



ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

**STUDI VIVALDIANI**

20 - 2020



ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI  
20 – 2020

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: Michael Talbot e Margherita Gianola

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](http://www.cini.it)

e-mail: [segreteria.vivaldi@cini.it](mailto:segreteria.vivaldi@cini.it)

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

ISSN 1594-0012



Fabrizio Ammetto

ANCORA A PROPOSITO DELL'ORIGINE DI BWV 1052 DI J. S. BACH:  
UN CONCERTO PER VIOLINO DEBITORE A VIVALDI

Recentemente il musicologo Christoph Wolff (Harvard University) ha sostenuto l'idea che i concerti per clavicembalo e orchestra d'archi BWV 1052 (in Re minore) e BWV 1053 (in Mi maggiore) di Johann Sebastian Bach non siano trascrizioni di precedenti lavori originalmente scritti per uno strumento solista differente (violino, oboe, o altro) – come da tempo si crede –, ma che piuttosto siano stati concepiti *ab initio* (nelle medesime tonalità) come composizioni per tastiera solista (clavicembalo o organo), destinati a un uso personale e soggetti a opportuni adattamenti o elaborazioni a seconda dello strumento solista impiegato. Wolff esamina le sinfonie con organo concertante delle Cantate BWV 146 e BWV 169 (eseguite più volte tra il 1725 e il 1728) e considera tali composizioni come un genere innovativo di musica da chiesa, che non incontrò resistenza né da parte del clero, né della congregazione, né di altri.<sup>1</sup>

Nel presente articolo mi concentrerò su BWV 1052 e le sue precedenti versioni conosciute (BWV 1052a, BWV 146/I-II e BWV 188/I, pervenuta in forma frammentaria), nell'intento di apportare nuovi elementi a favore della tesi di un concepimento originale come concerto per violino (perduto), BWV 1052R.<sup>2</sup>

La fonte più autorevole che trasmette il Concerto per clavicembalo e orchestra d'archi, BWV 1052 è, come noto, la partitura autografa (*D-B*, Mus.ms. Bach P 234),<sup>3</sup> datata intorno al 1738.<sup>4</sup> Il contenuto musicale di questo lavoro era già stato utilizzato da Bach nei movimenti iniziali di due sue cantate sacre con organo obbligato: *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*, BWV 146 (prima esecuzione: 12 maggio 1726, o solo nel 1727?)<sup>5</sup> e *Ich habe meine Zuversicht*,

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

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

<sup>1</sup> CHRISTOPH WOLFF, *Did J. S. Bach Write Organ Concertos? A propos the Prehistory of Cantata Movements with Obligato Organ*, in *Bach and the Organ*, ed. Matthew Dirst («Bach Perspectives», 10), Urbana, University of Illinois Press, 2016, pp. 60-75.

<sup>2</sup> Nella prefazione alla seconda edizione del *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1990), Wolfgang Schmieder propose la possibilità di aggiungere al numero BWV di un concerto di Bach esistente la lettera 'R' (abbreviazione di 'Rekonstruktion') per indicare un originale ipotizzato di tale composizione.

<sup>3</sup> Online: <bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\_source\_00001156>. Esistono, inoltre, molti altri manoscritti non autografi che tramandano questa composizione.

<sup>4</sup> YOSHITAKE KOBAYASHI, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, «Bach-Jahrbuch», 74, 1988, pp. 7-72: 41.

<sup>5</sup> I primi due movimenti della cantata, ove la parte dell'organo obbligato è (quasi sempre) trasposta all'ottava inferiore, corrispondono al I e II movimento di BWV 1052. La fonte principale di

BWV 188 (prima esecuzione: 17 ottobre 1728, o 6 novembre 1729?).<sup>6</sup>

Inoltre, esiste una lezione precedente di BWV 1052, catalogata come BWV 1052a, trasmessa da due fonti manoscritte non autografe: (a) le parti staccate copiate da Carl Philipp Emanuel Bach (*D-B*, Mus.ms. Bach St 350),<sup>7</sup> redatte intorno al 1734 (parti orchestrali) o molto più tardi (parte del clavicembalo);<sup>8</sup> (b) la partitura e le parti staccate allestite da tre differenti copisti, Christoph Nichelmann e due sconosciuti (*D-B*, Mus.ms. Thulemeier 4),<sup>9</sup> databili tra il 1750 e il 1755.<sup>10</sup> Secondo le informazioni ricavate dal database 'Bach digital',<sup>11</sup> la data d'origine del contenuto musicale di BWV 1052a risalirebbe probabilmente al periodo di Weimar, ossia agli anni compresi tra il 1708 e il 1717: ciò indica che la lezione tramandata dalle due fonti manoscritte non autografe poc'anzi citate costituisce la versione più antica attualmente conosciuta di questo lavoro (sebbene il manoscritto «Thulemeier 4» includa, oltre alla versione 'antica', anche gli emendamenti posteriori).

Sulla base della presenza, nella parte dello strumento solista di BWV 1052/1052a, di molte figurazioni virtuosistiche tipicamente violinistiche (uso del *bariolage* con l'impiego di corde vuote, registro acuto, doppie corde, arpeggi, ecc.), già i primi musicologi bachiani avevano suggerito il violino come strumento solista originale, aprendo la strada a numerose ricostruzioni – Ferdinand David nel 1873, Robert Reitz nel 1917, Wilfried Fischer nel 1970 (nel volume VII/7 della *Neue Bach Ausgabe*), Werner Breig nel 1976, Marco Serino nel 2017, tra le altre –,<sup>12</sup> anche se purtroppo tutte risultano discutibili.

Probabilmente, anche per il fatto che nessuna di tali ricostruzioni appare completamente convincente, il musicologo Peter Wollny (Bach Archive Leipzig) ha evidenziato la presenza di alcuni aspetti strutturali insiti nella partitura di BWV 1052 che escluderebbero una derivazione violinistica. Secondo Wollny «Die Vorgeschichte dieses Werks [BWV 1052] liegt weitgehend im Dunkeln. Aufgrund bestimmter spieltechnischer Figuren wurde immer wieder gemutmaßt, dass dieses Stück auf ein verschollenes Violinkonzert zurückgeht. Auch wenn sich diese Auffassung nahezu unwidersprochen verbreitet hat und zahlreiche

BWV 146 è la partitura copiata da Johann Friedrich Agricola (*D-B*, Am.B 538-540, Faszikel 1), disponibile online: <bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\_source\_00000477>.

<sup>6</sup> Il primo movimento (frammentario) della cantata è riconducibile al III movimento di BWV 1052. Di questa sinfonia iniziale di BWV 188 si conservano solamente due fogli della partitura autografa, che contengono 34 misure, in *S-Smf*, Ms. Nr. 239 (bb. 249-254 e 261-266, online: <bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\_source\_00004062>), *A-Wgm*, A 91 (bb. 255-260 e 267-272) e *F-Pn*, MS-3 (bb. 273-282, online: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002567w/f2.image>).

<sup>7</sup> Online: <bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\_source\_00002550>.

<sup>8</sup> ANDREAS GLÖCKNER, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, «Bach-Jahrbuch», 67, 1981, pp. 43-75: 55-56.

<sup>9</sup> Online: <bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\_source\_00000611>.

<sup>10</sup> Questa fonte trasmette sia la versione di BWV 1052a, sia (con opportune cancellature e aggiunte) la rielaborazione in BWV 1052.

<sup>11</sup> Online: <bach-digital.de>.

<sup>12</sup> Ulteriori ricostruzioni sono documentate soltanto a livello discografico.

“Rekonstruktionen” der vermeintlichen Urfassung nach sich zog, so muss doch auffallen, dass das Werk vom Tasteninstrument aus konzipiert wurde und keine der bisher vorgelegten Violinfassungen wirklich überzeugen kann. Letztlich erklären sich zahlreiche Merkmale dieser Komposition – darunter das wiederholte Eindringen des Soloparts in die Tutti-Abschnitte – nur, wenn man von der grundsätzlichen Priorität des Tasteninstruments ausgeht.»<sup>13</sup>

Innanzitutto, risulterà conveniente analizzare le differenze testuali riscontrabili in BWV 1052a rispetto alle versioni successive, molte delle quali sembrano dettate da pure esigenze strumentali di trasporre sullo strumento a tastiera le idee musicali pensate originalmente per il violino. Conseguentemente, gioverà fare alcune riflessioni sulle peculiarità di BWV 1052a/1052 in relazione alle prime esperienze compositive del giovane Bach nel genere ‘concerto’.

#### CAMBI DI OTTAVA APPARENTEMENTE INCOERENTI

La prima tipologia di divergenze tra le lezioni tramandate dalle fonti è rappresentata dai repentini cambi di ottava presenti nella linea melodica dello strumento solista di BWV 1052a, apparentemente incoerenti se pensati espressamente per il clavicembalo, ma giustificabili logicamente se considerati come necessari adattamenti – seppur talvolta maldestri – nel processo di trascrizione/rielaborazione da un originale per violino.

Nel movimento iniziale, il salto di registro all’ottava superiore di b. 35/II (assente in BWV 146 e in BWV 1052) sarebbe dovuto apparire senz’altro nella battuta precedente – a partire dalla sesta (o dalla seconda) semicroma –, subito dopo la fine della progressione discendente delle bb. 28-33, in corrispondenza del cambio di disegno nell’accompagnamento orchestrale:<sup>14</sup> ma, a causa della mancanza della nota Mi<sub>5</sub> sullo strumento a tastiera, tale cambio di ottava – ipotizzabile nell’originale perduto per strumento ad arco – è stato postposto in corrispondenza del Re<sub>5</sub>. D’altra parte, la realizzazione sul violino del passaggio delle bb. 34-38 (fino alla nona semicroma) in un registro più acuto mette maggiormente in risalto la linea del solista rispetto al *range* dell’orchestra.

<sup>13</sup> «La storia di questo lavoro [BWV 1052] è in gran parte oscura. A causa di alcune figurazioni tecniche, è stato ripetutamente ipotizzato che questa composizione risalga a un concerto per violino perduto. Anche se questa ipotesi si sia diffusa quasi senza contraddizione e abbia generato numerose ‘ricostruzioni’ della presunta versione originale, bisogna notare che il lavoro fu concepito per strumento a tastiera e nessuna delle versioni per violino proposte finora può davvero convincere. In definitiva, numerose caratteristiche di questa composizione – inclusa la ripetuta infiltrazione della parte solistica nelle sezioni dei Tutti – possono essere spiegate soltanto se si assume la priorità fondamentale di un’origine per strumento a tastiera.» In PETER WOLLNY, *Cembalo Konzerte*, note al CD *Johann Sebastian Bach, Harpsichord Concertos*, Freiburger Barockorchester, Andreas Staier, Harmonia Mundi, HMC 902181.82 (2015), p. 8. Anche nella pagina relativa a BWV 1052a del «Bach digital» si legge: «Die Existenz einer (verschollenen) authentischen Violinkonzert-Vorlage ist nicht wahrscheinlich.» («Non è probabile l’esistenza di un modello di concerto per violino (perduto) autentico.»)

<sup>14</sup> In BWV 1052a la terz’ultima semicroma di b. 34 è erroneamente Mi<sub>3</sub>, invece di Do<sub>4</sub>.

ESEMPIO 1. BWV 1052a, BWV 146/BWV 1052, I mov., bb. 33-36 (m.d.).

The image displays a musical score for three pieces: BWV 1052a, BWV 146, and BWV 1052. The first two staves are for BWV 1052a and BWV 146/BWV 1052, showing a change in register marked with asterisks. The third and fourth staves show a continuation of the piece starting at measure 35.

Ancora nel movimento iniziale, un analogo cambio di registro *ex abrupto* – reso necessario per la medesima ragione dell’esempio precedente – è quello presente tra l’ultimo ottavo di b. 152 (salto all’ottava inferiore, in corrispondenza del bicordo  $\text{Do}\sharp_4\text{-Mi}_4$ ) e l’ultimo quarto di b. 156 (ritorno all’ottava superiore, sul bicordo  $\text{Fa}_4\text{-Re}_5$ ).<sup>15</sup>

The image shows a handwritten musical score for BWV 1052a, measures 147-157. The score is in G major and 3/4 time. It shows a complex passage with many sixteenth notes and rests.

FIGURA 1. BWV 1052a, I mov., bb. 147-157/l. Copia di C. Ph. E. Bach.

<sup>15</sup> In BWV 146 e in BWV 1052 Bach ovviò a tale problema trasportando, a partire da b. 144, l’intero passaggio all’ottava inferiore.



Un altro esempio dello stesso genere è attestato nelle bb. 233-236 del movimento conclusivo: in BWV 1052a il brusco salto sul  $La_2$  di b. 233, come pure il cambio di registro improvviso tra le bb. 236 e 237 (per evitare il  $Mi_5$  e il  $Mi_{b_5}$  delle bb. 234-236), denuncia la derivazione da un originale per violino, del quale Bach ha lasciato peraltro una traccia visibile in BWV 1052 (nelle bb. 233-234/II è rimasto il ricordo della corda vuota  $La$ )! È qui evidente l'idea originale del compositore di utilizzare il registro acuto dello strumento ad arco fino all'inizio di b. 241, ove la conclusione della frase sulla croma  $Do_{\sharp_4}$  gli ha offerto la possibilità di riprendere il discorso musicale all'ottava bassa.

ESEMPIO 2. BWV 1052a, BWV 1052, III mov., bb. 232-241/1 (m.d.).

Sempre nel movimento conclusivo, un ulteriore caso si riscontra nella «Cadenza all'arbitrio» (come viene chiamato il passaggio delle bb. 250-265 nelle parti orchestrali copiate da C. Ph. E. Bach), prima dell'ultimo Tutti. Gli improbabili collegamenti melodici  $Do_{\sharp_4}$ - $Re_5$  (bb. 251-252),  $Si_3$ - $Do_5$  (bb. 255-256),  $La_3$ - $Si_{b_4}$  (bb. 259-260) possono essere spiegati solamente se si ipotizza la copiatura da un antigrafo per violino che presentava una trasposizione all'ottava superiore delle ultime sette semicrome delle bb. 251, 255, 259:<sup>16</sup> a tal proposito, va anche considerato che non avrebbe avuto molto senso – in termini compositivi e di tecnica strumentale violinistica – che la nota più acuta di questo movimento, il  $Mi_5$  (delle bb. 234-235), non fosse stata raggiunta almeno una volta nella «Cadenza» (a b. 251/II).

<sup>16</sup> In BWV 1052 la limitazione d'estensione dello strumento a tastiera venne facilmente risolta cambiando l'ottava semicroma delle bb. 253 (da  $Re_4$  a  $La_3$ ) e 257 (da  $Do_4$  a  $Sol_3$ ). Per contro, è interessante osservare che nella fonte frammentaria di BWV 188 le ottave semicrome delle bb. 253, 257 e 261 seguono la versione di BWV 1052a, sebbene all'ottava inferiore: un ulteriore indizio a favore della derivazione violinistica?

ESEMPIO 3. BWV 1052a, BWV 1052, III mov., bb. 250-260 (m.d.).

Cadenza all'arbitrio

BWV 1052a

BWV 1052

252

255

258

Per contro, i cambi di ottava nelle bb. 142-144/II del movimento iniziale – senz'altro innecessari per le precedenti motivazioni di estensione ridotta dello strumento a tastiera – risultano qui ampiamente giustificabili se pensati originalmente sul violino, strumento capace di enfatizzare la resa polifonica delle differenti voci grazie a un'esecuzione che prevede l'alternanza di due corde: questo passaggio costituisce un indizio significativo a favore dell'origine della composizione per lo strumento ad arco.

ESEMPIO 4. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., bb. 142-144/II (m.d.).

BWV 1052a

BWV 146

BWV 1052

CAMBI DI NOTE O DI PASSAGGI

La seconda tipologia di divergenze tra le lezioni tramandate dalle fonti è quella relativa a cambi di note o di interi passaggi. Nel primo episodio solistico del movimento iniziale, i tre arpeggi ascendenti di semicrome sull'accordo di Re minore (bb. 7/I, 8/III, 10/I) attestati in BWV 1052a vennero sostituiti da figurazioni scalari di biscrome legate in BWV 146 e BWV 1052. Una modificazione analoga fu realizzata dal giovane Bach, tra il 1713 e il 1714, nella sua trascrizione clavicembalistica (BWV 975) del Concerto per violino RV 316 (ca. 1710) di Antonio Vivaldi, a b. 48/I del movimento iniziale:<sup>17</sup> siamo di fronte a un altro piccolo indizio che suggerisce che la copia di BWV 1052a fu allestita a partire da un originale per violino?

ESEMPIO 5. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., bb. 7-10 (m.d.).

Nella prima parte di b. 81, sempre nel movimento iniziale, due note attestate in BWV 1052a – il secondo Do<sub>4</sub> e il primo Si<sub>3</sub> – vennero cambiate in La e Si<sub>3</sub> in BWV 146 e BWV 1052.<sup>18</sup> L'innalzamento cromatico della nota Si, che a prima vista potrebbe essere spiegato come un semplice miglioramento compositivo, rivela

<sup>17</sup> Cfr. FABRIZIO AMMETTO, *The (lost) Violin Concerto RV 316 by Vivaldi: its Reconstruction and Dating*, «Studi vivaldiani», 18, 2018, pp. 69-89: 74-75 (Examples 9-10). Approfitto di questa sede per correggere un refuso presente nell'articolo: nella pagina 69, terza riga del testo, invece di «from Weimar to Mühlhausen» deve essere «from Mühlhausen to Weimar».

<sup>18</sup> E, conseguentemente, anche la terza croma dell'accompagnamento della viola (e del «Taille» in BWV 146), da Si<sub>3</sub> a Si<sub>3</sub>. Nell'autografo di BWV 1052 il cambio della prima nota non fu immediato; infatti, il Do venne scritto ma poi cancellato e corretto, aggiungendovi anche l'annotazione «a» (La): forse un *lapsus calami* dovuto al riaffiorare di un'idea originaria nella mente del compositore.

invece un aspetto di tecnica strumentale non trascurabile: il passaggio di BWV 1052a è tipicamente violinistico, anche nella grafia utilizzata;<sup>19</sup> per contro, un'eventuale presenza del  $\text{Si}_7$  lo avrebbe reso meno fluido.

ESEMPIO 6. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., b. 81.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'BWV 1052a', the middle 'BWV 146', and the bottom 'BWV 1052'. Each staff contains a single line of music in bass clef, showing a sequence of chords and notes. The notation is in a single system, with the three staves stacked vertically.

Altri cambi di note nella parte dello strumento solista sono attestati nelle bb. 82-90 del movimento iniziale.<sup>20</sup> E ancora: nelle bb. 101/II e 102/IV, BWV 1052a tramanda una versione lievemente differente da quelle di BWV 146 e BWV 1052, dalla quale traspare – anche in questo caso – la derivazione da una tecnica violinistica.

ESEMPIO 7. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., bb. 101-103/II.

The image shows three systems of musical notation. Each system contains two staves (treble and bass clef). The top system is labeled 'BWV 1052a', the middle 'BWV 146', and the bottom 'BWV 1052'. The notation shows a sequence of chords and notes across three measures, with some notes marked with accidentals.

<sup>19</sup> Gli stessi bicordi sono utilizzati, per esempio, nella prima parte della b. 33 nel movimento iniziale del Concerto brandeburghese n. 2, BWV 1047.

<sup>20</sup> Qui anche con un diverso ritmo nella parte di viola (semiminime alternate a pause in BWV 1052a, crome ribattute in BWV 146 e BWV 1052), che sembrerebbe comunque dovuto a una modifica nella distribuzione della linea originale dell'accompagnamento tra lo strumento dell'orchestra e la mano sinistra del clavicembalo solista: in effetti, un accompagnamento esclusivamente in quarti alternati a pause perderebbe la tensione necessaria a introdurre lo stesso motivo in crome ribattute al basso (a b. 91).



Infatti, l'omissione del  $La_4$  – ultima semicroma di b. 102 – prima del  $Do_5$  (di b. 103) non è casuale, in quanto aiuta la preparazione dell'estensione del quarto dito sul violino (che deve poi restringersi sul  $Si_{b_4}$  successivo), e il Bach 'violinista' deve averlo tenuto in conto.

ESEMPIO 8. BWV 1052R, I mov., bb. 101-103/II.



Un cambio radicale di un intero passaggio occorre a b. 27/II-IV, sempre nel primo movimento, in corrispondenza del collegamento tra due idee musicali (la riesposizione al quinto grado minore dell'episodio solistico iniziale e il disegno in arpeggi che accompagna la testa del motivo del Tutti, esposto in imitazione tra i violini I e II dell'orchestra, bb. 28-33): l'originale discesa fino al  $La_2$  (b. 28/1) presente in BWV 1052a, venne sostituita *ex novo* con un arpeggio ascendente in BWV 146 e BWV 1052.

ESEMPIO 9. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., bb. 26-28/II.

Sebbene nelle tre versioni la prima nota dell'arpeggio di b. 28 sia sempre il  $La_4$ , la differenza nel passaggio di collegamento precedente è dovuta al fatto che, mentre in BWV 146 e BWV 1052 Bach ha iniziato il secondo episodio solistico sul  $La_2$ , l'avvio nell'originale per violino – di cui BWV 1052a appare esser sempre più un importante testimone – era all'ottava superiore, sul  $La_3$  (seconda corda vuota dello strumento ad arco):<sup>21</sup> in effetti, il passaggio è tipicamente violinistico, soprattutto se provvisto di un'articolazione con 'legature sincopate' sui gradi congiunti per semitono diatonico (come doveva essere pure a b. 103/I-II).

ESEMPIO 10. BWV 1052R, I mov., bb. 26-28/II.



#### PARTICOLARITÀ DELLA LINEA MELODICA DEL SOLISTA NEL SECONDO MOVIMENTO

L'*Adagio* centrale è costruito su un motivo ostinato del basso ripetuto sei volte, la cui prima e ultima esposizione sono presentate dall'intera orchestra (senza la partecipazione del solista) all'unisono/ottava, mentre tutte le altre vengono armonizzate. La seconda, terza e quarta riesposizione dell'ostinato sono modulanti,<sup>22</sup> mentre già a partire dalla quinta riproposizione del motivo si torna alla tonalità d'impianto. A ogni ripetizione dell'ostinato Bach aumenta progressivamente la tensione emotiva della linea melodica del solista, attraverso una sempre maggiore intensificazione ritmica (certamente accompagnata anche da un incremento della dinamica) e un più ampio *range* esplorato.

A proposito di quest'ultimo parametro, è interessante notare che nei movimenti lenti dei concerti per clavicembalo e orchestra di Bach l'estensione riservata al solista varia lievemente da lavoro a lavoro, ma in quelli di derivazione violinistica il *range* è maggiore (e identico, una 'ventesima prima'):  $Fa_2-Re_5$  in BWV 1058 (da BWV 1041),  $Fa\sharp_2-Re_5$  in BWV 1054 (da BWV 1042).<sup>23</sup>

Una comparazione delle tre differenti linee melodiche dell'*Adagio* oggetto di quest'analisi, contenute nelle versioni clavicembalistiche (BWV 1052a e BWV 1052) e in quella organistica (BWV 146), evidenzia un dato interessante: solamente BWV 146 trasmette una lezione in cui la melodia raggiunge il  $Mi\flat_4$  (bb. 60/I, 62/II-III, 64/I-II), corrispondente a un  $Mi\flat_5$ ,<sup>24</sup> per effetto della trasposizione all'ottava inferiore a cui venne sottoposta la parte solistica dello strumento a tastiera nella cantata.

<sup>21</sup> In modo simmetrico rispetto all'inizio del primo episodio solistico sulla terza corda vuota del violino ( $Re_3$ ): un procedimento ampiamente utilizzato da vari violinisti-compositori dell'epoca (e non solo).

<sup>22</sup> Alla conclusione di queste tre riesposizioni vengono aggiunte alcune misure di transizione (bb. 27-29, 43-44, 58-60).

<sup>23</sup> Per contro, negli altri concerti per 'un' clavicembalo l'estensione è più ridotta:  $Si\sharp_2-Do_5$  in BWV 1053,  $La_2-Si_4$  in BWV 1055 e addirittura  $Mi_3-Re\flat_5$  in BWV 1056.

<sup>24</sup> Tale nota viene invece evitata, con espedienti differenti, in BWV 1052a e in BWV 1052.

ESEMPIO 11. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, II mov., bb. 59-64 (m.d.).

Dunque, anche in questo caso l'estensione originale della linea melodica dell'*Adagio* doveva essere analoga a quella degli altri lavori violinistici (BWV 1041 e BWV 1042), Sol<sub>2</sub>-Mi<sub>5</sub>. In questo modo, omettendo le misure di transizione, il *range* esplorato dal solista sopra le successive ripetizioni dell'ostinato del basso doveva risultare sempre più ampio: Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub> (bb. 13-26/1), poi La<sub>3</sub>-Re<sub>5</sub> (bb. 31-42/1), quindi Sol<sub>2</sub>-Re<sub>5</sub> (bb. 45-57/1), fino a Sol<sub>2</sub>-Mi<sub>5</sub> (bb. 61-75/1).

Non deve sorprendere il fatto che BWV 146 possa trasmettere – limitatamente al movimento lento – una lezione più vicina all'originale perduto rispetto a BWV 1052a, in quanto, mentre in una trascrizione clavicembalistica di una composizione originale per violino si rendono necessari alcuni adattamenti, soprattutto a livello ritmico, per ovviare l'impossibile prolungamento nel tempo di suoni tenuti, nell'organo questo accorgimento non è necessario.

A ogni modo, in alcuni punti dell'*Adagio* tutte e tre le trascrizioni per strumento a tastiera conservano una scrittura di ascendenza violinistica (corde doppie e accordi su valori lunghi): è il caso dei bicordi Sol-Fa (bb. 43-44/1), Si-Fa (bb. 47-48/1) e dell'accordo Sol-Si-Re-Fa (b. 52/1),<sup>25</sup> certamente privo di quinta nella versione violinistica, come attesta BWV 146. È probabile che anche a b. 58/1 l'originale perduto per violino contemplasse il tricordo Re<sub>3</sub>-Do<sub>4</sub>-Fa<sub>4</sub>.

<sup>25</sup> Sol-Si-Fa in BWV 146.

ESEMPIO 12. BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, II mov., bb. 57-58 (m.d.).

Sempre nell'*Adagio*, pure la conclusione dell'episodio solistico (b. 75/1), che nell'autografo di BWV 1052 è un arpeggio in trentaduesimi, doveva essere il sonoro quadricordo  $\text{Sol}_2\text{-Re}_3\text{-Si}_3\text{-Sol}_4$ ,<sup>26</sup> ben adeguato a dare il via alla riesposizione in «forte» del Tutti iniziale all'unisono/ottava.<sup>27</sup>

#### ASPETTI GRAFICI E PARTICOLARI MODALITÀ SCRITTORIE

Nel repertorio violinistico tardo-barocco sono numerose e ben documentate alcune particolari modalità scrittorie adottate da vari compositori nei passaggi in *bariolage* e negli accordi arpeggiati, due tecniche strumentali presenti sia nel movimento iniziale, sia in quello conclusivo del concerto oggetto di questo studio: una tipicamente violinistica giocata su tre corde, due delle quali vuote, è quella delle bb. 86-91 nel terzo movimento, ripetuta una quinta sopra nelle bb. 96-101 di BWV 1052a.<sup>28</sup> Sebbene le prime quattro misure del passaggio – perfettamente uguali in BWV 1052a e in BWV 1052 – mostrino una palese derivazione violinistica (anche per la grafia adottata),<sup>29</sup> le bb. 90-91 meritano invece una breve analisi.

