre, and it is known that even His Holiness wished to hear me play, and how many favours I received.”

Eternal City around then. No operatic (or indeed other musical) activity in Rome by Vivaldi is known from the 1730s, but 1732-1733 is a Carnival season uncharacteristically void of known operatic activity for both Vivaldi and Anna Girò, which increases the possibility of a sojourn there. However, operatic performances must have ended by the start of Lent on 18 February, and Vivaldi was certainly in Venice on 17 February 1733, when Edward Holdsworth met him. Perhaps, when writing “tre Carnovali”, Vivaldi meant “tre anni”, which would be more consistent with his reported encounter with Kaunitz in the spring. On this third visit to Rome, he might instead have been occupied, during Lent and Holy Week, with the composition and direction of sacred vocal music (which would fit well with playing the violin before Clement XII). The matter deserves further investigation.

Fresh from the press this year comes **an anthology of early north Italian violin concertos edited and introduced by Fabrizio Ammetto**.¹⁹ The critical editions are of twelve concertos by ten composers (Torelli is represented by three concertos), the last of whom is Vivaldi, with RV 381/528. Although this volume is published in Italy, its textual portions are written in Spanish, a fact easily explainable by the author’s residence in Mexico and the great demand for high-quality pedagogical texts and critical editions within the Latin American and Iberian world. The long introductory chapter entitled “El contexto del concierto” (The Context of the Concerto) is immediately recognizable as a slightly adapted version of the similarly titled opening chapter of Ammetto’s book on Vivaldi’s concertos for two violins.²⁰ This account is in my view the best compact history and analytical description of the early concerto currently on the market, serving its new purpose excellently.

From the same author come two recent Spanish-language articles. The first is a discussion of performance practice in the ornamentation of Vivaldi’s violin concertos, especially interesting for its observations and suggestions regarding RV 774 and RV 775, two concertos from Anna Maria’s Partbook;²¹ the second, written in collaboration with Javier Lupiáñez, examines Pisendel’s annotations in the concerto for two violins RV 507 and the light this sheds on Vivaldi’s improvisatory practice.²²

¹⁹ FABRIZIO AMMETTO, *El concierto antiguo italiano (1692-1710), con la edición crítica de doce obras de Torelli, Gregori, Jacchini, Motta, G. Taglietti, Albinoni, Bergonzi, B. Marcello, Valentini, Vivaldi* (“Biblioteca musicale”, 34), trans. Alejandra Béjar Bartolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.

²⁰ ID., *I concerti per due violini di Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 18), Florence, Olschki, 2013.

²¹ ID., *Aspectos de praxis ejecutiva históricamente informada: la ornamentación en algunos conciertos para violín de Vivaldi*, in *Violín, viola, violoncello y piano. Procesos de enseñanza-aprendizaje, vol. II*, eds Jorge Barrón Corvera and Gonzalo de Jesús Castillo Ponce, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Madrid-Ciudad de México, Plaza y Valdés, 2018, pp. 37-55.

²² JAVIER LUPIÁÑEZ – FABRIZIO AMMETTO, *Las anotaciones de Pisendel en el Concierto para dos violines RV 507 de Vivaldi: una ventana abierta a la improvisación en la obra del ‘Cura Rojo’*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era* (“Speculum musicae”, 33), ed. Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 43-62.

After a long delay following submission, **my festschrift contribution on the reception of Vivaldi's music in eighteenth-century France** was published in 2018.²³ In it, I build on an older article on a similar subject by Sylvie Mamy²⁴ in order to contrast the French tradition of Vivaldi reception, for which Op. 8 was from the start the emblematic collection, with the British tradition, which took Op. 3 as the 'essential' Vivaldi.

It is at long last possible to welcome **the publication of an updated and corrected edition of the Vivaldi catalogue** twelve years after the original edition appeared.²⁵ With 668 pages (plus 44 preliminary pages) this is substantially larger than its predecessor, testifying to the seemingly never-ending accumulation of new works and sources. All Vivaldians are massively indebted to the hard work and careful thought devoted by Federico Maria Sardelli to the revision of this catalogue over the years, as evidenced by the annual list of *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano* published in this journal. The ultimate goal, in my opinion, must be an online catalogue with free and universal access updated and corrected at fixed intervals (so that users know when next to check for possible changes) in order to facilitate speedy access to the latest information, but that is a matter for the future.

An update, which is also a very necessary correction, needs be made to the recent article by Kees Vlaardingerbroek and myself on **Vivaldi's borrowing, in three separate concerto movements, of the musical substance of the *Imitatione delle campane* movement in the third sonata of J. P. von Westhoff's collection of violin sonatas (1694)**.²⁶ In the third movement of RV 332 (Op. 8 no. 8) there is not only a close paraphrase of Westhoff's material over a dominant pedal in the dominant key in bars 48-75 (second portion of the first solo episode),²⁷ but also a near-exact reprise of it over a dominant pedal in the tonic key forming the brief third solo episode (bars 131-157).²⁸ This varied repeat escaped our notice because by placing the pedal note (the open string D) at the

²³ MICHAEL TALBOT, 'Le plus habile compositeur qui soit à Venise': Vivaldi's Reputation in Eighteenth-Century France, in *French Renaissance Music and Beyond: Studies in Memory of Frank Dobbins*, ed. Marie-Alexis Colin, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 567-589.

²⁴ SYLVIE MAMY, *Le Printemps d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau*, "Informazioni e studi vivaldiani", 13, 1992, pp. 51-64.

²⁵ PETER RYOM – FEDERICO MARIA SARDELLI, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, second, revised edition, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2019.

²⁶ KEES VLAARDINGERBROEK – MICHAEL TALBOT, *Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff*, "Studi vivaldiani", 18, 2018, pp. 91-114. The authors are grateful to Paul Everett for pointing out the omission.

²⁷ Not the second episode, as incorrectly stated in the article.

²⁸ The second playing of the arpeggiated pattern is shorter than the first by one bar since it contains (unintentionally on the composer's part?) no equivalent of bar 67. In the autograph source in Turin, but not in the contemporary published editions, bars 131-134 come with the composer's fingerings.

base of the three-part violin chord, the conventional position in broken-chord patterns of this type, instead of in the middle as before (following Westhoff), Vivaldi abandoned, or at least greatly weakened, the ‘special effect’ of *bariolage*. In reproducing Westhoff’s chord sequence in both tonic and dominant versions (as the German himself does in his *Imitatione delle campane*), Vivaldi follows the precedent of his earlier borrowing in RV 237 – only this time the order is reversed to become dominant-tonic.

Few Vivaldians can be unaware of **the momentous contribution of Alberto Gentili (1873-1954) to the modern Vivaldi revival** through his acquisition for the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, in the late 1920s, of the so-called “Turin Manuscripts” (the Foà and Giordano donations) constituting the major part of the composer’s archive of his own works, and through the subsequent studies and editions connected with Vivaldi that he produced during the inter-war years. On 12 June 2019 Gentili was commemorated at the library by the unveiling of a plaque on the external wall close to the entrance to its concert hall appropriately named after the composer.²⁹ This happy occurrence reminds me that within a few years we will reach the centenaries of the arrival of the two donations – occasions, perhaps, for exhibitions and celebratory concerts.

²⁹ I thank Annarita Colturato for informing me of this event, which also included a study day.

MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

È sempre un piacere iniziare una *Miscellanea* con la **notizia dell'individuazione di una nuova fonte vivaldiana**, soprattutto allorché tale scoperta si riferisce a un lavoro precedentemente sconosciuto o alla differente versione di un'opera già nota. Nel corso di una ricerca sulle cantate da camera del compositore partenopeo Giuseppe Porsile (1680-1750), finalizzata alla realizzazione di una registrazione discografica in compact disc, Inès d'Avena ha avuto l'opportunità di esaminare un volume contenente venticinque cantate per soprano e basso continuo (l'ultima delle quali prevede anche una parte di flauto) di vari compositori attivi nella prima metà del Diciottesimo secolo, raccolte e copiate da Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), storico eminente e promotore, a Vienna, di svariate esecuzioni di musica antica.¹ Il volume è conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek, con segnatura «SA.67.A.25». Nessuna singola cantata reca in partitura l'attribuzione a uno specifico compositore, anche se l'indice della raccolta, redatto dallo stesso Kiesewetter, identifica ciascuno dei dieci autori rappresentati. Sette cantate sono attribuite a Porsile, sei a Caldara, tre al semisconosciuto Anton Phuniak (1682-1771, attivo soprattutto a Vienna), due ciascuna a Benedetto Marcello e Giovanni Bononcini e una a Porpora, Hasse, Leo, Predieri e Francesco Peli. La raccolta, che nella sua forma definitiva sembra essere frutto del gusto e delle scelte personali di Kiesewetter, fu senz'alcun dubbio ricavata da diverse fonti musicali indipendenti. Tranne in un caso, le indicazioni di paternità fornite dal copista sono coerenti con quelle riportate da altre fonti musicali già note. Interposta fra due brani attribuiti a Porsile, alle pp. 147-155, il volume contiene infatti una cantata in Mi minore in quattro movimenti (RARA),² il cui testo poetico e musicale coincide con quello della cantata in Do minore *Qual per ignoto calle*, RV 677 di Antonio Vivaldi, attualmente conservata a Dresda.

Si tratta di una delle tre cantate vivaldiane per contralto e basso continuo la cui partitura, parzialmente autografa, fu spedita alla corte di Sassonia direttamente dal compositore attorno al 1733.³ Già nell'edizione critica di questa cantata,

¹ Il CD, intitolato *Mannaggia Amore. Giuseppe Porsile: cantatas for soprano* (Passacaille PAS 1061), è uscito nell'agosto del 2019. Gli artisti sono Inès d'Avena (flauto e direzione), con l'ensemble La Cicala e Stefanie True (soprano).

² La tonalità di una cantata costituita da due recitativi e due arie (RARA) corrisponde alla tonalità (o semplicemente all'armonia) con cui inizia il primo recitativo del brano e alla tonalità d'impianto dell'aria conclusiva, che generalmente coincidono.

³ *D-DI*, Mus. 1-J-7,12, pp. 129-136. Sulla 'raccolta dresdense' a cui appartiene la partitura, si veda PAUL EVERETT, *Vivaldi at Work: The Late Cantata and the Consignment for Dresden*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, a cura di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron («Saggi vivaldiani», 1), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 97-113 113 (pubblicazione *online*: <<https://www.cini.it/pubblicazioni/fulgeat-sol-frontis-decorae>>). La cantata RV 677 è analizzata in MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, in particolare alle pp. 176-179.

pubblicata da Francesco Degrada presso Ricordi nel 1993, il curatore aveva osservato che l'involontaria sostituzione della chiave di contralto con quella di soprano nella parte vocale e le relative correzioni apportate dal compositore alla partitura, suggerivano che questi «stava realizzando la copia trasponendo a prima vista una versione della cantata per voce di soprano». ⁴ La versione del brano conservata a Vienna rende perciò giustizia a questa sagace intuizione.

Possiamo tuttavia essere assolutamente certi che Vivaldi, considerata la sua notoria propensione a rielaborare tacitamente delle composizioni altrui, non abbia semplicemente riadattato una precedente cantata di Porsile? In questo caso, una tale ipotesi è tuttavia da rigettare a priori: anzitutto perché nelle antologie di cantate barocche le attribuzioni erronee sono in genere alquanto frequenti, ma soprattutto perché la musica vivaldiana e, sia pur in misura minore, quella di Porsile, possiedono dei tratti stilistici caratteristici che, in questo caso specifico, fanno pendere la bilancia decisamente dalla parte di Vivaldi. Nei suoi recitativi, ad esempio, Porsile manifesta una spiccata predilezione per un tipo di cadenza introdotta proprio dai compositori di scuola napoletana, per la quale ho appositamente coniato il termine 'arco cadenzale', ⁵ vale a dire una cadenza perfetta formata dalla successione accordale V(6/4)–V(5/3)–I(5/3) e dalla progressione Tonica–Sopratonica–Tonica nella parte del canto. ⁶ Vivaldi, al contrario, nella sua musica vocale utilizza assai di rado questa particolare struttura cadenzale. Egli, infatti, predilige delle successioni accordali che sfruttano una tecnica che ho denominato 'ellissi armonica', ⁷ che il più convenzionale Porsile si guarda bene dall'impiegare, e che consiste nell'eliminare l'accordo di collegamento normalmente previsto tra due tonalità lontane, in maniera tale da incrementarne la pregnanza armonica del recitativo. Esistono molti altri indicatori stilistici che potrebbero essere menzionati per sostenere l'ipotesi che la versione viennese della cantata, non meno di quella dresdese, sono ascrivibili a Vivaldi piuttosto che a Porsile. In ogni caso, l'indice di un collezionista successivo (Kiesewetter) ha sicuramente un peso molto minore rispetto all'attribuzione riportata in una partitura parzialmente autografa.

Alcune modifiche furono introdotte (o perlomeno derivarono) dalla necessità di trasportare la cantata nel nuovo registro vocale, altre sono invece dei semplici 'ripensamenti', che hanno lo scopo di migliorare la qualità musicale intrinseca

⁴ Antonio Vivaldi. *Qual per ignoto calle. Cantata per contralto e basso continuo, RV 677*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi, 1993, p. 25.

⁵ Sull'uso dell' 'arco' cadenzale, si veda MICHAEL TALBOT, *Maurice Greene's Vocal Chamber Music on Italian Texts*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 48, 2017, pp. 91-124: 113-114.

⁶ La particolarità e la novità di questa struttura cadenzale derivano dal fatto che l'intervallo di quarta sulla nota iniziale del basso risolve salendo di grado alla quinta anziché scendere alla terza. Il frequente utilizzo di questo tipo di cadenza da parte di Porsile si può evincere già da un semplice confronto con le pagine iniziali delle sue cantate, ospitate nel database CLORI, accessibile al link <<http://cantataitaliana.it/>>.

⁷ Si veda la voce relativa in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 94-95.

del brano, oppure di adattarlo alle caratteristiche di un particolare interprete.⁸ Le modifiche più sostanziali derivano tutte dalla scelta di trasportare la prima aria della cantata nella tonalità di Mi minore (una quarta giusta sotto la versione di Vienna) anziché in quella di Fa minore (come sarebbe stato più lecito attendersi se Vivaldi avesse mantenuto l'intervallo di trasposizione di terza maggiore per tutto il brano). Per effetto di questa curiosa decisione, le cui motivazioni non sono affatto scontate (come se la tonalità di Fa minore fosse ritenuta eccessivamente 'audace' negli anni Trenta del Settecento!), le ultime tre misure e mezza del recitativo d'apertura dovettero essere interamente riscritte, per far sì che la sua cadenza conclusiva raggiungesse la tonalità di Do maggiore, idonea a collegarsi con quella di Mi minore. La seconda aria, in Do minore, ristabilisce l'intervallo di trasposizione originario di terza maggiore. Se avesse iniziato e concluso il recitativo che prepara l'aria in questione rispettivamente una quarta e una terza sotto la corrispondente versione di Vienna, Vivaldi avrebbe dovuto introdurre dei cambiamenti anche alla sua sezione centrale. Egli preferì, invece, ricomporre da cima a fondo sia la linea vocale che la parte di basso, lasciando invariata solamente la scansione ritmica originaria (fatta eccezione per un occasionale raddoppio dei valori ritmici in corrispondenza delle parole «o variar di loco»).

La natura dei cambiamenti apportati da Vivaldi ai recitativi di RV 677 corrisponde a quella di innumerevoli casi analoghi riscontrabili nelle sue partiture d'opera, originati dallo spostamento o dalla sostituzione di un'aria, oppure dalla necessità di adattarli all'estensione di un particolare interprete vocale. Questa è però la prima volta che incontriamo un rifacimento così radicale nelle sue cantate da camera. Le differenze esistenti fra le due versioni della cantata giustificano appieno la creazione di due numeri distinti di RV nel catalogo vivaldiano (677 e 677a) e, probabilmente, anche una pubblicazione a parte della versione viennese. *Qual per ignoto calle* è ritenuta una delle più pregevoli cantate vivaldiane per voce e continuo e sarebbe dunque auspicabile mettere a disposizione degli interpreti e degli studiosi una edizione della versione per soprano, tanto più che questi ultimi potrebbero in tal modo avere una preziosa occasione per indagare le molteplici tecniche di rielaborazione musicale utilizzate da Vivaldi.

Sempre a proposito di nuove fonti vivaldiane, è riapparsa la Siciliana corrispondente al terzo tempo della Sonata per violino e/o flauto traverso RV 810, nell'analogo movimento di una Sonata in Re maggiore che apre una anonima raccolta manoscritta di quattordici brani – perlopiù sonate, parecchie delle quali

⁸ Un esempio particolarmente calzante di questo tipo di modifica si può osservare nella frase iniziale del recitativo di apertura, in cui le note intonate dal soprano, nella versione di Vienna (in Mi minore), sono Si₃, Sol₄, Mi₄, Do₃, Sol₃, Fa₄ diesis, e Fa₄ diesis, mentre in quella di Dresda (in Do minore) la parte vocali riporta Sol₃, Do₄, La₃ bemolle, Mi₃ bemolle, Do₃, Si₄ e Si₄ (le stesse armonie su note differenti). Francesco Degradà ha emendato per ipercorrettismo la terza nota della versione per contralto da La₃ bemolle a un più canonico Sol₄, quantunque la versione viennese dimostri come il compositore intendesse illustrare la parola 'ignoto' con un passaggio inaspettato a un accordo di 6/3 sul terzo tempo della b. 1.

trasmesse in forma di pasticcio – conservata a Bonn.⁹ Il termine *ante quem* per la datazione del volume può essere fatto risalire al 1730, vale a dire l'anno in cui fu pubblicato il settimo brano della raccolta, una sonata del violinista e compositore inglese Michael Festing (Op. I n. 9). Tutti i brani copiati all'interno del volume, che in aggiunta alle sonate per flauto solo comprendono anche uno sconosciuto duetto per due flauti traversi di Pepusch, una trascrizione per flauto e basso continuo di un concerto di Albinoni (Op. II n. 4) e una versione per due flauti e basso del duetto conclusivo dell'*Ottone, re di Germania* di Händel, sono stati composti (o arrangiati) per lo stesso strumento a fiato. Oltre a Vivaldi, per quanto mi è stato possibile appurare, gli autori dei singoli movimenti delle varie sonate arrangiate in forma di pasticcio comprendono anche Mascitti, Jean-Baptiste Lœillet, Pepusch e Kress.

Nella sua edizione critica della Sonata RV 810, Federico Maria Sardelli ha chiarito e dimostrato, con l'ausilio di una riproduzione in facsimile, come tre dei suoi movimenti furono plagiati in una sonata in quattro tempi del compositore veneziano Antonio Pizzolato (la siciliana in questione fu spostata dalla quarta alla prima posizione d'ordine nella sequenza dei movimenti che costituiscono il brano), all'epoca residente in Gran Bretagna, pubblicata da John Walsh junior come Op. I n. 5, attorno al 1750.¹⁰ Anche se la raccolta di Pizzolato è destinata al violino, il frontespizio della seconda e della quinta sonata le dichiara eseguibili sul «flauto traversiero», sollevando la spinosa questione della destinazione strumentale di RV 810, e cioè se si tratti 'realmente' di una sonata per flauto traverso anziché per violino. È mia opinione che anche quando una sonata si può considerare di *default* 'per' violino (in tutti i casi innumerevoli in cui questo genere di composizioni è denominato semplicemente «Sonata, «Solo», oppure «Sonata a solo», senza alcuna ulteriore specificazione dello strumento acuto), può darsi che in realtà sia stata concepita sin dall'origine con la possibilità di essere eseguita alternativamente (o persino preferibilmente) da uno o anche da più di uno strumento a fiato, in base alle rispettive estensioni, tonalità idiomatiche e caratteristiche tecniche. Sono perciò propenso a credere che RV 28 e RV 34 siano a tutti gli effetti delle sonate 'anche' per oboe e RV 810 una sonata 'anche' per flauto traverso. L'utilizzo della siciliana di RV 810 (il titolo di danza è riportato sia nella versione plagiata di Pizzolato che nel manoscritto di Bonn, ma, coerentemente con le sue abitudini, non in quella di Vivaldi) in una raccolta di musiche interamente destinate al flauto traverso, avvalora in ultima istanza questa ipotesi.

La siciliana trasmessa nella fonte di Bonn conta, rispetto a RV 810 e alla sonata

⁹ Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek (D-BNu), S 2981. Il volume è elencato, con una sintetica descrizione del contenuto, al n. 589 in MAGDA MARX-WEBER, *Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn* («Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte», 89), Colonia, Arno Volk-Verlag, 1971, pp. 126-127. La sonata, copiata all'inizio del codice, occupa le cc. 1r-4r (la Siciliana è riportata alle cc. 2v-3r). Lo stile dei tre restanti movimenti, probabilmente opera di uno stesso compositore, è così dissimile da quello vivaldiano da escludere a priori l'ipotesi che tutta la sonata sia attribuibile a Vivaldi.

¹⁰ Antonio Vivaldi. *Sonata RV 810*, a cura di Federico Maria Sardelli, Milano, Ricordi, 2012.

di Pizzolato, dieci battute anziché tredici (raggruppate rispettivamente in 5 + 5 e 7 + 6). La variante più estesa è in effetti una versione 'infarcita' di quella più breve, ottenuta grazie a dei semplici espedienti, come la ripetizione enfatica di brevi incisi musicali («kinetic recurrence», secondo la definizione del musicologo Arthur Hutchings) o il prolungamento di un accordo in fase cadenzale. Sembra, comunque, che la variante più breve sia il prodotto di un taglio ben ponderato dal suo anonimo arrangiatore, piuttosto che una versione precedente o successiva ascrivibile direttamente a Vivaldi.¹¹

Esplorando il catalogo RISM mi sono casualmente imbattuto in un secondo set manoscritto di parti (*PL-Wu*, RM 4758) del *Credo RV 592*, un'opera ritenuta spuria dalla maggior parte degli studiosi, in tutto e per tutto simile a quello già noto (RM 5046), e – come quest'ultimo – proveniente da Breslau/Wrocław. Nel frontespizio del secondo set di parti la composizione è attribuita a un più verosimile 'Pigaglia', vale a dire Diogenio Bigaglia (1678-1745). Il *Credo* risulta inoltre correlato tematicamente con altri lavori sicuramente ascrivibili a Bigaglia, oltre che con l'«Introdutione» RV Anh. 70, una trascrizione amatoriale (ma sarebbe meglio dire un raffazzonamento) di una sonata per violino (o flauto) di quel medesimo autore. È in preparazione un articolo, a cura di chi scrive, su RV Anh. 70 e la fitta rete delle sue molteplici concordanze musicali.

Una recente monografia di Francesco Lora sulle opere di Giacomo Antonio Perti,¹² contiene un'utile informazione sulla storia della ricezione de *L'incoronazione di Dario*, RV 719, messa in scena presso il Teatro S. Moisè di Venezia nel Carnevale del 1717. Nell'aprile del 1717, Perti intonò una versione impasticciata del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno per il Teatro Formagliari di Bologna (differente da quella che aveva già composto nel 1700 a Pratolino, in collaborazione con Martino Bitti, il cui libretto gli era stato con ogni probabilità confezionato per l'occasione da Antonio Salvi). Anche se la musica del pasticcio bolognese non si è conservata, il libretto a stampa riporta il testo di due arie dell'*Incoronazione di Dario*. È dunque possibile che anche la musica derivasse da quella medesima produzione operistica. Il testo dell'aria «Di te sola in un momento» (*Lucio Vero*, I.4), che a Bologna fu eseguita da Giuliano Albertini, è una parodia dell'aria «D'un bel piacere in un momento» (RV 719, I.5), scritta per Anna Vincenza Dotti nel ruolo di Statira, mentre il testo di «Fermo scoglio in mezzo al mare» (*Lucio Vero*, II.12), eseguita sempre da Albertini, coincide con quello dell'omonima aria di Ar-

¹¹ Il finale della versione di Bonn, in cui la parte del flauto è stata riscritta per dar forma a un semplice 'arco' cadenzale (Re₄-Mi₄-Re₄), anziché alla tipica struttura cadenzale delle siciliane (Re₄-Mi₄-C₄ diesis-Re₄) parrebbe escludere una paternità vivaldiana.

¹² FRANCESCO LORA, *Nel teatro del principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, [Bologna], Albisani, 2016, pp. 117-119. Ringrazio Giovanni Andrea Sechi (che ha assistito l'autore nell'accertare la provenienza dei testi delle arie) e Kees Vlaardingerbroek per avermi segnalato il volume in questione, oltre alla precedente tesi di dottorato di Lora (2012), da cui è nato il mio interesse.

gene in RV 719, II.3, composta per Anna Maria Fabbri. Probabilmente non si tratta di 'arie di baule' in senso stretto, poiché, per quanto ne sappiamo, nessuno dei brani in questione apparteneva al repertorio di Albertini. La scelta di riutilizzare le due arie fu molto probabilmente una decisione di Perti, che all'epoca aveva evidentemente avuto accesso a una copia della partitura vivaldiana. In ogni caso, questa circostanza costituisce una prova ulteriore che attorno al 1717 le arie vivaldiane erano ormai entrate a far parte di un patrimonio condiviso di brani, da cui attingere anche fuori del loro contesto musicale di origine.¹³

Recentemente è stato pubblicato un catalogo della collezione dei ritratti posseduti dal Museo della Musica di Bologna (già Liceo Musicale), che comprende un esaustivo commento di Angelo Mazza sulla **celebre effigie settecentesca che si riteneva potesse raffigurare Antonio Vivaldi** (l'unica a colori di cui si abbia notizia).¹⁴ Lo scetticismo nei confronti di tale attribuzione è evidente già nell'intestazione della voce redatta da Mazza – «Ritratto di compositore e violinista (già ritenuto Antonio Vivaldi)» – e ancor più nella scelta del titolo corrente: «Ignoto violinista e compositore». Non si può non apprezzare la completezza della scheda redatta da Mazza, che presenta un eccellente resoconto sulla storia e le attuali condizioni del ritratto, sull'evoluzione dei giudizi sul conto del soggetto rappresentato dopo l'attribuzione a Vivaldi di Francesco Vatielli (del 1738) e, soprattutto, fornisce degli elementi inconfutabili per datare il quadro alla seconda metà del Settecento e attribuirlo all'*entourage* di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). Ciononostante, il lavoro di Mazza presenta delle parziali lacune e alcune conclusioni che possono, a mio avviso, essere considerate opinabili.

Innanzitutto, non viene preso sufficientemente in considerazione il simbolismo del ritratto, né le informazioni che si possono desumere dall'abbigliamento o dal modo con cui sono disposti gli oggetti di contorno. Si consideri, ad esempio, il particolare cruciale del 'ciuffo rosso', che molti esegeti – compreso chi scrive – hanno analizzato in rapporto alla parrucca o alla fronte del soggetto rappresentato. Questa allusione, se correttamente interpretata, costituirebbe un tenue indizio per avvalorare la sua identificazione col Prete rosso. Tuttavia, non basta sostenere – come ritengono alcuni – che il colore in questione (che Mazza identifica accuratamente in un marrone-ocra piuttosto che con una tonalità di rosso) corrisponde semplicemente a quello dello strato preparatorio del dipinto, visto che parecchi pittori erano soliti utilizzare di proposito la tinta della prima mano di colore per supplire una delle tonalità cromatiche dei loro quadri. Per scartare del tutto la possibilità che il colore apportato al dipinto dallo strato di fondo sia, al contrario, un elemento intenzionale e significativo, piuttosto che una scelta meramente fortuita o frutto di una soluzione abborracciata, bisognerebbe infatti con-

¹³ Sarebbe tuttavia sbagliato escludere a priori la possibilità che Perti possa avere semplicemente preso i testi delle due arie dal libretto de *L'incoronazione di Dario*, intonandoli ex novo.

¹⁴ LORENZO BIANCONI – MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI – GIOVANNA DEGLI ESPOSTI – ANGELO MAZZA – NICOLA USULA – ALFREDO VITOLO, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna. Da padre Martini al Liceo Musicale* («Historiae musicae cultores», 129), Firenze, Olschki, 2018, pp. 270-275.

frontarlo con altre opere prodotte nella bottega di Crespi, allo scopo di appurare se esistono o meno degli esempi analoghi relativi all'uso del colore di fondo per realizzare il punto di congiunzione della fronte con la parrucca.

Mancano, inoltre, delle considerazioni sufficientemente esaustive sugli elementi del dipinto più informali o trattati con deliberata 'trascuratezza' (rispecchiati, a livello tecnico, dall'uso di colpi di pennello più vigorosi). Queste caratteristiche si esplicitano nella negligenza con cui la parte discendente di un lato della parrucca ricade dietro la spalla sinistra del musicista, nell'esuberante piega verso l'esterno dei polsini della camicia, nel foglio di carta da musica sgualcito e nella strana convergenza della seconda corda del violino in direzione della prima (il cui punto di massima vicinanza corrisponde alla base del collo del violino). Sicuramente, tutti questi dettagli esagerati hanno lo scopo di suscitare l'impressione di una genialità insolitamente distratta e vagamente eccentrica – tutti attributi che l'immaginario collettivo associava, in effetti, a Vivaldi.

Né Mazza sembra prestare abbastanza attenzione alle similitudini esistenti tra l'incisione realizzata da La Cave nel 1725 – che sappiamo rappresentare per certo Vivaldi – e il ritratto di Bologna. Sebbene esista una corrispondenza molto stretta fra l'abbigliamento e la fisionomia dei rispettivi soggetti (specialmente nel quadrante in basso a sinistra), associata all'utilizzo degli stessi 'oggetti di scena' (tavolo, calamaio, pennino e frammento di manoscritto musicale), il ritratto di Bologna differisce da quello precedente soprattutto per l'aggiunta del violino, tenuto in posizione semieretta, quasi fosse ostentato con orgoglio. Il motivo più probabile di questa integrazione è che per La Cave, la cui incisione impreziosisce l'edizione originale realizzata da Le Cène dell'Op. VIII vivaldiana, l'enfasi è posta inequivocabilmente, e abbastanza comprensibilmente, sul Vivaldi compositore, mentre nel ritratto di Bologna la sua fama è egualmente ripartita fra l'attività di compositore e quella di esecutore, forse con una leggera preponderanza nei confronti della seconda. È infine abbastanza curioso osservare come la parte inferiore del braccio destro e la mano che regge il foglio di musica nell'incisione abbiano una angolazione molto simile a quella orientata verso la cordiera del violino nel quadro bolognese – un dettaglio che non è sicuramente frutto di una mera coincidenza.

Mi chiedo perciò se entrambi i ritratti non derivino da un unico precedente modello, forse realizzato quando Vivaldi era ancora in vita, che ciascuno reinterpretò da par suo. Questo ritratto più antico potrebbe essere stato dipinto negli anni Dieci del Settecento, allorché Vivaldi si impose come una figura di riferimento a livello internazionale tanto come violinista quanto come compositore. Nel riprodurre l'immagine presa a modello in una stampa, La Cave avrebbe dovuto decidere se inciderla in maniera speculare (in modo tale che la riproduzione sarebbe apparsa tale e quale al modello), oppure come egli realmente la vedeva (nel qual caso, sarebbe coincisa con un'immagine a specchio del modello). Egli, strano a dirsi, sembrerebbe aver adottato due differenti 'modalità di riproduzione', una per la testa (inclusa la parrucca) e l'altra per il resto del ritratto: il capo è leggermente inclinato verso destra, in senso contrario rispetto alla marcata cur-

vatura verso sinistra delle due alette del colletto della camicia (un altro indicatore di un'eloquente 'trascuratezza!'). Rispetto al dipinto bolognese, in cui l'inclinazione della testa corrisponde quasi esattamente a quella delle alette (con una buona resa sul piano estetico), il risultato appare alquanto innaturale e, francamente, piuttosto sgradevole. Se ci sforzassimo di immaginare come sarebbe apparsa l'incisione sostituendo la testa del soggetto rappresentato con una sua immagine speculare, la relazione fra i due ritratti risulterebbe ancora più evidente, rinforzando gli elementi a sostegno di una identificazione vivaldiana.