È evidente che BWV 1052a e BWV 1052 trasmettono due soluzioni differenti di rendere sul clavicembalo un passaggio che sullo strumento ad arco non doveva corrispondere né alla prima versione né alla seconda.

<sup>26</sup> Anche nella trascrizione per clavicembalo (BWV 1054) del Concerto per violino BWV 1042, l'originale accordo di b. 115/III, nel movimento iniziale, è reso sullo strumento a tastiera con un arpeggio simile.

<sup>27</sup> L'indicazione «forte», sebbene non sia indicata nella partitura autografa, si legge tanto nella partitura copiata intorno al 1740 da Johann Friedrich Agricola (*D-B*, Am.B 62), come pure nella partitura della fonte «Thulemeier 4» sopra il pentagramma del basso. La riproposizione finale in «forte» dell'unisono orchestrale in un movimento lento, costruito nella forma TsT, si riscontra per la prima volta nel *Larghetto e Spiritoso* del Concerto RV 522, op. III, n. 8 di Vivaldi, trascritto da Bach.

<sup>28</sup> In BWV 1052 tale passaggio è riproposto invece una quarta sotto.

<sup>29</sup> Che interrompe e direziona verso l'alto le travature delle ultime tre semicrome di ogni gruppo di quattro, isolando quelle da eseguirsi sulle corde vuote Re e La.



ESEMPIO 13. BWV 1052a, BWV 1052, III mov., bb. 86-91.

A tal proposito, gioverà ricordare la maniera in cui lo stesso Bach trascrisse le bb. 82-87 del movimento finale del Concerto per violino BWV 1042 nella successiva versione clavicembalistica, BWV 1054: le doppie corde vennero trasformate in terzine di semicrome, le cui tre note in successione riproducono (quasi sempre) il contenuto armonico dei bicordi sul violino.

ESEMPIO 14. BWV 1042, BWV 1054 (m.d.), III mov., bb. 82-87.

E questo sembra esser stato lo stesso procedimento adottato da Bach nella prima trascrizione clavicembalistica (BWV 1052a) del concerto per violino perduto.<sup>30</sup> Non solo, ma è estremamente probabile che la grafia utilizzata per questo passaggio in *bariolage* fosse quella tipica in forma abbreviata (perlomeno a partire da b. 87), suggerendo semplicemente a b. 86 il modello da seguire.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Per contro, in BWV 1052 l'autore ha mantenuto la pulsazione ritmica costante in sedicesimi, aggiungendo però note d'armonia di rinforzo.

<sup>31</sup> Nella produzione bachiana le testimonianze di questa particolare modalità grafica nella trascrizione di una composizione propria o altrui, da uno strumento ad arco a uno a tastiera, sono numerose. Un paio d'esempi: il passaggio in *bariolage*, scritto in forma abbreviata, delle bb. 55/III-57/III nel movimento iniziale del Concerto per violino «Grosso Mogul», RV 208 di Vivaldi viene sciolto nella trascrizione per organo solo (BWV 594); analogamente, il passaggio delle bb. 82/III-92/II nel primo

ESEMPIO 15. BWV 1052R, III mov., bb. 86-91.

In modo analogo doveva apparire la grafia nel passaggio delle bb. 62-68 (e 70-81) nel movimento iniziale di BWV 1052R, differente rispetto alle tre modalità scritte nelle versioni per tastiera.<sup>32</sup>

ESEMPIO 16. BWV 1052R, BWV 1052a, BWV 146, BWV 1052, I mov., bb. 62-64.

Lo stesso doveva avvenire anche nelle bb. 146 e seguenti. Qui però il problema nasce a partire da b. 153 (fino a b. 161), probabilmente uno dei passaggi più incerti nella ricostruzione violinistica del concerto.<sup>33</sup> La lezione tramandata da BWV 1052a, BWV 146 e BWV 1052 è la medesima (eccezion fatta per alcuni cambi di ottava discussi precedentemente), che mantiene la stessa pulsazione ritmica in sedicesimi delle battute precedenti: questo fatto ha generalmente suggerito un tipo di ricostruzione dell'originale violinistico piuttosto discutibile in quanto a

movimento del Concerto per violino BWV 1042, notato in accordi di tre suoni a partire da b. 83/III, viene scritto per esteso nella rielaborazione clavicembalistica (BWV 1054).

<sup>32</sup> Anche se non è nemmeno da escludere che le doppie note a partire da b. 64 possano esser state aggiunte a partire dalla prima rielaborazione per tastiera: infatti, nella trascrizione per organo (BWV 594) del Concerto «Grosso Mogul», RV 208 di Vivaldi, il citato passaggio delle bb. 55/III-57/III del movimento iniziale venne 'arricchito' con l'aggiunta di terze parallele inferiori.

<sup>33</sup> Nonostante la difficoltà ricostruttiva dell'originale perduto di queste battute, non è casuale che il pedale sia posizionato proprio sulla nota Re<sub>3</sub> (corda vuota del violino) che, libera di vibrare, permette alle due voci superiori di ascendere liberamente al registro acuto.

tecnica strumentale richiesta in una composizione di primo Settecento, soprattutto se comparata a quella impiegata da Bach in altre sue composizioni solistiche.

ESEMPIO 17. BWV 1052R, I mov., bb. 152-154. Ricostruzione prevalente.



Ecco invece un'altra interpretazione del passaggio. Dopo l'ultimo accordo orchestrale di b. 153 ha inizio la 'cadenza' (seppur non segnalata come tale in nessuna fonte), che termina a b. 171. Questa sezione del movimento iniziale del concerto subì varie revisioni dell'autore, sia nell'accompagnamento, sia nella parte degli arpeggi nelle ultime sei battute, prima della riesposizione del Tutti nella tonalità d'impianto. Per quanto riguarda l'accompagnamento orchestrale, BWV 146 e BWV 1052 ne prevedono uno a partire da b. 162, mentre in BWV 1052a l'intero passaggio ne è privo. Ciò può spiegare il fatto che in un primo momento Bach considerò questa sezione una 'cadenza'<sup>34</sup> vera e propria (probabilmente segnalata anche con una dicitura del tipo «Solo» o «Solo senza stromenti»),<sup>35</sup> e come tale da eseguirsi con maggior libertà, sia nella quadratura ritmica sia nel modo di realizzare gli accordi, il cui ritmo armonico risulta qui dilatato: infatti, se a b. 152 termina la sequenza ascendente di terze parallele (con l'unica eccezione di b. 151/II-IV) con cambi armonici a ogni ottavo, da b. 153 inizia la discesa sui ritardi armonici ogni quarto. Cosicché, nonostante il contenuto musicale della parte dello strumento ad arco doveva essere certamente lo stesso di quello attestato nelle versioni per tastiera, la resa grafica del passaggio e, soprattutto, il suo significato musicale all'interno del movimento erano probabilmente differenti nella versione per violino, ragioni per le quali sarebbe stata giustificabile un'altra modalità esecutiva.

ESEMPIO 18. BWV 1052R, I mov., bb. 152-154 (partitura).

<sup>34</sup> Sebbene nel Barocco le 'cadenze' potessero essere di vari tipi - 'brevi' (a imitazione della pratica vocale) o 'estese' (come in un 'capriccio'), con accompagnamento di pedale (*pedal cadenzas*) o senza accompagnamento -, in questo caso siamo di fronte a una cadenza 'lunga' strutturata in più sezioni. Devo a Michael Talbot questa precisazione.

<sup>35</sup> Come si legge, per esempio, negli autografi del quinto Concerto brandeburgese, BWV 1050 (*D-B*, Mus.ms. Bach St 130 e *D-B*, Am.B 78, rispettivamente).

ESEMPIO 19. BWV 1052R, I mov., bb. 152-154. Possibile resa esecutiva.



In relazione agli arpeggi delle bb. 166-171, le versioni per strumento a tastiera trasmettono tre lezioni differenti: se BWV 146 attesta tricordi di minime nel *range*  $Fa_2-Re_4$  e BWV 1052 prescrive una realizzazione delle armonie in trentaduesimi nella stessa estensione della versione organistica, in BWV 1052a appaiono invece accordi di minime con un numero variabile di note – da cinque a nove – in un *range* compreso tra il  $Sol\sharp_2$  e il  $Re_5$ , con l'indicazione iniziale «Arpeggii».

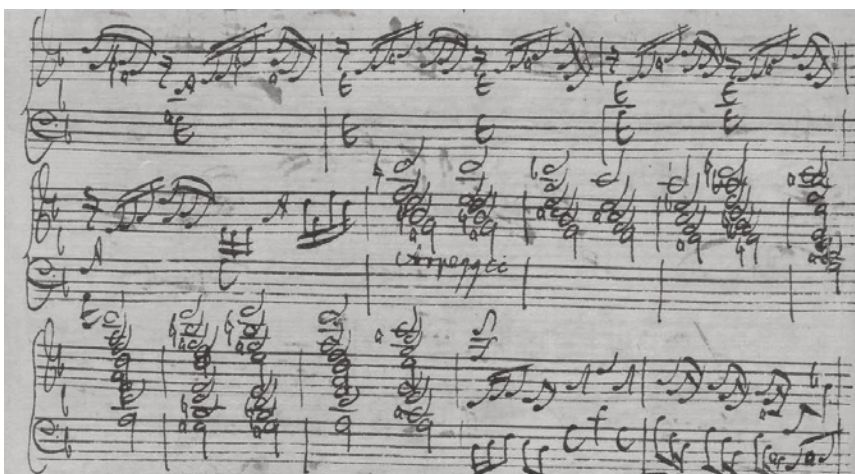


FIGURA 2. BWV 1052a, I mov., bb. 162/II-173. Copia di C. Ph. E. Bach.

È evidente che Bach dev'aver considerato le bb. 166-171 come il culmine della tensione armonica in questo passaggio di cadenza. Nella lezione attestata in BWV 1052a, sia l'incremento del numero di note negli accordi, sia la maggior ampiezza del *range* esplorato (a partire da b. 169) sembrano essere la testimonianza di una trascrizione fedele sullo strumento a tastiera dell'originale versione violinistica. Non solo, ma anche la presenza delle due crome  $Fa_4$  e  $Re_5$  all'inizio di b. 172 tradiscono la copiatura da un antigrafo per strumento ad arco.

ESEMPIO 20. BWV 1052R, I mov., bb. 166-172/I. Possibile resa esecutiva.





Nel movimento conclusivo, il primo passaggio in arpeggi del solista si incontra nelle bb. 138-149, come accompagnamento del discorso musicale condotto dall'orchestra. Mentre in BWV 1052 tali arpeggi sono notati per esteso (e sviluppati in un ritmo di sedicesimi),<sup>36</sup> in BWV 1052a si leggono soltanto accordi in corrispondenza di ogni cambio di armonia.<sup>37</sup> Un'attenta analisi della distribuzione delle singole note degli accordi presenti in BWV 1052a mostra che quelli delle bb. 143-149 dovevano essere certamente gli stessi della versione per violino, mentre quelli delle bb. 138-142 (che alternano esclusivamente l'accordo di settima di dominante di Re all'accordo di settima diminuita di Do $\sharp$ , sopra un pedale di Re) rappresentano semplicemente una 'espansione' del *range* dell'originale violinistico sullo strumento a tastiera, giustificabile per la necessaria prosecuzione della linea melodico-armonica del basso da b. 137 a b. 138 (e seguenti): non avrebbe altra spiegazione, infatti, il cambio repentino di registro da b. 142 a b. 143, con un salto di due ottave del Re pedale.

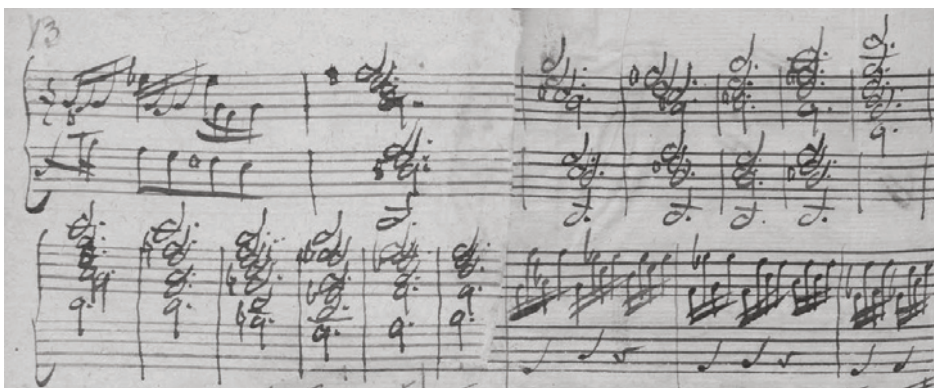


FIGURA 3. BWV 1052a, III mov., bb. 137-152/II. Copia di C. Ph. E. Bach.

Inoltre, sebbene in BWV 1052a non venga esplicitato un modello d'arpeggio da seguire, appare ragionevole ipotizzare che questo fosse analogo a quello successivamente sviluppato in BWV 1052:<sup>38</sup> infatti, senza considerare alcune piccole differenze d'armonia esistenti tra BWV 1052a e BWV 1052 (dovute senz'altro a successive migliorie compositive), lo sviluppo in arpeggi della prima versione clavicembalistica coincide perfettamente con vari passaggi di BWV 1052 (come quelli delle bb. 143/I-II, 144/I-II, 145/I-II, 148/I-II e 149/I-II).

<sup>36</sup> A eccezione delle bb. 143/III, 145/III, 147/III e 149/III, ove compaiono scale ascendenti in trentaduesimi, che rappresentano comunque un'intensificazione ritmica degli arpeggi.

<sup>37</sup> Questo tipo di scrittura abbreviata ha provocato equivoci interpretativi già a partire dalla prima edizione di BWV 1052a («nach dem älteren Originale») per la *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 17 (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1869, pp. 275-313), ove in corrispondenza dell'accordo di b. 147 il curatore Wilhelm Rust fu costretto ad aggiungere un punto interrogativo di 'perplexità' (p. 306).

<sup>38</sup> A tal proposito, va considerato che, se nei suoi concerti per violino Bach segnala generalmente con accordi i passaggi in arpeggio del solista nei punti in cui il discorso musicale è affidato all'orchestra, nelle successive trascrizioni clavicembalistiche li annota per esteso.

ESEMPIO 21. BWV 1052R, III mov., bb. 138-149.

*Arpeggio*

BWV 1052R  
Possibile notazione

Realizzazione

Un ultimo passaggio in arpeggi, sempre nel movimento finale del concerto, doveva essere quello da eseguirsi a partire da b. 265 (a conclusione della «Cadenza all[']arbitrio», prima del Tutti conclusivo), come suggerisce l'indicazione «ad libitum» nella parte del clavicembalo copiata da C. Ph. E. Bach e, soprattutto, come attesta la frammentaria partitura autografa del movimento iniziale di BWV 188,<sup>39</sup> nella cui parte dell'organo obbligato è annotato questo arpeggio inequivocabilmente violinistico!

<sup>39</sup> Ringrazio sentitamente Peter Wollny per avermi inviato una copia della fonte viennese, che ha permesso la trascrizione integrale di questo passaggio di cadenza.

ANCORA A PROPOSITO DELL'ORIGINE DI BWV 1052 DI J. S. BACH

ESEMPIO 22. BWV 188, I mov., bb. 265-280.<sup>40</sup>

Organo

Nella versione originale per violino, le note gravi degli arpeggi delle bb. 267-272 dovevano essere senz'altro  $La_2$  (bb. 267, 268, 269, 270) e  $Re_3$  (bb. 271, 272), che vennero sostituite nella successiva trascrizione organistica di questa composizione, ma delle quali è comunque rimasta traccia nell'accompagnamento del basso.

D'altra parte, anche le due misure che precedono questo passaggio subirono modifiche continue – da BWV 1052a, a BWV 188, a BWV 1052 – nella disposizione delle singole note dell'arpeggio di Mi bemolle maggiore.

ESEMPIO 23. BWV 1052a/III, BWV 188/I, BWV 1052/III, bb. 263-264.

<sup>40</sup> Qui trascritto in Re minore, dall'originale in Do minore della sola parte dell'organo.

## CAMBI NEI TUTTI

Una delle ragioni ripetutamente evidenziate da alcuni studiosi bachiani a sfavore del violino come destinatario ‘originale’ del concerto BWV 1052a/1052 sarebbe la partecipazione solistica dello strumento a tastiera in alcuni Tutti, in particolare in alcuni del movimento iniziale, costruito secondo la forma ‘con ritornello’, qui con cinque episodi solistici (TsTsTsTsTsT). Il Tutti iniziale, esposto all’unisono/ottava dall’intera orchestra d’archi (incluso il solista), ricompare nel corso del movimento variamente modificato, tanto nella differente estensione (nelle bb. 169-170 presenta soltanto l’*incipit*), come nelle tonalità visitate (V grado minore, poi IV grado minore), come pure nell’ispessimento variabile dell’ordito contrappuntistico.

Il secondo Tutti (bb. 13 e segg.) viene armonizzato a tre voci (i violini I e II procedono ancora all’unisono),<sup>41</sup> con la sezione delle viole che propone l’imitazione serrata del disegno sincopato sull’accordo di settima diminuita (bb. 14-16). Nelle bb. 18-19 lo strumento solista si ‘libera’ momentaneamente dall’orchestra, ma mentre in BWV 1052a a b. 18 la sua ‘indipendenza’ è maggiore, in quanto parzialmente priva di accompagnamento, in BWV 146 e BWV 1052 Bach riempie le pause dell’orchestra con un ‘raddoppio’ nella parte del basso (che in BWV 1052 viene anche enfatizzato cromaticamente).<sup>42</sup>

ESEMPIO 24. BWV 1052a,<sup>43</sup> I mov., bb. 18-20.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Cembalo. The score covers measures 18, 19, and 20 of the first movement of BWV 1052a. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is common time (C). The Violino I and II parts play in unison. The Viola part has dynamic markings [p] and [f]. The Basso part has dynamic markings p and f. The Cembalo part has a dynamic marking f. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for the keyboard and individual staves for the strings.

<sup>41</sup> Con l’unica eccezione nelle bb. 19-20/i.

<sup>42</sup> Negli esempi che seguono si omettono i differenti tipi di staccato (puntino, trattino verticale, cuneo) che compaiono nelle fonti sopra alcune note.

<sup>43</sup> Nella parte staccata del violino I il «piano» è erroneamente posizionato all’inizio della battuta precedente.

ESEMPIO 25. BWV 1052,<sup>44</sup> I mov., bb. 18-20.

Questo continuo lavoro di revisione, anche nei minimi dettagli – un tratto caratteristico del processo rielaborativo in Bach – è ancor più evidente nel Tutti successivo (bb. 56 e segg.). In BWV 1052a le quattro sezioni dell'orchestra sono rese indipendenti: ai violini II viene affidata la parte che prima era assegnata alle viole, mentre quest'ultime eseguono una nuova linea melodica, con un *incipit* peraltro interessante, che rinforza sia l'entrata dei violini I (b. 56/I-II), sia l'entrata di violini II e bassi (b. 56/III-IV). Lo strumento solista raddoppia con la mano destra la parte dei violini I, mentre con la mano sinistra introduce un pedale di tonica relativa ( $La_1$ ), in ottavi ribattuti, per poi ricongiungersi (a b. 60/III) alla sezione dei bassi.

<sup>44</sup> In BWV 146, oltre al fatto che la linea melodica della mano destra dell'organo è all'ottava inferiore, non compaiono le note aggiunte delle bb. 19-20/I, né alla mano destra né alla sinistra.



ESEMPIO 26. BWV 1052a, I mov., bb. 56-61.

[Tutti]

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Cembalo

59

Tale pedale di tonica – certamente assente nella versione ‘originale’ per violino, ma aggiunto in BWV 1052a pur senza possedere una particolare rilevanza sonora – diventa ‘strutturale’ in BWV 146: qui, infatti, gli strumenti orchestrali del continuo rinforzano tale pedale, mentre la parte che prima era assegnata ai bassi passa alle viole, la cui linea melodica originale viene ora sacrificata.

ANCORA A PROPOSITO DELL'ORIGINE DI BWV 1052 DI J. S. BACH

ESEMPIO 27. BWV 146, I mov., bb. 56-61.

The image displays a musical score for BWV 146, I mov., measures 56-61. The score is arranged for Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Cembalo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score shows the original instrumentation with a double bass line and a harpsichord part. The harpsichord part is written in two staves (treble and bass clef). The double bass line is written in a single staff (bass clef). The violin parts are written in two staves (treble clef). The viola part is written in a single staff (alto clef). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 59. The first system covers measures 56-61. The second system covers measures 59-61. The score shows the original instrumentation with a double bass line and a harpsichord part. The harpsichord part is written in two staves (treble and bass clef). The double bass line is written in a single staff (bass clef). The violin parts are written in two staves (treble clef). The viola part is written in a single staff (alto clef). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 59. The first system covers measures 56-61. The second system covers measures 59-61.

In BWV 1052 Bach recupera parzialmente la voce della viola nella parte fiorita della mano sinistra dello strumento solista (bb. 57/III-58), ma mantiene il La<sub>1</sub> pedale al basso orchestrale, che ora si estende fino a b. 59/1.

## ESEMPIO 28. BWV 1052, I mov., bb. 56-61.

[Tutti]

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Cembalo

59

Tale processo di revisione, attestato in tre tappe successive nella rielaborazione del materiale musicale della composizione, dev'esser stato motivato dalla volontà dell'autore di variare sensibilmente i Tutti a ogni loro riproposizione, soprattutto perché in BWV 1052a risultavano piuttosto omogenei tra loro.

Che strategia adottare dunque nel quarto Tutti (bb. 104 e segg.) dove, eccezion fatta per la tonalità, il materiale musicale utilizzato era lo stesso dell'intervento orchestrale precedente? La soluzione scelta da Bach, adottata fin dalla prima trascrizione clavicembalistica del lavoro (BWV 1052a) – e mantenuta sia in BWV 146, sia in BWV 1052 –, fu quella di affidare la linea dei violini II dell'orchestra alla mano destra del solista (con la trasposizione all'ottava superiore della parte iniziale), creando però un problema in cambio di un beneficio:

l'inconveniente – certamente non trascurabile – è che ora lo strumento a tastiera si trova a dover competere svantaggiosamente con la sonorità di tutti i violini dell'orchestra (che adesso procedono di nuovo all'unisono) nella conduzione di una linea melodico-imitativa indipendente;<sup>45</sup> il giovamento sta nella possibilità di potersi preparare – sulla lunga nota Re, seguita da pause (bb. 108-109/II) – nell'esecuzione di una breve cadenza, elemento 'innovativo' del quarto Tutti.

ESEMPIO 29. BWV 1052a, I mov., bb. 104-109.

The image shows a musical score for BWV 1052a, I mov., measures 104-109. The score is arranged in two systems. The first system (measures 104-106) includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Cembalo. The second system (measures 107-109) includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Cembalo. The score is in G minor and 3/4 time. The first system is marked 'p' and '[Tutti]'. The second system starts at measure 107.

<sup>45</sup> Nella partitura autografa di BWV 1052, all'inizio di b. 104, compare addirittura un «forte» sopra al pentagramma dei violini I (e riferito all'intera compagine orchestrale), mentre nelle parti staccate dei violini I e II del manoscritto «Thulemeier 4» è notata sia l'indicazione «forte» nella prima parte di b. 104, sia il «piano» a partire dalla metà della stessa battuta.

Ma è altamente probabile che nella versione perduta del concerto tale cadenza non fosse notata, bensì lasciata all'estro improvvisativo dell'interprete violinista.<sup>46</sup> Seguendo quest'ipotesi, il Tutti 'originale' di b. 104 doveva essere decisamente migliore negli equilibri sonori tra le parti.

ESEMPIO 30. BWV 1052R, I mov., bb. 104-109.<sup>47</sup>

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto in G minor, BWV 1052R, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems. The first system, marked [Tutti], covers measures 104 to 106. It includes staves for Violino concertato, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Violino concertato part is the most prominent, featuring a melodic line with many slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns. The second system, starting at measure 107, continues the piece with similar instrumentation and melodic focus on the Violino concertato.

<sup>46</sup> Non va dimenticato che anche in altri concerti per violino compaiono punti coronati che non escludono l'improvvisazione di un breve passaggio di ricordo con la sezione seguente: per esempio, in BWV 1041, III mov., b. 90, o in BWV 1042, II mov., b. 22.

<sup>47</sup> A causa dell'eliminazione delle bb. 109/III-112/III (nelle quali è scritto per esteso il breve passaggio tastieristico della 'fermata'), nella ricostruzione della parte solistica del movimento iniziale di BWV 1052R, offerta in appendice al presente testo, il numero totale delle misure sarà di 187 invece che 190.



LA 'PRESENZA' DI VIVALDI

A questo punto, non è superfluo ricordare che le prime esperienze di Bach nel genere 'concerto' – vale a dire le trascrizioni tastieristiche di Weimar, BWV 592-596 e BWV 972-987, del 1713-1714 – sono tutte collegate con modelli per 'violino' solista.<sup>48</sup> Ma soprattutto va considerato che BWV 1052/1052a contiene alcune caratteristiche 'uniche' nell'intera produzione dei suoi concerti 'originali' (BWV 1041-1064):

- 1) il secondo movimento è al IV grado minore, contrariamente a tutti gli altri concerti ove viene impiegata sempre la relativa minore o maggiore;<sup>49</sup>
- 2) il concerto prevede due cadenze, nel primo e nell'ultimo movimento,<sup>50</sup> mentre soltanto una è inclusa in appena un paio di altri suoi lavori del genere;
- 3) in due movimenti viene utilizzato l'unisono orchestrale come tecnica compositiva dei Tutti (un ulteriore caso s'incontra esclusivamente in un altro suo concerto, e limitatamente a un unico movimento);
- 4) gli accompagnamenti orchestrali dei passaggi solistici mostrano una varietà sorprendentemente ampia di combinazioni impiegate: soltanto i violini I, violini I e II divisi, soltanto le viole, violini e viole a tre parti reali, oltre naturalmente al solo continuo e all'orchestra completa. In nessun altro concerto di Bach si può incontrare una tale varietà timbrica e sonora degli accompagnamenti;
- 5) infine, pur senza rappresentare un parametro strutturale costante, si nota una certa tendenza – inusuale in Bach – a impiegare strutture fraseologiche asimmetriche o irregolari.

<sup>48</sup> A eccezione di BWV 974, per oboe. Di BWV 977 e BWV 983, invece, è sconosciuto il modello.

<sup>49</sup> Correggo dunque una mia affermazione, secondo cui «sia nei concerti sia nelle sonate, [Bach] impiega *sempre* la relativa minore o maggiore», contenuta in FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 18), Firenze, Olschki, 2013, p. 172. A ogni modo, con l'unica eccezione di BWV 1052, in tutti i concerti e in tutte le sonate di Bach il movimento lento interno è sempre alla relativa minore/maggiore. In generale, i compositori tedeschi (Haendel incluso) privilegiavano la tonalità relativa, mentre gli italiani (Vivaldi in testa) si mostravano molto più flessibili.

<sup>50</sup> In principio Bach concepì le due lunghe cadenze 'senza' un accompagnamento (nel movimento conclusivo venne addirittura chiamata «Cadenza all'[arbitrio]», come si legge nelle parti orchestrali di BWV 1052a copiate da C. Ph. E. Bach). In tutte le rielaborazioni e riadattamenti successivi di questo concerto Bach cercò però di 'mascherare' queste cadenze, probabilmente col fine di renderle elementi strutturali della composizione (e non più sezioni di durata arbitraria affidate alla libera improvvisazione dell'interprete): a entrambe le cadenze aggiunse un accompagnamento orchestrale (anche se non per tutta la loro durata) e a quella del terzo movimento omise anche la dicitura. Inoltre, mentre nella cadenza del movimento iniziale l'accompagnamento aggiunto in BWV 146 rimase quasi uguale in BWV 1052, nella cadenza dell'ultimo movimento tale accompagnamento subì varie modifiche, nel disegno e nell'ubicazione: infatti, quello in BWV 1052a sta nelle bb. 251-263, ove nella parte per la mano sinistra del clavicembalo solista compaiono semiminime (una in ogni battuta) – seguite da pause di semiminima – che ripetono pedissequamente le stesse note iniziali della mano destra dello stesso strumento a tastiera di ogni battuta corrispondente; un'identica tipologia 'minimalista' d'accompagnamento – realizzato dalla mano sinistra dell'organo obbligato e rinforzato all'unisono dai bassi dell'orchestra – si legge nella (frammentaria) partitura autografa di BWV 188, ma il cui inizio si trova soltanto a partire da b. 265 fino a b. 280 (dopo la quale subentra il Tutti conclusivo); infine, in BWV 1052 il solista viene sostenuto dall'intera orchestra nelle bb. 264-271.

La scelta del IV grado minore per il movimento centrale di BWV 1052/1052a dev'esser stata ispirata evidentemente dalle sue trascrizioni giovanili. Infatti, cinque di quelle giunte fino a noi adottano proprio questa impostazione tonale: BWV 593 (da Vivaldi, RV 522, op. III, n. 8), BWV 979 (da Vivaldi, RV 813),<sup>51</sup> BWV 983, BWV 984 (da Johann Ernst di Sassonia-Weimar)<sup>52</sup> e BWV 985 (da Telemann, TWV 51:g1). Anche altri due dei concerti trascritti prevedono organizzazioni tonali per i movimenti lenti che non saranno mai utilizzate da Bach nelle sue composizioni: V grado minore in BWV 975 (da Vivaldi, RV 316) e III grado minore in BWV 980 (da Vivaldi, RV 528). Il resto dei concerti trascritti è invece con un impianto monotonale, o con il secondo movimento alla dominante o alla relativa minore. Dunque, dei concerti studiati e trascritti da Bach, più della metà di quelli che prevedono un'articolazione tonale inusuale proviene da Vivaldi.

La presenza di cadenze nei concerti di Bach – oltre che in BWV 1052/1052a – è testimoniata solamente in altri due lavori originali, che ne includono comunque una in ciascuna composizione: nel primo movimento di BWV 1050 (la cui prima versione è databile *ante* 1719) e nel terzo movimento di BWV 1044 (una rielaborazione di molti anni posteriore della fuga di BWV 894,<sup>53</sup> che non prevedeva la cadenza). Per contro, 'due' cadenze in una stessa composizione sono contenute unicamente nella trascrizione organistica (BWV 594) del Concerto per violino «Grosso Mogul», RV 208 di Vivaldi: quindi, anche per questo aspetto strutturale il Prete rosso è il modello indiscusso.

Il primo utilizzo dell'unisono orchestrale nel genere 'concerto' sembra dovuto a Vivaldi (che lo impiegò a partire dal primo decennio del 1700),<sup>54</sup> e la cui pratica compositiva si diffuse rapidamente a livello europeo con la pubblicazione dell'*Estro armonico*, Op. III (1711). Tra le composizioni trascritte da Bach a Weimar nelle quali si adottano unisoni orchestrali, i due esempi più noti derivano nuovamente da Vivaldi – il secondo movimento di BWV 593 e alcuni passaggi nei movimenti veloci di BWV 979 –, anche se ve ne sono pochi altri nel secondo movimento di BWV 592 (da Johann Ernst di Sassonia-Weimar) e nei movimenti d'apertura di BWV 974 (da Alessandro Marcello o, forse, dal fratello cadetto Benedetto),<sup>55</sup> ove l'unisono iniziale è comunque privo della parte del continuo) e

<sup>51</sup> Il secondo movimento lento.

<sup>52</sup> In BWV 983 e BWV 984 il secondo movimento si conclude comunque nella tonalità d'impianto. Inoltre, secondo Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig, W. Deer, 1732, p. 331), i lavori strumentali di Johann Ernst di Sassonia-Weimar (1696-1715) – inclusi dunque i cinque trascritti da Bach (BWV 592, 595, 982, 984, 987) – vennero composti poco prima della sua morte, in un periodo di nove mesi («drei viertel Jahr»): dunque, è assai probabile che lo stesso principe Johann Ernst si sia ispirato ai modelli vivaldiani.

<sup>53</sup> La fonte più antica di BWV 894 (*D-B*, Mus.ms. Bach P 801, Faszikel 4) è datata 1710-1717. Sulla datazione di BWV 1044, si veda PETER WOLLNY, *Überlegungen zum Tripelkonzert a-Moll (BWV 1044)*, in *Bachs Orchesterwerke: Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion im Januar 1996*, hrsg. von Martin Geck im Verbindung mit Werner Breig, Witten, Klangfarben Musikverlag, 1997, pp. 283-291.

<sup>54</sup> Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 131.

<sup>55</sup> *Id.*, *Vivaldi and Fugue* («Quaderni vivaldiani», 15), Firenze, Olschki, 2009, p. 87n.

BWV 977. A ogni modo, questa tecnica compositiva dell'unisono orchestrale non sembra aver attratto particolarmente Bach, che nel genere 'concerto' – a parte BWV 1052/1052a – la utilizzò soltanto nel Tutti iniziale di BWV 1063, oltre che in sporadici passaggi di altri lavori (come, per esempio, nel movimento iniziale del Concerto brandeburghese n. 2, BWV 1047, bb. 102/IV-104).<sup>56</sup>

In oltre un terzo dei concerti composti da Bach, gli accompagnamenti orchestrali dei passaggi solistici alternano esclusivamente due tipologie: il basso continuo o l'intera orchestra (in BWV 1061 viene addirittura impiegata solo quest'ultima modalità). In altrettanti lavori si aggiunge una terza possibilità: soltanto i violini I, o violini I e II divisi, o violini e viole a tre parti reali (o all'unisono, con funzione di 'bassetto'). Solamente il Concerto per violino BWV 1042 (la cui datazione è incerta)<sup>57</sup> prevede la maggior varietà di accompagnamenti, anche se non contempla quello delle sole viole, presente invece in BWV 1052/1052a.<sup>58</sup> Una tale gamma di possibilità timbriche e sonore negli accompagnamenti orchestrali si riscontra in alcuni concerti giovanili di Vivaldi, soprattutto in RV 208 e RV 528, entrambi trascritti da Bach.

Per contro, si è spesso sottolineato il fatto che Bach sia meno debitore a Vivaldi nel linguaggio musicale e nell'organizzazione strutturale delle singole frasi all'interno di una composizione:<sup>59</sup> ma, almeno nel caso di BWV 1052/1052a, ciò sembra esser parzialmente smentito. In questo concerto, infatti, si nota un'organizzazione asimmetrica e irregolare di alcune frasi, tanto negli episodi solistici come nei Tutti: si vedano, per esempio, le bb. 82-90 nel terzo episodio solistico, o la struttura della 'cadenza' (9+4+6 battute) nel movimento iniziale; ma anche la struttura del Tutti nel tempo lento, o gli episodi solistici delle bb. 130-158 (8+12+9) e 229-249 (6+6+9) nel movimento conclusivo. Forse, possiamo ravvisare in BWV 1052/1052a un ulteriore elemento che mostra un Bach con un atteggiamento compositivo (ancora) 'alla Vivaldi'?

<sup>56</sup> Infatti, Bach utilizza l'unisono orchestrale prevalentemente per creare un *climax*, come una semplificazione drammatica di un tessuto musicale a più parti. Ringrazio Michael Talbot per questa puntualizzazione.

<sup>57</sup> Ma, sulla base di elementi strutturali, potrebbe risalire agli anni di Weimar.

<sup>58</sup> Oltre al passaggio delle bb. 79-90 nel primo movimento, anche quello delle bb. 90-92/1 nel movimento finale di BWV 1052a prevedeva un accompagnamento di sole viole: infatti, la parte dei violini II nelle bb. 91-92/1 – attestata in BWV 1052 – venne aggiunta successivamente (certamente per ragioni di simmetria con le successive bb. 100-102/1), come dimostra anche l'integrazione presente nel manoscritto «Thulemeier 4»; per contro, non possiamo sapere se all'epoca della rielaborazione organistica di questo movimento per la Cantata BWV 188 tale passaggio prevedeva già la partecipazione dei violini II.

<sup>59</sup> Come ha evidenziato Talbot: «Bach's almost obsessive insistence on symmetry, from the smallest musical units upwards, contrasts with Vivaldi's delight in asymmetry of phrase structure and sections length» (MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 29).

## CONCLUSIONI

Dall'analisi effettuata risulta innegabile che BWV 1052a/1052 fu concepito originariamente come concerto per violino, e non per strumento a tastiera.

Il lavoro potrebbe rappresentare una delle prime prove di Bach nel comporre 'autonomamente' un concerto 'in stile italiano'<sup>60</sup> (dopo l'esperienza delle trascrizioni tastieristiche degli anni 1713-1714) e, dunque, potrebbe collocarsi cronologicamente negli ultimi anni di Weimar, tra il 1714 e il 1717. Infatti, l'elevato livello virtuosistico richiesto nei movimenti estremi dalla partitura (superiore a quello contenuto negli altri suoi concerti per violino noti), come pure l'alta percentuale di episodi solistici scarni di materiale melodico e basati piuttosto su semplici moduli continuamente ripetuti uguali a se stessi in un'ampia estensione,<sup>61</sup> o su scale e arpeggi (nelle più varie combinazioni) in sequenze ininterrotte di sedicesimi,<sup>62</sup> potrebbero giustificarsi con una particolare esuberanza compositiva del giovane Bach.<sup>63</sup>

Inoltre, l'alto tasso di interrelazioni esistenti con alcuni lavori di Vivaldi (RV 208, 316, 522, 528, 813) – relative ad aspetti strutturali, armonici, strumentali e timbrici – non lascia molto margine per non considerare come debitore al Prete rosso il Concerto per violino BWV 1052R, probabilmente una delle prime composizioni in cui Bach diede prova – soprattutto nella costruzione dei ritornelli orchestrali – dell'applicazione dei tanto perseguiti principi di «ordine, contesto e proporzione» («Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß»)<sup>64</sup>.

Il concerto, infine, doveva essere particolarmente caro all'autore che, oltre a utilizzarlo in differenti vesti solistiche nel corso degli anni successivi, lo incluse come primo lavoro nelle trascrizioni per cembalo del periodo di Lipsia (BWV 1052-1059), sottoponendolo a un minuzioso processo di revisione e apportandovi – senza dubbio – la maggior quantità di cambi rispetto a qualsiasi altra composizione riadattata per il *Collegium Musicum*.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Come ha commentato Michael Talbot (in una comunicazione privata), in questo concerto bachiano è senz'altro sorprendente la densità di riferimenti a maestri italiani: infatti, oltre a Vivaldi si nota anche l'influsso di Giuseppe Torelli nelle progressioni per terze, come quella – per esempio – nel ritornello orchestrale del movimento conclusivo.

<sup>61</sup> Come nelle bb. 7-12 (e 22-27) del movimento iniziale, o nelle bb. 13-21 del movimento conclusivo.

<sup>62</sup> Come nelle bb. 28-38, 45/III-55, 95-103, 113-129 del primo movimento, o nelle bb. 84-113, 138-149, 193-211, 235-265 dell'ultimo movimento.

<sup>63</sup> A questo proposito, torna alla mente un celebre passaggio della biografia di Johann Nikolaus Forkel (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802), in cui a p. 23 commenta i primi tentativi di composizione di Bach: «Auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beide Hände dabei so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange fortreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird, sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben.» («Correre o saltare su e giù sullo strumento, tenendo entrambe le mani piene, come le cinque dita permettono, e spingendo via questa creatura selvaggia fino a quando un certo punto di riposo non viene incontrato per caso, sono le arti che tutti i principianti hanno in comune.»)

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Una ricostruzione completa in edizione critica (partitura e parti staccate) della versione violinistica del concerto BWV 1052R, curata dall'autore del presente articolo, è stata pubblicata nel 2020 per la «Edition HH» (Launton, Regno Unito).

## Concerto BWV 1052R in Re minore

Ricostruzione di  
Fabrizio Ammetto

Johann Sebastian Bach

Violino Concertato

[Tutti]

5 [Solo]

9

13 [Tutti]

17

21 [Solo]

25

28

32

35

39

44



FABRIZIO AMMETTO

47

51

54 [Tutti]

58

62 [Solo]

65

69

72

75

78

81

84

87

Detailed description: This is a page of a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is written in a single system with 11 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music begins at measure 47 and ends at measure 87. The score is divided into sections: measures 47-53, 54-61, 62-64, 65-68, 69-71, 72-74, 75-77, 78-80, 81-83, 84-86, and 87. Performance markings include [Tutti] at measure 54 and [Solo] at measure 62. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

ANCORA A PROPOSITO DELL'ORIGINE DI BWV 1052 DI J. S. BACH

91

95

99

102 [Tutti]

106

110 [Solo]

114

117

120

123

126

129

134

FABRIZIO AMMETTO

137

140

143

147

150

*Solo senza stromenti*

153

156

159

161

The image shows a musical score for Fabrizio Ammetto, spanning measures 137 to 161. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is primarily in the treble clef, with a bass clef used for accompaniment in several systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. A specific instruction, "Solo senza stromenti", is placed above the staff at measure 150. The score is presented in a clean, black-and-white format.

ANCORA A PROPOSITO DELL'ORIGINE DI BWV 1052 DI J. S. BACH

163

*Arpeggio*

166

[Tutti] [Solo]

169

173

176

179 [Tutti]

183

Fabrizio Ammetto

MORE ON THE ORIGIN OF BWV 1052 BY J. S. BACH:  
A VIOLIN CONCERTO INDEBTED TO VIVALDI

Summary

Either for reasons of historical context or because of the (supposed) presence of certain structural features within the score, two eminent Bach scholars, Christoph Wolff (Harvard University) and Peter Wollny (Bach Archive Leipzig), have recently disputed – independently of one another – that J. S. Bach's concerto for harpsichord and orchestra BWV 1052, whose musical material the composer had already used in three movements with obbligato organ in church cantatas (BWV 146/I-II and BWV 188/I), was based on a lost original for violin, as has long been believed, proposing instead that it was conceived from the start as a work for a keyboard instrument.

Since for BWV 1052 there also exists an earlier version, likewise for harpsichord (catalogued as BWV 1052a), whose musical content probably goes back to the Weimar period (1708-1717), the article analyses the textual differences emerging from a close comparison of the known primary sources, focusing on various portions of musical text that display apparently inconsistent changes of octave register, alterations to notes or entire passages and modifications to orchestral tutti (in the first movement), many of which appear to have been dictated by the simple practical need to transfer to the keyboard musical ideas originally conceived for violin. Moreover, this hypothesis receives support from certain peculiarities in the soloist's melodic line in the second movement, as well as from some interesting notational features and particular types of writing associated with passages in bariolage and arpeggiated chords, all of which point unequivocally towards an original version of this concerto for violin (BWV 1052R).

The second part of the article highlights the presence of several unique features of BWV 1052/1052a within the entire corpus of Bach's 'original' concertos: the particular choice of key for the second movement; the presence of not one but two substantial cadenzas for the soloist (originally both unaccompanied); the appearance of the orchestral unison as a compositional device characterizing tutti sections; the extraordinary variety shown by the combinations employed in the accompaniment of solo passages; the composer's propensity to introduce asymmetrical or irregular phrase structures.

In the light of the analysis performed it is legitimate to hypothesize that the original version for violin (BWV 1052R) represents one of Bach's first attempts at composing an 'autonomous' Italian-style concerto (drawing on the experience of



his keyboard transcriptions made during the years 1713-1714), which would place it chronologically within the last years of the Weimar period: between 1714 and 1717.

Further, the concerto is revealed to be heavily indebted to Vivaldi on account of the large number of structural, harmonic, instrumental and timbral details showing affinity to some of the early works of the Red Priest (in particular, to the concertos RV 208, 316, 522, 528 and 813). It appears to be one of the first compositions in which Bach tested out – above all, in the construction of the orchestral tutti – the application of the cardinal principles of “order, coherence and proportion” (“Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß”).



Michael Talbot

VIVALDI, BIGAGLIA, TARTINI  
AND THE CURIOUS CASE OF THE “INTRODUTIONE” RV ANH. 70

THE STATUS AND MODERN RECEPTION OF RV ANH. 70

During the five or so decades when RV Anh. 70, better known by its previous designation of RV 144, was recognized, apparently without dissent, as a *sinfonia*-like orchestral work by Vivaldi, it elicited little interest. It was almost as if musicians and scholars alike secretly suspected – presciently, as things turned out – that there was something amiss with it on account of either its musical characteristics or its attribution (or a combination of both factors).<sup>1</sup> This work first came to general notice in the 1920s, when Robert Haas published his catalogue of the so-called Este Music Collection (*Estensische Musikalien*), not long after this collection’s acquisition by the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (*A-Wn*).<sup>2</sup> There it appeared as the last member of a group of eight orchestral compositions in manuscript parts attributed to Vivaldi.<sup>3</sup> The lone *sinfonia* among these works, RV 112, was given the shelfmark E.M. 147. Six concertos (RV 175, 113, 781, 276, 275, 294a) acquired compound shelfmarks starting with the common designation E.M. 148 and completed with letter-suffixes running from “a” to “f”. With its title of “Introdutione”, which is completely unfamiliar within Vivaldi’s oeuvre, RV Anh. 70 must have given Haas pause for thought about how to classify it. In the Italian repertory around 1700 the term can function as a synonym for “Preludio” in works of *sonata da camera* type, but it also occurs quite often as the equivalent of “Sinfonia” in operas and oratorios, particularly the latter. The three-movement (FSF) layout of RV Anh. 70 points unequivocally to the second interpretation, which should, perhaps, have led Haas to place it alongside the *sinfonia* RV 112. In the event, by placing it instead at the end of the concerto group, as E.M. 148g, Haas created a misleading perception that has continued right up to the present.

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

<sup>1</sup> This hesitancy is illustrated by the simple fact that no commercial recording of the work has ever been released, even during the decades when its attribution to Vivaldi went unchallenged (I thank Roger-Claude Travers for confirming this).

<sup>2</sup> ROBERT HAAS, *Die ‘Estensischen Musikalien’ der Österreichischen Nationalbibliothek. Thematisches Verzeichnis mit Einleitung*, Regensburg, Bosse, 1927.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

RV Anh. 70 was not included in Mario Rinaldi's catalogue of Vivaldi's works published in 1945,<sup>4</sup> but three years later it found a place in the *Inventaire-thématique* published as the second volume of Marc Pincherle's pioneering study of the composer.<sup>5</sup> Pincherle followed Haas's lead in treating the "Introdutione" as a concerto, assigning it the number P. 145. In 1971 Ricordi, in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, duly published the work as Volume (*Tomo*) 512 of its *Opere strumentali* series.<sup>6</sup> In Antonio Fanna's complementary *Catalogo numerico-tematico*, which provides a two-element identification for each work published in this series, it carries the designation F. XI n. 49, where "XI" is the category comprising "concerti e sinfonie per archi".

Peter Ryom's concordance table of Vivaldi works, which was effectively a prototype for the series of thematic catalogues that this scholar went on to produce, listed it in 1973 under the number RV 144.<sup>7</sup> (Taking its cue from Fanna's cataloguing system, that of Ryom uses scoring rather than musical genre as the criterion for distributing works among sections, so RV 144 merges unobtrusively into a section otherwise consisting of *concerti a quattro* and *sinfonias*.) The 'short' edition of Ryom's general catalogue of Vivaldi's compositions followed very soon after, adding a first-movement incipit to the previous information.<sup>8</sup>

A major disruption of this stable situation occurred in 1975, when Paul Brainard published a thematic catalogue of the violin sonatas of Giuseppe Tartini.<sup>9</sup> The thirty-first listed sonata in G major (identified as G 31), which is preserved uniquely in the Biblioteca Antoniana in Padua (*I-Pca*), is an anonymous four-movement work with the shelfmark D.VI.1893/2 described in the library's catalogue as an "opera dubbia" in relation to Tartini's suggested authorship.<sup>10</sup>

Brainard endorsed, or perhaps merely reported, the library's doubts over authorship, writing "probabilmente non è opera di Tartini". From the set of incipits, the first movement of the sonata (ignoring the difference of scoring) appears the same as the middle movement of the "Introdutione"; its second movement matches the latter's opening movement; its fourth movement, the latter's third movement. Working in an era before the advent of an electronic search engine able to find concordances on the basis of shared incipits stored in a database, Brainard himself was clearly unaware of the link to RV 144.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> MARIO RINALDI, *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Vivaldi*, Rome, Cultura Moderna, 1945.

<sup>5</sup> MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Paris, Fleury, 1948, p. 38.

<sup>6</sup> *Antonio Vivaldi. Concerto in Sol maggiore per archi e cembalo*, ed. Gian Francesco Malipiero, Milan, Ricordi, 1971.

<sup>7</sup> PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Table de concordances des œuvres (RV)*, Copenhagen, Engstrøm & Sødring, 1973, p. 20.

<sup>8</sup> ID., *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV): kleine Ausgabe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974.

<sup>9</sup> PAUL BRAINARD, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico*, Milan, Carisch, 1975.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 87. Two *concerti a 4*, suspected similarly of not being by Tartini, share the shelfmark of the sonata. How Tartini's name came to be attached to these three works in the first instance is not explained.

<sup>11</sup> Brainard did, however, spot a concordance with a different third movement in a published sonata collection (at the time unidentified and lacking a title page) in the Rowe Library in King's

Ryom, however, learned of the sonata G 31 swiftly enough to decide, in the revised edition of his “short” catalogue (1979), to banish the “Introduction” to the *Anhang*.<sup>12</sup> The sole reason he advances for ceasing to regard it as authentic – that something closely resembling it is attributed, if only tentatively, to a different composer in a second source – is unconvincing, but in truth there would have been ample reason at any time to reject the “Introduction” on purely stylistic grounds or even (assuming the second violin and viola parts to be intrinsic to the original conception) on the basis of sheer compositional incompetence. In its new identity as RV Anh. 70 the work has subsequently sunk still further beneath the radar of scholars and performers, and I know of no further discussions of it in scholarly literature beyond simple listings. At any rate, no one appears so far to have voiced the obvious thought that the Padua version (leaving aside for the moment the status of the additional movement) may actually represent something much closer to the original form of the composition, and the Vienna version an amateurish arrangement of it adding inner parts. This altered perspective changes everything.

#### THE BACKGROUND TO THE ESTE MUSIC COLLECTION

Before going on to describe the manuscript E.M. 148g in more detail, it will be helpful to sketch the early history of the Este Music Collection. Fortunately, Herbert Seifert has provided a very good outline in a recent article focusing on the Vivaldian items it contains.<sup>13</sup> The central figure in the collection’s early history is the Paduan *gentiluomo* (a rank just below that of nobleman) Nicolò Sanguinazzo, or Sanguinazzi, whose dates are unknown, but who must have been born towards the end of the seventeenth century. Sanguinazzo was a keen amateur musician and avid collector of both musical instruments and printed and manuscript music. He played the cello, the violone and perhaps other bass stringed instruments as well, and he also composed, albeit extremely ineptly.<sup>14</sup> When he died, some years into the second half of the century, his music passed to his niece Angela Sala, a noblewoman from a prominent Paduan family who in 1739 became the wife of the marquis Ferdinando degli Obizzi

College, Cambridge (GB-Ckc). This source, shelfmarked Rw.13.35.2, is mentioned later in note 55.

<sup>12</sup> PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV): kleine Ausgabe, 2. verbesserte und erweiterte Auflage*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979, pp. 160 (incipit) and 171 (commentary).

<sup>13</sup> HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the ‘Este’ Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, eds Francesco Fanna and Michael Talbot (Proceedings of International Conference, 13-16 June 2007, Venice, Isola di San Giorgio Maggiore), Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 179-191, published online: <[www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it](http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it)>.

<sup>14</sup> These original compositions of Sanguinazzo (who half-concealed his name by writing it backwards as “Olocin Ozzaniugnas”) include the violin and cello sonatas in E.M. 40-44. It is evident that Sanguinazzo had no natural flair for composition or for correct harmony and counterpoint. Several pieces have a passable basso continuo part written in on the lower staff by another hand, possibly that of a teacher, but when Sanguinazzo himself composes the bass, the result is always chaotic.



(1701-1768).<sup>15</sup> Sanguinazzo's collection of instruments passed, however, to Angela's brother, count Paganino Sala, as related in a contemporary account of artworks and buildings possessed by the city's notables:

SALA. A San Biagio. [...] Oltre a ciò si vede una copiosa raccolta d'ogni maniera di Bronzi, e di Medaglie: ma osservabile sopra tutto è una quantità di stromenti antichi, e moderni, sì da corda, che da fiato, la maggior parte di eccellenti Artefici, raccolta che costò molto tempo al Sig. Niccolò Sanguinazzi, Gentiluomo Padovano, che con lodevole cura sa conservarla.<sup>16</sup>

On Paganino's death his collection passed to Ferdinando degli Obizzi's son Tomaso (1750-1803), thereby becoming reunited with the music. By this time, the Obizzi family's main residence had moved from the heart of Padua to the not-too-distant castle of Catajo. Tomaso died without a direct heir, and the next owner of his collections was the archduke Ferdinand of Austria-Este. From that point onwards, the former Obizzi collections of music and musical instruments passed through a series of Habsburg owners (concluding with the better-known archduke Ferdinand assassinated in Sarajevo in 1914) before, in the aftermath of the Great War, both moved to the Kunsthistorisches Museum in Vienna. The instruments remain there to this day, but the *Estensische Musikalien*, as we saw, were soon afterwards transferred to the Nationalbibliothek.