Kees Vlaardingerbroek mi ha segnalato degli **importanti riferimenti vivaldiani nella imponente monografia di Jana Perutková su Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752), aristocratico moravo appassionato cultore di musica** e in particolare dell'opera a Jaroměřice (Jarmeritz) e in altre città assoggettate alla casa d'Asburgo.¹⁵ La prima scoperta si riferisce al fatto che nel 1742 Questenberg acquistò le partiture di dieci opere in musica rappresentate presso il Theater am Kärntnerter di Vienna fra il 1731 e il 1742, comprendenti l'allestimento postumo della *Merope* vivaldiana del 1742.¹⁶ Esiste pertanto una qualche speranza che un giorno questa partitura possa riemergere dall'oblio per svelarci i suoi segreti musicali.

Ancor più interessante è il riferimento all'incontro avvenuto a Roma, nella primavera del 1733, fra Vivaldi e l'erede dei Kaunitz, il giovane conte Wenzel Anton von Kaunitz (1711-1794), all'epoca impegnato nel suo Grand Tour.¹⁷ Il pensiero corre immediatamente alla appassionata autodifesa che il compositore indirizzò, nella sua famosa lettera del 13 novembre 1737, al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona: «Sono stato tre Carnovali a fare Opera in Roma, e V[ostre] E[ccellenza] lo sa, né mai ho detto messa, et ho suonato in Teatro, e si sa che sino Sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto».¹⁸ Nel corso degli anni, si è a lungo speculato su quale potesse essere stata la 'terza' stagione di Carnevale passata a Roma da Vivaldi (oltre alle due già note, vale a dire il 1722-1723 e il 1723-1724). L'ipotesi finora ritenuta più probabile – anche se puramente congetturale, dal momento che non esistono prove su una effettiva presenza di Vivaldi nella Città Eterna – è che si tratti del 1720, allorché al compositore fu richiesto di intonare un atto dell'opera collettiva *Tito Manlio*. Quantunque non esistano prove di un coinvolgimento del compositore nelle attività teatrali (o musicali in senso lato) romane negli anni Trenta del Settecento, il Carnevale del 1732-1733 è una stagione stranamente priva di eventi nelle carriere operistiche di Vivaldi e di Anna Girò, una circostanza che sembrerebbe avvalorare la possibilità di un loro soggiorno nella città capitolina. In ogni caso,

¹⁵ JANA PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen oper in Mähren* («Specula Spectacula», 4), Vienna, Hollitzer Verlag, 2015.

¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 218-219.

¹⁸ Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* («Quaderni vivaldiani», 17), Firenze, Olschki, 2013, pp. 235-238: 235-236.

sappiamo che la stagione operistica cessò in concomitanza dell'inizio della Quaresima, il 18 febbraio, e che Vivaldi era certamente a Venezia il 17 febbraio del 1733, quando s'incontrò con Edward Holdsworth. Forse, scrivendo «tre Carnovali» Vivaldi intendeva in realtà riferirsi a 'tre anni', il che non escluderebbe un suo incontro primaverile col giovane Kaunitz. Il terzo soggiorno romano di Vivaldi potrebbe perciò essere avvenuto durante la Quaresima e la Settimana Santa del 1733, allorché potrebbe essergli stata commissionata la composizione o l'esecuzione di musica sacra (una ipotesi che ben si sposa con la sua asserzione di aver suonato il violino al cospetto di Clemente XII). Si tratta, in ogni caso, di ipotesi che richiedono ulteriori ricerche e approfondimenti.

Nel 2019 è stata pubblicata **una antologia di concerti per violino composti nel Nord Italia fra l'ultima decade del Seicento e la prima decade del Settecento, curata da Fabrizio Ammetto**.¹⁹ Il volume contiene l'edizione critica di dodici concerti composti da dieci autori diversi (tre sono di Torelli), l'ultimo dei quali è il concerto RV 381/528 di Vivaldi. Quantunque il volume sia stato pubblicato in Italia, i testi a corredo delle edizioni sono stampati in lingua spagnola, una scelta spiegabile col fatto che il curatore risiede in Messico, ma soprattutto con la grande richiesta di sussidi didattici e di edizioni critiche di riconosciuto valore nei paesi iberici e latino-americani. L'ampio capitolo introduttivo, intitolato «El contexto del concierto» («Il contesto del concerto»), è una versione leggermente modificata di quello iniziale di una precedente monografia di Ammetto sui concerti vivaldiani per due violini.²⁰ Questo resoconto, che assolve egregiamente lo scopo a cui è stato destinato nella sua nuova collocazione editoriale, costituisce a mio parere il miglior compendio storico e la più scrupolosa trattazione analitica sui concerti del primo Settecento attualmente disponibile sul mercato.

Dello stesso autore, segnalo due recenti contributi in lingua spagnola. Il primo articolo, incentrato sulla prassi dell'ornamentazione nei concerti per violino di Vivaldi, contiene delle osservazioni e dei suggerimenti particolarmente interessanti su RV 774 e RV 775, due composizioni tratte dal 'libro-parte di Anna Maria';²¹ il secondo, scritto in collaborazione con Javier Lupiáñez, prende in esame le annotazioni inserite da Pisendel nel concerto per due violini RV 507, gettando nuova luce sulla prassi dell'improvvisazione vivaldiana.²²

¹⁹ FABRIZIO AMMETTO, *El concierto antiguo italiano (1692-1710), con la edición crítica de doce obras de Torelli, Gregori, Jacchini, Motta, G. Taglietti, Albinoni, Bergonzi, B. Marcello, Valentini, Vivaldi* («Biblioteca musicale», 34), traduzione a cura di Alejandra Béjar Bartolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.

²⁰ ID., *I concerti per due violini di Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 18), Firenze, Olschki, 2013.

²¹ ID., *Aspectos de praxis ejecutiva históricamente informada: la ornamentación en algunos conciertos para violín de Vivaldi*, in *Violín, viola, violoncello y piano. Procesos de enseñanza-aprendizaje, vol. II*, a cura di Jorge Barrón Corvera e Gonzalo de Jesús Castillo Ponce, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Madrid-Città del Messico, Plaza y Valdés, 2018, pp. 37-55.

²² JAVIER LUPIÁÑEZ – FABRIZIO AMMETTO, *Las anotaciones de Pisendel en el Concierto para dos violines RV 507 de Vivaldi: una ventana abierta a la improvisación en la obra del 'Cura Rojo'*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era* («Speculum musicæ», 33), a cura di Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 43-62.

Nel 2018, dopo una lunga attesa, è stato finalmente pubblicato **il mio contributo alla *festschrift* sulla recezione settecentesca della musica vivaldiana in Francia**.²³ Nell'articolo, che riprende un precedente saggio di Sylvie Mamy dedicato allo stesso argomento,²⁴ vengono messe a confronto la recezione francese di Vivaldi, che attribuisce fin dall'inizio un valore emblematico alla sua Op. VIII, rispetto a quella britannica, più propensa a individuare l'essenza del suo stile compositivo nei concerti dell'Op. III.

Dodici anni dopo l'uscita della sua prima edizione, è finalmente possibile dare il benvenuto a **una versione aggiornata e corretta del catalogo vivaldiano**.²⁵ La nuova edizione, che conta 668 pagine (più altre 44 di testi preliminari) è significativamente più estesa di quella precedente, grazie al flusso continuo e apparentemente senza fine di musiche e fonti sempre nuove riportate alla luce. Chiunque si occupi di Vivaldi è fortemente debitore al lavoro e alla cura meticolosa profusi negli anni da Federico Maria Sardelli nella revisione del catalogo, testimoniati anche dagli *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano* pubblicati anno per anno sulle pagine di questa rivista. Il successivo obiettivo dovrebbe essere, a mio avviso, la versione online del catalogo, aggiornata e corretta con periodicità regolare (tale che gli utenti possano consultare il catalogo in concomitanza con l'introduzione di possibili cambiamenti), per facilitare un accesso più rapido e diretto alle ultime informazioni disponibili, ma a questo ci si dedicherà in un prossimo futuro.

Un mio recente articolo, scritto insieme a Kees Vlaardingerbroek, che prende **in considerazione l'imprestito vivaldiano, in tre distinti movimenti di concerto, del materiale musicale tratto dal terzo tempo di una sonata di J. P. von Westhoff intitolato *Imitatione delle campane* (contenuto nella sua raccolta di sonate per violino edita nel 1694)**, necessita di una correzione e di una doverosa integrazione.²⁶ Il terzo tempo di RV 332 (Op. VIII n. 8), infatti, non contiene solamente una parafrasi del materiale musicale di Westhoff costruita su un pedale di dominante nella tonalità della dominante, alle bb. 48-75 (seconda parte del primo episodio solistico),²⁷ ma anche una sua ripresa quasi alla lettera sopra un pedale di dominante nella tonalità della tonica nel terzo, breve episodio so-

²³ MICHAEL TALBOT, 'Le plus habile compositeur qui soit à Venise': Vivaldi's Reputation in Eighteenth-Century France, in *French Renaissance Music and Beyond: Studies in Memory of Frank Dobbins*, a cura di Marie-Alexis Colin, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 567-589.

²⁴ SYLVIE MAMY, *Le Printemps d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 51-64.

²⁵ PETER RYOM – FEDERICO MARIA SARDELLI, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, seconda edizione riveduta, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2019.

²⁶ KEES VLAARDINGERBROEK – MICHAEL TALBOT, *Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff*, «Studi vivaldiani», 18, 2018, pp. 91-114. Gli autori desiderano ringraziare Paul Everett per aver loro segnalato tale omissione.

²⁷ Anziché del secondo episodio, come erroneamente riportato nell'articolo citato.

listico (bb. 131-157).²⁸ Questa ripetizione variata è sfuggita alla nostra attenzione perché Vivaldi abbandonò, o almeno indebolì sensibilmente, l'effetto speciale' del *bariolage*, ponendo la nota del pedale (il Re della corda a vuoto) in corrispondenza di quella più grave dei tricordi eseguiti dal violino, la collocazione più consueta in questo genere di accordi spezzati, anziché in quella di mezzo, come in precedenza (e conforme al modello di Westhoff). Riproducendo la successione accordale di Westhoff sia nella tonalità della tonica che in quella della dominante (come nella *Imitatione delle campane*), Vivaldi rielabora il materiale musicale preso a prestito sulla falsariga di ciò che aveva già fatto nel concerto RV 237 (stavolta, però, secondo un ordine rovesciato: dominante-tonica).

L'apporto fondamentale di Alberto Gentili (1873-1954) alla moderna riscoperta di Antonio Vivaldi, avvenuto soprattutto grazie all'acquisizione – alla fine degli anni Venti del secolo scorso – dei cosiddetti 'manoscritti di Torino', da parte della Biblioteca Nazionale Universitaria (le donazioni Foà e Giordano), vale a dire di ciò che resta dell'archivio personale del compositore, oltre agli studi e alle edizioni musicali prodotte successivamente, negli anni compresi fra le due guerre mondiali, è noto a tutti gli studiosi vivaldiani. Lo scorso 12 giugno 2019 è stata scoperta una targa commemorativa dedicata a Gentili, collocata sulla parete esterna accanto all'ingresso della sala da concerto che porta opportunamente il nome di Vivaldi.²⁹ Questa felice circostanza mi ha richiamato alla mente il fatto che fra qualche anno ricorrerà il centenario dell'arrivo delle due donazioni – un'occasione quanto mai propizia per allestire delle mostre documentarie e organizzare dei concerti celebrativi.

²⁸ La seconda riproduzione dell'arpeggio è più corta della prima, a causa dell'omissione (involontaria?) della b. 67. Nella partitura autografa di Torino, a differenza delle coeve edizioni a stampa, le bb. 131-134 contengono delle diteggiature originali del compositore.

²⁹ Ringrazio Annarita Colturato per avermi segnalato questa iniziativa, che comprendeva anche una giornata di studi.

DISCOGRAPHIE VIVALDI 2018/2019

Aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, depuis la dernière discographie, jusqu'en août 2019. 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: 2018-19/n° ..., traitant des parutions 2018/2019).

Les transcriptions du XVIII^{ème} siècle (Jean-Sébastien Bach, Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées. Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs (CD et SACD), des DVD audio et vidéo et des téléchargements mp3 sur internet sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, SACD, DVD, 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 2019). 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.

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: 2018-19/D n° ...).

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.

DISCOGRAPHIE

I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2018/2019

- 2018-19/1 «Seconda Donna – Händel, Vivaldi» – *Arie Forse, o caro, in questi accenti* (*Farnace* RV 711D, III.3), *Lascia di sospirar* (*Farnace* RV 711D, II.1), *Amorose ai rai del sole* (*Orlando furioso*, I.13), *Se cresce un torrente* (*Orlando furioso*, II.10), *Vorresti amor da me* (*Orlando furioso*, II.1), *Asconderò il mio sdegno* (*Orlando furioso*, I.4), *Se lento ancora il fulmine* (*Argippo*, I.1)
Julia Böhme (alto), La Folia Barockorchester, Robin Peter Müller (dir.)
ACCENT (Belgique)/CD ACC 24356 (Ø 2015 [enregistré en avril 2015, Palais in Großen Garten, Dresden, Allemagne])
(+ Händel)
- 2018-19/2 «Solo pour la flûte traversière» – *Le Printemps de Vivaldi arrangé pour une flûte sans accompagnement* di J. J. ROUSSEAU, da *La Primavera* RV 269 [Op. VIII n° 1]
Barthold Kuijken (flauto traverso)
ACCENT (Belgique)/CD ACC 24359 (Ø 2000 [enregistré en octobre 2000, Vereenigde Doopsgezinde Kerk, Harleem, Hollande])
(+ Bach, C. P. E Bach, Fischer, Hotteterre le Romain, Weiss)
- 2018-19/3 «Bach – Concertos for pianos» – Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione di Bach BWV 1065 per 4 clavicembali e orchestra) (arr. di Vogler per 3 pianoforti)
Evgeni Koroliov, Anna Vinnitskaya, Ljupka Hadzi Georgieva (pianoforte), Kammerakademie Postdam
ALPHA (France)/2CD ALPHA 446 (Ø 2018)
(+ Bach)
- 2018-19/4 «Aryeh Nussbaum Cohen» – *Stabat Mater* RV 621; Sinfonie de *Il Farnace* RV 711-D, *La verità in cimento* RV 739
Aryeh Nussbaum Cohen (controtenore), American Bach Soloists, Jeffrey Thomas (dir.)
AMERICAN BACH SOLOISTS (UA)/mp3 (download only) (Ø 2019 [enregistré du 2 au 4 janvier 2019, St. Stephen's Church, Belvedere, California, USA])
- 2018-19/5 «Un Conte de Fées – Fairy Tale» – Concerto per violino *L'amoroso* RV 271 (II. *Cantabile*)
Angele Dubeau (violino), La Pietà
ANALEKTA (Canada)/CD AN 28725 (Ø TAQ 2018)
(+ Chopin, Dompierre, Falla, Foster, Hisaishi, Morricone, Ouellet, Pärt, Rodrigo, Rota, Weiss)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/6 «Venetian Cello Sonatas – Under the Shade of Vivaldi» – Sonata per violoncello RV 46
Gaetano Nasillo (violoncello), Sara Bennici (violoncello continuo), Anna Fontana (clavicembalo), Evangelina Mascardi (tiorba)
ARCANA (Italie)/CD ARC 465 2 (Ø 2018 [enregistré du 19 au 22 septembre 2018, Vereinshaus Peter May Saal, Lengmoos-Klobenstein, Italie])
(+ Bassani, Bigaglia, B. Marcello, Martinelli, Platti, Stratico, Vandini)
- 2018-19/7 «Tabula rasa» – Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]
Natasha Korsakova, Manrico Padovani (violini), North Czech Philharmonic Teplice, Charles Olivieri-Munroe (dir.)
ARS PRODUKTION (Allemagne)/CD ARS 38552 (Ø 2016)
(+ Bach, Pärt, Schnittke)
- 2018-19/8 Concerto per due violini RV 514; Concerto per tre violini RV 551; Concerto per 2 violini, violoncello RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per due violini, due violoncelli RV 564; Concerto per due violoncelli RV 531; Sinfonia de *La Senna festeggiante* RV 693
Iva Kramperová, Markéta Ěpická, Vít Chudý, Jiří Partyka, Lukáš Novotný (violini),¹ Helena Matyášová, Jan Zemen, Matěj Štěpánek (violoncelli), Barocco Sempre Giovane, Josef Krečmer (dir.)
ARTA (République Chèque)/CD 8595017400087 (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/9 «Songs for Strings» – Concerto per 2 violoncelli RV 531 (*Largo*) (trascrizione di Donald Fraser)
English Chamber Orchestra, Donald Fraser (dir.)
AVIE RECORDS (UK)/CD AV 2391 (Ø 2017 [enregistré le 28 mars, 25 avril et 5 mai 2017, Edmond, Oklahoma, USA])
(+ Dowland, Elgar, Fraser, Liszt, Lotti, Marais, Porpora, Purcell, Ravel, Scriabin)
- 2018-19/10 «Out of Italy» – Sonata pour violoncello RV 46
Phoebe Carrai (violoncello), Beiliang Zhu (violoncello continuo), Avi Stein (clavicembalo), Charles Weaver (liuto)
AVIE RECORDS (Italie)/CD AV 2394 (Ø 2017 [enregistré du 26 au 30 octobre 2017, Battell Chapel, Norfolk, Connecticut, USA])
(+ Antoniotti, Boccherini, Cervetto, Cirri, Geminiani, Lanzetti)
- 2018-19/11 Concerto per violino e violoncello RV 547
Sherniyaz Mussakhan (violino), Christoph Croisé (violoncello), Eurasian Soloists Chamber Orchestra, Sherniyaz Mussakhan (dir.)