Thanks to Seifert's diligent observation, we know a little about the prior ownership of part of Sanguinazzo's collection.<sup>17</sup> On the back cover of Sanguinazzo's added violone part for a set of six trio sonatas by Albinoni (E.M. 73, containing *So* 20-25 in my published catalogue of this composer's instrumental music)<sup>18</sup> there is an annotation reading "N.º 242 quali acquisti fatti dall'ill<sup>mo</sup> Mocenigo sono andati poi nelle mani de noi Sanguinazzi".<sup>19</sup> The relevant member of the very prominent Venetian patrician family of this

<sup>15</sup> This vital link in the chain of transmission was not known to Seifert, but is mentioned in ALEXANDER DEAN, *The Magic Square of Olocin Ozzaniugnas*, "Early Music", 45/4, 2017, pp. 599-611: 602. Dean's study mainly concerns itself with the nature and purpose of the so-called 'magic square' affixed to a preliminary page of Sanguinazzo's copy of Vivaldi's Op. 2 sonatas, which turns out to be an *alfabeto* chord chart such as used by guitarists rather than anything more esoteric.

<sup>16</sup> GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, 3<sup>rd</sup> edition, Padua, Stamperia del Seminario, 1780: "SALA. In [the parish of] San Biagio. [...] Apart from that, one finds a copious collection of all manner of bronzes and medallions: but most noticeable is a quantity of old and modern instruments, both stringed and wind, the greater part being by excellent makers, a collection that has cost much time to Sig. Niccolò Sanguinazzi, a gentleman of Padua, who with commendable care knows how to keep them in good condition". Since the first edition of Rossetti's book came out in 1765, it appears that Sanguinazzo was still alive then.

<sup>17</sup> HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection*, cit., p. 180 (with a facsimile of the annotation).

<sup>18</sup> See MICHAEL TALBOT, *Tomaso Albinoni: Leben und Werk*, Adliswil, Kunzelmann, 1980, pp. 92-93 (description), 222 (incipits) and 239 (bibliographic details).

<sup>19</sup> "No. 242, which purchases made by the Most Illustrious Mocenigo then passed into the hands of us Sanguinazzi [or Sanguinazzis, denoting the family rather than Nicolò alone?]"

name, subdivided into several branches, is impossible to establish for certain from this annotation. Seifert suggests the Procurator of S. Mark Girolamo Mocenigo (1672-1713), to whom Girolamo de Zotti dedicated a set of *Sonate a violino solo* in 1707.<sup>20</sup> A more likely candidate, however, is Alvise IV Mocenigo (1662-1732), known familiarly as Bastian (Sebastiano), who from 14 February 1714 to 28 July 1715 served as *Capitano* of Padua.<sup>21</sup> Mocenigo and Sanguinazzo might easily, therefore, have made acquaintance on the latter's home soil. Whether this Mocenigo's acquisitions would then have passed to Sanguinazzo during (or at the end of) his tenure of the post or only later is not possible to determine. The same annotation is preceded by another, less tidily written, reading "Mocenigho fasc:lo de beni d[e]l Zorzini".<sup>22</sup> The identity of this Zorzini from whom Mocenigo presumably purchased the items is a mystery, but the surname is a typically Venetian variant of "Giorgi" presumably originating from the same region.

THE MANUSCRIPT A-Wn, E.M. 148g

On first perusal, E.M. 148g looks a typical manuscript of a short instrumental work for four-part strings and continuo from the former Sanguinazzo collection.<sup>23</sup> The music is notated on ten-stave music manuscript paper in oblong quarto format. A single folio suffices for all the parts except for the one labelled "Basso Continuo" (here spelled bizarrely with a second "u" following the first), which is a bifolio acting as a folder that houses the complete set of parts. The first page of the continuo part, on which no music is written, is a title page describing the piece as an "Introdutione del Sig.<sup>r</sup> D: Antonio Viualdi", and this title is reproduced without variation as a heading for each of the other parts. The "Violoncello" part is in a different hand from the others, identifiable as that of Sanguinazzo. This follows a common pattern seen among the works obtained by this *dilettante* from other sources, to which he liked to add a separate, often crudely simplified, part for cello or violone, presumably for himself to play on an instrument selected from his collection. In the present instance, however, the musical text of the cello part is identical to that of the unfigured continuo part, which was evidently simple enough as it stood. The addition of a separate cello part where there had been none before suggests that E.M. 148g was among the works obtained by Sanguinazzo from or via Mocenigo. If this was Bastian

<sup>20</sup> HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection*, cit., pp. 180 (note 2) and 184.

<sup>21</sup> See GINO BENZONI, *Mocenigo, Alvise*, in vol. 75 (2011) of the *Dizionario biografico degli Italiani*. URL:<[http://www.treccani.it/enciclopedia/alvise-mocenigo\\_res-f95aeb05-d924-11e0-8aa7-d5ce3506d72e\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alvise-mocenigo_res-f95aeb05-d924-11e0-8aa7-d5ce3506d72e_%28Dizionario-Biografico%29/)>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 180. I have amended Seifert's "de" to "d[e]l". "Mocenigo fascicle [listing the] property of Zorzini".

<sup>23</sup> The five parts are named "Violino Primo", "Violino Secondo", "alto Viola", "Violoncello" and "Basso Continuo".

Mocenigo, it was very probably in existence by 1714-1715.<sup>24</sup>

A superficial glance at the parts immediately reveals some interesting, but in their context anomalous, details. Although the work's key is G major, it has a void key signature. In Italy the transition from employment of key signatures according to the *tuoni ecclesiastici* of the seventeenth century to the one we employ today occurred over a very long period, with great variation from composer to composer and region to region. As regards G major, Vivaldi, born in 1678, appears to have consistently employed the single sharp right from the beginning, if the evidence of the very early sonata for violin, cello and continuo RV 820 is to be believed. In contrast, his younger Bolognese contemporary Giuseppe Matteo Alberti, born in 1685, remained firmly wedded to the void key signature. So the absence of the sharp in E.M. 148g is already a strong pointer towards Vivaldi's non-authorship. The incorrectness of the attribution is no surprise within the general context of the Sanguinazzo collection, where proven misattributions abound. The eleven instrumental works in manuscript attributed to Vivaldi in the collection in fact include a further work, E.M. 156r, the "D.A.V." concerto in B flat major, RV 382, generally believed to be spurious.<sup>25</sup> Significantly, no authenticated Vivaldi work in this key features the obsolescent single-flat key signature found in this source, from which exactly the same conclusion may be drawn as for E.M. 148g.

Then there is the matter of homotonicity. A conventional Italian three-movement *sinfonia* from this period, whether used as an actual instrumental introduction to a vocal work or as a recreational or concert work, habitually places its slow central movement in a contrasting minor key when, as in the great majority of cases, the overall key is major. But E.M. 148g has at its core a *siciliana*-like movement in 12/8 (in itself a fairly unusual choice in a *sinfonia*) that remains in the home key of G major. Benedetto Marcello was right to offer, as his sarcastic advice to fashionable (but in his eyes poorly trained) composers, the formula of following "un *Tempo Francese*, o *prestissimo di Semicrome in Tuono con terza maggiore*" ("a [movement] in *tempo francese* with rushing semiquavers in a key with major third") with "un *Piano del medesimo Tuono in Terza minore*" ("a *piano* [movement] in the same key with minor third").<sup>26</sup> The important factor here is the modal contrast, which can be effected not only via the parallel key, as Marcello advocates, but also via alternatives such as the relative and dominant minor keys. In his concertos Vivaldi often adopts the practice, inherited from the *sonata da camera* tradition, of retaining the home key for the internal slow movement, but in his *sinfonias* this practice is very exceptional.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> This would validate the supposition in HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection*, cit., p. 184, that the 'Mocenigo' group of compositions came into Sanguinazzo's hands "probably after 1710".

<sup>25</sup> See, for instance, PETER RYOM, *Antonio Vivaldi: thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, zweite, überarbeitete Auflage von Federico Maria Sardelli, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2018, p. 171.

<sup>26</sup> BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venice, [Pinelli, 1720], p. 21.

<sup>27</sup> The most familiar instance occurs in the C major *sinfonia* used for both *Dorilla in Tempe*, RV 709, and *Farnace*, RV 711.

Another unusual feature – once again, in the context not only of Vivaldi's *sinfonias* but also of general Italian practice at that time – is the use of binary form with twin repeats for the opening movement. Binary-form first movements were to become very normal in Italian *sinfonias* a little later (that in Pergolesi's *sinfonia* to *L'Olimpiade* (1735) is an excellent early example), but Vivaldi and his contemporaries preferred a continuous form without repeats not very distant from that employed in *concerti a quattro*.

The most striking deviation from the norm concerns the mode of scoring. In the section of his satire with advice for composers Marcello refers in several places to the thinning out of the texture (which he clearly regards as a facile and over-used expedient), either through making the viola double (or take sole charge of) the bass line or by shunting together the two violin parts.<sup>28</sup> Using either of these devices converts composition in four real parts to composition in three real parts, which, given skilful handling, preserves reasonably full harmony. But Marcello nowhere, even in his most caustic moments, advocates their simultaneous use, which reduces the number of real parts to two. And indeed: even though passages with unison writing are frequently introduced in *sinfonias* for the sake of the powerfully eloquent effect achievable by this device, ones employing the full string ensemble to produce a mere two real parts – treble and bass – are not at all idiomatic.

But E.M. 148g rides roughshod over this convention. Throughout the second and third movements first and second violins are coupled at the unison, viola and bass at the octave. The first movement is similar, except that in five passages, occurring in bars 1-14, 22-30, 33-41, 48-59 and 72-80 (bar 81 being the final bar), the second violin 'shadows' the first violin undeviatingly a diatonic third below; elsewhere, it is in unison. One's initial thought is that the second violin part has in places been accidentally notated in the French violin clef instead of the treble clef. But this hypothesis is a non-starter: several of the points where unison writing gives way to writing in thirds or the reverse occur in mid-bar, and the accidentals added in the second violin part are consistent only with the treble clef. The sole possible conclusion is that the strict doubling at the lower third is the work not of the composer but of an embarrassingly inexpert 'dabbler' – an amateur like Sanguinazzo, though obviously not him in person. This form of doubling is in fact even today a frequent recourse for beginners seeking a ready-made solution to the problems of harmonization, though rarely so mechanically and inanely.<sup>29</sup>

It is time to restate the obvious. Strip away from RV Anh. 70 the incongruous viola and second violin parts, both of them clearly *post factum* additions, and one

<sup>28</sup> BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 14-22, *passim*.

<sup>29</sup> Ironically, the very primitiveness of RV Anh. 70 has served as a prime recommendation for its use as performance material for junior school orchestras. In 1999 Editio Musica Budapest brought it out (under its obsolete designation of RV 144), together with RV 115 and RV 161, as a volume in its educational series "Leggiero". By comprehensively rewriting the 'lower-third' passages in the second violin part to create a more satisfactory counterpoint, the editors, Árpád Pejtsik and Lajos Vigh, have rescued the work from total unusability. The results are available to see and hear on YouTube.

is left with three movements out of the expected four making up a typical violin sonata: exactly the type of work mass-produced for the recreational or concert use of professionals and proficient amateurs in the first third of the eighteenth century. Something on the lines of the related sonata in Padua, in fact. The composer of this sonata, and of several related versions and cognate works, will shortly be shown beyond reasonable doubt to be Diogenio Bigaglia, but for the moment we will pursue the investigation without prior assumptions.

THE MANUSCRIPT *D-Dl*, Mus.2456-R-20

The first and probably earliest of several concordances of the Padua sonata, and therefore less directly of RV Anh. 70, is an anonymous four-movement violin sonata in G major headed simply “Sonata à Solo” in the hand of the violinist Johann Georg Pisendel (1687-1755), which is held by the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (*D-Dl*, Mus.2456-R-20). As the “2456” element in the current shelfmark betrays, this sonata was briefly held to be by Tartini on the basis of the concordance in Padua: its earlier shelfmark, classifying it as an anonymous work of uncertain authorship, was Mus.2-R-8,67. The sonata in fact has two companion works in the same library: Mus.2-R-8,89 (in G minor, with the old-fashioned one-flat key signature) and Mus.2-R-8,36 (in C major). These are linked to the G major sonata by being copied (always fairly calligraphically) by Pisendel on the same or a similar type of Italian music paper;<sup>30</sup> by being extremely similar in structure and scale; by sharing a musical style that contains various ‘signature’ elements enabling a composer to be proposed with confidence; and, most important, by having many thematic concordances, complete or partial, with sonatas in sources of later date definitely attributable to that composer.

Pisendel’s copies must have been made during his Italian sojourn of 1716-1717, during which his official function was to serve in the *Kammermusik* of the electoral prince of Saxony on the latter’s extended visit to Venice, but his zealously pursued private activity was to obtain, by purchase, donation or (more often) making his own copies, an enormous stock of up-to-date Italian music by leading composers, mainly in the form of sonatas and concertos featuring his own instrument. Whether the three sonatas formed part of a larger group by the same composer that Pisendel either did not copy in its entirety or for which his copies have been lost is uncertain, but there are similar sonatas preserved in other sources suggesting that possibility. Clearly, all three sonatas must have been in existence by 1716-1717. The siciliana rhythm and style of the

<sup>30</sup> This music paper, in oblong quarto format pre-ruled with ten staves on each side, is typical for Italian instrumental music, whereas German instrumental music generally preferred an upright format. All three sonatas are written out on bifolios measuring approximately 22 (or 22.5) x 29 cm. The library and RISM do not give watermark information, but the digital reproductions suffice to identify the papers as at the very least ‘similar’.



opening movement of the G major sonata (which becomes the middle movement in RV Anh. 70) could indicate a date of composition not long before then, since it was only in that decade that this dance type acquired the Europe-wide popularity (breaking out of its meridional heartland) that it was to retain for a good part of the century.<sup>31</sup>

The expression “Sonata à Solo”, although it does not specify any instrument by name, is ordinarily taken by default to refer to the violin. This makes perfect sense, since whatever music is playable on a treble-register woodwind instrument (oboe, recorder, traverso etc.) is guaranteed also to be playable on the violin, whereas the reverse does not hold. Nevertheless, there is an important category of late-baroque violin sonata that, by a careful choice of key, an appropriate restriction of the compass and an avoidance of double or multiple stopping and over-rapid or over-wide arpeggiation, seems designed from the outset to accommodate without transposition or any other alteration one or more woodwind instruments as an alternative to the violin. The solo sonatas RV 28 and RV 34, nominally (by default) for violin, work perfectly in this manner for oboe – enough, even, to suggest the latter as the primary instrument – and his sonata RV 810 fits the one-keyed traverso equally well. Within the present group of three sonatas the one in G major is similarly dual-purpose, its key and compass being ideal for the traverso. In contrast, the upper part of the C major sonata descends in one place to *c'*, and that of the G minor sonata to *b'* flat, but in both instances a small amendment to the affected phrase makes the sonata as a whole playable by, and effective on, traverso. While a good number of late-baroque solo sonatas are clearly conceived for a single, unalterable type of instrument, deliberately dual-purpose or multi-purpose sonatas probably constitute a majority, especially if the transposition of movements, passages or individual notes (very evident from the preserved repertory) and the occasional idiomatic tweak are viewed, as they unquestionably were at the time, not as deplorable adulteration but, if skilfully executed, as praiseworthy accommodation.<sup>32</sup>

Example 1 presents a set of incipits for the G major sonata. Reordered and omitting the incipit for the third movement, they are of course equally valid for RV Anh. 70 and (leaving aside the different third movement) the Padua sonata.

<sup>31</sup> The C major sonata, too, contains a *siciliana*, but this is used as the internal, rather than the introductory, slow movement. Nicholas Lockey, who was kind enough to read a first draft of this article, reminded me that the fifteenth variation of *La Follia*, RV 63, and the sonata RV 52, both works by Vivaldi from the first decade of the century, contain *sicilianas*: so there is no reason why another composer should not have produced examples of the type equally early.

<sup>32</sup> An extreme example of a ‘multi-functional’ approach is evident in the solo sonatas of Johann Christoph Pepusch, who was probably the most prolific composer of his time in this genre. Only a handful of them were conceived initially for any instrument other than the violin, yet virtually all of them are successful when played on appropriate wind instruments. For Pepusch, the contrapuntal interplay between treble and bass was much more important than any niceties of timbre or instrumental technique.

MICHAEL TALBOT

EXAMPLE 1. Incipits for the four movements of Diogenio Bigaglia's violin sonata in G major *D-DI*, Mus.2456-R-20.

1. Affettuoso

2. Allegro

3. Grave

4. Allegro

In their broad lineaments, this sonata and its companions conform perfectly to the standard template for solo sonatas in the immediately post-Corellian period centred on the second decade of the eighteenth century. The four movements are organized in a Slow-Fast-Slow-Fast (SFSF) tempo sequence. In the classic form of such a sonata the opening pair of movements tends to employ 'long' metres such as common time, while the closing pair gravitate towards 'short' metres such as 2/4 and 3/8, a custom that makes the structure slightly front-weighted. This tendency is, however, attenuated in the three sonatas under discussion, where, for instance, 2/4 metre is used for each of the second movements. The effective interchangeability of the two slow movements and the two fast movements, respectively, encourages a 'mix-and-match' approach to constructing sonatas: a feature very apparent in Vivaldi's solo sonatas (and his music in general), and one shared in equal degree by the composer of these three sonatas in Dresden.

Regarding the internal structure of the individual movements, this composer, like Vivaldi and countless other composers of their generation, generally opts for binary form. If, exceptionally, a through-composed form without repeats is preferred, as in the opening movement of the G minor sonata,

it follows the same circuit-like tonal trajectory as the binary movements: for the major mode, this is Tonic – Dominant – peripheral (i.e., minor) key(s) – Tonic. The opening and closing bars (the latter more freely) of each section are thematically matched, and in longer or less symmetrical movements – predominantly, the fast ones – there is also a Tonic reprise of the opening theme at the very point where the music returns definitively to the home key.

The fast movements, which, as in most solo (as distinct from trio) sonatas of the time, eschew thoroughgoing fugal treatment in favour of a freer imitative (including canonic) and/or dialoguing texture, often conform in rhythm and stylization to dance types familiar from the Corellian *sonata da camera* such as the *allemanda*, *corrente*, *giga* and *gavotta*, and the slow movements often reference similarly the *sarabanda* or the less traditional *siciliana*. Whether or not the relevant dance title is prefaced to the tempo direction (or even replaces it) depends not so much on musical characteristics as on the composer's preference in the light of the expected destination.<sup>33</sup> If a sonata, like an old-style *sonata da camera*, is commissioned by, or dedicated to, someone with courtly connections, dance titles are more likely to be present. If it is conceived primarily for the recreation of amateurs or for concert use, these appear more sparsely, if at all. The three sonatas under discussion employ only tempo directions, and therefore align with the second category.

Beyond this rather conventional background structure, these Dresden sonatas display a number of more idiolectal surface details that begin to point towards their composer. As the incipits for the second and fourth movements in Example 1 illustrate, the composer is very fond – like Handel, to take a notable instance – of rhetorical emphasis in the form of kinetic recurrence of short phrases.<sup>34</sup> He is also no stranger to rough (but piquant and memorable) dissonance treatment, as the cadence closing Example 2 shows. The first bars of Example 2 point unmistakably to Vivaldian influence: this is clearly a composer – but, of course, there were so many – in the Red Priest's orbit. Unlike Vivaldi, however, this composer shows no particular interest in instrumental virtuosity *per se*: his approach is similar to that of such composers as Pepusch, Barsanti,

<sup>33</sup> This is the conclusion reached in MICHAEL TALBOT, *The 'Stylized' Dance in Italian Sonatas of the Late Baroque*, "De Musica Disserenda", 2/2, 2006, pp. 99-105.

<sup>34</sup> My reference to "kinetic recurrence" (a useful technical term coined by the British musicologist Arthur Hutchings to denote the insistent repetition of short phrases) is anticipated in THIEMO WIND, *Bigaglia's Sonata in A minor: A New Look at its Originality*, "Recorder and Music Magazine", 8/2, 1984, pp. 49-54: 52. Wind quickly followed up this article with a sequel: *New Facts Concerning Bigaglia's Sonata in A Minor*, *Ibid.*, 8/4, 1984, pp. 106-108. More recently, exactly the same work and its cognate original and modern sources have been examined in DOUGLAS MACMILLAN, *The Fourth Flute: A Fourth above or a Fourth Below?*, "Early Music Performer", 42, 2018, pp. 11-16. Sadly, all three discussions are skewed by the mistaken belief that the two manuscript versions of the work are unauthorized adaptations postdating the published versions (found, as we shall discover, in the second book of the Chaboud anthology and in Bigaglia's Op. 1), whereas these manuscripts in reality present the work in an earlier and perfectly authentic form. With this single important reservation, the three articles contain some very pertinent structural analysis and musical illustration, plus expert comment on the intended choice of instrument for the treble part.

Boismortier or Telemann, for whom the basic elements of music – melody, rhythm, counterpoint, harmony, texture, timbre and structure – generally sufficed without an overlay of technical (as opposed to compositional) complexity.

EXAMPLE 2. Diogenio Bigaglia, violin sonata in G major *D-DI*, Mus.2456-R-20, fourth movement, bars 20-29.



Clinching the argument, thematic concordances of all three sonatas with other compositions by the same composer establish his identity – and therefore also that of the ultimate (but surely unwitting) progenitor of RV Anh. 70 – as Diogenio Bigaglia (1678-1745).

#### DIOGENIO BIGAGLIA: AN OVERLOOKED MASTER

Antonio Bigaglia, as the composer was originally known, was born on 11 March 1678 – thus only a week after Antonio Vivaldi. He was the sixth of the seven children produced by the union of Bernardino Bigaglia (1640-1690) and Cecilia Berengo (or Barengo), whom he had married on 26 January 1659.<sup>35</sup> The Bigaglias and Berengos both came from well-known glassmaking families on the Venetian island of Murano. Bernardino was a respected *specchiaio* specializing in the design and manufacture of large mirrors.

Antonio took his vows at the abbey of San Giorgio Maggiore on 11 March 1694.<sup>36</sup> It was rational that, as a third son, he should be directed by his family

<sup>35</sup> Antonio's precise birth date, contradicting earlier estimates of 1675 or 1676, is given in one of the family trees published in unnumbered tables in VINCENZO ZANETTI, *La famiglia Bigaglia e i principali suoi rami*, Venice, Antonelli, 1865. Zanetti was also the author of *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, Venice, Antonelli, 1866, which on pp. 356-357 lists and briefly categorizes various eminent members of the Bigaglia family. Our musician appears there (p. 356) as "Bigaglia Dionigi – Benedettino, professore e maestro di musica, secolo XVIII" ("Dionigi" and its variant "Dionisio" are common substitutions through metathesis for the name "Diogenio"). The seven children of Bernardino and Cecilia were: Andrea (b. 19 January 1660); Letizia (b. 16 February 1665); a second Letizia after the death of the first (b. 15 March 1670); Angelica (b. 25 September 1672); Zuanne (b. 31 March 1674); Antonio (b. 11 March 1678); Giustino (b. 18 January 1681). Thanks to Daniela Fazzi for very kindly sending me scans of the family trees constructed by Zanetti and also to Aurelia Ambrosiano for verifying details subsequently in the relevant baptismal registers (Archivio della Parrocchia di S. Pietro martire di Murano, Parrocchia di S. Stefano, Registri dei battesimi, nn. 8-10). The entry for Antonio's baptism on 13 March 1678 appears in Reg. 9, p. 380. One notes after comparing the birth dates given in the relevant genealogical table in Zanetti's family history with those entered in the parish registers that the former often deviate from the correct date by a few days.

<sup>36</sup> ANGELO BOSSI, *Matricula monachorum congregationis casinensis ordinis S. Benedictij*, 1: 1409-1699,

(even without any strong vocational inclination) towards the religious life, since “an heir and a spare” in the shape of his elder brothers Andrea and Zuanne were on hand to inherit the family business. Social credit was earned by families which had members among the diocesan clergy or religious communities, especially if, like that of San Giorgio Maggiore, this community’s population was dominated by the nobility and upper citizenry. Diogenio, as he was thenceforth known, progressed normally through the lower orders. In 1698 he attained the Subdiaconate and on 22 August 1700 – at an age two years earlier than that stipulated as the minimum by the Council of Trent – the Priesthood.<sup>37</sup> From that point he advanced through the hierarchy of the abbey, becoming its Deacon on 12 June 1704 and its Prior in 1713.<sup>38</sup>

Although the Cassinese branch of the Benedictines to which San Giorgio Maggiore belonged was known for its punctilious observance, it does not seem that any barrier was ever erected against Bigaglia’s cultivation of music as performer and composer. Rather the opposite: he became thereby a feather in its cap. Doubtless, his composition of liturgical music, ranging from simple motets to large-scale Masses and psalm settings, and in later life also oratorios, earned the greatest institutional approval, but his copious production of solo cantatas and other vocal chamber music brought him admirers throughout musical Europe,<sup>39</sup> while his sonatas and concertos, though much less numerous, circulated widely. It is noteworthy, however, that he composed no operas: after all, a line had to be drawn somewhere.

Bigaglia’s duties at the abbey afforded him little opportunity to travel, but it is known that in 1715 he accompanied the Electress of Bavaria, Therese Kunigunde, back from Venice (her home during her exile) to Munich.<sup>40</sup> Whether this was simply in the role of personal confessor and possibly also intercessor before her estranged husband, Elector Maximilian II Emmanuel, or had an additional musical dimension is unclear. Certainly, Therese Kunigunde had a

eds. Leandro Novelli and Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1983, p. 205. Thanks to Aurelia Ambrosiano for verifying this reference on my behalf.

<sup>37</sup> Dates from SVEN HANSELL – OLGA TERMINI, *Bigaglia, Diogenio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2nd edn, 29 vols, London, Macmillan, 2001, vol. 3, p. 563. The online version of this article is textually unaltered at the time of writing.

<sup>38</sup> *Loc. cit.* The Deacon of the abbey (as distinct from a holder of the second of the Major Orders, to which Bigaglia must have been raised in 1699) ranked third in its hierarchy; the Prior was its second-in-command.

<sup>39</sup> In JOHANN ADOLPH SCHEIBE, *Critischer Musikus*, 2nd edn, Leipzig, Breitkopf, 1745, p. 401, Bigaglia is bracketed with Handel and Heinichen as a composer who achieved in his chamber cantatas “ein so natürliches, freyes und angenehmes Wesen, das man nicht hören kann, ohne es zu lieben, und das auch ohne einen fleißigen Sänger von sich selbst gefällt” (“so natural, free and pleasant a nature that one cannot experience without loving it, and which even in the absence of a diligent singer gives pleasure all by itself”).