¹ Sont indiqués les musiciens de l'ensemble. L'identification des violonistes et violoncellistes solistes n'est pas connue.

DISCOGRAPHIE

- AVIE RECORDS (Italie)/CD AV 2402 (Ø 2017 [enregistré le 1^{er} novembre 2017, Zurich, Suisse])
(+ Haydn)
- 2018-19/12 «Hommage à Kurt Redel (1918-2013)» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Ferenc Kiss (violino), Orchester Pro Arte München Orchester, Kurt Redel (dir.)
BELLA MUSICA (Allemagne)/CD BM 312469 (Ø *live* 1981 [enregistré le 3 novembre 1981, Sana Nezehualcóyotl, Mexico City, Mexique])
(+ Bach)
- 2018-19/13 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Jacques Gandard (violino solo), Marion Delorme, Aya Hasegawa (violini),
Julien Gabert (viola), Robin Defives (violoncello), Afaf Robilliard
(contrabbasso)
BION RECORDS (France)/CD BR 291206 (Ø 2018 [Enregistré le 10 décembre 2018, église du Saint-Esprit à Choisy-le-Roi, France])
- 2018-19/14 «Antonio Vivaldi – Concertos Etc» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4;
Concerto per violino RV 383a [Op. IV n° 1]; Concerto per 2 trombe RV 537;
Concerto per 2 flauti traversi RV 533; Sonata per violoncello RV 40; *Laudate
Dominum* RV 606
Concerto Della Madonna Dei Fiori, Jim Gershwin (dir.)
BYZANTINE CLASSICAL MUSIC/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/15 «Sei Sonate Op. 14» – Sonate per violoncello (Édition Le Clerc le Cadet,
1740 n° 1-6): RV 47, RV 41, RV 43, RV 45, RV 40, RV 46 (trascrizione per
fagotto e pianoforte)
Mauro Monguzzi (fagotto), Walter Mammarella Giordano (pianoforte)
BONGIOVANNI (Italie)/CD GB 5202-2 (Ø 2018 [enregistré les 23 et 24 juin
2018, Villa Medici, Rome, Italie])
(+ Bianchi)
- 2018-19/16 «Sept particules» – Concerto per archi *Madrigalesco* RV 129
Le Consort: Sophie de Bardonnèche, Théotime Langlois de Swarte
(violini), Marta Paramo (viola), Emilia Gliozzi (violoncello)
B RECORDS (France)/CD LBM 014 (Ø 2018 *live* [enregistré le 21 avril 2018,
festival de Pâques à Deauville, France])
(+ Chalmin, Händel, Telemann)
- 2018-19/17* «Complete Concertos and Sinfonias» – Concerti e Sinfonie per archi
RV 110, RV 113, RV 121, RV 128, RV 134, RV 136, RV 138, RV 143, RV 53,
RV 158, RV 161, RV 167 (CD 1)
RV 109, RV 114, RV 118, RV Anh. 155 [*olim* RV 122], RV 126, RV 133,
RV 135, RV Anh. 157 [*olim* RV 137], RV 150, *Alla rustica* RV 151, RV 159,
RV 162, *Conca* RV 163, RV 164 (CD 2)

DISCOGRAPHIE

- RV 115, RV 124, *Madrigalesco* RV 129, RV 131, RV 140, RV 142, RV 145, RV 146, RV 155, RV 160, RV 165, RV 166 (CD 3)
RV 112, RV Anh. 144 [*olim* RV 116], RV 119, RV 120, RV 123, RV 127, RV 141, RV 149, RV 152, RV 154, RV 156, RV 168 (CD 4)
L'Archicembalo
BRILLANT CLASSICS (Hollande)/4CD BRIL 95835 (Ø 2015 [CD4 enregistré en mai 2015, Palazzo Ghilini, Alessandria, Italie],² 2018 [CD 1-3 enregistrés en juillet, octobre et décembre 2018, Cappella del Seminario Vescovile, Tortona, Italie])
- 2018-19/18 «Rendez-vous Royal» – Concerto per violino RV 310 [Op. III n° 3] (trascrizione per tromba e organo)
Otto Sauter (tromba piccola), Christian Schmitt (organo)
BRILLANT CLASSICS (Hollande)/3CD BRIL 95565 (Ø TAQ 2018)
(+ Albinoni, Albrechtsberger, Bach, Bruhns, Corelli, Filas, Koetsier, A. Marcello, Mendelssohn, Muffat, Pachelbel, A. Scarlatti, Telemann, Valentino)
- 2018-19/19 «Joy to the World» – *Gloria* RV 589 (estratto: *Gloria in excelsis Deo*)
Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Howard Arman (dir.)
BR KLASSIK (Allemagne)/CD 90521 (Ø TAQ 2018)
(+ Adam, Bach, Bass, Berlioz, Ellenberg, Maçon, Mendelssohn, Pearsall, Puccini, Rachmaninov, Ranke, Rebikov)
- 2018-19/20 «Souvenirs of Spain & Italy» – Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 (trascrizione di Emilio Pujol per chitarra e orchestra)
Sharon Isbin (chitarra), Pacifica Quartet
CEDILLE RECORDS (USA)/2CD CDR 90000 190 (Ø 2019)
(+ Boccherini, Castelnuovo-Tedesco, Turina)
- 2018-19/21 «Vivaldi Sonatas» – Sonate per violoncello n° 1-6: RV 47, RV 41, RV 43, RV 45, RV 40, RV 46 (Édition Le Clerc le Cadet, 1740) (trascrizione per contrabbasso)
George Speed (contrabbasso), Se Hee Jin (pianoforte)
CENTAUR RECORDS (USA)/CD 3655 (Ø 2017 [enregistré le 28 mars, 25 avril et 5 mai 2017, Edmond, Oklahoma, USA])
- 2018-19/22 «Chasing-the-Dragon-II-Audiophile-Recordings-Import-Test-CD» – Concerto per violoncello RV 419
Davide Amadio (violoncello), Interpreti Veneziani Chamber Orchestra
CHASING THE DRAGON (UK)/CD CTDCD I009 (Ø TAQ 2018)
(+ Bach, Corelli, Miller, Mozart, Rimsky-Korsakov, Visée)

² Déjà paru sous label TACTUS en 2015 (voir 2015-16/79).

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/23 «Binaural Baroque» – Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 (trascrizione per chitarra e orchestra); Concerto per archi RV 151 *Alla rustica* (*Presto*)
Morgan Szymanski (chitarra), Locrian Ensemble of London
CHASING THE DRAGON (UK)/CD CTDCD I005 (Ø TAQ 2018)
(+ Händel, Mozart, Pachelbel)
- 2018-19/24 «Vivaldi in Venice» – Concerto per violino RV 386; Concerti per fagotto RV 484, RV 498; Concerto per violoncello RV 419; Concerto per violino e violoncello RV 546; Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]
Giovanni Agazzi (violino) [RV 386], Federico Braga, Nicola Granillo, Giacobbe Stevanato (violini), Davide Amadio (violoncello), Andrea Bressan (fagotto), Interpreti Veneziani Chamber Orchestra
CHASING THE DRAGON (UK)/2CD VALCD 008 / CHASING THE DRAGON (UK)/2LP VALLP 008 (Ø TAQ 2018 [enregistré dans la Chiesa San Vidal, Venise, Italie])
(+ Corelli, Tartini)
- 2018-19/25 «Concertos et Sonates Baroques» – Concerto per 2 violoncelli RV 531 (*Largo*) (trascrizione per 2 violoncelli d'amore)
Le Concerto d'Amour: Philippe Foulon, Jean-Pierre Nouhaud (violoncelli d'amore), Marie Nouhaud (violone d'amore), William Waters (tiorba)
CONTINUO CLASSICS "Collection Musica Angelica – Vol. 1: Le Phénix"
(France)/CD CC 777811 (Ø TAQ 2018)
(+ Barrière, Berteau, Boismortier, Corelli, Corrette, Visée)
- 2018-19/26 «Perfume of Italy» – Concerti per archi RV 115 (trascrizione con mandolini)
Artemandoline: Juan Carlos Muñoz, Mari Fe Pavón, Alla Tolkacheva (mandolini), Manuel Muñoz (chitarra), Jean-Danel Haro (viola da gamba), Jean-Christophe Leclère (clavicembalo)
CHRISTOPHORUS (Allemagne)/CD CHR 77434 (Ø 2011)
(+ Arrigoni, Abaco, Castello, Fasch, Matteis l'Ancien, D. Scarlatti, Uccellini, Weiss)
- 2018-19/27 «In Furore, Motets by Handel & Vivaldi» – Mottetto per soprano *In furore iustissimae irae* RV 626; *Laudate pueri* RV 600
Reka Kristof (soprano), Accademia di Monaco, Joachim Tschiedel (dir.)
COVIELLO CLASSICS (Autriche)/CD COV 91902 (Ø 2018 [enregistré en août 2018])
(+ Händel)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/28* «Cecilia Bartoli – Antonio Vivaldi» – Arie *Se lento ancora il fulmine* (*Argippo*, I.1), *Sol da te, mio dolce amore* (*Orlando furioso*, I.12), *Ah! Fuggi rapido* (*Orlando furioso* RV 819, II.3), *Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I.8), *Quell'augellin che canta felice* (*La Silvia*, II.1), *Leggi almeno, tiranna infedele* (*Ottone in villa*, II.7), *Solo quella guancia* (*La verità in cimento*, I.3), *Sovente il sole* (RV 749.27) (*Andromeda liberata*), *Combatta un gentil cor* (*Tito Manlio*, II.11), *Se mai senti spirarti sul volto* (*Catone in Utica*, II.4)
 Cecilia Bartoli (mezzosoprano), Ensemble Matheus, Jean-Christophe Spinosi (dir.)
 DECCA (UK)/CD 483 4475 (Ø 2014 [enregistré en 2014, Max-Littmann-Saal, Bad Kissingen, Allemagne])
- 2018-19/29 «Giovanni Stefano Carbonelli – Sonate da Camera n° 7-12» – Concerto per violino RV 366
 Bojan Čičić (violino), The Illyria Consort
 DELPHIAN (UK)/CD DCD 34214 (Ø TAQ 019)
 (+ Carbonelli)
- 2018-19/30 «Con affetto» – Sonata per violino RV 27 [Op. II n° 1]; Trii per liuto e violino RV 82, RV 85
 Sho Maruyama (violino), Ensemble LMC: Tomofumi Shimane (violoncello), Hiroshi Kaneko (liuto), Naoki Ueo (clavicembalo e organo)
 299 CLASSICS (Japon)/CD NIKU-9017 (Ø 2018 [enregistré du 17 au 19 avril 2018, Mitaka Art Center, Japon])
 (+ Albinoni)
- 2018-19/31 «Night Music» – Sinfonia de *La Senna festeggiante* RV 693; Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini, fagotto *La notte* RV 104; Concerto per flauto diritto RV 441; Concerto per violino *Il riposo / Per il Santissimo Natale* RV 270; Sonata da *Il pastor fido* RV Anh. 95.4 [olim RV 59] [Op. XIII n° 4] (di N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi)
 Dorothee Oberlinger (flauti diritti), Elisabetta de Mircovich (soprano), Walter Vestidello (violoncello), Giancarlo Rado (liuto), I Sonatori de la Gioiosa Marca
 DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (Allemagne)/CD 19075912522 (Ø 2018)
 (+ Biber, Hotteterre le Romain, Lully, Moine)
- 2018-19/32 «Baroque Gender Stories» – Recitativi e Aria *Nel profondo cieco mondo* (*Orlando furioso*, I.5)
 Vivica Genaux (mezzosoprano), Lautten Compagney Berlin, Wolfgang Katschner (dir.)
 DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (Allemagne)/2CD 9430927 2 (Ø 2019 [Enregistré du 1^{er} au 9 février 2019, Schlosstheater Rheinsberg, Allemagne])
 (+ Händel, Hasse, Galuppi, Lampugnani, Porpora, Traëtta, Wagenseil)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/33 «Sonate Veneziane» – Sonata per violoncello RV 43; Sonata per flauto traverso RV Anh. 100 [*olim* RV 50]
 Fabio Ceccarelli (flauto traverso), Alessandra Montani (violoncello), Fabio Ciofini (clavicembalo), Gabriele Palomba (tiorba), Accademia Hermans, Fabio Ciofini (dir.)
 LA BOTTEGA DISCANTICA/CD BDI 309 (Ø 2019)
 (+ Albinoni, B. Marcello, Marcello/Bach, Platti)
- 2018-19/34 «Rime» – Arie *Sonno, se pur sei sonno* (Tito Manlio RV 738, III.1), *Sento in seno* (Tieteburga, II.13) (trascrizioni di Maurizio Grandinetti per soprano, flauto, clarinetto basso, arpa e chitarra elettronica)
 Anna Radziejewska (mezzosoprano), Christoph Bösch (flauto traverso), Toshiko Sakakibara (clarinetto), Consuelo Giulianelli (arpa), Maurizio Grandinetti (chitarra/strumenti elettronici), Ensemble Cordæola DUX (Pologne)/CD DUX 1527 (Ø 2017 [Enregistré les 4 et 5 janvier 2017, Zürich, Suisse])
 (+ d'India, Grandinetti, Merula, Palestrina, Stradella)
- 2018-19/35* *Orlando furioso* RV 728
 Sonia Prina (Orlando/mezzosoprano), Lucia Cirillo (Alicina/mezzosoprano), Michela Antenucci (Angelica/soprano), Luigi Schifano (Ruggiero/controttenore), Riccardo Novaro (Astolfo/baritono), Loriania Castellano (Bradamante/mezzosoprano), Kostantin Derri (Medoro/controttenore), I Barocchisti, Diego Fasolis (dir. musicale), Fabio Ceresa (regia)
 DYNAMIC (Italie)/2DVD 37803 (Ø 2017 [enregistré en juillet 2017, 43^{ème} Festival della Valle d'Itria, Palazzo Ducale, Martina Franca, Italie])
- 2018-19/36* *La Stravaganza*, 12 Concerti per violino Op. IV (integrale)
 Anton Martynov (violino), Modo Antiquo, Federico Maria Sardelli (dir.)
 DYNAMIC (Italie)/2CD CDS 7778 02 (Ø 2017 [enregistré 28 janvier au 3 février 2017, Oratorio di S. Francesco Poverino, Florence, Italie])
- 2018-19/37 «Giuseppe Tartini & amici, maestri, rivali» – Concerto per violino RV 230 [Op. III n° 9] (trascrizione per clavicembalo di J. S. Bach BWV 972)
 Roberto Loreggian (clavicembalo)
 ELEGIA (ITALIE)/CD ELECLA 18064 (Ø 2017 [enregistré le 15 décembre 2017, Basilica di Sant' Apollinare, Rome, Italie])
 (+ Corelli, Tartini, Vandini, Veracini)
- 2018-19/38* «Joyce DiDonato: Songplay» – Arie *Col piacer della mia fede* (Arsilda, regina di Ponto, I.3), *Vedrò con mio diletto* (Giustino, I.8)
 Joyce DiDonato (mezzosoprano), Craig Terry (clavicembalo), Charlie Porter (tromba), Lautaro Greco (bandonéon), Chuck Israels (contrabbasso), Jimmy Madison (percussioni)