<sup>40</sup> See THOMAS STOCKINGER – THOMAS WALLNIG – PATRICK FISKA – INES PEPPER – MANUELA MAYER – CLAUDIA SOJER, *Die gelehrte Korrespondenz der Brüder Pez: Text, Regesten, Kommentare*, Bd. 2/1, 1716-1718, Vienna, Böhlau, 2015, p. 62.



great interest in music – the violinist and composer Giuseppe Antonio Brescianello was in her personal service – and in 1714 she had unsuccessfully proposed Vivaldi to her husband as *Kapellmeister* for the reconstituted court music in Munich.<sup>41</sup> More significantly, Bigaglia also spent a period of time as cellarer (administrator) at the shrine of the Holy Martyrs (*Santi Martiri*) in the imperial city of Trieste, which for several centuries had been under the control of the Venetian monks of San Giorgio Maggiore. We know this from the diary of a local priest, Antonio Scussa, who reported how, on 22 July 1736, Bigaglia and the rector, Giuseppe Antonio Tamagno (only two monks were needed to care for the *pio loco*), returned to Venice, made redundant by the purchase of the shrine and its relics by Charles VI.<sup>42</sup> In his report Scussa noted that Bigaglia was a “uomo dottissimo”, a tribute later echoed (see below) by Ernst Ludwig Gerber.

There is so far no evidence of any close contact by Bigaglia with identifiable professional musicians in Venice, even if his compositions give every sign of having followed contemporary trends very attentively. But near the end of his life he enjoyed warm relations with an Austrian Benedictine, the musician Franz Sparry (1715-1767). Sparry was attached to the sister house of Kremsmünster in Austria, whose abbot had sent him in 1740 on an extended study tour of Italy in preparation for his eventual elevation to the post of *Regens Chori*, which came about in 1747. Near the end of his tour, in the summer of 1742, Sparry lodged at San Giorgio Maggiore. Among the fruits of this visit were eight Masses and a handful of other sacred vocal compositions (including a celebrated *Miserere* in C minor) by Bigaglia that are all preserved in the Austrian monastery’s library.<sup>43</sup> Bigaglia died on 28 or 29 November 1745.<sup>44</sup>

Which instrument or instruments Bigaglia himself played is open to speculation. It is commonly assumed (especially by those with a particular interest in that instrument) that he played the recorder, but there is no direct evidence for this. The earliest known recorded evidence for his talents as a practical musician comes from the guide for travellers (based on his tour of Italy in 1721) of Joachim Christoph Nemeitz, who in a paragraph on the abbey of San Giorgio Maggiore adds the footnote: “Es ist unter ihnen [etwan 60. Geistlichen *Benedictiner* Ordens] auch ein berühmter *Componist* und *Virtuoso*, der sich P. Diogenio Bigaglia nennet”.<sup>45</sup> From Nemeitz this non-specific description as a

<sup>41</sup> See BERTHOLD OVER, *Antonio Vivaldi und Therese Kunigunde von Bayern*, “Studi vivaldiani”, 4, 2004, pp. 3-8: 4.

<sup>42</sup> GIACOMO BRAUN, *I diari di Antonio Scussa*, 2 vols, Trieste, Lloyd Triestino, 1930-1931, vol. 1, p. 164.

<sup>43</sup> On Sparry and his contact with Bigaglia, see ALTMAN KELLNER, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel – Basel, Bärenreiter, 1956, pp. 362-410, esp. pp. 365 and 373.

<sup>44</sup> *S. Giorgio Maggiore, Vol 1: Inventario*, eds. Luigi Lanfranchi and Bianca Lanfranchi Strina, Rome, Viella, 2016, p. 230. The day of death given in that inventory is 29 November 1745, which coincides with that in the entry in the *Necrologio* at the Archivio di Stato. However, the entry for the parish of Sant’Eufemia at the Archivio Storico Patriarcale di Venezia (Registri dei morti, Reg. 6), on which that in the *Necrologio* is based, places Bigaglia’s death one day earlier: on 28 November 1745. Both entries write Bigaglia’s forename as “Eugenio” and give his age as 70 (it was in fact only 67). I am most grateful to Aurelia Ambrosiano for locating both documents and giving me their details.

<sup>45</sup> JOACHIM CHRISTOPH NEMEITZ, *Nachlese besonder Nachrichten von Italien*, Leipzig, Gleditsch, 1726,

“virtuoso” found its way successively into Johann Gottfried Walther’s *Musicalisches Lexicon* (1732)<sup>46</sup> and Ernst Ludwig Gerber’s *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1812).<sup>47</sup> In the nineteenth century we find references to Bigaglia as a “sehr berühmter Organist” (very famous organist).<sup>48</sup> This has at least the ring of truth about it, given the survival, in Dresden, of a concerto for violin and organ by a “Padre Bicajo” (an evident corruption of “Bigaja”, the Venetian form of Bigaglia’s surname).<sup>49</sup> From Gerber we also learn that Bigaglia was esteemed in Venice for his theoretical knowledge and musical judgment, which led fellow composers to seek his advice.

#### OTHER SOLO SONATAS BY BIGAGLIA

Besides the set (or partial set) of violin sonatas in Dresden, Bigaglia produced in manuscript at least one further violin sonata, a cello sonata, a sonata for treble (alto) recorder and a sonata for descant (soprano) recorder. All are in the expected four concise movements and display general features indistinguishable from those of the works copied by Pisendel, a fact suggesting composition around the same time, perhaps 1710-1715.

The Biblioteca civica “Angelo Mai” in Bergamo possesses a manuscript containing five violin sonatas, the first of which is the unique source of Vivaldi’s D major violin sonata RV 798.<sup>50</sup> Its last two sonatas are in C major and D major, respectively. Both are attributed to Bigaglia in their identically worded heading: “Sonata a Solo del S.<sup>r</sup> D: Diogenio Bigaglia.” The C major sonata is textually identical with the sonata in the same key in Dresden, supporting the claim made for Bigaglia’s authorship of it and, by extension, its companion works. However, no concordances, full or partial, have been found for the D major sonata. The presence of sonatas by Bigaglia in this Bergamo manuscript, which is completed with sonatas by Giovanni Battista Somis and Antonio Galeazzi, testifies to their circulation outside Venice in the general pool of compositions available for inclusion in anthologies of this type.

The cello sonata in G major, which, contrary to ordinary usage, at no point makes the solo instrument double, even decoratively, the continuo bass, could conceivably have originated as a violin sonata whose treble line was simply transported into a lower octave to fit the new instrument. Its sole surviving

p. 53. “There is among them [around 60 monks of the Benedictine Order] also a famous composer and virtuoso called P. Diogenio Bigaglia”.

<sup>46</sup> JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Deer, 1732, p. 94.

<sup>47</sup> ERNST LUDWIG GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 vols, Leipzig, Kühnel, 1812-1814, vol. 1, col. 398.

<sup>48</sup> This claim is made, for example, in GUSTAV SCHILLING, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 vols, Stuttgart, Köhler, 1835-1842, vol. 1, p. 633, and in P. UTO KORNMÜLLER O. S. B., *Lexicon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen, Weger, 1870, p. 58.

<sup>49</sup> *D-DI*, 2679-U-1.

<sup>50</sup> *I-BGc*, N.C.16.18.

source is in Venice,<sup>51</sup> hinting at Bigaglia's participation in local recreational music-making.

The A minor "Sonata a Flute di quatre e Basso", its title curiously mingling Italian and French, was claimed by Hugo Ruf (1925-1999), the editor of a modern edition of it, to be in a private ownership on which he did not elaborate further.<sup>52</sup> The "fourth flute" is readily identifiable with a descant recorder in C, whose notation indeed lies a fourth lower than that of the treble recorder, although its pitch is a fifth higher. What is interesting is that its text is substantially the same as that of the G minor sonata for violin in Dresden. The upward transposition by a tone takes basic care of the switch to a different instrument, but there are numerous additional micro-adjustments, such as octave-transpositions and melodic decoration, that serve to customize the sonata in its new guise with intelligence and refinement. Such attentive tinkering with small details is typical of Bigaglia's *modus operandi* as a composer.

Ruf also edited for Schott a very fine "Sonata a Flauto solo e Basso" in G minor, likewise in undisclosed private ownership.<sup>53</sup> As we will see later, this work is undoubtedly attributed correctly to Bigaglia on the evidence of its concordance with an authoritative published source.

#### THE CHABOUD ANTHOLOGY FOR TRAVERSO

The Bolognese polyinstrumentalist Pietro Chaboud (*fl.* 1679-c.1725) has the distinction of being the earliest professional player of the traverso known to have worked in London, where he was in residence from no later than 1702, or possibly a year or two earlier.<sup>54</sup> Unusually for a traverso player, Chaboud's main instrument was not the oboe or even the recorder (he is not known to have played either of these): his professional employment was mainly as a bassoon or viola da gamba player, with cello and serpent – plus traverso – on offer as occasional alternatives.

Until the 1720s, and even beyond that decade in some instances, the solo sonata repertory for the traverso available in England consisted predominantly of arrangements for that instrument or, in favourable instances, pieces that needed no modification (on account of an unsuitable key or compass) when transferred to it from violin, recorder or oboe. The decisive move towards purpose-written pieces for traverso had to wait until the 1730s. In 1723 (Book 1, containing six sonatas) and 1725 (Book 2, with six more sonatas) Chaboud

<sup>51</sup> *I-Vc*, Busta 128.107.

<sup>52</sup> *Diogenio Bigaglia. Sonate a-Moll für Sopranblockflöte und Basso continuo*, ed. Hugo Ruf, Mainz, Schott, 1966 (a second edition with a revised preface appeared in 1982).

<sup>53</sup> *Diogenio Bigaglia. Sonate g-Moll für Altblockflöte (Querflöte, Oboe, Violine) und Basso continuo*, ed. Hugo Ruf, Mainz, Schott, 1965.

<sup>54</sup> The fullest accounts to date of Chaboud's career are those in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, trans. Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 66-69, and PETER HOLMAN, *Life after Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 99-102.

responded to the growing demand for traverso music with a two-volume anthology entitled *Solos for a German Flute, Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin, Being all Choice Pieces by the Greatest Authors and Fitted to the German Flute by Sig.<sup>r</sup> Pietro Chaboud*, for which John Walsh senior plus his partners John and Joseph Hare were the publishers.<sup>55</sup> This anthology was later republished by the Walsh firm as a combined set of twelve sonatas and also appeared from Le Cène in Amsterdam.

The authorship of the twelve sonatas, to which Chaboud supplies no clues, is partly already known. In Book 1, Sonata 2 is a version of Bigaglia's C major sonata as it appears in Dresden and Bergamo with only a few divergences, all minor.<sup>56</sup> On balance, it seems likely, in the light of Bigaglia's evident predisposition to rework material, that these variants represent either the composer's later (or earlier?) thoughts rather than being merely the result of interventions by Chaboud.<sup>57</sup> Sonata 6 in Book 1 contains passages mirroring ones in Vivaldi's flute sonata RV 48,<sup>58</sup> but the exact nature of the relationship between the two works remains elusive.

Book 2 opens with a version in C major of Pietro Castrucci's violin sonata in A major Op. 1 no. 6, a very popular work at that time. Its fourth sonata is a D major version of Geminiani's equally familiar violin sonata in E major Op. 1 no. 10. However, the second and sixth sonatas are both by Bigaglia. Sonata 2 is a transposed version (to E minor) of his G minor sonata in Dresden, while Sonata 6, not identified by previous investigators, is a rather extensively edited transcription of his G major sonata in Dresden (the prototype of RV Anh. 70). Here, Chaboud's interventions include (apart from a light figuring of the bass and some possibly added trill signs): the excision of some repetitions of phrases obviously deemed excessive; the introduction of extra bowing marks facilitating application of the "rule of down-bow"; and the rewriting in more conventional form of the bold cadential phrase shown in Example 2.<sup>59</sup> The reappearance in Chaboud's anthology of all three Bigaglia sonatas copied out by Pisendel reinforces belief in their cohesion as a group.

<sup>55</sup> RISM A/1 C 1767, with examples in *GB-Ckc* (Book 2 only), *GB-CDp*, *GB-Lbl*, *GB-LEc* and *I-BGi*. I am grateful to Gareth Burgess for helping me to identify the incomplete print in the Rowe Library (*GB-Ckc*).

<sup>56</sup> The version of the C major sonata found as an anonymous "Sonata 5<sup>th</sup>" on ff. 12v-14r of the Wordsworth Manuscript (Add. MS 54194) in the British Library appears to be based on the Chaboud text.

<sup>57</sup> Sardelli's implied inclusion of Chaboud among those arrangers who liked to "maim and disfigure the original mercilessly" (FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, cit., p. 66) may seem unduly harsh. However, Chaboud's interventions in Bigaglia's G major sonata (described in the next paragraph) show unequivocally that he was willing to go to considerable lengths to sanitize the music: that is, to purge it of its less conventional features.

<sup>58</sup> Vivaldi's authorship of this sonata remains in doubt (see FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, cit., pp. 64-70), even though it is listed in catalogues as an ostensibly genuine work.

<sup>59</sup> Some of the divergences from the Dresden text could conceivably go back to the composer himself, for on the evidence of his Op. 1 (to be discussed next) in particular, Bigaglia, like Vivaldi, enjoyed playing around with existing musical material; but the fact that Chaboud's text deviates so single-mindedly in the direction of simplification and concision suggests that he, rather than the composer, was responsible for most of them.

BIGAGLIA'S *XII SONATE*, OP. 1 (1725)

In the last two decades of his life or so Bigaglia appears to have retreated to a large extent from the composition of instrumental music and secular vocal music to concentrate on large-scale religious works, both liturgical (Masses and psalms) and in oratorio form. Before doing so, however, he left a *summa* of his achievement in the solo sonata genre with the publication of an Op. 1 (in the event, his only 'opus') comprising twelve sonatas, described on the title page as: "XII Sonate a Violino solo o sia Flauto e Violoncello o Basso Continuo del Signor Bigaglia Padre Benedettino", which Michel Charles Le Cène published in Amsterdam at the end of 1725.<sup>60</sup> The "flauto" of the title is to be interpreted generically, embracing both end-blown and side-blown varieties. The note *d'''* is the highest required in any of the sonatas, and this 'peak' suits recorder, traverso and violin equally. The compass never goes lower than *d'*, and this means that every sonata is playable by the traverso. In seven sonatas (nos. 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12) the compass descends no further than *f'* (also avoiding *f#'*), which makes them performable by treble recorder as well. In practice, the sonatas would also fit the oboe, although this instrument is not mentioned on the title page.

The complex, sometimes even audacious, ways in which Bigaglia revised, or selectively appropriated material from, the four earlier sonatas whose substance reappears in the published collection defy succinct description. In general, the changes were from simple and placid to complex and emotional. In the process, Bigaglia was not afraid to disrupt the tidy, conventional patterns (most conspicuously, those governing thematic recurrence) of the earlier versions. Thiemo Wind makes an apt point in writing (apropos of Sonata 7 in relation to the A minor sonata for descant recorder): "[...] we can say that the arranger turned Bigaglia's capricious, baroque composition into a more 'streamlined' one, in which he obviously shows his preference for regular phrases" – if we remember to turn the described conversion process on its head and make the presumed "arranger" Bigaglia himself in an earlier, not later, phase.<sup>61</sup>

The simplest conversion was that from the G minor treble recorder sonata edited by Ruf to Sonata 4 in the same key. The differences in each of the four movements are very minor, almost trivial.<sup>62</sup> More complex is the relationship of the G minor Dresden sonata and its A minor variant for fourth flute to Sonata 7, which is textually closer to the Dresden score but adopts the key of the recorder version. The major modification is the exchange of position by the second and fourth movements, which are otherwise little changed. Internal reorganizations of this kind are surprisingly common in the solo sonata literature; we find them

<sup>60</sup> The collection's publication was announced on 14 December 1725 in the *Gazette d'Amsterdam*.

<sup>61</sup> THIEMO WIND, *Bigaglia's Sonata in A minor*, cit., p. 54.

<sup>62</sup> Amazingly, the third movement (Siciliana) in Ruf's edition terminates, after only 37 bars, with the central cadence in the Dominant, F major. It does indeed appear that the entire second section returning to the opening key of B flat major has been accidentally omitted either already in the source or in the edition itself.



rather often also in Vivaldi and Pepusch. They take advantage of the new approach to composition that, as we saw, minimizes (instead of maximizing in the traditional manner) the difference between the weight and character of the ‘front’ pair of movements in a standard SFSF configuration and those of the ‘rear’ pair.

From the C major sonata Bigaglia imports into Sonata 11, in the same key, only the first movement, which has some very noticeable alterations to its melodic line: the other three movements appear to be new, although, for all one knows, they could easily have been borrowed from one or more no longer extant sonatas. But the really radical transformation is that of the G major sonata, which becomes thoroughly ‘cannibalized’: material from three of its movements appears in three different sonatas (nos. 1-3) of the published set. First, the opening theme of the third movement (shown as an incipit in Example 1) is appropriated, its modality changed from minor to major, to launch the first movement of Sonata 1 in D major (see Example 3).

EXAMPLE 3. Diogenio Bigaglia, sonata Op. 1 no. 1, first movement, bars 1-3 (bass figures omitted).



The final *Presto* of Sonata 2 in G major looks at first sight an entirely new movement that just happens to share a metre (3/8) with its counterpart in the Dresden G major sonata. But closer inspection reveals that the rather striking cadential phrase making powerful use of hemiola that ends both sections of the Dresden sonata (see Example 2) recurs in the equivalent places in the published sonata, as Example 4 demonstrates. Clearly, this particular phrase (rejected by Chaboud) had captured Bigaglia’s imagination and become a feature he was keen to reutilize in his published collection.

EXAMPLE 4. Diogenio Bigaglia, sonata Op. 1 no. 2, fourth movement, bars 11-18 (bass figures omitted).



Sonata 3 in B flat major is unrelated in its first, third and fourth movements, but its second movement is a transposed paraphrase of its counterpart in the G major sonata. It is almost as if one had taken apart a construction made of Lego bricks and then reassembled it to produce almost the same model, but

with a few bricks added, a few subtracted and a few moved to new places. The total length of both versions is similar – 81 bars for the G major movement and 75 for that in B flat major – but the proportions are significantly changed: in the G major version the bars in (a) the opening section before the first repeat sign, (b) the second section up to the reprise of the opening theme and (c) the second section from the start of the reprise to the end number 31 + 19 + 31 respectively; for the B flat major version, the corresponding figures are 26 + 26 + 23. In effect, the movement has been comprehensively redesigned from start to finish.

In parenthesis, it should be added that the first movement of Bigaglia's very fine concerto for oboe and strings in B flat major preserved in the former Sonsfeld collection at Schloss Herdringen, Westphalia, opens with a theme that is a kind of composite of those leading off the second movement in the two sonata versions already discussed (Dresden/Chaboud and Op. 1).<sup>63</sup> Bigaglia was evidently attached to this musical idea, which is certainly very catchy. He even uses its opening four notes in exactly the same rhythmic configuration (allowing for the change to *alla breve* notation), and also in their original key of G major, to open the *Credo* RV 592, which, as I found in a recent trawl in RISM, is attributed to "Pigaglia" in a second set of parts in Warsaw originating from Breslau/Wrocław just like the first set (on which the current, highly contested attribution to Vivaldi shakily rests).<sup>64</sup> And finally: a C major version of it is used for the ritornello (plus the opening of the vocal part for alto) in the first aria of his cantata *Tu sei pur sventurata, o farfallotta*.<sup>65</sup>

THE MANUSCRIPT *I-Pac*, D.VI.1893/2

The manuscript in Padua is notated a little untidily on the four pages of a bifolio in oblong quarto format with ten pre-ruled staves per page. That description and its location identify its provenance as probably Italian, but there are no headings specifying the composer, genre, instrumentation or former owner. Rather oddly, the tempo direction for the first movement appears both as "Affettuoso" (above the first system) and "Adagio" (before the system), and that for the fourth movement as the double-barrelled "All:º e Presto".

<sup>63</sup> *D-HRD*, FÜ 3697a. The G minor slow movement of the same concerto opens with a theme paraphrasing in the same key the opening movement of Sonata 4 in Op. 1 and also that of the G minor sonata edited by Ruf.

<sup>64</sup> *PL-Wu*, RM 4758 (RISM ID no. 300514371). The manuscript already known is shelfmarked RM 5046. This work is consultable in a modern edition: *Antonio Vivaldi. Credo G-dur R.V. 592*, ed. Piotr Maculewicz, Warsaw, Triangel, 2003. The use of this musical motto, combined with the appearance of Bigaglia's name in the main title (in RM 5046 Vivaldi's name is written only in the second violin part), argues strongly for the Benedictine monk's authorship. Coincidentally or not, the first six pitches of the opening theme in this *Credo* are identical with those of the *Credo* in Palestrina's six-part parody Mass based on his motet *Assumpta est Maria* (which draws in turn on the melody of the homonymous plainsong antiphon), so the motto may even have held a religious significance for Bigaglia.

<sup>65</sup> *I-Nc*, Cantate 32 bis.07.

The musical text for the first, second and fourth movements conforms in general – and undeviatingly as regards the number of bars – to the readings in the Dresden manuscript. However, there are a number of conspicuous departures in the upper part (the few in the lower part seem mostly to be copying errors) with interesting implications:

There are no appoggiaturas in the form of grace-notes or bowing marks.

The lowest note in the Dresden source, *d'*, is consistently avoided. In bars 5-6 of the fourth movement (see Example 1), for instance, the last four notes of the phrase appear, rather unnaturally, an octave higher.

The regular quaver figuration in bars 16-19 of the second movement, together with its later recurrences in parallel passages, is elaborated: the quavers placed on the first and second beats become semiquavers, while the quavers between the beats divide into three semiquavers. In other words, the articulation changes, while the melodic and harmonic substance remains intact.

The first and fourth movements end not on the single note *g'*, but with the triad *g'-b'-d''* – a combination of notes very uncomfortable to finger on a normally tuned violin.

Taken together, these changes point to an adaptation for a non-bowed stringed instrument with *e'* as its lowest note. Such an instrument is readily identifiable: a four-string mandolin tuned in fourths upwards from *e'*, such as played by countless amateurs (among them, Vivaldi's Ferrarese patron Guido Bentivoglio d'Aragona). One could well imagine the third modification listed above being added specially to exploit that instrument's 'signature' device of *note ribattute* (as illustrated in the opening bar of Vivaldi's Mandolin Concerto RV 425).

In that perspective, the replacement of the original third movement may stem from a realization that, with its cantabile character (as evidenced by the slurs in its opening bars, shown in Example 1), it was poorly suited to the new instrument. What is perhaps surprising is that the substituted movement, an E minor *Adagio* in 12/8 metre, repeats the siciliana rhythms and character of the opening movement. Like Vivaldi, Bigaglia was very fond of sicilianas (there are five examples in his Op. 1), but he is not known from elsewhere to have included two examples within the same four-movement sonata.<sup>66</sup>

The added internal slow movement, only eight bars long, belongs to a type to which I have elsewhere given the name of 'cameo' movements, definable as:

<sup>66</sup> Similarly, Vivaldi was not in the habit of including two movements *alla siciliana* within the same four-movement solo sonata, although when he expanded the originally six-movement RV 25 by inserting an extra, central movement, this resembled the first movement by being in siciliana rhythm and style. Nicholas Lockey has pointed out to me, however, that the opening movement of RV 25, with its "Allegro" marking, is perhaps not a true siciliana but rather a relative of the so-called 'English' gigue on the pattern of the opening movement of *L'amoso*, RV 272, or the finale of *La primavera*, RV 269. Against this one might argue that the opening movement of RV 25, like the fourth movement, employs the 'rocking' motion (crotchet + quaver) in the bass so characteristic of the siciliana, whereas the movements in the two concertos do not – the pedal-notes in RV 269 in fact evoke the *zampogna* of the typical pastorale.

[...] perfectly symmetrical binary-form movements, a mere eight or sixteen bars in length, that are divided into four segments of equal length. In minor keys the first segment remains in the tonic, the second modulates either to the relative major or the dominant minor; following the repeat of the first section, the third segment begins with a phrase in the subdominant minor, which is repeated sequentially either in the relative major or sometimes in the dominant minor (if the second section cadences in the relative major). The fourth segment then re-establishes the tonic, usually with a touch of Neapolitan harmony en route.<sup>67</sup>

It is a fair assumption that whoever composed this new third movement was also responsible for all the changes within the three retained movements and the decision to adapt the original sonata for a different instrument. Sicilianas are particularly hard to attribute to individual composers on the basis of style alone, since observance of the relatively inflexible generic characteristics of this dance type leaves little room for the introduction of personal ‘trademarks’. Example 5 is a transcription of the complete movement. It follows to the letter the structural formula described above, but has a few seemingly non-Vivaldian features: notably, the echo-repeats, in the bass, of phrase-endings in the treble part. But then: none of the siciliana movements in Bigaglia’s Op. 1 uses echo-repeats in the bass in similar manner as a bridging device between phrases. On balance, I would nevertheless consider Bigaglia the most likely author of the adaptation, if only on account of his demonstrated willingness to customize his works for alternative instruments. In view of the manuscript’s location, one cannot altogether rule out an intervention by Tartini, Antonio Vandini or some other musician in Padua, but it would be surprising if such eminent string players, both active composers in their own right, troubled themselves with making a version for mandolin of a violin sonata by a different composer.

EXAMPLE 5. Diogenio Bigaglia, third movement of the violin sonata in G major from the version for mandolin (?) in *I-Pca*, 1893.D.VI/2.

Adagio

<sup>67</sup> Michael Talbot, *Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi’s Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14, “Studi vivaldiani”*, 16, 2016, pp. 53-87: 62. The type is illustrated in this article by Examples 4 (second movement of RV 242) and 5 (second movement of RV 335).

## AN ADAPTATION FOR KEYBOARD IN HALLE

Lying outside the mainstream of the sources connected to RV Anh. 70 and the Bigaglia sonata from which it originates is a free arrangement of it for solo keyboard with many alterations, particularly to the bass part, and an appended extra movement not by Bigaglia. It is located in the Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen Anhalt in Halle (Saale) in a manuscript anthology of keyboard and ensemble music assembled initially for Heinrich Bartels (1686-1735) and continued after his death by his son Heinrich Remigius von Bartels (1716-1753).<sup>68</sup> Bartels senior was a prominent banker and city councillor in Frankfurt am Main known for his love of music (he sang and was proficient on several instruments) and his patronage of Georg Philipp Telemann. The way in which Bigaglia's music is here both sanitized (this time, made more *galant* in contradiction of the bluff vigour of its early versions) and adapted to its new medium becomes evident from the opening bars of the first movement, quoted as Example 6, which can be compared with the incipit in Example 1. Between them, the harmonic alterations arising from the comprehensive rewriting of the bass line and the copious ornaments introduced to the melodic line become thoroughly transformative.

EXAMPLE 6. Diogenio Bigaglia, opening of the keyboard arrangement of the G major violin sonata preserved in Halle.



As for the added fifth movement, this is an arrangement in G major of the popular piece commonly known at the time as “Geminiani’s Minuet” (H. 183 in Christopher Hogwood’s catalogue of Geminiani’s works), but which is in actual fact the concluding part of a composition by Pietro Castrucci: the sixth violin sonata, in A major, from his Op. 1 collection (1718). It appears that the arranger of the Halle volume extracted this movement from the Chaboud anthology, where, in a transposition down to G major in order to facilitate performance by the traverso, it closes the first sonata of the second book. From this fact one may also infer that the same volume of the Chaboud collection provided the source from which the arranger took the Bigaglia G major sonata itself.