DISCOGRAPHIE

- ERATO (UK)/CD 9029553438 / ERATO (UK)/LP 9029551219³ (Ø 2018
[enregistré du 4 au 9 mars 2018, Skywalker Sound, Californie, USA])
(+ Bock, Caccini, Conti, Ellington, Giordani, Paisiello, Parisotti, Rodgers,
Rosa, Scheer, Cisaillement, Torelli, Wrube)
- 2018-19/39 «Concertos for 2, 3 and 4 Pianos» – Concerto per 4 violini e violoncello
RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione di J. S. Bach BWV 1065 per 4 clavi-
cembali e orchestra)
Jacques Rouvier, David Fray, Audrey Vigoureux, Emmanuel Christien
(pianoforte), Orchestre du Capitole de Toulouse, David Fray (dir.)
ERATO (UK)/2CD 9029563228 (Ø 2018)
(+ Bach: BWV 1060-1064)
- 2018-19/40 «The 1690 'Tuscan' Stradivari» – Sonata per violino RV 34
Fabio Biondi (violino), Antonio Fantinuoli (violoncello), Giangiacomo
Pinardi (tiorba), Paola Poncet (clavicembalo)
GLOSSA (Espagne)/CD GCD 923412 (Ø 2019 [enregistré en janvier 2019,
Auditorium Parco della Musica, Rome, Italie])
(+ Corelli, Geminiani, Locatelli, Tartini, Veracini)
- 2018-19/41* Sonate per violoncello RV 39, RV 40, RV 41, RV 42, RV 43, RV 46 (Le Clerc
le cadet, 1740)
Jean-Guihen Queyras (violoncello), Christoph Dangel (violoncello continuo),
Michael Behringer (clavicembalo/organo), Lee Santana (tiorba)
HARMONIA MUNDI (France)/CD HMM 902278 (Ø 2017 [enregistré en
octobre 2017, Theodor-Egel-Saal, Fribourg, Allemagne])
- 2018-19/42 «Antonio Vivaldi: Violin, Oboe and Organ Concertos in Breakthrough
Performances» – Concerto per violino e organo RV 541; Concerto per oboe
RV 454 [Op. VIII n° 9]; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerti per
violoncello RV 413, RV 401; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580
[Op. III n° 10] (trascrizione libera per synthesizer)
Angelos Tsoutsis (synthesizer)
IM ELECTRONICA (Grèce)/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/43 6 Concerti per flauto traverso Opus X (integrale)
Vincent Lucas (flauto traverso), Orchestre de Chambre de Toulouse, Gilles
Colliard (dir.)
INDESENS (France)/CD INDE 109 (Ø 2018 [enregistré du 25 au 27 août
2017, Auditorium de l'Escale, Tournefeuille, France])

³ Le LP propose un programme plus court, avec seulement *Vedrò con mio diletto* (Giustino, I.8),
(+ Conti, Ellington, Paisiello, Parisotti, Rodgers, Rosa, Cisaillement, Torelli, Wrubel).

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/44 «ADN Baroque» – Arie *Gemo in un punto* (*L'Olimpiade*, II.15), *Eja mater, fons amoris* (*Stabat Mater*), *Agitata infido flatu* (*Juditha triumphans*, 19 [X]), *Cum dederit delectis suis somnum* (*Nisi Dominus*), *Dite, ohimè!* (*La fida ninfa*, III.10) (trascrizione per controtenore e pianoforte)
Théophile Alexandre (controtenore), Guillaume Vincent (pianoforte)
KLARTHE (France)/CD 051083134217 (Ø TAQ 2018)
(+ Bach, Händel, Monteverdi, Porpora, Purcell, Rameau)
- 2018-19/45 «Violine & Klavier – Live» – Sonata per violino RV 27 [Op. II n° 1]
Anna Scherzer (violino), Hans Winkler (pianoforte)
KUNSTSTROM (Allemagne)/mp3 (download only) (Ø live TAQ 2019)
(+ Bach, Corelli, Winkler)
- 2018-19/46 «Q-Ensemble Berlin» – Cantata per alto e strumenti *Cessate, omai cessate*
RV 684
Q-Ensemble Berlin
LABEL 77 (Allemagne)/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/47 «Welcome home, Mr Dubourg» – Concerto per 2 violini RV 519 [Op. III n° 5]
Sophie Gent, Claire Duff (violini), Irish Baroque Orchestra, Peter Whelan (dir.)
LINN RECORDS (UK)/CD CKD 532 (Ø 2017 [enregistré en 2018, North Leith Parish Church, Edinburgh, St Jude-on-the-Hill, Londres, UK])
(+ Corelli, Dubourg)
- 2018-19/48 «SIA, Society of International Artists – A. Vivaldi x A. Corelli» – Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per violino *L'Inverno* RV 297 [Op. VIII n° 4]; Concerti per archi RV 156, RV 157; Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]
SIA, Jinhwan Kim (dir.)
LON MUSIC (Corée)/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
(+ Corelli)
- 2018-19/49 «Ansan Philharmonic Orchestra» – Concerto per archi RV 157
Ansan Philharmonic Orchestra, Jihoon Kim (dir.)
LON MUSIC (Corée)/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/50 «Concerti con Mandolini & molti Strumenti» – Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto con molti strumenti per 2 violini in tromba marina, 2 mandolini, 2 tiorbe, violoncello, 2 flauti (diritti?), 2 salmoè RV 558 (*Andante molto*); Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540 (trascrizioni con mandolini)
Vincent Beer Demander (mandolino), Fabio Gallucci (mandolino II), Christine Antoine (violino), Pierre-Henri Xuereb (viola d'amore), Le Jardin Musical

DISCOGRAPHIE

- LYRINX (France)/CD LYR 303 (Ø 2017 [enregistré du 11 au 13 mai 2017, Musée du terroir marseillais, Marseille, France])
- 2018-19/51 «Alan Richardson: The Piano Music» – Concerto per 2 violini, violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (*Largo e spiccato*) (trascrizione di Alan Richardson (1952) da J. S. Bach BWV 596)
Martin Jones (pianoforte)
LYRITA (UK)/5CD (download only) (Ø 2017, 2018 [enregistré en 2017 et 2018, Nimbus Foundation Concert Hall, Wyastone Leys, UK])
(+ Boccherini, Händel, Paganini, Rachmaninov, Richardson)
- 2018-19/52 «Mathieu Salama, Arias, Vivaldi, Händel» – *Arie Frema pur, si lagni Roma* (*Ottone in villa*, I.7), *Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I.8), *Sovente il sole* (RV 749.27) (*Andromeda liberata*), Cantata per alto RV 670 (aria: *Alla caccia dell'alme e de' cori*); Mottetto per alto *Longe mala, umbræ, terrores* RV 629 (*Alleluia*)
Mathieu Salama (controttenore), Solenne Turquet (violino), Geneviève L'Hostis (viola da gamba), Ghislaine Gignoux (clavicembalo)
MATHIEU SALAMA/mp3 (download only) (Ø 2018)
(+ Händel)
- 2018-19/53 «Vivaldi: Seasons of Tango» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per fisarmonica, violino, chitarra e contrabbasso)
Yuri Medianik (fisarmonica) Emotion Orchestra
MELODIYA (Russie)/CD MELCD 1002544 (Ø 2014 [enregistré en 2017, Great Hall of Moscow Conservatory, Russie])
- 2018-19/54 «Chamber Concerto in G minor, RV 105» – Concerto da camera per flauto diritto, oboe, violino, fagotto RV 107
Collegium Musicum Fluminense
NOTA BENE RECORDS (Croatie)/mp3 (download only) (Ø TAQ 2016)
- 2018-19/55 «Folia»⁴ – *Arie Sento in seno* (*Tieteberga* II.13); *Sì fulgida* (*Juditha triumphans*, 49 [XXVI]); *Nisi Dominus* RV 608 (estratto: *Cum dederit*); Concerto per 2 violini, violoncello RV 578 [Op. III n° 2] (*Adagio*); Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]
Heather Newhouse (soprano), Reynier Guerrero (violino), Florian Verhaegen (viola), Aude Walker-Viry (violoncello), Nicolas Janot (contrabbasso), David Bruley (percussioni), Nicolas Muzy (tiorba), Le Concert de l'Hostel Dieu, Franck-Emmanuel Comte (dir.)
1001 NOTES (France)/CD 14 (Ø 2018)
(+ Le Bailly, anonimi)

⁴ «Folia, une folie hip-hop et baroque» (*sic*).

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/56 «Four Seasons by Anna Meredith & Antonio Vivaldi» – *Le quattro stagioni*
Op. VIII n° 1-4⁵
Scottish Ensemble
MOSHI MOSHI RECORDS (UK)/CD 8 2018 ([+ LP] (Ø TAQ 2018)
(+ Meredith)
- 2018-19/57 «Discovering the Classical String Trio, Volume 2» – Sonata a tre RV 67
[Op. I n° 2]
The Vivaldi Project: Elizabeth Field, Allison Edberg Nyquist (violini),
Stephanie Vial (violoncello)
MSR CLASSICS (USA)/CD MS 1622 (Ø TAQ 2018)
(+ J. C. Bach, Bréval, Campioni, Gossec, Haydn, Klausek)
- 2018-19/58 «Muzika Klasika 10 (10. Revija Klasične Muzike, januar 2013. godine)» –
Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]
Dusan Bogdanović, Aleksandar Obradović (violini), Orkestar “Hibrid”
MULTIMEDIA MUSIC (Serbie)/mp3 (download only) (Ø 2013)
(+ Bogunović, Piazzolla, Scarlatti, AA. VV.)
- 2018-19/59 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (2 versioni)
Daniele Orlando (violino), I Solisti Aquilani, Daniele Orlando (dir.),
MUSO (Italie)/CD MU 028 (Ø 2016)
- 2018-19/60* «La Boemia» – Concerti per violino RV 186, RV 278, RV 282, RV 288,
RV 330, RV 380
Fabio Biondi (violino), Europa Galante, Fabio Biondi (dir.)
NAIVE (France)/CD OP 30572 (Ø 2017 [enregistré du 28 au 30 novembre
2017, Sala della Carità, Padoue, Italie])
- 2018-19/61* «Musica sacra per alto» – Introduzioni al *Miserere: Filiae mæstæ Jerusalem*
RV 638, *Non in pratis aut in hortis* RV 641; *Deus tuorum militum* RV 612; *Salve*
Regina RV 618; *Regina cæli (Resurrexit)* RV 615; Concerto per violino in due
cori per la *Santissima Assunzione di Maria Vergine* RV 582
Delphine Galou (alto), Alessandro Giangrande (tenore), Accademia
Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)
NAIVE (France)/CD OP 30569
(Ø 2018 [enregistré en janvier 2018, Sala Oriani, Convento San Francesco,
Bagnacavallo, Italie])

⁵ «Combining original compositions by Anna Meredith, British composer and electronic musician, with Vivaldi’s classic ‘The Four Seasons’».