The Halle version illustrates the almost symbiotic relationship in late baroque and *galant* music between the repertoire for solo treble instrument and

<sup>68</sup> *D-HAu*, 12 C 61, ff. 30v-32r. In RISM’s transcription the volume’s title reads: “Scherzi | ò Divertimenti Musicali, | cioè | Sonate da Camera | à | Violino solo | Scielte & composte da diversi | Maestri Rinomati | per | Enrico Bartels | Dilettante | di | Musica. | modò Henrico Remigio Bartels, Figlio”. The source does not identify the composer of the G major sonata.

continuo and a very common type of repertoire for solo keyboard in which the texture remains wholly or very largely in two parts assigned to right and left hand, respectively. Practically any solo sonata could be performed successfully on the keyboard as it stood, reading from the original score notation, and further adaptation (such as the addition from time to time of inner parts, as we find in the Halle transcription) was only facultative. Arguably, this retreat from the contrapuntal musical language and fuller texture favoured in the keyboard music of the seventeenth century was an impoverishment; but if so, it was a *reculer pour mieux sauter*, for it encouraged the emergence of more complex melodic and figural writing, particularly for the right hand.

#### CLOSING REFLECTIONS

This investigation began with a consideration of the relationship between two oddly differing versions of the same composition (Vienna, Padua) and developed into a study of the complex associations between seven sources – five of them manuscript (Vienna, Padua, Dresden, Herdringen, Halle) and two published (Chaboud, Le Cène) – from which it quickly became clear that the initial two were, each in its separate way, offshoots from the main line of transmission.<sup>69</sup> More interesting, however, than the settling of the attribution for an individual composition, RV Anh. 70, has been the wealth of information revealed *en route* about persons, provenances, genres and repertoires.

Regarding persons, a little more information on Nicolò Sanguinazzo has emerged, in particular on how his music and instruments passed down via his nephew and niece to Ferdinando degli Obizzi before their inheritance by Ferdinando's son Tommaso and subsequent passage through several generations of Habsburgs to public collections in Vienna. An alternative and more plausible identity for the "Mocenigo" from whom Sanguinazzo apparently obtained RV Anh. 70 is proposed. Some fresh light is shed on the unreliability of many attributions, including those to Vivaldi, of works in his collection. Most important, the composer of the violin sonata of which the "Introduction" RV Anh. 70 is a crude arrangement is identified as Diogenio Bigaglia, to whose lamentably under-researched biography the article adds a few small details.

Bigaglia's solo sonatas are considered as a group, and the interrelationships between works and versions in different sources are used to form a picture of the working methods of an artist whose modular method of composition (not too inaccurately described via the metaphor of construction with Lego bricks) offers striking parallels to Vivaldi's own. The solo sonata in its characteristic post-Corellian four-movement form is shown to be a loose, highly malleable

<sup>69</sup> A single line of transmission appears to connect the Dresden, Chaboud and Halle versions. The Vienna, Le Cène (where material is dispersed among Sonatas 1-3) and Padua versions branch off individually from the Dresden version. Only the Dresden, Le Cène and (possibly) Padua versions are ascribable in their existing form to the composer alone.



structure from which new works can be spun off virtually *ad infinitum*. Once again, Bigaglia proves himself a 'second Vivaldi' in his eagerness to revisit and radically adapt old material.

On the thorny question of the instrumentation of sonatas for a treble instrument and continuo, the example of Bigaglia, alongside those of Vivaldi and Pepusch, evidences a tolerant approach to the choice of solo instrument. There is a fairly wide 'common zone' in relation to both tonality and compass within which any two (and sometimes three or four) specified treble instruments can operate with approximately equal comfort. Whenever it appears that the composer has confined the more versatile instrument (generally speaking, the violin) to a key and compass that enable the music to be playable without modification on an alternative instrument, it always needs to be pondered whether or not this was a deliberate act designed for that very purpose. The number of collections, especially published ones, that specify alternatives, and also the numerous instances of manuscript sources that name different instruments where there is no divergence in the musical texts themselves, testify to the wide acceptance of this intentional flexibility, which extended even to the performance on keyboard of unmodified solo sonatas. Counterintuitive as this may seem to those for whom there is always a single 'right' answer, the ideal of a historically informed *Werktreue* is most faithfully served today by being no more restrictive in the matter of instrumentation than the composer and players of this repertoire were at the time when this music came into being. Of course, as the eighteenth century progressed, the repertoire of each treble instrument, and of the violin in particular, grew more specific (and therefore restrictive) in technique and character, but up to about the 1730s, at least, opportunities for interchange among these instruments seem to have been widely welcomed, especially in music used for domestic recreation.

How the scribes who copied out RV Anh. 70 and one of the two surviving manuscripts of RV 592 came to mistake Bigaglia for Vivaldi is anyone's guess. The errors nevertheless reinforce the point that Bigaglia was not merely the closest Venetian composer of substance to Vivaldi in birth date, lifespan and vocation (allowing for evident differences between the prior of an abbey and an independent-minded secular priest): he was perhaps also the closest in musical language and temperament. It appears that a revival of Bigaglia's major works, in particular his large-scale liturgical compositions, is at last under way,<sup>70</sup> and I would expect that as it progresses these resemblances will become increasingly apparent.

<sup>70</sup> A straw in the wind is a fairly recent CD (Rondeau ROP 7023) featuring the *Miserere* in C minor and a *Mass* in F major by Bigaglia. Particularly appealing is the bold and idiomatic use made of instruments, which stands in contrast to the timidity and old-fashioned cast of the instrumental writing in the partnering *Credo* in F by Lotti.

## POSTSCRIPT

There was an unexpected revelation right at the end of this investigation, carried out in the summer of 2019. Some years ago, the oboist Alfredo Bernardini pointed out to me the close resemblance of the second movement of Bigaglia's oboe concerto in B flat major, scored for oboe and basso continuo alone, to that of Vivaldi's violin (or, as some have argued, oboe) sonata in the same key, RV 34.<sup>71</sup> As we have already seen, the same movement, in other guises, is used to open the Bigaglia recorder sonata in G minor edited by Hugo Ruf for Schott and the fourth sonata of his Op. 1. At the time, I knew little of Bigaglia's music, and did not follow up the information. But in the light of what had emerged from the reappraisal of RV Anh. 70, I went back to Bigaglia's Op. 1 in the hope of finding further traces of RV 34. I was not disappointed: the second movement of Sonata 6, in B flat major, is a similar paraphrase of the latter's second movement. Moreover, once one is willing to entertain the idea that RV 34 in its entirety is a work by Bigaglia from which Sonatas 4 and 6 of his Op. 1 recycle and develop material in exactly the same way as its Sonatas 1-3 draw on the G major sonata in Dresden, all the details – including the proposition that it is intended for oboe as well as violin – immediately fall into place. Its most conspicuous stylistic attributes, which include an unusually high incidence of kinetic recurrence, ostinato patterns and sequence, are those of Bigaglia, not Vivaldi. Set against this strong evidence, Pisendel's identification of Vivaldi as the composer has to be interpreted as a simple error, perhaps one based on mere guesswork.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> *D-DI*, Mus. 2389-R-11,2. This sonata, too, is copied by Pisendel on Venetian paper. In this instance, however, he inscribed the words 'del Sig. Viualdi' on the opening page, for which reason the attribution has ever since gone unchallenged.

<sup>72</sup> For a fuller discussion, see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi or not Vivaldi? The Unreliable Attribution of the Sonata RV 34, "De musica disserenda"*, 16/1, 2020, pp. 57-72.

Michael Talbot

VIVALDI, BIGAGLIA, TARTINI  
E LO STRANO CASO DELL'«INTRODUTIONE» RV ANH. 70

Sommario

La cosiddetta «Introdutione» a quattro parti per archi RV Anh. 70, già attribuita a Vivaldi e catalogata come RV 144, ha una storia particolarmente travagliata. Per molto tempo l'unica sua fonte conosciuta era un manoscritto conservato a Vienna tra gli Estensische Musikalien della Biblioteca Nazionale Austriaca. In tre movimenti e senza parti solistiche, si avvicina molto al modello di una sinfonia orchestrale, ma il suo primo catalogatore, Robert Haas, l'ha inclusa tra i concerti di questa raccolta senza mettere in dubbio la sua attribuzione a Vivaldi suggerita nel manoscritto. La paternità di quest'opera rimase a lungo indiscussa, anche se alcuni elementi inusuali e anomali della sua stesura sono sempre risultati in imbarazzante contrasto con lo stile di Vivaldi. La parte di viola rinforza semplicemente il basso, e il secondo violino, quando non raddoppia il primo, suona generalmente alla sua terza inferiore, realizzando il più delle volte pessimi intrecci armonici e suggerendoci l'intervento di un inesperto dilettante. (Il candidato principale per il ruolo in questione è il primo proprietario di questa raccolta, Nicolò Sanguinazzo, sul quale in questo articolo si forniscono nuove informazioni.)

Nel 1975 il catalogo delle sonate per violino di Tartini redatto da Paul Brainard portò alla luce una sonata in quattro movimenti di autore anonimo apparentemente per violino e basso nella quale erano inclusi tutti e tre i movimenti di RV 144, con il tempo lento di RV 144 in posizione iniziale e con un nuovo terzo movimento. Il manoscritto di questa sonata faceva parte della raccolta della Cappella Antoniana di Padova, nella quale era classificata sotto il nome di Tartini come «opera dubbia». È stata questa scoperta ad aver definitivamente convinto Peter Ryom, nel 1979, a relegare l'opera conservata a Vienna all'*Anhang* del catalogo vivaldiano.

Sulla base delle nuove concordanti fonti scoperte è possibile identificare sia l'opera che il suo autore. Si tratta, infatti, di una prima versione della sonata per violino del talentuoso compositore dilettante veneziano Diogenio Bigaglia (1678-1745), del quale vengono qui offerte nuove indicazioni biografiche. Sorprendentemente, la sonata di Padova risulta essere un arrangiamento per mandolino di questo brano (con un diverso terzo movimento) probabilmente composto dallo stesso Bigaglia.



## MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

Most students of the Vivaldi catalogue or of Vivaldi's sacred vocal music will be aware of **two arias with Latin texts** (for use as single-movement motets) that are simple *contrafacta*, fashioned by an unknown hand, of operatic arias by him. One is *Ad corda reclina* (RV Anh. 59.15, formerly RV 648), a retexted version of the alto aria "Vedrai nel volto di quella infelice" (*Arsilda, regina di Ponto*, II.8);<sup>1</sup> the other is *Eja voces plausum date* (RV Anh. 59.23, formerly RV 647), a parody of the bass aria "Benché nasconda la serpe in seno" from the *Orlando furioso* of 1727 (II.2).<sup>2</sup> Synthetic motets of this kind, used in exactly the same paraliturgical way as purpose-written solo motets in three or more movements, but possessing the advantage (for certain local usages in churches or monasteries) of greater brevity, enjoyed wide currency in central Europe during the first half of the eighteenth century. They await a detailed, comprehensive study, but a fairly recent article by Tomasz Jeż provides a good indication of the potential of such an investigation.<sup>3</sup>

Imagine, therefore, my delight at learning from the violinist Eduardo García Salas of his discovery in his city of residence, Prague, of a new 'counterfeit' motet based on an original attributed to Vivaldi.<sup>4</sup> This is *Eja voce sonora læti cantate* (newly christened RV Anh. 59.29), located in the Czech Museum of Music (České muzeum hudby), a division of the National Museum, where it shares a manuscript (shelfmarked VM 178) with two similar motets, respectively by Bonno (*Mortales, properate*) and Hasse (*Ad jubila, ad cantus*). This manuscript belonged originally to the church of St Peter and Paul in the small Bohemian town of Mělník, some 35 kilometres north of Prague.<sup>5</sup>

The manuscript comprises a set of five parts in upright format. These are for soprano (termed "Vox"), violin I, violin II, viola and instrumental bass ("Basso"). A separate title page in the copyist's own hand lists the contents: "Ariæ. 3. | 1<sup>o</sup> C: Solo Viol: 2. & organo | del Sig<sup>r</sup> Wivaldi | 2<sup>o</sup> C: Solo Viol 2. Violetta | & organo | del Sig<sup>r</sup> Gius. Bonno | 3<sup>za</sup> C: Solo Viol 2. Alto Viola | et organo | del Sig<sup>r</sup> Haße".

<sup>1</sup> This *contrafactum*, partnered in its source (*PL-Wu*, RM 6306) by a German-language parody of a different Vivaldi aria, *Ihr Himmel nun* (RV Anh. 59.19, formerly RV 646), originates from the repertory of the Sandkirche in Breslau (Wrocław) and was formerly possessed by the Academic Institute for the Study of Church Music (Akademisches Institut für Kirchenmusik) of that city. See MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 8), Florence, Olschki, 1995, pp. 212-213.

<sup>2</sup> This so-called 'Aria de Sanctis' (i.e., an aria suitable for paraliturgical singing at feasts of the Sanctorale) has an alternative retexting – for a version transposed down a whole tone to D flat (!) major – as *Nato pastor pro me melos*. See MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 213-214.

<sup>3</sup> TOMASZ JEŻ, *Contrafacta of Operatic Arias among the Dominicans of Baroque Silesia*, "De musica disserenda", XI/1-2, 2015, pp. 147-162.

<sup>4</sup> I am indebted to Eduardo García for sending me, in addition to relevant information on the source, reproductions of relevant pages and a transcription of the movement.

<sup>5</sup> The contents of the musical archive of this church are described and inventoried in EMILIÁN TROLDA, *Kostelní archiv Mělnický*. "Hudební revue", 9, 1915-1916, pp. 6-10, 75-81, 127-133 and 176-180. *Eja voce sonora læti cantate* is listed under Vivaldi's name on p. 176. The manuscript's earlier shelfmark, D 88 (D being the prefix used for graduals, offertories etc.), is inked in on the title page.

It will be noticed immediately that the Vivaldi “aria”, unlike its two companions (and, more significantly, its parent movement), has no viola part. The omission of the viola appears to have been a deliberate act and not the result of accidental loss. Since this is a ‘filler’ part within a basically homophonic texture, very little has been sacrificed thereby.

Tracking down the parent movement of *Eja voce sonora læti cantate* proved a swift operation, thanks to the RISM database. It is the aria “Chi mai d’iniqua stella”, whose earliest known appearance is in Vivaldi’s pasticcio opera *Rosmira* (RV 731) assembled by him for the Venetian theatre of S. Angelo in carnival 1738, where it is sung by the character Ersilla in the fifth scene of Act III.<sup>6</sup> The aria’s text comes from Metastasio’s *Temistocle*. The incomplete score of *Rosmira* in Turin (Foà 36, ff. 2-126) does not contain the aria, which – typically for a pasticcio – probably occupied an independent, and therefore easily detachable, gathering.

The aria survives independently, however, in no fewer than three known sources attributing it to Vivaldi, and it also features as an anonymous composition in the Breitkopf catalogues. The Vivaldi catalogue of 2007 lists two of the sources under RV 749.3a.<sup>7</sup> Both are in the key of G major, whereas the Latin parody is in A major. To these two sources needs to be added a third, similarly in G major and naming Vivaldi, which so far has not been included in any Vivaldi catalogue. This is Lambach, Benediktinerstift, Musikarchiv (*A-LA*), 2021.<sup>8</sup> As catalogued by Breitkopf,<sup>9</sup> however, it is in F major and for alto (RV 749.3b).

“Chi mai d’iniqua stella” is a fluent and pleasant movement with the generic ‘Neapolitan’ characteristics of a da capo aria written in the 1730s, but lacks any identifiably Vivaldian traits. Seeing that *Rosmira* is a pasticcio, it is reasonable to entertain the possibility of a different composer. Reinhard Strohm persuasively puts forward Antonio Gaetano Pampani (c.1705-1775) as a strong candidate.<sup>10</sup> The same aria text appears in the libretto of Pampani’s *Artaserse Longimano* (an alternative title for *Temistocle*) produced at S. Angelo during the previous carnival season (1737). The presence in the *Rosmira* libretto of a second aria text (*Rosmira*’s “Vuoi ch’io t’oda?”) related metrically to one in *Artaserse Longimano* leads Strohm to suspect a similar provenance.

Returning to *Eja voce sonora læti cantate*, we need to consider the newly written Latin text and the clues it provides to the motet’s use.

<sup>6</sup> The aria text reappears, possibly in connection with the same setting, in the libretto of a *Candace* produced at the Kärntnertheater in Vienna in July 1738 and, with greater probability, in the *Orlando furioso* produced by Vivaldi’s nephew Pietro Mauro at Bassano in carnival 1741.

<sup>7</sup> These are *A-Wgm*, XI.284, and *D-ROu*, *Musica saec. XVIII*61<sup>11</sup>. See PETER RYOM and FEDERICO MARIA SARDELLI, *Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, p. 549 (with instrumental and vocal incipits).

<sup>8</sup> The identification number of this manuscript in RISM is 1001023. Its newly created RV number is RV 749.3b.

<sup>9</sup> For a facsimile of the entry, see BARRY S. BROOK, *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements, 1762-1787*, New York, Dover, 1966, p. 176.

<sup>10</sup> REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 13), 2 vols, Florence, Olschki, 2008, p. 729.



The text runs as follows:

Eja voce sonora læti cantate,	Pray sing merrily with a loud voice,
Diem hunc celebrate,	celebrate this day,
Laudes Mariæ/festivas date.	give praise to Mary/give festive praise.
Te invocamus et laudamus omnes,	We all call on thee and praise thee,
Tu certa salus nostra.	Thou our certain salvation.

As usual for Italian-style motets of the time, modern rather than classical poetic metre is employed (here, a rather gauche attempt at mixed Settenario and Endecasillabo after the fashion of recitative verse). The relative rationality of the reconstruction given above constantly becomes subverted in the underlaid text by inversions of word order and interpolations. Nevertheless it is obvious that in its primary form this is a motet in generic praise of the Virgin Mary usable at Mass or Vespers on any Marian feast-day, while the alternative word “festivas” (“festive”) that the scribe has written in allows the motet to be sung without incongruity *in omni tempore*.

So this new discovery is an unauthorized arrangement of an aria attributed in eighteenth-century sources to – but not actually by – Vivaldi. It is unlikely to become a piece frequently revived today.<sup>11</sup> Yet there are ‘tendrils’ leading off it that could one day amount to something. It might stimulate an interest in Pampani’s music or provoke an enquiry into whether Vivaldi and Pampani had personal contact. It invites exploration of the extent of the cultivation of its genre on the territory of the modern Czech Republic. For me, the most interesting, and most ‘Vivaldian’, aspect of the discovery is its possible relevance to the relationship between Vivaldi and Pietro Mauro, who seems, as leader of an itinerant operatic troupe, to have been very dependent on his uncle for his performing material – and could even be the very reason why this particular aria is missing from the score in Turin.<sup>12</sup>

The place of honour among **new publications with a bearing on Vivaldi published in the past year** goes to two by Jóhannes Ágústsson, no stranger to these pages. The first is a study of the vast quantity of music by – or, at least, attributed to – Galuppi preserved in Dresden at the SLUB. Ágústsson puts flesh on the nascent suspicion among Vivaldians that the large corpus of sacred vocal music supplied by the Venetian *copisteria* of Iseppo Baldan was sent to the court not in Dresden but in Warsaw, where it resided in temporary exile during the Seven Years’ War (1756–1763).<sup>13</sup> The five Vivaldi works falsely attributed by

<sup>11</sup> At the time of writing, it is planned to perform the movement at the Valtice-Lednice Music Festival dedicated to Vivaldi to be held in October 2021.

<sup>12</sup> See earlier, note 6. Pietro Mauro’s career is examined in MICKY WHITE and MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto “Il Vivaldi”: Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in *Vivaldi, “Motezuma” and the Opera Seria* (“Speculum Musicae”, 13), ed. Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 37-61.

<sup>13</sup> JÓHANNES ÁGÚSTSSON, “Il grosso pacco della musica”: *The Galuppiana consignments for August III and Count Heinrich von Brühl in Warsaw, 1757-1761*, “Muzyka”, 65/2, 2020, pp. 62-104.

Baldan to Galuppi (RV 605, 795, 803, 807, 827) probably belonged to the major consignments received in 1758 and 1759. The article highlights the dominant role that the Saxon-Polish prime minister Heinrich von Brühl and his kapellmeister Friedrich August von König played in the court's musical life, particularly during its Polish exile, and astonishes by the enormous amount of precise detail it is able to transmit. Similar qualities inform an article by Ágústsson on the musical interests of the crown prince of Saxony-Poland Friedrich Christian and his consort Maria Josepha as revealed by archival records in Dresden.<sup>14</sup> From this study we learn that, in addition to receiving payment from the Pietà itself for the four orchestral works performed before the prince in 1740, Vivaldi received from him a separate gratuity of five *doppie* (doubloons), equivalent to twenty five thalers, as recompense for the partly autograph calligraphic manuscript of the four works preserved today at the SLUB.

Roger-Claude Travers recently brought to my attention an interesting book by Catherine E. Paul published in 2016 and drawing on an essay by her published in 2008.<sup>15</sup> The book traces in detail and with exemplary contextualization **Ezra Pound's involvement with Vivaldi** in the years leading up to the Siena festivals, when the poet was based in Rapallo. That Pound sought influence and promotion in the Fascist cultural hierarchy, using Vivaldi as an emblem of Italian cultural autarchy and a point of connection between a glorious national musical past and even more glorious projected future, is already well established, but I was previously unaware of how deeply, after obtaining microfilms of Vivaldi works in Dresden, he immersed himself personally in the artisanal task of transcribing, and at the same time arranging, those works. Paul provides a revealing appendix listing the numerous works Pound transcribed. A facsimile of a sample page (the opening of the A major 'echo' concerto RV 552 in Pound's own arrangement for violin and piano)<sup>16</sup> shows a triumph of enthusiasm over experience and, alas, musical talent. The poet's musical handwriting is alarmingly amateurish, even childlike, in its waywardness. All the same, the inadequacies of Pound's hands-on involvement with Vivaldi's music and the questionable personal and political ambitions underpinning his insistence on Vivaldi, and no other, as the composer to carry the torch of the Italian musical past take nothing away from his highly effective advocacy of the composer during a critical phase of his revival.

<sup>14</sup> ID., *The Saxon Crown Prince Friedrich Christian and Music: The Dresden Diaries and Account Books*, "Clavibus unitis", 9/1, 2020, pp. 1-70.

<sup>15</sup> CATHERINE E. PAUL, *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, Clemson, Clemson University Press, 2016. See also EAD., *Ezra Pound, Alfredo Casella and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival*, in *Ezra Pound, Language and Persona*, eds Massimo Bacigalupo and William Pratt, Genoa, Università degli Studi, 2008, pp. 91-112.

<sup>16</sup> The first beneficiaries of the many arrangements for this combination that Pound produced were his close associates Olga Rudge (violin) and Gerhart Münch (piano).

Some readers will recall an article from 1997 by Kees Vlaardingerbroek on the borrowing of musical ideas from Vivaldi's *Quattro stagioni* by Giovanni Antonio Guido in his *Scherzi armonici*.<sup>17</sup> Vlaardingerbroek also noted **parallels with the music of Vivaldi's famous four-concerto cycle in *Anacréon* (1757), an *acte de ballet* by Rameau**, but kept an open mind about whether the similarities were intentional or coincidental. In a recent book chapter Graham Sadler has now argued very convincingly through a close reading of the passages concerned that Rameau did indeed make three deliberate allusions to Vivaldi's musical tetralogy.<sup>18</sup> The French composer's *Sommeil* episode evokes the *ubriachi dormienti* of the slow movement of *L'autunno* – pertinently, because the very subject of Rameau's composition is the compatibility, or not, of love and wine –; a passage depicting rain recalls the 'raindrops' of the pizzicato violins in the slow movement of *L'inverno*; and the storm (*Orage*) episode into which it leads paraphrases part of the turbulent finale of *L'estate*. We will, it seems, never stop finding new evidence of the resonance of *Le quattro stagioni* among composers down the ensuing decades and, indeed, into the following centuries.

One by-product of our digital age is the way in which it aids interdisciplinarity by revealing, through the use of search engines, new and previously unsuspected aspects of the lives of persons of interest that are discussed in writings from scholarly domains far from one's own. Some years ago I wrote for this journal an article on **Estienne Roger's anthology of concertos (numbered "188" in his catalogue)**, which contains Vivaldi's concerto RV 276 and possibly one further early concerto by him.<sup>19</sup> The collection was dedicated by Roger himself to a certain Leon d'Urbino, who had evidently subsidized its publication. The dedication established that he was prominent in commerce, by implication in Amsterdam, but was silent about his musical connections. In my article I speculated whether d'Urbino was connected with some local *collegium musicum* that had performed, or was in a position to perform, the concertos. I was able to find out at least that he was Jewish (from Amsterdam's Sephardic community); that in the 1730s he performed financial services for the Duchy of Modena; and that he just possibly composed music. Imagine, then, my surprise and delight when I was contacted by an American doctoral student, Noam Sienna, whose dissertation on the seemingly remote subject (for musicology) of the printing of Jewish books in the Maghreb added extra detail on d'Urbino.<sup>20</sup> From Sienna's study, which referenced my article, I learned that Leon d'Urbino was known

<sup>17</sup> KEES VLAARDINGERBROEK, *Vivaldi alla francese: Guido and Rameau "à la manière vivaldienne"*, "Informazioni e studi vivaldiani", 18, 1997, pp. 63-80.

<sup>18</sup> GRAHAM SADLER, *Un groupe d'emprunts aux Quatre Saisons de Vivaldi dans Anacréon de Rameau (1757)*, in *En un acte. Les Actes de ballet de Jean-Philippe Rameau (1745–1757)*, eds Raphaëlle Legrand and Rémy-Michel Trotier, [Château-Gontier], Éditions Aedam Musicae, 2019, pp. 129-139.

<sup>19</sup> MICHAEL TALBOT, *The Concerto Collection "Roger no. 188": Its Origin, Nature and Content*, "Studi vivaldiani", 12, 2012, pp. 3-36: 8-10.

<sup>20</sup> NOAM SIENNA, *Making Jewish Books in North Africa, 1700-1900*, Ph. D. dissertation, University of Minnesota, 2020, p. 305.

within his own community by the forename Juda, dealt in pearls, diamonds and other luxury goods, was a tax-paying member of the Portuguese Jewish community in Amsterdam from 1709, was officially appointed agent in Amsterdam to the duke of Modena in 1733, and died in 1745. Moreover, d'Urbino was known and admired for his charitable contributions. This information, admittedly, does not immediately take any further the investigation into the possible activities of a music circle or club patronized by d'Urbino, but it adds a few more bricks to the stockpile that – who knows? – may one day be used for an actual edifice. To change the metaphor: experience teaches that, in research, the more willingly one tolerates dead ends, the likelier it becomes that one will stumble on promising new avenues.