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/62* «Arie e cantate per contralto» – Arie per alto *Liquore ingrato* (Tito Manlio, I.4), *È pur dolce ad un'anima amante* (Tito Manlio, I.12), *Andrò fida e sconsolata* (Tito Manlio, II.14), *Sì, bel volto che v'adoro* (La Candace, I.5), *Per dar pace al tuo dolore* (La Candace, I.9), *Care pupille due sole stille* (La Candace, III.10), *L'innocenza sfortunata* (Tieteberga, II.11), *Semplice non temer* (La verità in cimento, II.3); Cantate per alto e strumenti *Cessate omai cessate* RV 684, *O mie porpore più belle* RV 685, *Qual in pioggia dorata* RV 686
Delphine Galou (alto), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)
NAIVE (France)/CD OP 30584
(Ø 2018 [enregistré du 20 au 23 février 2018, Sala Oriani, Convento San Francesco, Bagnacavallo, Italie])
- 2018-19/63 «Come una volta» – Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93; Concerto per mandolino RV 425; Trio per liuto e violino RV 82 (trascrizioni per mandolino)
Julien Martineau (mandolino), Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (dir.)
NAIVE (France)/CD V 5455 (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/64* *Il Giustino* RV 717
Delphine Galou (alto/Giustino), Silke Gäng (alto/Anastasio), Veronica Cangemi (soprano/Leocasta), Emöke Baráth (soprano /Arianna), Emiliano Gonzalez Toro (tenore/Vitaliano), Alessandro Giangrande (controtenore/Andronico), Arianna Venditelli (soprano/Amanzio), Alessandro Giangrande (tenore/Polidarte), Rahel Maas (La Fortuna/soprano), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)
NAIVE (France)/3CD OP 30571 (Ø 2018 [enregistré du 8 au 16 avril 2018, Sala Oriani, Convento San Francesco, Bagnacavallo, Ravenna, Italie])
- 2018-19/65 «The Grand Mogul – Virtuoso Baroque Flute Concertos» – Concerto per flauto traverso *Il Gran Mogol* RV 431a
Barthold Kuijken (flauto traverso), Indiana Baroque Orchestra, Barthold Kuijken (dir.)
NAXOS (Hong-Kong)/CD 8573899 (Ø 2019)
(+ Blavet, Leclair, Pergolesi, Telemann)
- 2018-19/66 «Concertos on Marimba – Vivaldi/Séjourné/Nobunaga» – Concerto per flautino RV 443 (trascrizione per marimba e orchestra)
Fumito Nunoya (marimba), Kurpfälzisches Kammerorchester, Johannes Schlaefli (dir.)
OEHMSCLASSICS (Allemagne)/CD OC 1891 (Ø 2018 [enregistré du 19 au 22 juin 2018, Epiphaniaskirche, Mannheim, Allemagne])
(+ Nobunaga, Séjourné)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/67 «Songs for my Daughter» – Mottetto per soprano *Nulla in mundo pax sincera* RV 630 (Aria 1)
 The Borromini Ensemble: Sarah Westwood (soprano), Alan Davies (flauto diritto), Laura-Jane Foley (soprano), Gavin Roberts (pianoforte)
 OXRECS (UK)/ OXCD 145 (Ø TAQ 2018)
 (+ Arne, Byrd, Franck, Händel, Purcell, Reger, Rosseter, Schubert, Vaughan Williams, traditional)
- 2018-19/68* «Il Grosso Mogul» – Concerti per violino RV 208 *Grosso Mogul*, RV 311 *per violino in tromba*, RV 226; Sonate per violino “Graz Sonatas” RV 4, RV 17, RV 37; PISENDEL: Concerto per violino in La minore (SLUB 2421-O-14) (*Allegro*) (revisione di Vivaldi)
 Lina Tur Bonet (violino), Musica Alchemica, Lina Tur Bonet (dir.)
 PAN CLASSICS (Suisse)/CD PC 10391 (Ø 2013, 2018 [enregistré avril 2013 (Sonates) et mai 2018 (Concertos), Auditorio de Murcia & Istituto Italiano du Cultura, Madrid, Espane])
- 2018-19/69 «Béla Bartók: Duos for Violin» – Sonata per 2 violini *anco senza basso se piace* RV 70
 Enrico Onofri, Lina Tur Bonet (violini)
 PAN CLASSICS (Suisse)/CD PC 10399 (Ø 2018 [enregistré en mars 2018, Convento della SS. Trinità, Viterbo, Italie])
 (+ Bartók)
- 2018-19/70 «Albinoni’s Venice» – Sonate per flauto diritto: “Sonata in C minor” pasticcio: I. RV 8 (*Preludio Andante*) / II. RV 6 (*Allemande Allegro*) / III. RV 3 (*Largo*) / IV RV 44 (*Allegro poco*); “Sonata in A minor” pasticcio: I. RV 14 (*Preludio Andante*) / II. RV 32 (*Capriccio Presto*) / III. RV 25 (*Grave*)/ IV. RV 127 (*Allegro* III) (trascrizione di Michael Form e Dirk Börner)
 Michael Form (flauto diritto), Dirk Börner (clavicembalo)
 PAN CLASSICS (SUISSE)/CD PC 10405 (Ø 2018 [enregistré en juin 2018 au Temple St. Jean, Mulhouse, France])
 (+ Albinoni, Bellinzani, Börner, Veracini)
- 2018-19/71 «Silk Baroque – Wu Wei – Holland Baroque» – Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]
 Wu Wei (sheng, bawu, erhu), Holland Baroque, Tineke & Judith Steenbrink (dir.)
 PENTATONE (Hollande)/SACD PTC 5186800 (Ø TAQ 2018 [enregistré au Studio 5, Muziekcentrum van de Omroep, Hilversum, Hollande])
 (+ Bach, J. M. Leclair l’Aîné, Rameau, Rebel, Steenbrink, Telemann, Chinese traditional)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/72* 12 Concerti per 1, 2 e 4 violini *L'estro armonico* Op. III (integrale, trascrizione di Michele Barchi)
Armoniosa: Francesco Cerrato (violino, violino piccolo), Stefano Cerrato (violoncello a 5 corde), Marco Demaria (violoncello), Daniele Ferretti (organo), Michele Barchi (clavicembalo)
REDDRESS (Italie)/2CD 34 011906 (Ø TAQ 2019)
- 2018-19/73 «Les Saisons amusantes, Nicolas Chédeville after Antonio Vivaldi» – N. CHEDEVILLE: *Le Printems ou les Saisons amusantes pour vielle à roue et orchestre da Vivaldi: Le Printems, Les Plaisirs de l'été, La Moisson, L'Automne, Les Plaisirs de la St. Martin, L'Hiver*
Ensemble Danguy: Tobie Miller (ghironda), Ellie Nimerosky, Amrai Shawn Grosse (violini), Caroline Titchie (violoncello), Nora Hansen (fagotto), Sam Champan (tiorba e chitarra), Johannes Keller (clavicembalo)
RICERCAR (BELGIQUE)/CD RIC 398 (Ø 2018 [enregistré en juin 2018, Eglise Notre-Dame de Centeilles, Siran, France])
- 2018-19/74 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Rudolf Koelman (violino), Zurich String Soloists, János Balkányi (dir.)
RUBATO PRODUCTIONS/mp3 (download only) (Ø TAQ 2018)
- 2018-19/75 «The Four Seasons Recomposed, Fenella Humphreys» – “*Vivaldi Recomposed By Max Richter*” – composizione di Max Richter secondo *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Fenella Humphreys (violino), Covent Garden Sinfonia, Ben Palmer (dir.)
RUBICON (UK)/CD RCD 1015 (Ø 2019)
(+ Pärt, Vasks)
- 2018-19/76* «Handel's Queens: Cuzzoni & Faustina» – Arie *Fra catene ognor penando* (*Scanderbeg*, I.8), *Nelle mie selve natie* (*Scanderbeg*, II.2)
Lucy Crowe (Soprano), London Early Opera, Bridget Cunninham (dir.)
SIGNUM CLASSICS (UK)/2CD SIGCD 579 (Ø 2018, 2019 [enregistré du 3 au 6 septembre 2018 & du 4 au 5 février 2019, St Augustine's Church, Kilburn, Londres, UK])
(+ Ariosti, G. Bononcini, Greene, Händel, Hasse, Leo, Orlandini, C. F. Pollarolo, Porpora, Torri, Vinci)
- 2018-19/77 «Johann Sebastian Bach (1685-1750) – The Complete Organ Works, Vol. 7» – Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione di Bach BWV 596 per organo)
David Good (organo)
SIGNUM CLASSICS (UK)/CD SIGCD 807 (Ø 2016 [enregistré en janvier 2015, Trinity College Chapel, Cambridge, UK])
(+ Bach)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/78 «Johann Sebastian Bach (1685-1750) – The Complete Organ Works, Vol. 8» – Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione di Bach BWV 593 per organo)
David Good (organo)
SIGNUM CLASSICS (UK)/CD SIGCD 808 (Ø 2016 [enregistré en janvier 2016, Trinity College Chapel, Cambridge, UK])
(+ Bach)
- 2018-19/79 «Cello Cesis Festival Highlights» – Concerto per 2 violoncelli RV 531 (*Largo*)
Marko Yonen, Mario Brunello (violoncelli), Sinfonietta Riga
SKANI (Lettonie)/LMIC 066 (Ø TAQ 2018)
(+ Brahms, Cassado, Tumsevic, Vasks)
- 2018-19/80* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino *Amato bene* RV 761, RV 342
Anastasiya Petryshak (violino), Orchestre dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Luigi Piovano (dir.)
SONY CLASSICAL (Pologne)/CD 19075860302 (Ø 2017 [enregistré du 11 au 16 septembre 2017, Auditorium Parco della Musica, Rome, Italie])
- 2018-19/81 «2 Cellos – Let There Be Cello» – Concerto per violino *L'Estate* RV 315 [Op. VIII n° 2] (*Presto – Venti impetuosi d'estate*) (trascrizione per 2 violoncelli)
2 Cellos: Stjepan Hauser, Luka Šulić (violoncelli)
SONY MUSIC Entertainment Australia/CD 19075869722 / LP MOVCL 045 (Ø TAQ 2018)
(+ Albeniz, Händel, Pop & rock Music)
- 2018-19/82 «Tango Seasons» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per violino, bandonéon e orchestra)
Andrés Gabetta (violino), Mario Stefano Pietrodarch (bandonéon), Cappella Gabetta, Andrés Gabetta (dir.)
SONY CLASSICAL (Pologne)/CD 19075925492 (Ø 2018 [enregistré du 14 au 18 juillet 2018, Kirchgemeinde Blumenstein-Pohlern, Suisse])
(+ Piazzolla)
- 2018-19/83 «Florian Christl, Vivaldi Variation» – Concerto per archi RV 156 (variazione libera per pianoforte)⁶
Florian Christl (pianoforte)
SONY MUSIC Entertainment Germany/mp3 (download only) (Ø 2018)
- 2018-19/84 «LowBb bassoon cluster» – Concerto per fagotto RV 493 (*Largo*)
LowBb bassoon cluster: Massino Ferretti (fagotto solo), Maurizio Barigione, Giorgio Mandolesi (fagotti tenori), Alessio Pisani (controfagotto)

⁶ La durée du morceau est de 1 minute et 52 secondes .

DISCOGRAPHIE

- STRADIVARIUS (Italie)/CD STR 37116 (Ø 2017, 2018 [enregistré en 2017, 2018, Gênes, Italie])
(+ Betta, d'Aquila, Galante, Leonardi, Magnan, Pittino, Sani, Toscano, Venturini)
- 2018-19/85* «Horenstein in Venezuela» – Concerto per 2 violini, violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
Orquesta Sinfonica de Venezuela, Jasha Horenstein (dir.)
TOBU RECORDINGS (Japon)/4CDTBRC00068/71 (Ø live 1957 [enregistré le 8 février 1957, Teatro municipal, Caracas, Venezuela])
(+ Beethoven, Mahler, Sibelius, R. Strauss, Wagner)
- 2018-19/86* «All Vivaldi's Violin Sonatas "RV 754-760"» – Sonate per violino (manoscritto di Manchester) RV 754 [n° 12], RV 755 [n° 4], RV 756 [n° 11], RV 757 [n° 3], RV 758 [n° 6], RV 759 [n° 5], RV 760 [n° 10]
Maria Krestinskaya, Anfisa Kalinina, Evgeny Sviridov, Andrey Penyugin (violini), Sofia Maltizova (violoncello), Imbi Tarum, Reinut Tepp (clavicembali): Baltic Baroque, Grigori Maltizov (dir.)
CD VIVALDI COLLECTION 8 (Ø TAQ 2015)
- 2018-19/87* «All Vivaldi's Violin Sonatas "RV 776-816"» – Sonate per violino RV Anh. 98 (olim RV 776), RV Anh. 134 (olim RV 785), RV 798, RV Anh. 136 (olim RV 809), RV 810, RV 815, RV 816
Maria Krestinskaya, Anfisa Kalinina, Andrey Penyugin, Marina Katarzhnova, Andrey Reshetin (violini), Sofia Maltizova (violoncello), Imbi Tarum, Reinut Tepp (clavicembali): Baltic Baroque, Grigori Maltizov (dir.)
CD VIVALDI COLLECTION 9 (Ø TAQ 2016)
- 2018-19/88* «All Vivaldi's Instrumental Music "RV 66-72"» – Sonate per 2 violini RV 66 [Op. I n° 4], RV 67 [Op. I n° 2], RV 68 *anco senza basso se piace*, RV 69 [Op. I n° 5], RV 70 *anco senza basso se piace*, RV 71 *anco senza basso se piace*, RV 72 [Op. V n° 18 (6)]
Baltic Baroque: Maria Krestinskaya, Evgeny Sviridov (violini), Sofia Maltizova (violoncello), Imbi Taru, Grigori Maltizov (dir.)
CD VIVALDI COLLECTION 15 (Ø TAQ 2017)
- 2018-19/89 «All Vivaldi's Instrumental Music "RV 54-59"» – 6 Sonates pour musette, vielle, flûte, hautbois ou violon *Il pastor fido* RV Anh. 95.1-6 [olim RV 54-59] Op. XIII (di N. CHÉDEVILLE attribuite a Vivaldi: versione per violino e basso continuo)
Baltic Baroque: Marina Katarzhnova (violino), Sofia Maltizova (violoncello), Reinut Tepp (clavicembalo), Grigori Maltizov (dir.)
CD VIVALDI COLLECTION 13 (Ø TAQ 2018)

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/90* «Violino d'Amore» – Concerti per violino *Per Sig^{ra} Anna Maria* RV 248, RV 387, RV 769 [RV 393]
Kremena Nikolova (violino), Vivaldi Society
VOX ANTIQUA RECORDS (Italie)/CD OP 30572 (Ø 2017 [enregistré en juillet 2017, Vicenza, Italie])
(+ Bersanetti, Martynov, Sardelli)
- 2018-19/91 «Poem of a Cell, Vol. 3 – Divine Love» – *Nisi Dominus* RV 608 (estratto: *Cum dederit*)
Fanny Winter (alto), Ensemble Kettwiger Bach, Forma Antiqua
WINTER & WINTER (Allemagne)/CD 910 252-2 (Ø TAQ 2018)
(+ Fauré, Nasso/Suleiman, Yasuda)
- 2018-19/92 «4 sasuaak – Vivaldi, Mellits» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per violino, quartetto d'archi e orchestra basca)
Stéphane Rougier (violino), Quatuor Arranoa, Mixel Etxekopar (orchestra basca)
ZTK DISKAK (France)/CD KD 1605 (Ø TAQ 2018)
(+ Mellits)

II. DOCUMENTATION

- 2018-19/D1* «Lontan da te, mia vita» – ALBINONI: Cantate per soprano e basso continuo *Lontan da te, mia vita, Il penar senza speranza, Donna illustre del Latio* (Berlin);⁷ Sonate per violino *So 32 composta per il Sig. Pisendel, So 33, So 34* (Dresden)
I Solisti Ambrosiani: Tullia Pedersoli (soprano), Davide Belosio (violino), Claudio Frigerio (violoncello), Emma Bolamperti (clavicembalo), Franco Lassari (tiorba)
URANIA (Italie)/CD LDV 14039 (Ø 2017 [enregistré du 5 au 7 juillet 2017, Crema, Italie])
- 2018-19/D2* HÄNDEL/VINCI: *Didone abbandonata* HWV A12 [RV Anh. 67] (London, King's Theatre, 1736-1737)
Robin Johannsen (Didone /soprano), Olivia Vermeulen (Enea/mezzo-soprano), Polina Artsis (Osmida/mezzosoprano), Julia Böhme (Selene/alto), Antonio Giovannini (Iarba/controtenore), Namwon Huh (Araspe/tenore), Lautten Compagny, Wolfgang Katschner (dir.)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (ALLEMAGNE)/2CD 88985415082.
(Ø 2016)

⁷ Mss à Berlin, *18 Secular Cantatas* (n° 6, 9, 18).

DISCOGRAPHIE

- 2018-19/D3* VINCI: *Siroe, re de Persia* (Teatro San Giovanni Grisostomo, Venezia, febbraio 1726)
Carlo Allemano (Cosroe/tenore), Cristina Alunno (Siroe/mezzosoprano), Leslie Visco (Méduse/soprano), Roberta Invernizzi (Emira/soprano), Daniela Slavo (Laodice/mezzosoprano), Luca Cervoni (Arasse/tenore), Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, Antonio Florio (dir.)
YNAMIC (Italie)/2CD CDS 7838 (Ø 2018 [enregistré les 3 et 4 novembre 2018, Teatro San Carlo, Naples, Italie])
- 2018-19/D4* HEINICHEN: *Flavio Crispo* (Dresden, 1719, non rappresentato)
Leandro Marziotte (Flavio Crispo/controténore), Dana Marbach (Elena/soprano), Alessandra Visentin (Fausta/alto), Silke Gäng (Imilee/alto), Nina Bernsteiner (Gilimero/soprano), Tobias Hunger (Massimiliano/tenore), Ismael Arroniz (Costantino/basso), Il Gusto Barocco, Stuttgarter Barockorchester, Jörg Halubek (dir.)
CPO (Allemagne)/3CD 555 111-2 (Ø 2016 [enregistré le 18 juin 2016, Konzertsaal, Musikhochschule, Allemagne])

III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

L'année discographique 2018-2019 reste dans la droite ligne de la précédente. Quatre-vingt-dix parutions quand même ont inondé le marché pléthorique des enregistrements, dont l'inévitable nouvelle dizaine de *Quattro stagioni*, dont aucune ne mérite vraiment qu'on s'y attarde. Une tendance de plus en plus répandue pour les interprètes débutants ou de réputation non encore établie est de proposer leur programme seulement en téléchargement, sans le support matériel d'un CD. Cette discographie recense les plus visités, sur Amazon, Quobuz, Open.spotify, Itunes.apple ou Allmusic, sans qu'aucune de ces prestations n'ait à ce jour réellement enrichi en quoi que ce soit l'interprétation vivaldienne. Une vingtaine de CD tout au plus, consacrés spécifiquement au compositeur vénitien, mérite cette année un commentaire. Les autres tiennent davantage du récital, où se glisse à l'occasion une œuvre de Vivaldi au répertoire courant des interprètes. Une petite nouveauté réside peut-être dans l'insertion régulière d'airs vivaldiens, parfois originaux, dans les programmes lyriques hydrides. Le nom de Vivaldi côtoie désormais naturellement celui de Händel, sans nuance péjorative pour le premier. Une évolution à peine imaginable il y a deux décennies. Comme nous le constatons les années passées, il devient de plus en plus difficile d'estimer dans sa globalité l'apport du disque à la connaissance de Don Antonio en ne lisant que les revues critiques institutionnelles Gramophone, Diapason ou Fanfare, qui ne reçoivent et commentent qu'un lot choisi de nouveautés. Cette discographie a l'ambition de compenser ces lacunes.