I have to end this column by reporting the sad news of **the death of Mario Messinis**. He was a music critic as well as a Lecturer and Head Librarian at the Conservatorio Benedetto Marcello in Venice. He also worked assiduously as a musical organizer, acting, among other things, as Director of the Biennale Musica di Venezia, Artistic Director of the RAI orchestras in Turin and Milan and General Manager of the Teatro La Fenice in Venice. A member of the Editorial Board of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi from the time when the Istituto became part of the Fondazione Giorgio Cini, he also made a contribution as a jury member of the Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi per la Musica antica italiana from 1990 right through to 2001. With Mario's passing, the Istituto has lost a friend and valued collaborator whom we will hold for a long time in our memories.

## MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

La maggior parte degli studiosi del catalogo vivaldiano o della musica vocale sacra di Vivaldi saranno a conoscenza di **due arie con testo latino** (utilizzate come mottetti a un solo movimento), ovvero semplici *contrafacta*, confezionati da mano sconosciuta, di arie operistiche del Prete rosso. Una è *Ad corda reclina* (RV Anh. 59.15, già RV 648), una versione con il testo cambiato dell'aria «Vedrai nel volto di quella infelice» (*Arsilda, regina di Ponto*, II.8);<sup>1</sup> l'altra è *Eja voces plausum date* (RV Anh. 59.23, già RV 647), una parodia dell'aria per basso «Benché nasconda la serpe in seno» dall'*Orlando furioso* del 1727 (II.2).<sup>2</sup> Mottetti sintetici come questi – utilizzati con la stessa identica funzione paraliturgica dei mottetti appositamente composti in tre o più movimenti, ma con il vantaggio (per certi usi locali nelle chiese e nei monasteri) di maggior brevità – sono largamente circolati nell'Europa centrale durante la prima metà del diciottesimo secolo. Essi attendono degli studi dettagliati ed esaustivi, ma l'articolo abbastanza recente di Tomasz Jeż offre un ottimo spunto per un eventuale approfondimento.<sup>3</sup>

Ci si può immaginare, quindi, il mio entusiasmo nell'apprendere dal violinista Eduardo García Salas della sua scoperta, nella sua città di residenza, Praga, di un nuovo mottetto 'contraffatto' basato su un brano originale attribuito a Vivaldi.<sup>4</sup> Si tratta di *Eja voce sonora læti cantate* (da poco battezzato RV Anh. 59.29), collocato nel Museo Ceco della Musica (České muzeum hudby), una sezione del Museo Nazionale, dove condivide la fonte manoscritta (segnatura VM 178) con due mottetti simili, rispettivamente composti da Bonno (*Mortales, properate*) e da Hasse (*Ad jubila, ad cantus*). Originariamente il manoscritto era conservato nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo, nella piccola città boema di Mělník, circa 35 chilometri a nord di Praga.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Questo *contrafactum*, che nella sua fonte (PL-Wu, RM 6306) fa coppia con la parodia in lingua tedesca di un'altra aria di Vivaldi, «Ihr Himmel nun» (RV Anh. 59.19, già RV 646), proviene dal repertorio della Sandkirche in Breslavia (Wrocław) ed era originariamente di proprietà dell'Istituto Accademico per gli Studi della Musica da Chiesa (Akademisches Institut für Kirchenmusik) di quella città. Vedi MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 8), Firenze, Olschki, 1995, pp. 212-213.

<sup>2</sup> La cosiddetta «Aria de Sanctis» (cioè un'aria da utilizzare come canto paraliturgico delle festività del Santorale) dispone di un testo riversificato – nella versione trasportata di un intero tono a Re bemolle (!) maggiore – come *Nato pastor pro me melos*. Vedi MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 213-214.

<sup>3</sup> TOMASZ JEŻ, *Contrafacta of Operatic Arias among the Dominicans of Baroque Silesia*, «De musica disserenda», XI/1-2, 2015, pp. 147-162.

<sup>4</sup> Sono debitore a Eduardo García che mi ha inviato, oltre a interessanti notizie sulla fonte, le riproduzioni di importanti pagine e una trascrizione del movimento.

<sup>5</sup> Il contenuto dell'archivio musicale di questa chiesa è descritto e inventariato in EMILIÁN TROLDÁ, *Kostelní archiv Mělnický*. «Hudební revue», 9, 1915-1916, pp. 6-10, 75-81, 127-133 e 176-180. *Eja voce sonora læti cantate* è classificato sotto il nome di Vivaldi a p. 176. La precedente segnatura del manoscritto, D 88 (dove D corrisponde al prefisso assegnato a gradualia, offertori, ecc.) è vergata con l'inchiostro nel frontespizio.

Il manoscritto è composto da un gruppo di cinque parti staccate, redatte su carta in formato verticale, destinate al soprano (denominato «Vox»), violino I, violino II, viola e basso strumentale («Basso»). Il frontespizio, in una pagina a parte, scritto a mano dallo stesso copista, descrive il contenuto: «Ariæ. 3. | 1° C: Solo Viol. 2. & organo | del Sig<sup>r</sup> Wivaldi | 2° C: Solo Viol 2. Violetta | & organo | del Sig<sup>r</sup> Gius. Bonno | 3<sup>za</sup> C: Solo Viol 2. Alto Viola | et organo | del Sig<sup>r</sup> Haße».

Si osserva immediatamente che l'aria di Vivaldi, a differenza delle analoghe composizioni (e, più significativamente, del movimento da cui proviene), non dispone di una parte per viola. L'omissione della viola sembra un atto volontario, e non un'accidentale dimenticanza. Dato che si tratta di una parte di 'riempimento' nel contesto di una struttura sostanzialmente omofonica, la rinuncia alla viola sacrifica ben poco.

Rintracciare il movimento da cui è stato ricavato *Eja voce sonora læti cantate* si rivela un'operazione semplicissima, grazie al database RISM. Si tratta dell'aria «Chi mai d'iniqua stella», apparsa per la prima volta – a quanto a noi noto – in *Rosmira* (RV 731), l'opera-pasticcio che Vivaldi preparò per il teatro veneziano di S. Angelo nel carnevale del 1738, cantata dal personaggio di Ersilla nella quinta scena del terzo atto.<sup>6</sup> Il testo dell'aria proviene dal *Temistocle* di Metastasio. La partitura incompleta di *Rosmira* conservata a Torino (Foà 36, ff. 2-126) non contiene l'aria, che – com'è tipico in un pasticcio – probabilmente si trovava in una raccolta indipendente, e quindi facilmente separabile.

L'aria è sopravvissuta in modo autonomo, comunque, in almeno tre fonti a noi note attribuite a Vivaldi, ed è anche presente in una composizione di autore anonimo inserita nel catalogo Breitkopf. Il catalogo delle opere di Vivaldi del 2007 indica due di queste fonti con il numero RV 749.3a.<sup>7</sup> Sono entrambe in tonalità di Sol maggiore, mentre invece nella parodia in lingua latina figurano in La maggiore. A queste due fonti dobbiamo aggiungerne una terza, anch'essa in Sol maggiore, recante il nome di Vivaldi, la quale fino a ora non è mai stata inclusa in nessun catalogo vivaldiano. Si tratta di Lambach, Benediktinerstift, Musikarchiv (A-LA), 2021.<sup>8</sup> Nel catalogo Breitkopf,<sup>9</sup> comunque, è registrata come un'aria per contralto in Fa maggiore.

«Chi mai d'iniqua stella» è un movimento brioso e assai piacevole, che presenta le generiche caratteristiche della scuola napoletana dell'aria col 'da capo' tipiche degli anni Trenta del Settecento, ma è priva di qualsiasi elemento

<sup>6</sup> Il testo dell'aria si ripresenta, forse, in qualche modo collegato allo stesso allestimento, nel libretto di *Candace* presentato al Kärntnertheater di Vienna nel luglio 1738 e, con ogni probabilità, nell'*Orlando furioso* messo in scena a Bassano da Pietro Mauro, nipote di Vivaldi, nel carnevale 1741.

<sup>7</sup> Le due fonti sono A-Wgm, XI.284, e D-ROu, *Musica saec. XVIII*61<sup>11</sup>. Vedi PETER RYOM – FEDERICO MARIA SARDELLI, *Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, p. 549 (con gli incipit vocali e strumentali).

<sup>8</sup> L'identificazione numerica di questo manoscritto nel RISM è 1001023. Gli è stato assegnato un nuovo numero di RV, che è il seguente: RV 749.3b.

<sup>9</sup> Per un facsimile di questa voce, vedi BARRY S. BROOK, *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements, 1762-1787*, New York, Dover, 1966, p. 176.



identificabile con lo stile vivaldiano. Tenendo presente che *Rosmira* è un pasticcio, è più che ragionevole prendere in considerazione l'eventualità che sia stata composta da un diverso compositore. Reinhard Strohm propone, come concreta possibilità, il convincente nome di Antonio Gaetano Pampani (ca 1705-1775).<sup>10</sup> Lo stesso testo dell'aria compare nel libretto dell'*Artaserse Longimano* (un titolo alternativo del *Temistocle*) di Pampani, messo in scena al S. Angelo durante la precedente stagione di carnevale (1737). La presenza, nel libretto di *Rosmira*, di una seconda aria («Vuoi ch'io t'oda?», di Rosmira) il cui testo è metricamente affine a quello di un'aria dell'*Artaserse Longimano* induce Strohm a sospettare una provenienza simile.

Tornando a *Eja voce sonora læti cantate*, è necessario soffermarsi a esaminare il nuovo testo latino e gli indizi che esso ci fornisce per individuarne l'utilizzo.

Il testo recita:

Eja voce sonora læti cantate,  
 Diem hunc celebrate,  
 Laudes Mariæ/festivas date.  
 Te invocamus et laudamus omnes,  
 Tu certa salus nostra.

Orsù, cantate lieti, con voce squillante,  
 celebrate questo giorno,  
 date lode a Maria / date lodi festose.  
 Noi tutti ti invochiamo e ti lodiamo,  
 Tu nostra sicura salvezza.

Come di consueto per lo stile mottettistico italiano di quel periodo, viene impiegata una metrica moderna invece di quella classica (qui siamo di fronte a un tentativo piuttosto rozzo di combinare settenario ed endecasillabo secondo la moda corrente del verso recitativo). La relativa sensatezza della traduzione riportata qui sopra rischia spesso di essere sovvertita nel testo latino a causa di inversioni dell'ordine delle parole e interpolazioni. Tuttavia è lampante che, nella sua forma primaria, si tratta di un mottetto di lode alla Vergine Maria da cantare durante la Messa, o i Vespri, o qualsiasi altra festività mariana, mentre il termine alternativo «festivas» (festose), scritto dal copista, consente l'esecuzione del mottetto *in omni tempore* senza risultare incoerente.

Quindi questa nuova scoperta risulta essere un arrangiamento non autorizzato di un'aria attribuita nelle fonti settecentesche – ma adesso non più – a Vivaldi. È piuttosto improbabile che oggi possa diventare un brano riproposto con frequenza,<sup>11</sup> tuttavia alcuni piccoli 'tralci' che ne stanno spuntando potrebbero un giorno portare ulteriori frutti, come un nuovo interesse verso la musica di Pampani, o lo stimolo a indagare sul fatto che Vivaldi e Pampani siano entrati in contatto tra loro. Potrebbe anche invitare a esplorare l'entità della produzione di questo genere musicale nel territorio dell'attuale Repubblica Ceca. Secondo la mia opinione, l'aspetto più interessante, e più 'vivaldiano', di questa scoperta è la sua possibile rilevanza sul rapporto tra Vivaldi e Pietro Mauro, il

<sup>10</sup> REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 13), 2 voll, Firenze, Olschki, 2008, p. 729.

<sup>11</sup> Al momento in cui scriviamo è in programmazione un'esecuzione del movimento al Valtice-Lednice Music Festival dedicato a Vivaldi, manifestazione che avrà luogo nell'ottobre 2021.

quale, come organizzatore di una compagnia teatrale itinerante, sembra fosse molto dipendente dallo zio per la sua produzione di materiale – e potrebbe essere il vero motivo per cui questa particolare aria manca dalla partitura di Torino.<sup>12</sup>

Il posto d'onore tra le **nuove pubblicazioni che hanno inerENZA con Vivaldi uscite l'anno scorso** spetta a due saggi di Jóhannes Ágústsson, non estraneo a queste pagine. Il primo è uno studio sull'enorme quantità di musica composta da – o, perlomeno, attribuita a – Galuppi, conservata nella biblioteca SLUB di Dresda. Ágústsson punta i riflettori su un sospetto che si sta facendo largo tra gli studiosi vivaldiani, cioè che il cospicuo corpus della musica vocale sacra fornito dalla copisteria veneziana di Iseppo Baldan sia stata inviata alla corte non a Dresda, bensì a Varsavia, dove si era stabilita in esilio temporaneo durante la Guerra dei sette anni (1756-1763).<sup>13</sup> I cinque lavori di Vivaldi falsamente attribuiti da Baldan a Galuppi (RV 605, 795, 803, 807, 827) probabilmente facevano parte della considerevole spedizione ricevuta tra il 1758 e il 1759. Nell'articolo viene evidenziato il ruolo dominante che il primo ministro della Sassonia-Polonia Heinrich von Brühl e il suo maestro di cappella Friedrich August von König esercitarono presso la vita musicale della corte, in particolare durante il suo esilio in Polonia: è sorprendente l'enorme mole di dettagli precisi che questo articolo sa fornire. Troviamo informazioni altrettanto preziose nell'altro saggio di Ágústsson sugli interessi musicali del principe ereditario di Sassonia-Polonia Friedrich Christian e della sua consorte Maria Josepha, come ci rivelano i documenti d'archivio conservati a Dresda.<sup>14</sup> Grazie a questo studio, veniamo a conoscenza che, oltre al pagamento da parte della Pietà per quattro lavori orchestrali eseguiti dinnanzi al principe nel 1740, Vivaldi ricevette dal principe stesso un compenso extra di cinque 'doppie', equivalenti a venticinque talleri, come ricompensa per i manoscritti parzialmente autografi dei quattro lavori, oggi conservati presso la biblioteca SLUB di Dresda.

Roger-Claude Travers ha recentemente richiamato la mia attenzione su un interessante volume di Catherine E. Paul pubblicato nel 2016, il quale prende spunto da un saggio della stessa autrice pubblicato nel 2008.<sup>15</sup> Il libro traccia nel dettaglio, e con eccezionali contestualizzazioni, il **coinvolgimento**

<sup>12</sup> Vedi sopra, nota 6. L'attività di Pietro Mauro è esaminata in MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria* («Speculum Musicae», 13), a cura di Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 37-61.

<sup>13</sup> JÓHANNES ÁGÚSTSSON, «Il grosso pacco della musica»: *The Galuppiana consignments for August III and Count Heinrich von Brühl in Warsaw, 1757-1761*, «Muzyka», 65/2, 2020, pp. 62-104.

<sup>14</sup> ID., *The Saxon Crown Prince Friedrich Christian and Music: The Dresden Diaries and Account Books*, «Clavibus unitis», 9/1, 2020, pp. 1-70.

<sup>15</sup> CATHERINE E. PAUL, *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, Clemson, Clemson University Press, 2016. Vedi anche EAD., *Ezra Pound, Alfredo Casella and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival*, in *Ezra Pound, Language and Persona*, a cura di Massimo Bacigalupo e William Pratt, Genova, Università degli Studi, 2008, pp. 91-112.

**vivaldiano di Ezra Pound** negli anni che hanno preceduto i festival di Siena, quando il poeta dimorava a Rapallo. È già assodato che Pound cercò di diffondere le proprie idee e di procurarsi onori all'interno delle gerarchie culturali fasciste servendosi di Vivaldi come di un emblema dell'autarchia della cultura italiana e come punto di unione tra il glorioso passato musicale nazionale e un futuro che nei progetti doveva essere non meno glorioso; quello che ignoravo del tutto è quanto Pound, dopo aver ricevuto i microfilm delle opere di Vivaldi conservate a Dresda, si sia completamente immerso in prima persona nell'attività artigianale di trascrizione, e insieme arrangiamento, di queste musiche. In un'eloquente appendice, Paul fornisce una lista dei numerosi lavori trascritti da Pound. Il facsimile di una pagina posta come esempio (l'inizio del concerto 'echo' RV 522 in La maggiore nell'arrangiamento dello stesso Pound per violino e piano)<sup>16</sup> ci mostra chiaramente come l'entusiasmo prevalga sull'esperienza e, ahimè, sul talento musicale. La scrittura musicale del poeta è paurosamente amatoriale, quasi infantile, nella sua capricciosità. Ciò nonostante, l'inadeguatezza del concreto coinvolgimento di Pound nella musica di Vivaldi e le discutibili ambizioni personali e politiche che lo indussero a sostenere il Prete rosso, e non altri, come il compositore che portò ben alta la bandiera della tradizione musicale italiana non tolgono nulla al riconoscimento della sua estrema efficacia nel suffragare la causa del compositore durante una fase critica della sua riscoperta.

Alcuni lettori ricorderanno un articolo del 1997 di Kees Vlaardingerbroek sul prestito di alcune idee musicali che Giovanni Antonio Guido attinse per i suoi *Scherzi armonici*<sup>17</sup> dalle *Quattro stagioni* di Vivaldi. Vlaardingerbroek segnalò anche alcune **somiglianze tra la musica del famoso ciclo di quattro concerti vivaldiani e l'*Anacréon* (1757), un *acte de ballet* di Rameau**, ma tenne aperte entrambe le ipotesi che le similitudini fossero intenzionali o una mera coincidenza. Ora Graham Sadler, in un recente capitolo del suo libro, attraverso un'attenta lettura dei passaggi in questione, sostiene in maniera assai convincente che in effetti Rameau abbia citato in modo volontario, in tre diversi momenti, la tetralogia musicale vivaldiana.<sup>18</sup> L'episodio *Sommeil* del compositore francese evoca gli «ubriachi dormienti» del tempo lento dell'*Autunno*: in modo pertinente, poiché il vero tema della composizione di Rameau è il quesito se l'amore e il vino siano compatibili o meno; un passaggio nel quale viene descritta la pioggia richiama le 'gocce d'acqua' realizzate dal pizzicato dei violini nel movimento lento dell'*Inverno*; infine, all'interno dell'episodio del temporale

<sup>16</sup> I primi destinatari dei molti arrangiamenti prodotti da Pound per questa formazione furono i suoi più stretti collaboratori Olga Rudge (violino) e Gerhart Münch (pianoforte).

<sup>17</sup> KEES VLAARDINGERBROEK, *Vivaldi alla francese: Guido and Rameau "à la manière vivaldienne"*, «Informazioni e studi vivaldiani», 18, 1997, pp. 63-80.

<sup>18</sup> GRAHAM SADLER, *Un groupe d'emprunts aux Quatre Saisons de Vivaldi dans Anacréon de Rameau (1757)*, in *En un acte. Les Actes de ballet de Jean-Philippe Rameau (1745-1757)*, a cura di Raphaëlle Legrand e Rémy-Michel Trotier, [Château-Gontier], Éditions Aedam Musicae, 2019, pp. 129-139.

(*Orage*) viene parafrasata parte del turbolento finale dell'*Estate*. Sembra che non si finisca mai di scovare nuove tracce delle risonanze de *Le quattro stagioni* presso i compositori dei decenni successivi e, anzi, dei secoli seguenti.

Un sottoprodotto della nostra era digitale è il modo in cui questa, a livello interdisciplinare, viene in aiuto svelando, attraverso l'uso dei motori di ricerca, nuovi e fino ad allora impensati aspetti delle biografie di persone che sono state oggetto di studi di esperti in campi culturali tra loro lontani. Alcuni anni fa scrissi per questa rivista un articolo sull'**antologia dei concerti di Estienne Roger (alla quale, nel suo catalogo, è attribuito il numero «188»)**, dove è incluso il concerto RV 276 di Vivaldi e forse un altro suo ulteriore concerto.<sup>19</sup> La raccolta venne dedicata dallo stesso Roger a un certo Leon d'Urbino, il quale, evidentemente, aveva sovvenzionato la pubblicazione. La dedica testimonia che costui godeva di una posizione piuttosto importante nel campo del commercio, vista la sua implicazione con Amsterdam, ma tace del tutto sul fronte delle sue conoscenze musicali. Nel mio articolo avevo ipotizzato che d'Urbino avesse contatti con qualche locale *collegium musicum* che aveva eseguito – o era in grado di eseguire – i concerti. Ero riuscito anche ad appurare che era ebreo (appartenente alla comunità sefardita di Amsterdam); che attorno agli anni Trenta del Settecento eseguì dei servizi finanziari per il Ducato di Modena; infine, che forse compose musica. Si può quindi immaginare la mia sorpresa e la mia gioia quando sono stato contattato da uno studente americano di dottorato, Naom Sienna, autore di una dissertazione su un argomento che, all'apparenza, era quanto di più lontano si potesse pensare dalla musicologia, cioè la stampa dei libri ebraici nel Maghreb, ma che forniva nuovi dettagli su d'Urbino.<sup>20</sup> Grazie allo studio di Sienna, che faceva riferimento al mio articolo, sono venuto a conoscenza che Leon d'Urbino, all'interno della sua comunità, era conosciuto col nome di Juda, trattava il commercio di perle, diamanti e altri beni di lusso, pagava le tasse come membro della comunità ebraica portoghese di Amsterdam dal 1709, fu ufficialmente nominato agente ad Amsterdam del duca di Modena nel 1733, e morì nel 1745. Inoltre, d'Urbino era conosciuto e ammirato per le sue donazioni in beneficenza. Senza dubbio, queste informazioni non portano nell'immediato a una risposta sulla possibile attività di un gruppo musicale o di una società patrocinati da d'Urbino, ma aggiungono qualche mattone in più a quel deposito che – chi può dirlo? – potrà essere utilizzato un giorno per una effettiva costruzione. Fuori di metafora: l'esperienza insegna che tanto più si accetta di finire in un vicolo cieco, tanto più capita di imbattersi in nuovi e promettenti percorsi.

<sup>19</sup> MICHAEL TALBOT, *The Concerto Collection "Roger no. 188": Its Origin, Nature and Content*, «Studi vivaldiani», 12, 2012, pp. 3-36: 8-10.

<sup>20</sup> NOAM SIENNA, *Making Jewish Books in North Africa, 1700-1900*, tesi di dottorato, University of Minnesota, 2020, p. 305.

In chiusura di questa rubrica apprendiamo la triste notizia della **scomparsa di Mario Messinis**. Critico musicale, nonché docente e bibliotecario al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ha svolto anche una intensa attività di organizzatore musicale, tra l'altro come direttore della Biennale Musica di Venezia, direttore artistico delle Orchestre RAI di Torino e di Milano e sovrintendente del Teatro La Fenice di Venezia. Nel Comitato scientifico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi da quando l'Istituto è entrato a far parte della Fondazione Giorgio Cini, ha collaborato anche come membro della giuria del Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi per la Musica antica italiana in tutte le sue edizioni, dal 1990 al 2001. L'Istituto perde con Mario un amico e un prezioso collaboratore, il cui ricordo conserveremo a lungo.





## AGGIORNAMENTO DELLE NUOVE NORME EDITORIALI

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi ha pubblicato nel 2009, sulle pagine di questa rivista (9-2009), le *Nuove norme editoriali*, allo scopo di dotarsi di strumenti di lavoro più aggiornati rispetto alle *Norme editoriali* presentate nel secondo volume (1981) di «Informazioni e studi vivaldiani».

A distanza di poco più di un decennio si è reso necessario ritoccare le *Nuove norme editoriali*, in particolare la sezione dedicata alla restituzione in partitura dei testi poetici intonati nelle composizioni vivaldiane. Forti delle esperienze maturate in particolare nel repertorio teatrale, s'intende così dotare i curatori di criteri più flessibili e, allo stesso tempo, più vicini alle moderne prassi dell'italianistica sei-settecentesca.

### 25 Il testo letterario

Il testo letterario preesistente alla stesura della partitura e quello effettivamente utilizzato dal compositore vanno considerati due testi distinti, poiché dotati ciascuno di relativa autonomia e tradizione propria. L'Edizione critica delle composizioni di Antonio Vivaldi ricostruisce il testo verbale collocato sotto le note della partitura, adottando come fonte principale quella musicale, distaccandosene solo in caso di errori palesi, dimenticanze o refusi, segnalati ed eventualmente discussi nel commento critico. Le sostanziali discrepanze fra il testo intonato da Vivaldi, desunto dalla fonte principale, e il testo letterario attestato in genere dal libretto a stampa della prima rappresentazione vengono segnalate nel commento critico della partitura.

#### a) Interpunzione

Nei testi drammatici, il revisore integra il testo verbale annotato nelle fonti musicali, generalmente povero di segni di interpunzione, con la punteggiatura desunta dal libretto a stampa più vicino alla fonte principale (di norma, il libretto della prima rappresentazione), integrata, espunta o prudentemente corretta secondo le consuetudini moderne. In particolare, è omessa la punteggiatura ridondante (come le virgole prima delle congiunzioni *e* e *o* poste tra due o più sostantivi o aggettivi); vengono introdotte le virgole per mettere in evidenza i vocativi; il punto e virgola o i due punti vengono sostituiti dal moderno punto fermo solo se ne condividono la funzione. Il punto esclamativo può essere introdotto dopo un'esclamazione discorsiva.

In caso di discrepanza, la punteggiatura presente nella fonte principale prevale sulla lezione del libretto a stampa.

b) Ortografia

Le lettere maiuscole e minuscole sono ricondotte all'uso corrente. Le maiuscole sono conservate, o introdotte, per le personificazioni o i personaggi allegorici. Dopo i puntini di sospensione, il punto interrogativo o il punto esclamativo s'impiega la minuscola se la frase prosegue con unico andamento sintattico, altrimenti si fa uso della maiuscola. L'ortografia viene trattata secondo i seguenti principi:

- si conservano gli arcaismi, le forme linguistiche desuete, i regionalismi;
- si mantengono le consonanti scempie o doppie, anche in alternanza, se la forma è storicamente attestata e riportata dai dizionari di riferimento;
- si trasforma la *u* con valore consonantico, di uso pressoché costante nelle grafie venete, in *v*: *vago* per «uago»; *vedrai* per «uedrai»; ecc.
- si omette la *i*, quando non abbia valore diacritico o distintivo, dopo la consonante palatale nei nessi *scie*, *cie* e *gie*, a eccezione dei casi in cui è richiesta anche dall'uso moderno;
- la lettera *j* muta in *i* se si trova in posizione intervocalica (*gioia*, *aiuto*) e nelle desinenze plurali *ij* e *j*;
- la *h* etimologica è mantenuta solo nelle forme del verbo *avere* per le quali è rimasta nell'uso moderno;
- l'apostrofo è introdotto, ed è eventualmente sostituito all'accento, nei casi di apocope, elisione, troncamento (le preposizioni articolate *de'*, *a'* ecc., gli imperativi *va'*, *fa'*, l'indicativo *vo'* per voglio ecc.);
- sono normalizzati secondo l'uso moderno i segni diacritici e gli accenti (come nelle forme apocopate *fé* per fede, *mercé*, o come nell'accento che viene apposto alla congiunzione con valore causale *ché* per poiché);
- si scrivono unite le locuzioni pronominali (*tel rendo* anziché «te 'l rendo»), separate le congiunzioni (*se 'l mio ben*);
- vengono uniti gli avverbi composti e le preposizioni articolate scritte con grafia separata, purché l'unione non comporti raddoppiamento fonosintattico della consonante né lo spostamento dell'accento (*dei*, *alfin*, *invano*, ma: *a pena*, *sopra tutto*, *allor che*).

c) Aspetti grafici

Le parole vengono sempre separate in sillabe seguendo le regole odierne, indipendentemente da come si presentano nella fonte principale. Il prolungamento delle sillabe interne è segnalato da una successione di trattini. L'estensione dell'ultima sillaba di una parola a una successione di note non collegate tra loro è indicata da un tratto continuo, prolungato sino all'ultima nota della successione stessa. L'eventuale segno di interpunzione precede il tratto.