En **musique de chambre** par exemple, la précieuse série estonienne de la “Vivaldi Collection” par les Baltic Baroque de Grigori Maltizov, ébauchée à l’orée des années 2010, se poursuit au rythme quasi régulier d’un volume par an. Les “All Vivaldi’s Violin Sonatas” sont enregistrées scrupuleusement dans l’ordre du catalogue Ryom initial, sans tenir compte de l’appartenance à un opus ou d’un éventuel défaut d’attribution. Les RV 1 à 37 occupèrent les sept premières parutions, jusqu’en 2013. Difficilement accessibles en Occident, mais importables depuis un site russe,⁸ les CD suivants explorent dans un volume huit sonates de Manchester RV 754-760 (2018-19/86), dans un second, intitulé “RV 776-816” (2018-19/87), quatre œuvres nouvellement découvertes RV 798, RV 810, RV 815, RV 816 et trois apocryphes (*olim* RV 776, 785 et 809) dans la même logique suivie pour le catalogage, avant de s’attaquer dans un troisième à des sonates pour deux violons “RV 66-72” (2018-19/88). Ces Baltic Baroque se révèlent davantage comme de parfaits dévots des numéros RV (même obsolètes) que de la connaissance scientifique en constante évolution ayant conduit à la seconde édition (déjà!) du catalogue Ryom-Sardelli, qu’ils semblent délibérément négliger. Qu’importe! Les solistes ne manquent pas de talent. Savourons le violon Giovanni Paolo Maggini de Maria Krestinskaya, sur lequel elle joue un son succulent dans les passages cantabile et apporte une touche énergique et joyeuse aux mouvements rapides, l’inventivité d’Evgeny Sviridov sur son instrument italien anonyme, comme la vigueur franche d’Andrey Reshetin, qui ose sur son violon polonais du XVIIIe siècle de Marcin Groblicz certaines imitations baroques typiques du miaulement d’un chat. De quoi terroriser l’archet académique et mesuré d’un Enrico Gatti. Si cette “Vivaldi Collection” s’inscrit dans la durée, son importance documentaire s’affirmera évidemment de plus en plus. Attendons... Si il ne fallait retenir, cette année, qu’un enregistrement de musique de chambre mémorable, ce serait certainement celui des 6 Sonates pour violoncelle éditées chez Le Clerc le cadet en 1740, par Jean-Guihen Queyras (2018-19/41). Charlotte Gardner⁹ loue la familiarité facile et affectueuse avec laquelle il gère ce répertoire, pour lequel il a choisi un violoncelle milanais anonyme de 1690, intime et timbré. Des cordes épaissies en boyau apportent au son une belle chaleur moelleuse. La sonorité veloutée du soliste, sa délicatesse dans le maniement de l’archet qui unifie les bariolages, le ton pudique du discours séduisent sans passionner. Les forces de continuo varient d’une sonate à l’autre, et même parfois d’un mouvement à l’autre, instillant des changements d’ambiance sobres. L’esthétique raffinée de Queyras ne manque pas de séduction, mais la poésie charmeuse de Christophe Coin accompagné par Hogwood ou le lyrisme euphorique de Marco Ceccato avec l’Accademia Ottoboni gardent cependant notre préférence.

A défaut d’interprétation exemplaire des **grands recueils instrumentaux**, mentionnons pourtant quelques approches originales. Le claveciniste Michele

⁸ <<http://www.russiancdshop.com/music.php>>.

⁹ «Gramophone», octobre 2018, p. 58.

DISCOGRAPHIE

Barchi de l'ensemble Armoniosa a retranscrit avec ingéniosité toute la collection de *L'estro armonico* pour une instrumentation de violon, violon piccolo, violoncelle, orgue et clavecin (2018-19/72). Les performances sont joyeuses et exubérantes. La variété des timbres produite par cette instrumentation atypique suffit à donner vie à cette musique. Mais ces performances étincelantes en deviennent presque étouffantes pourtant au fil de l'écoute. Avec des outrances, comme le remarque Mark Seow.¹⁰ Regrettons en particulier ces coups d'archets dramatiques vraiment effrayants dans le *Largo* du Concerto n° 3 ou dans le *Larghetto* du Concerto n° 9, puis à nouveau dans *L'Adagio e spiccato* du Concerto n° 11. L'excitation de la nouveauté s'estompe vite. Une version subsidiaire en somme. Réécoutez plutôt l'Academy of Ancient Music d'Hogwood. Et pour l'anecdote, remontons le temps, en mesurant le chemin parcouru depuis les années pionnières antérieures au "Vivaldi made in Italy" inventé après la seconde guerre mondiale. Qui aurait pu espérer entendre un jour Jasha Horenstein dans Vivaldi? Des écumeurs japonais d'archives ont déniché une interprétation "live" de l'Op. III n° 11, captée le 8 février 1957 au Teatro municipal de Caracas, par le maestro en tournée en Amérique du sud (2018-19/85). L'Orquesta Sinfonica de Venezuela sonne comme le Philadelphia Orchestra de Stokowsky en 1935, le Boston SO de Koussevitzky en 1936, mais de manière plus emphatique que le Tonhalle Zurich d'Andreae en 1929. Un comble! Si le CD reste difficilement accessible, Youtube le propose sur son site.¹¹ Une *Stravaganza* par Modo Antiquo (2018-19/36) semblait un gage pour une lecture impeccable d'un matériel parfaitement restitué. Désillusion. Le Florentin nous a confié, dans un courrier personnel, avoir souffert d'un manque de temps de préparation et de quelques problèmes d'entente entre lui et son violon solo. Il n'empêche que le CD est bel et bien paru. La jovialité conviviale qui unifie cette intégrale se paie au prix fort d'un propos flou. La prise de son d'une autre époque, qui lisse les dynamiques et plombe les deux basses d'archet (un violoncelle et une contrebasse éléphanterque) n'est pas seule en cause. Anton Martynov laisse son timbre charmant mais étroit (un aigu en tête d'épingle, des bariolages sans étoffe) se fondre dans le paysage. Il renonce à toute fierté virtuose et chante dans sa barbe. Les micros, certes, ne le flattent pas. Les versions de Podger et Guglielmo restent intouchables.

Quelques gemmes précieuses illuminent le secteur des **concertos manuscrits**. Devant la première prétendue "intégrale" par l'Archicembalo (2018-19/17) des concertos et sinfonie pour cordes, le sentiment reste partagé entre le plaisir du collectionneur et la qualité redoutée de la restitution musicologique des œuvres. Cinquante-et-une compositions occupent quatre volumes (dont le quatrième fut d'abord édité chez Tactus en 2015). Manquent étrangement à l'appel les sinfonie d'opéra, les RV 111, 117 et 139, les *Sonata* et *Sinfonia al Santo Sepolcro* (alors que le

¹⁰ «Gramophone», août 2019, p. 65.

¹¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=tcXpd5bLvfw>>.

DISCOGRAPHIE

Madrigalesco est présent), ainsi que les RV 147, *l'Improvisata* RV 802 et *l'olim* RV 125, d'authenticité certes douteuse, mais qui aurait eu sa place aux côtés des inauthentiques *olim* RV 116, 122 et 137 enregistrés ici. Comme le dit Olivier Fourés,¹² si l'on omet des prises de son trop réverbérées qui brouillent les basses et l'espace entre les voix, quelques problèmes de justesse et d'ensemble (finale du RV 115), une réalisation du continuo parfois bien brute, et cette manie pénible de modifier l'articulation de Vivaldi sur les cadences dans les danses, il faut reconnaître que l'Archicembalo maîtrise bien ce répertoire, dominé par Pinnock, Sardelli, Marcon, Beyer, Dantone, Alessandrini, La Gioiosa Marca, Akademie für Alte Musik Berlin, ou La Tafel Music sur des pièces isolées. Mais la lecture simple et généreuse de l'Archicembalo, leur plaisir manifeste dans ce répertoire, la fantaisie spirituelle et tout en finesse du premier violon Marcello Bianchi (RV 140, 155, etc.), les tempos sans complexe, font jaillir l'esprit des compositions sans artifice. Les concertos pour violon bénéficient de lectures soignées. Partageons une fois encore avec Fourés¹³ notre enthousiasme pour le récital de Fabio Biondi "La Boema" (2018-19/60). Un inédit discographique RV 288 et le premier enregistrement de la version ultime du RV 282 combleront les spécialistes. L'extraordinaire RV 278 rejoint Carmignola dans l'excellence. Biondi sait comme personne souligner le caractère d'un concerto. Le théâtre et le raffinement spirituel et ambigu des RV 282 et 380, la touche virtuose, sévère et archaïsante du RV 330, comme l'esprit festif, mais solennel des RV 186 et 288. Si l'on pouvait aspirer à un peu plus de souplesse et d'élan dans les ritournelles nonchalantes des *Allegro non troppo* ou un peu plus de folie dans les pages les plus simples, le reste est une merveille. La chaleur d'*Europa Galante* est magnifiquement mise en valeur par une prise de son qui dévoile les détails sans sacrifier l'espace, et Biondi envoûte: ses chants, délires, ricochets, morsures, vibrations ou autres glissades sont inspirés, nécessaires, et les mouvements lents témoignent d'une jolie finesse d'approche. Un tourbillon émotionnel. L'archet inventif de Lina Tur Bonet, mentor de Musica Alchemica (2018-19/68), a manifestement de solides affinités avec le jeune Don Antonio. Le programme se limite aux concertos et sonates des années 1720. L'inédit un peu rustique RV 226 côtoie une version enfin convaincante, râpeuse à souhait, du RV 311 *per violino in tromba marina*, raté par le timoré Chandler et de trois Sonates pour violon incomplètes de Graz, reconstituées avec leur basse par l'incontournable Fourés. De quoi ravir, déjà, le plus blasé des amateurs qui n'est pourtant pas au bout de ses surprises. Vivaldi corrigeant un mouvement de concerto de son collègue et ami Pisendel l'est plus encore. L'écoute de Tur Bonet en suivant le manuscrit¹⁴ de la partition drastiquement raturé pour éliminer le superflu montre de façon édifiante la clarté et l'efficacité des corrections du maestro vénitien. L'*Urtext* un peu malhabile du *Grosso Mogul* en est une autre preuve. Moins concis, moins percutant que la version définitive, il est superbement et même crânement joué par la flamboyante Lina, accompagnée

¹² «Diapason», mai 2019, p. 109.

¹³ «Diapason», novembre 2018, p. 113.

¹⁴ Téléchargeable sur: 2421-O-14, Pisendel, slub Dresden.

DISCOGRAPHIE

par son ensemble tonique et résolu, peu raffiné, aux basses percutantes et un peu roides parfois. Signalons aussi Kremena Nikolova (2018-19/90) abordant avec son ensemble de la Vivaldi Society trois concertos pour Anna Maria. Si le RV 248 et 387 sont bien connus par Guglielmo (remarquable) et Mintz, la version pour violon RV 769 du RV 393 pour viole d'amour est une première. La soliste est souvent excellente, médiocrement soutenue par un orchestre un peu fruste. Subsidiairement, les amateurs de références thématiques vivaldiennes décrypteront avec profit le savoureux Concerto en sol mineur de Sardelli. Terminons ce secteur riche par une divine surprise avec le récital d'Anastasiya Petryshak (2018-19/80). Aussi surprenant que cela soit, personne à ce jour n'avait enregistré le RV 342 de Cambridge. Un séduisant concerto du mitan des années 1720 dont la grande variété thématique et la flamme rythmique des mouvements rapides auraient dû interpellier les orchestres vivaldiens dès les années cinquante. Fasano, I Musici, Scimone et tous les baroqueux l'ont ignoré, alors que Francesco de Guarnieri en établissait une édition dès 1918,¹⁵ bien avant celle de l'IIAV chez Ricordi. Petryshak a de l'aplomb, un violon intelligent, solide et coloré. *L'Amato bene* ne manque pas de saveur non plus, même si l'orchestre ne fait rien et ennuie. Oublions les *Saisons*. Mieux accompagné, cet archet moderne pourrait bien, dans Vivaldi, nous surprendre encore.

Peu de surprises dans le **répertoire sacré**, hormis le récital de "Musica sacra per alto" par Delphine Galou et l'Accademia Bizantina (2018-19/61). Composées à l'époque des *Gloria* et de *Juditha triumphans*, vers 1715, les Introductions à un *Miserere* jamais retrouvé, d'une sobriété inhabituelle, ont connu dès 1967, par Aafje Heynis, une référence incontournable. Jamais le désarroi de la Mère du Christ, sa souffrance indicible ne furent mieux exprimés que par l'expression à la fois humble et envoutante du contralto néerlandais, portée par le soutien respectueux d'Ephrikian. Dantone, compassionnel, console sa tragédienne par un continuo bavard dans *Ibi spinis confixus* un peu rapide du *Non in pratis*. Des fioritures diluent le propos du *Pro me caput*, le rendant presque anodin. La fortune du *Filiae mæstæ Jerusalem* suit des chemins différents. Que choisir? Le tendre Lesne, Scholl désincarné ou Jaroussky esthétiquement superbe, mais vide de toute transcendance? Delphine Galou conduit de l'autel à la scène. De l'émotion certes, mais peu d'humilité. Réécoutez Heynis. Les versions rivales du *Salve Regina a due cori* se limitent à Nathalie Stutzmann avec Robert King, plus technique que sincère et à Gérard Lesne, pris au piège des apparences et laissant fuir les plans spirituels. Plus épaisse et moins riche en coloris que Lesne, mais éloquente, Galou se noie souvent dans l'opulence continuiste des Byzantins (*Et Jesum*). *Deus tuorum militum* s'impose sans problème face à un Negri pénible et à un King plus vigoureux, aux solistes modestes. En duo, Alessandro Giangrande y reste honorable. Il manque d'aisance dans le *Regina cæli* incomplet

¹⁵ *Concerto in la per violino con accompagnamento di quintetto d'archi e cembalo di Antonio Vivaldi* [RV 342], *realizzazione di F. de Guarnieri*, Milano, Ricordi, 1918.

sans sombrer dans la suavité savonneuse de Nico van der Meel chez Negri. Après Carmignola avec les Sonatori, comment aborder le RV 582 *a due cori*? L'élégance extrême du *Grave*, dépouillé, sans esbroufe et surtout l'archet gracieux, précis, aérien du Trévisan sont à l'opposé du tempérament de Tempieri, plus en force, soucieux d'agrément alambiqués. Le *Grave* ornementé bien narcissique et la cadence décousue déçoivent, comme la spatialisation insuffisante des chœurs. Soulignons des mérites, tout de même, dans ce programme inabouti.

Galou est encore à l'œuvre en **musique vocale profane** dans le récital "Arie e cantate per contralto" (2018-19/62), avec trois des quatre cantates avec instruments. Miracle! Dans *O mie porpore più belle*, célébrant la nomination à Mantoue de l'évêque Antonio Guido di Bagno, Galou serait presque sincère en accueillant le prélat avec une telle félicité. Cenčić, savoureux lui aussi, avec Ornemente 99, en rajoutait en piété respectueuse un rien engoncée. Pour *Qual in pioggia dorata*, cantate d'anniversaire avec deux parties de cors exigeantes, si rarement jouée, la noblesse de l'approche martiale de Dantone, le beau grain de voix, épais et riche d'une Galou qui y met tout son cœur convainquent. De quoi combler la vanité du prince Philippe. Rien ne résiste au contralto passionné, sauf la célèbre *Cessate omai cessate*. L'âme souffrante du jeune pâtre incarnée par Gérard Lesne débutant avait une sorte de pureté et d'innocence que ni Mingardo (plus Antigone que Filindo), ni Cenčić (trop aristocratique) n'approchèrent. Fragile et mature à la fois, presque effrayée, malheureuse, Galou impressionne sans vraiment s'identifier au berger. Dans le registre transgressif, Anne Sophie von Otter reste la seule alternative possible: une reine folle et vénéneuse. Une Lady Macbeth.

Des merveilles enrichissent le **répertoire lyrique**. *Il Giustino* n'était connu que par la séduisante version d'Alan Curtis, drastiquement écourtée de douze airs (Virgin, 2001), et par l'intégrale d'Esteban Velardi (Bongiovanni, 2001), desservie par une révision arbitraire et un plateau modeste. Voici Ottavio Dantone (2018-19/64), qui suit le matériel critique impeccable de Reinhard Strohm (il ne manque aucun air) et mettra tout le monde d'accord. En 1724: Vivaldi le malin répond au cahier des charges précis qui lui était imposé à Rome par le théâtre Capranica. Il retaille pour un plateau uniquement masculin cette histoire magico-féerico-spectaculaire basée sur un vieux livret (1683) de Beregan utilisé par Legrenzi, révisé par Pariati pour Albinoni en 1711 et qui sera repris en 1737 par Händel. *Il Giustino* illustre l'équilibre dramatique entre la vieille langue vénitienne et celle issue de la réforme arcadienne, avec une pincée d'idiome napolitain dernier-cri. Le talent de Dantone est d'avoir lié la sauce intelligemment. L'orchestre est soyeux, la lecture des airs élégante et limpide. Tout avance sans césure, avec des récitatifs accompagnés par un continuo d'une précision au cordeau. Écoutez par exemple (CD 1, page 26) cet échange furieux, expressif, vécu entre Vitaliano e Arianna! Dantone invente des transitions de trompettes pour les scènes solennelles, ose faire grogner l'ours, rugir le monstre,

DISCOGRAPHIE

et compose même (géniale trouvaille!) sur un extraordinaire ostinato l'arioso de Giustino *Misero è ben colui* (I.4) figurant le pas du laboureur suivant lourdement le sillon. Surtout, Dantone guide ses interprètes en mentor expérimenté. Delphine Galou campe un Giustino idéal. Savourez son hypnotique *Bel riposo de' mortali* (I.4) figurant le sommeil profond habité par les immortels, que colorent hautbois et flûtes à bec, avec arpèges de théorbe sur pédale de basses. Un modèle, comme l'Arianna d'Emöke Barath, d'une délicatesse vaporeuse et sensuelle dans *Mio dolce amato sposo* (I.14) et aux diminutions divines dans *Per noi soave e bella* (II.5). Veronica Cangemi, Leocasta étonnamment discrète, a l'ingénuité un peu futile qui sied à *Nacque al bosco* (I.6). Emiliano Gonzalez Toro confère au barbare Vitaliano des ornements conquérants et une assurance virile, qui le distinguent vocalement de la rudesse de Polidarte, alias Alessandro Giangrande, l'autre ténor – qui ose endosser également, en registre de fausset, le rôle d'Andronico travesti en Flora. Une version enfin satisfaisante. La représentation de *l'Orlando* par Fasolis (2018-19/35) enregistrée en direct du Palazzo Ducale, lors du Festival della Valle d'Itria à Martina Franca en été 2017, trouve sa saveur dans le kitsch amusant du baroque de la mise en scène de Fabio Ceresa. Elle réjouira les amateurs de costumes stylisés ruisselant de dorures, d'effets visuels joliment éclairés, de monstres de carton animés comme des dragons chinois par des marionnettistes danseurs, et de figurants en mouvement occupant résolument la scène pour faire peut-être oublier les postures minimalistes des chanteurs, aussi statiques que dans la vision esthétisante de Pier Luigi Pizzi (Arthaus Musik/DVD). Lui, délaissait l'or pour l'argent, reflétant Marilyn Horne (Orlando) dans le miroir incliné de la scène. Une apparence du royaume d'Hécate (Alcina) aussi évocatrice que celle, plus conceptuelle, de Pierre Audi pour *l'Orlando* avec Marie-Nicole Lemieux (Naïve/DVD), jouant habilement des ombres pour sculpter l'image. Ceresa n'a cure d'innovations post modernes. Le monde de son paladin est celui d'un peplum enchanté; une vitrine de Noël. Qu'importent alors l'intrigue simplifiée, les huit airs supprimés (40 minutes de musique en moins) ou l'irruption déplacée des grands airs d'Orlando. Fasolis s'adapte, conduit du clavecin avec sa vigueur habituelle ses I Barocchisti et soigne le continuo (clavecin, archiluth et violoncelle). Oublions un instant l'adage du regretté Scimone, qui exhuma l'opéra, qui soutenait que sans un Orlando de rêve, toute représentation reste insignifiante et saluons les mérites de Lucia Cirillo, Alcina au mezzo chaleureux, aussi séduisante en femme intrigante qu'en sorcière maléfique, la voix agile au vibrato léger et naturel de Michela Antenucci (Angelica), l'alto granuleux de Lorian Castellano (Bradamante), la solidité convaincante de Riccardo Novaro (Astolfo), et même l'expression claire et nette du contre-ténor Kostantin Derri (Medoro), dans son rôle d'amant naïf. Le naufrage du Ruggiero de Luigi Schifano, limite en justesse, articulant mal, pénible dans *Come l'onda* (II.16), sauvé par la séduisante et redoutable partie de traverso de Stefano Bet dans *Sol da te* (I.18) explique peut-être son remplacement lors la reprise de la production au Théâtre Malibran de Venise en avril 2018 par un des meilleurs Ruggiero jamais entendu, celui de Carlo Vistoli. L'Orlando de Sonia

Prina arrive bien tard. Certes, dès l'acte II, le caractère d'Orlando se développe et acquiert un poids dramatique qu'elle rend crédible par une indéniable présence physique et scénique. La scène de la folie est habitée. Mais la voix est à son crépuscule. Son coloratura défaillant, l'acidité de son registre supérieur rendent toute comparaison cruelle avec Lemieux et surtout Horne dans *Nel profondo cieco mondo*. Curieusement, féerie de l'intrigue oblige, les défaillances glissent comme par enchantement. La salve pyrotechnique continue avec deux fameux récitals d'airs. Par Bartoli d'abord (2018-19/28). Gaetan Naulleau¹⁶ rappelle que le mélomane qui a gardé le "Vivaldi Album" sur sa table de chevet, mais perdu la soprano de vue, risque d'être déconcerté. Les oreilles délicates fatiguées par une prise de son proche, quasi impudique, qui faisait claquer les vocalises de 1999, béniront le ciel. Invraisemblable par la beauté de la parole, la diversité du chant, la flexibilité de l'accent, résultats d'une intransigeante discipline, Bartoli éblouit. *Sovente il sole* inspire à Bartoli une alchimie instable du phrasé, du rubato et des teintes dont l'oreille est sidérée. L'air de béatitude devient une aspiration active de l'âme, il gagne un élan d'autant plus pressant qu'il est ralenti, confiné dans les *piano*. Quintessence d'une rhétorique baroque? La Bartoli de 1999 restait une rossinienne. Aujourd'hui, *Se mai senti spirarti sul volto* et *Vedrò con mio diletto*, comme le da capo inouï de *Sol da te, mio dolce amore*, dont la ligne s'amenuise tout en s'amplifiant par un nouveau tracé ornemental, témoignent du chemin parcouru. Revenons ensuite à Delphine Galou (2018-19/62). Donner vie aux airs vivaldiens antérieurs à l'influence napolitaine (1726 environ) signifie se priver de la pyrotechnie séduisante comme des thèmes mélodiques à jamais gravés dans la mémoire, pour s'abandonner à un affect vivement croqué, à peine soutenu par des cordes ou un continuo. En confiance avec son complice Dantone, qui connaît aussi bien son Rosso que sa chanteuse, Delphine Galou s'y risque pourtant, avec un bonheur qui s'intensifie à chaque écoute attentive aux paroles. Certaines arias plaisent fugacement par leur délicate éloquence sentimentale, comme *Per dar pace al tuo dolore* ou *Care pupille, due sole stille*, airs inédits de *La Candace*. *Sì, sì, bel volto che v'adoro* révèle une amoureuse éperdue plus tragique, là où Joyce DiDonato (dans *l'Ercole* par Biondi) vaporeuse, joueuse, marivaudait avec délice. Comparez *L'innocenza sfortunata* avec les versions de Stutzmann (pressée, presque fredonnante) et Hallenberg (agitée, réactive et inquiète). Delphine Galou prend son temps, ornemente, savoure la trame très nourrie orchestralement. Même vie et implication dans *È pur dolce ad un'anima amante* de *Tito Manlio*, jamais restitué avec telle vérité. La palme revient pourtant à *Semplice non temer* de *La verità*, air ambigu (un autre inédit) où Damira exprime le contraire de ce qu'elle pense dans les teintes troubles de la palette, la fausseté et l'aigreur. Les amateurs d'inédits enregistrés écouteront aussi Joyce DiDonato (2018-19/38) dans *Col piacer della mia fede* (*Arsilda, regina di Ponto*, I.3) et Lucy Crowe (2018-19/76) dans *Fra catene ognor penando* (*Scanderbeg*, I.8) et *Nelle mie selve natie* (*Scanderbeg*, II.2).

¹⁶ «Diapason», décembre 2018, p. 83.

Ne retenons des **programmes subsidiaires** que l'essentiel, c'est-à-dire les parutions en relation plus ou moins directe avec Vivaldi. Les Solisti Ambrosiani évoquent un Albinoni peu connu (2018-19/D1), celui de cantates de chambre. Les manuscrits de *Lontan da te, mia vita*, *Il penar senza speranza* et *Donna illustre del Latio* se trouvent à Berlin. Comme les décrit Bertil van Boer¹⁷ *Lontan da te* a deux airs caractéristiques, chacun précédé d'un récitatif. Le premier air *Senza voi care pupille* est presque lugubre, tandis que sa conclusion plus rapide *Chi mi rende il mio tesoro* est une gigue pittoresque. *Il penar senza speranza* a deux arias suspendant un court récitatif. Le premier d'une ligne sensuelle et le second air, *Non vo più seguir Cupido*, enrichi d'un peu plus de coloratura. Dans *Donna illustre*, le texte de l'air initial est mis en valeur par beaucoup de mélismes. Le second, assez händélien, incorpore une ligne de basse qui défile avec force et une ornementation considérable. Le manque de chaleur vocale du soprano Tullia Pedersoli dessert, hélas!, le récital. Les sonates *So 32*, *So 33*, *So 34* conservées à Dresde, dont le *So 32* "composta per il Sig. Pisendel", sont mieux venues. Le violon de Davide Belosio est clair et vivant, et le groupe de continuistes convenable. Les parutions majeures concernent les opéras.

En premier lieu le *Siroe, re de Persia* de Vinci, créé au Teatro San Giovanni Crisostomo de Venise en février 1726 (2018-19/D3). Comme le rappelle Richard Lawrence,¹⁸ l'écriture est fluide et mélodieuse sans être fade. La ligne vocale syncopée de *Gelido in ogni vena* articule le remords de Cosroe. Vinci saisit les opportunités offertes par les métaphores de Metastasio: des cordes ondulantes pour les vagues dans *L'onda che mormora* d'Arasse. Les chanteurs sont intéressants. Medarse et Siroe sont joliment contrastés, la brillance de Leslie Visco s'accordant avec les tons proches de contralto de Cristina Alunno. Daniela Slavo, davantage mezzo, fait de Laodice un personnage sympathique. Carlo Allemano est royal. En *Elmira*, Roberta Invernizzi est crédible. Dirigé par Antonio Florio, l'orchestre moderne de San Carlo ne démerite pas. La *Didone abbandonata* renaît grâce à l'ensemble Lautten Compagny de Wolfgang Katschner (2018-19/D2). Jean Philippe Groperrin¹⁹ rappelle que cette *Didone* est la créature mais non l'enfant de Händel: le dernier de ses neuf *pasticci* londoniens adapte l'opéra homonyme de Leonardo Vinci (Rome, 1726, livret de Métastase) pour la saison 1736-1737 du King's Theatre après *Giustino*, *Arminio*, *Berenice* – toujours avec la même équipe, soit Anna Maria Strada flanquée des deux castrats Giziello (Enée) et Annibali (Larbas), plus en comparses l'alto Francesca Bertolli (Séléné) et le grand ténor John Beard (Araspe). Händel abrège les récitatifs, transpose les numéros, conserve treize des vingt-neuf airs (avec modifications éventuelles de la structure) et en emprunte neuf à d'autres opéras contemporains. Leo, Giacomelli et Hasse enrichissent le matériel de Vinci. Le *Ritorna a lusingarmi* de la *Griselda* vivaldienne est également de la fête. C'était donc le festival des stars à Londres. Si Julia Böhme excelle dans les vestiges de Séléné, Namwon Huh déçoit.

¹⁷ «Fanfare», mars-avril 2019.

¹⁸ «Gramophone», août 2019, p. 100.

¹⁹ «Diapason», septembre 2018, p. 97.

DISCOGRAPHIE

Et surtout, Antonio Giovannini souffre dans le costume d'Annibali: voix courte et nasale au soutien flageolant, imprécise dans le rythme ou la vocalise. Triomphe sans risque pour son rival, alias Olivia Vermeulen. Son mezzo bien placé, tenu mais mobile, comprend l'éloquence du personnage. Elle partage cette intelligence avec la soprano Robin Johannsen. Louons enfin l'équilibre, le corps et la respiration dramatique de l'orchestre de Wolfgang Katschner. Terminons cette année lyrique baroque avec le légendaire *Flavio Crispo* d'Heinichen, composé en 1719 pour Dresde mais jamais représenté (2018-19/D4). Olivier Rouvière²⁰ mentionne les faits: Selon le témoin oculaire Quantz, le castrat Senesino s'est mis en colère, a déchiré l'air d'un collègue et l'a jeté aux pieds du Kapellmeister de Dresde; Cette inconduite a amené le roi à annuler tous les contrats des chanteurs italiens – probablement le résultat escompté par Senesino afin qu'il puisse rejoindre la Royal Academy of Music et Händel à Londres. L'influence de Vivaldi est partout sensible dans ce *Flavio Crispo*. Rien d'étonnant à cela. N'oublions pas que c'est en Italie, où il avait entrepris de sa propre initiative un long voyage de formation (1710-1716), que Heinichen rencontra son futur patron, en Italie où il se perfectionna surtout dans l'art lyrique, prenant exemple des ouvrages de Pollarolo, Gasparini et Vivaldi. La fusion des styles italien et allemand est réussie, bien que parfois un peu fade (trop de mélodies dansantes en majeur). On ne s'étonnera pas d'être surtout séduit par l'art instrumental de Heinichen, qui brille aussi bien dans deux trépidantes ouvertures à l'italienne que dans l'accompagnement de certains airs: si les cors et les flûtes sont très sollicités, le compositeur tente aussi d'autres mariages de couleurs, comme dans les soli du *In veder l'altrui piacer* d'Elena où le trio des hautbois et basson congédie les cordes ou *Io vorrei saper d'amore* qu'ensorcellent luth et pizzicatos. L'interprétation est hélas modeste. Il Gusto Barocco sert efficacement cette écriture scintillante, mais le chef se cantonne trop dans la joliesse, oubliant, au moins jusqu'à l'Acte III, de servir expression et théâtralité. La distribution vocale reste très inégale, dominée par l'excellente soprano Dana Marbach, à la fois sensible et mordante.

²⁰ <<https://www.asopera.fr/fr/cd-dvd/3491-flavio-crispo.html>>.

INDICE

AURELIA AMBROSIANO, <i>La vera identità del «Mar[quis] du Toureil», dedicatario della Serenata à 3 di Antonio Vivaldi</i>	3
<i>The True Identity of the “Mar[quis] du Toureil”, the Dedicatee of the Serenata à 3 of Antonio Vivaldi (Summary)</i>	27
IRMGARD SCHEITLER, <i>Partiturfunde in München. Neues zum Kontext des Violinkonzertes RV 562a</i>	29
<i>Partiture rinvenute a Monaco di Baviera. Novità sul contesto del Concerto per violino RV 562a (Sommario)</i>	49
MICHAEL TALBOT, <i>Vivaldi, Orlandini and a Manuscript in Skara</i>	51
<i>Vivaldi, Orlandini e un manoscritto conservato a Skara (Sommario)</i>	64
RUDOLF RASCH, <i>Lost and Found: “Apri le luci e mira”, an Aria from Vivaldi’s Opera Ginevra, Principessa di Scozia</i>	65
<i>Perduta e ritrovata: «Apri le luci e mira», un’aria dall’opera di Vivaldi Ginevra, Principessa di Scozia (Sommario)</i>	84
Miscellany (M. Talbot)	85
Miscellanea (M. Talbot)	95
Discographie Vivaldi 2018-2019 (R.-C. Travers)	107

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Dicembre 2019