I puntini di sospensione, che possono anche seguire un punto interrogativo o esclamativo, vengono uniformati in una serie di tre. Le ripetizioni immediate di parole o frasi nelle parti vocali vanno separate da una virgola.

Sono sciolte le più comuni abbreviazioni tachigrafiche e le ripetizioni testuali: le prime tacitamente, le seconde, invece, racchiuse da semiparentesi quadre. In un brano d'insieme vocale, il testo annotato in calce a una voce viene automaticamente esteso a tutte le parti che, procedendo in omoritmia, ne sono prive: anche in questo caso si racchiude il testo tra semiparentesi quadre.

d) Didascalie

Le didascalie sceniche eventualmente presenti nella fonte principale sono riprodotte per intero e in tondo. Eventuali integrazioni che si possono desumere dal libretto a stampa, comprese le divisioni in atti e in scene e le annotazioni che corredano i cambiamenti scenici vanno rese in corsivo.

Allo stesso modo vanno trattate le didascalie destinate agli interpreti: quelle desunte in toto o in parte dal libretto sono aggiunte in corsivo, mentre quelle presenti nella fonte principale devono essere rese in tondo.

Se entrambe le fonti sono corredate da didascalie complete ma diverse o contraddittorie, il revisore ne collocherà una nel corpo della partitura e l'altra in apparato, descrivendo lo stato delle fonti e offrendo la soluzione più funzionale ai fini della messinscena. Allo stesso modo saranno trattati i casi in cui l'inserimento o il completamento di una didascalia possa determinare ridondanza o ambiguità.



## DISCOGRAPHIE VIVALDI 2019/2020

*Aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, depuis la dernière discographie, jusqu'en août 2020. 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: 2019-20/n° ..., traitant des parutions 2019/2020).

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> 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 2020). 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.

### **Réédition**

Cette rubrique donne les références d'enregistrements réédités, ayant marqué l'histoire du disque vivaldien. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année: 2019-20/R n° ...).

### **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: 2019-20/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.

Roger-Claude Travers, 5, rue du Pinaguet, «Les Loges», 86370 Marçay, France.  
e-mail: [travers.rc@wanadoo.fr](mailto:travers.rc@wanadoo.fr)

## DISCOGRAPHIE

### I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2019/2020

- 2019-20/1      Sonata per oboe RV 53  
Xenia Löffler (oboe), Györgyi Farkas (fagotto), Katharina Litschig  
(violoncello), Michaela Hessel (clavicembalo)  
(Ø 2018 [enregistré en octobre 2018, Historischer Reitstadel Neumarkt,  
Allemagne])  
ACCENT (Belgique/CD ACC 24361 «The Oboe in Dresden»  
(+ Fasch, Hasse, Platti, Stölzel, Telemann)  
(© 2019)
- 2019-20/2\*      *Juditha triumphans* RV 644<sup>1</sup>  
Marianne Beate Kielland (Juditha/mezzosoprano), Lucía Martín-Cartón  
(Abra/soprano), Marina de Liso (Holofernes/mezzosoprano), Rachel  
Redmond (Vagaus/mezzosoprano), Kristin Mulders (Ozias/mezzo-  
soprano), La Capella Reial de Catalunya (chef de choeur: Lluís Vilamajó),  
Le Concert des Nations, Jordi Savall (dir.)  
(Ø live 2018 [enregistré le 15 novembre 2018, Cité de la Musique, Paris,  
France])  
ALLIA VOX (Espagne)/2SACD AVSA 9935  
(© 2019)
- 2019-20/3\*      *Arie Armatae face* (*Juditha triumphans*, 53 [XXVII]), *Veni, veni, me sequere*  
(*Juditha triumphans*, 23 [XII]); *Nisi Dominus* RV 608 (*Cum dederit*); *Gelido*  
*in ogni vena* (*Farnace*, II.6), *Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I.8), *Mentre dormi*  
*amor fomenti* (*L'Olimpiade*, I.8), *Agitata da due venti* (*Griselda*, II.2); Concerto  
da camera per liuto e violino RV 93; Concerto per fagotto RV 495;  
Concerto per violoncello RV 416  
Lea Desandre (mezzosoprano), Thomas Dunford (liuto), Cecilia  
Bernardini (violino), Peter Whelan (fagotto), Bruno Philippe  
(violoncello), Ensemble Jupiter, Thomas Dunford (dir.)  
(Ø 2018 [enregistré en novembre 2018, Théâtre d'Arras, France])  
ALPHA CLASSICS (France)/CD 550 «Vivaldi, Jupiter»  
(© 2019)
- 2019-20/4\*      Concerti per flautino RV 443, RV 444, RV 445; Concerti per flauto diritto  
RV 441, RV 442; Concerto per flauto traverso *La tempesta di mare* RV 433  
[Op. X n° 1]; *Nisi Dominus* RV 608 (estratto: *Cum dederit*)  
Giovanni Antonini (flauto diritto, flautino, salmoè), Il Giardino  
Armonico, Giovanni Antonini (dir.)  
(Ø 2011-2017)  
ALPHA CLASSICS (France)/CD 364 «Concerti per flauto»  
(© 2020)

<sup>1</sup> Sinfonia d'ouverture utilisant le Concerto per violino solo, 2 oboi, 2 corni, timpani RV 562a (I)  
puis le RV 230 [Op. III n° 9] (II) enchaînés au chœur initial.



## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/5 Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione di Henning Vogler per 3 pianoforti e orchestra)  
Anna Vinnitskaya, Evgeni Koroliiov, Ljupka Hadzi-Georgieva (pianoforte, Kammerakademie Potsdam  
(Ø 2018 [enregistré en avril 2018, Jesus-Christus-Kirche, Berlin, Allemagne])  
ALPHA CLASSICS (France)/2CD ALPHA 446 «Concertos For Piano»  
(+ Bach 1052, 1055, 1056, 1058, 1060-1063)  
(© 2019)
- 2019-20/6\* Concerto per archi RV 157; Concerti per violino RV 191, *Grosso Mogul* RV 208, *La tempesta di mare* RV 253 [Op. VIII n° 5]; Concerto per 4 violini RV 550 [Op. III n° 4]  
Patricia Kopatchinskaja (violino), Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini (dir.)  
(Ø 2018) [enregistré en novembre 2018, Stadttheater Greif, Wels, Autriche]  
ALPHA CLASSICS (France)/CD 624 «What's next Vivaldi?»  
(+ Bartók, Cattaneo, Francesconi, Movio, Sollima, Stroppa)  
(© 2020)
- 2019-20/7\* Concerti per violoncello RV 405, RV 414, RV 416, RV 419 (*Allegro* III), RV 424, RV 788 (*Larghetto*);<sup>2</sup> Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 575; Concerto per archi RV 112; *Arie Sovvente il sole* RV 749.27, *Di verde ulivo* (*Tito Manlio*, RV 738 I.10)  
Ophélie Gaillard (violoncello), Atsushi Sakai (violoncello II), Pablo Valetti, Mauro Lopes Ferreira (violini), Lucile Richardot (mezzosoprano) [*Sovvente il sole*], Delphine Galou (contralto) [*Di verde ulivo*]  
(Ø 2019 [enregistré en août 2019, Eglise évangélique luthérienne, Paris])  
APARTÉ (France)/2CD AP 226 «I colori dell'ombra»  
(© 2020)
- 2019-20/8\* Sonata per 2 violini *da suonare anco senza basso* RV 71  
Chiara Zanisi (violino), Giovanni Sollima (violoncello)  
(Ø 2019 [enregistré du 18 au 21 mars 2019, Kulturhaus, Cortaccia, Italie])  
ARCANA (Italie)/CD A 468 «Lady from The Sea / Duos for violin and cello from Vivaldi to Sollima»  
(+ Barsanti, Bréval, Costanzi, Danti, Glière, Platti, Sollima, Tessarini)  
(© 2020)
- 2019-20/9\* Concerti per 2 violini RV 508, RV 515 (trascrizioni per violino e violoncello piccolo); Sinfonia per archi RV 125<sup>3</sup>  
Giuliano Carmignola (violino), Mario Brunello (violoncello piccolo), Accademia dell'Annunciata, Riccardo Doni (dir.)

<sup>2</sup> Reconstruction par Olivier Fourés.

<sup>3</sup> Reconstruction par Olivier Fourés.

## DISCOGRAPHIE

- (Ø 2018 [enregistré du 26 au 30 juin 2018, Chiesa del Convento dell'Annunciata, Abbiategrasso, Italie])  
ARCANA (Italie)/CD A 472 «Sonar in ottava»  
(+ Bach, Goldberg)  
(© 2020)
- 2019-20/10 Concerto da camera per flauto diritto, oboe, fagotto, senza b. c. RV 103  
Elisabeth Baumer (oboe), Affinita Ensemble für Alte Musik  
(Ø 2018 [enregistré du 2 au 7 avril 2018, Pfarrkirche Klagenfurt-St. Martin, Autriche])  
ARCANA (Italie)/CD A 119 «Venice and Beyond. Concerti Da Camera & Sonate Concertate for Woodwind Instruments»  
(+ Caldara, Ferrandini, Galuppi)  
(© 2020)
- 2019-20/11 Concerto per violino *L'inverno* RV 297 [Op. VIII n° 4] (*Largo* II)  
(trascrizione per ottoni, percussioni e organo)  
Leonhard Leeb, Gernot Kahofer, Manuel Lichtenwöhner (trombe),  
Thomas Mair (percussioni), Bernhard Macheiner (organo)  
(Ø 2019)  
ARS PRODUKTION (Allemagne)/SACD ARS 38 292 «Trumpets in Concert – Colours of Christmas»  
(+ Bach, Bernard, Coots, Faith, Gruber, Händel, Hayes, Macheiner, Nilsson, Stanley, Telemann, etc.)  
(© 2019)
- 2019-20/12 Concerto da camera per flauto traverso e violino RV 84  
Céline Pasche (flauto diritto), Rafael Becerra (violino), I Pizzicanti:  
Jonathan Pešek (violoncello), Nadja Lesaulnier (clavicembalo)  
(Ø 2017 [enregistré en septembre 2017, Lirche Oltingen, Suisse])  
ARS PRODUKTION (Allemagne)/SACD ARS 38563. «Alma intrepida»  
(+ Abaco, Alberti, Detri, Piani, Porpora, D. Scarlatti)  
(© 2020)
- 2019-20/13 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (BWV 596)  
(trascrizione di Bach per organo)  
Alcée Chriss III (organo [Grand Orgue Pierre-Béique, Maison symphonique de Montréal])  
(Ø TAQ 2019)  
ATMA Classique (Canada)/CD ACD 2 2782 «Art & Rhapsodie»  
(+ Art Tatum, Chriss, Demessieux, Guillou, Rachmaninov, Wagner, Whitlock, Youmans)  
(© 2019)
- 2019-20/14 Mottetto per soprano *In furore iustissimae irae* RV 626; Sonata a tre RV 60  
Diana Haller (mezzosoprano), Ensemble Diderot: Johannes Pramsohler,  
Roldán Bernabé (violini), Gulrim Choi (violoncello), Philippe Grisvard  
(clavicembalo)

## DISCOGRAPHIE

- (Ø 2019 [enregistré du 11 au 14 février 2019, SWR Funkstudio, Stuttgart, Allemagne])  
AUDAX RECORDS (Allemagne)/CD ADX 13721 «Echoes of the Grand Canal»  
(+ Gajarek, Hasse, Platti)  
(© 2019)
- 2019-20/15      Concerti per flauto traverso *La tempesta di mare* RV 433 [Op. X n° 1] (*Allegro*), *La notte* RV 439 [Op. X n° 2] (*Il Sonno, fantasmi*), *Il gardellino* (*Allegro*)  
Tami Krausz (flauto traverso), Le Concert de la Loge, Julien Chauvin (dir.)  
(Ø 2018 [enregistré le 19 juin 2018, Galerie Dorée de la Banque de France, Paris, France])  
BEL AIR MEDIA (France)/DVD BAC171 (+ 1 livre) «La Galerie Dorée: le concert du tricentenaire»  
(+ Boccherini, Charpentier, Couperin, David, Händel, Haydn, Lully, Marais, Mozart, Prin, Rameau, Sakai)  
(© 2020)
- 2019-20/16      Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (BWV 972), RV 310 [Op. III n° 3] (BWV 978) (trascrizioni da Bach per tromba e orchestra)  
Matthias Höfs (tromba), Deutsche Kammerphilharmonie Bremen  
(Ø TAQ 2019)  
BERLIN CLASSICS (Allemagne)/CD 0301305 BC «Trumpet Concertos»  
(+ Bach: BWV 971, 974, 1060)  
(© 2019)
- 2019-20/17      Concerti per 4 violini RV 549 [Op. III n° 1], RV 580 [Op. III n° 10]  
Mayumi Hirasaki, Evgeny Sviridov, Shunske Sato, Jesús Merino Ruiz (violini), Concerto Köln  
(Ø live 2019 [enregistré du 6 au 8 juin 2019, Leiden, Hollande])  
BERLIN CLASSICS (Allemagne)/CD+LP LC 06203 «Concertos 4 Violins»  
(+ Bonporti, Castrucci, Locatelli, G. Valentini)  
(© 2020)
- 2019-20/18      Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (BWV 972) (trascrizione di Bach per clavicembalo)  
Luisa Imorde (pianoforte)  
(Ø TAQ 2019)  
BERLIN CLASSICS (Allemagne)/CD 0301407BC «Bach & Kapustin: Moon Rainbow»  
(+ Bach, Kapustin)  
(© 2020)
- 2019-20/19      Sonata per violino RV 31 [Op. II n° 2]  
Karen Gomyo (violino), Ismo Eskelinen (chitarra)  
(Ø TAQ 2019)

## DISCOGRAPHIE

- BIS (Suède)/CD BIS 1998 «Carnival»  
(Corelli, Locatelli, Paganini)  
(© 2019)
- 2019-20/20      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) (Ø 2018 [enregistré les 23 et 24 juin 2018, Villa Medici, Rome, Italie] BONGIOVANNI (Italie)/CD GB 5202-2 «Sei Sonate Op. 14» (+ Bianchi)  
(© 2019)
- 2019-20/21      Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione per flauto diritto e strumenti) Manuel Staropoli (flauto diritto), Gioele Gusberti (violoncello), Paolo Monetti (contrabbasso), Pietro Prosser (arciliuto, chitarra), Manuel Tomadin (organo)  
(Ø TAQ 2019)  
BRILLIANT CLASSICS (Hollande)/CD 96052 «Recorder Music» (+ Bellinzani, B. Marcello)  
(© 2020).
- 2019-20/22      Concerto per 2 mandolini RV 532  
Bulent Yazici (mandolini 1 & 2), strumenti  
(Ø 2020)  
BULENT YAZICI(Turquie)/mp3 [download only]  
(© 2020)
- 2019-20/23      Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizione di Bulent Yazici per mandolino e pianoforte)  
Bulent Yazici (mandolino), Paul Gardner (pianoforte)  
(Ø 2020)  
BULENT YAZICI (Turquie)/mp3 [download only] «Baroque Music, mandolin & pianos» (+ Händel, A. Marcello)  
(© 2020)
- 2019-20/24      Concerti per flauto traverso RV 435 [Op. X n° 4], RV 437 [Op. X n° 6]; Concerti per flautino RV 443, RV 444  
Maurizio Simeoli (flauto traverso e piccolo) e orchestra  
(Ø TAQ 2020)  
CANTO LIBERO (Italie)/mp3 [download only] «Maurizio Simeoli, Piccolo plays Vivaldi»  
(© 2020)
- 2019-20/25\*      *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Amelia Piscitelli (violino), Camerata Chicago, Drostan Hall (dir.); Steven Robinson (lettura dei sonetti)

## DISCOGRAPHIE

- (Ø 2019)  
CAMERATA CHICAGO/2CD<sup>4</sup> 03152019  
(© 2020)
- 2019-20/26      Concerto per 2 violini RV 519 [Op. III n° 5] (*Allegro* 1); Concerto per violino RV 310 [Op. III n° 3] (*Allegro* 1) (trascrizione per arpa triplice)  
Maximilian Ehrhardt (arpa triplice)  
(Ø TAQ 2020)  
CARPE DIEM (Allemagne)/CD 16321 «None But the Brave»  
(+ Corelli, Händel, Parry, anonimo)  
(© 2020)
- 2019-20/27      Concerto per violoncello RV 401  
Katrin Ziegler (violoncello), Ensemble Colorito  
(Ø TAQ 2020)  
COVIELLO CLASSICS (Allemagne)/CD COV 92013 «Affetti Musicali – Venetian Music of The Seicento»  
(+ Buonamente, Castaldi, Castello, Legrenzi, Marini, Rossi, Stradella, Turini, Uccellini)  
(© 2020)
- 2019-20/28      Francesco Maria VERACINI: Concerto per violino RV Anh. 9  
Federico Guglielmo (violino), L'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo (dir.)  
(Ø 2018 [enregistré du 19 au 21 février 2018, Gabinetto di Lettura, Este (Padoue), Italie])  
CPO (Allemagne)/SACD 555 2220-2 «Ouvertures & Concerti Vol. 2»  
(+ Veracini)  
(© 2019)
- 2019-20/29      RASMUSSEN: *The Four Seasons After Vivaldi*  
Concerto Copenhagen, Magnus Fryklund & Lars Ulrik Mortensen (dir.)  
(Ø 2018 [enregistré du 11 au 14 juin 2018, Garrison Church, Copenhagen, Danemark])  
DACAPO (Danemark)/CD 8226220  
(© 2019)
- 2019-20/30      Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93; Cantata per alto e strumenti *Cessate, omai cessate* RV 684 (estratto: *Ah, ch'infelice*) (trascrizione di Segre per chitarra e orchestra)  
Emanuele Segre (chitarra), Orchestra dei Pomeriggi Musicali, Carlo Boccadoro (dir.)  
(Ø TAQ 2019)  
DELOS (USA)/CD DE 3546 «Italian Guitar Concertos»  
(+ Boccadoro, Giuliani, Sollima)  
(© 2019)

<sup>4</sup> «An educational companion to Antonio Vivaldi's iconic work – Disc 1: Poetry, explanations and excerpts – Disc 2: The Four Seasons, music only».

## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/31\*      Recitativo *Lasciatemi in riposo* (*Tigrane*, II.1); Arie *Qui mentre mormorando* (*Tigrane*, II.1), *Squarciami pure il seno* (*Tigrane*, II.4), *Lascierà l'amata* (*Tigrane*, II.11)  
 Isabel Bayrakdarian (soprano), Kaunas City Symphony, Constantine Orbelian (dir.)  
 (Ø 2019 [enregistré en septembre 2019, Kaunas Philharmonic, Lituanie])  
 DELOS (USA)/CD DE 3591 «The Other Cleopatra: Queen of Armenia»  
 (+ Gluck, Hasse)  
 (© 2020)
- 2019-20/32      Concerti per violoncello RV 401, RV 412, RV 423; Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto per violino e violoncello RV 547; Sonata per violino e violoncello RV 83 (*Largo*); *Nisi Dominus* RV 608 (estratto: *Cum dederit*) (trascrizione per violoncello)  
 Harriet Krijgh (violoncello), Amsterdam Sinfonietta, Candida Thompson (dir.)  
 (Ø 2019 [enregistré du 14 au 16 avril 2019, Stadsgehoorzaal, Leiden, Hollande])  
 DEUTSCHE GRAMOPHON (Allemagne)/CD 9405616  
 (© 2019)
- 2019-20/33      *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione libera, con effetti realizzati da un computer)  
 L'Orchestre Cinématique  
 (Ø TAQ 2019)  
 DIGITAL CLASSICAL (USA)/mp3 [download only] «Epic Trailer version»  
 (© 2020)
- 2019-20/34      Concerti per violino RV 316 (BWV 975) (trascrizioni di Bach per clavicembalo)  
 Anna Gourari (pianoforte)  
 (Ø 2018 [enregistré en janvier 2018, au Historischer Reitstadel, Neumarkt])  
 1. ECM RECORDS (Allemagne)/CD ECM New Series 2612 [481 8131]  
 «Anna Gourari – Elusive Affinity»  
 (+ Bach, Kancheli, Pärt, Rihm, Shchedrin, Schnittke)  
 (© 2019)
- 2019-20/35      Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208 (BWV 594) (trascrizione di Bach per organo); Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (BWV 972), RV 299 [Op. VII n° 8] (BWV 973), (*olim* RV Anh. 10 (BWV 979), RV 381 (BWV 980) (trascrizioni di Bach per clavicembalo)  
 Luca Scandali (organo)  
 (Ø TAQ 2019)  
 ELEGIA CLASSICS (Italie)/CD/ELECLA 20078 «Complete Italian Organ Concertos – vol. 2»  
 (+ Bach: BWV 981)  
 (© 2020)



## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/36 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Mariko Senju (violino), Warsaw Philharmonic Orchestra, Mario Klemens (dir.)  
 (Ø TAQ 2019)  
 EMI MUSIC JAPAN (Japon)/CD TOCE 58155 0  
 (© 2020)
- 2019-20/37 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione elettronica)  
 Softcore Express  
 (Ø TAQ 2020)  
 ETERNAL SUNDAY(USA)/mp3 [download only]<sup>5</sup>  
 (© 2020)
- 2019-20/38 Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]  
 Héloïse Gaillard (flauto diritto), Ensemble Amarillis  
 (Ø 2019 [enregistré en avril 2019, Abbaye de Royaumont, France])  
 EVIDENCE CLASSICS (France)/2CD EVCD 064 «Florilège Baroque»  
 (+ Barrière, Charpentier, Clérambault, De la Barre, Falconieri, Gaultier, Gianettini, Händel, Hotteterre, Lully, Mancini, Philidor, Purcell, Rameau, D. Scarlatti, Telemann)  
 (© 2019)
- 2019-20/39\* Concerti per violino RV 177, *Grosso Mogul* RV 208, RV 237, *Per M. Pisendel* RV 242 [Op. VIII n° 7], RV 273  
 Stefan Plewniak (violino), Cappella dell'Ospedale della Pietà, Stefan Plewniak (dir.)  
 (Ø 2019 [enregistré du 13 au 16 avril 2017, Church of the Birth of Virgin Maria, Zielonki, Pologne])  
 EVOE RECORDS (Pologne)/CD EVOE 007 «Vivaldi: l'Eleganza Capricciosa»  
 (© 2019)
- 2019-20/40 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Tsugio Tokunaga (violino), Chamber Ensemble of NHK Symphonic Orchestra  
 (Ø TAQ 2020)  
 EXTON (Japon)/SACD OVCL 00725  
 (© 2020)
- 2019-20/41 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (BWV 596) (trascrizione di Bach per organo), Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208 (BWV 594) (trascrizione di Bach per organo)  
 Peter Kofler (organo Rieger, Jesuitkirche St. Michael, Munich, Allemagne)  
 (Ø 2017)

<sup>5</sup> Voir: <<https://www.beatport.com/artist/softcore-express>>. «Softcore Express is Eternal Sunday's exclusive tributes project, specialized in releasing electronic/electropop tributes to artists that go from rock to pop to tango.»

## DISCOGRAPHIE

- FARAO RECORDS (Allemagne)/5CD B 108110 «Opus Bach, Vol. 1 – Organ Works»  
 (+ Bach)  
 (© 2019)
- 2019-20/42\* *Juditha triumphans* RV 644  
 Aafje Heynis (contralto/Juditha), Théo Zilliken (baritone/ Holofernes), Nicola Monti (tenore/Vagaus), Irma Kolassi (soprano/Abra), Louis Rondeleux (basso/Ozias), Choeurs de Liège, Les Solistes de Liège, Angelo Ephrikian (dir.)  
 (Ø live 1958 [enregistré le 13 octobre 1958, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique])  
 FORGOTTENRECORDS (France)/2CD Fr 1778/9  
 (© 2020)
- 2019-20/43 Sonata per violino RV 14 [Op. II n° 3]  
 Veronika Skuplik (violino), Andreas Arend (arciliuto)  
 (Ø 2020 [enregistré les 25 et 26 février 2020, St John's Church, Bad Zwischenahn, Allemagne])  
 FRA BERNARDO (Autriche)/CD fb 2085199 «Silk and Tweed – Nicola Matteis' Sentimental Journey»  
 (+ Finger, Matteis, Playford, Viviani, Zamboni)  
 (© 2020)
- 2019-20/44 Concerto per violino RV 310 [Op. III n° 3] (BWV 978) (trascrizione di Bach per clavicembalo)  
 Enrico Viccardi (organo Amati 1856)  
 (Ø 2018 [enregistré les 30 et 31 juillet 2018, Chiesa di S. Lorenzo, Manerbio, Breno (Brescia), Italie])  
 FUGATTO (Italie)/CD BR FUG-073 J. S. Bach: «Complete Organ Works · L'Opera per organo · L'Œuvre d'Orgue · Das Orgelwerk, Vol. 4»  
 (+ Bach)  
 (© 2019)
- 2019-20/45\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino RV 222 (*Ciaccona Andante*); Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]  
 Leila Schayegh (violino Antonio Guarneri, 1675), Musica Fiorita: German Echeverri, Katharina Heutjer (violini), Lola Fernandez (viola), Jonathan Pešek (violoncello), Marco Lo Cicero (violone), Sebastian Lima (tiorba, chitarra), Franziska Fleischanderl (salterio), Joan Boronat Sanz (clavicembalo)  
 (Ø 2018 [enregistré en août 2018, Heilig Kreuz Kirche, Binningen, Suisse])  
 GLOSSA (Espagne)/CD GCD 924203  
 (© 2019)
- 2019-20/46\* Concerti per violino *Per la Signora Chiara* RV 222, *Per Anna Maria* RV 349; Concerto per 2 violini RV 513; Concerto per archi RV 152; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per violino, violoncello e organo RV 554a

## DISCOGRAPHIE

- Fabio Biondi (violino e viola d'amore), Andrea Rognoni (violino II), Alessandro Andriani (violoncello), Paola Poncert (organo), Giangiacomo Pinardi (liuto), Europa Galante, Fabio Biondi (dir.)  
(Ø 2019 [enregistré en mai 2019, Villa San Fermo, Lonigo (Vicenza), Italie])  
GLOSSA (Espagne)/CD GCD 923414 «Concerti per La Pietà»  
(© 2020)
- 2019-20/47     *Arie Nel profondo cieco mondo (Orlando RV 728, I.5), Sol da te, mio dolce amore (Orlando RV 728, I.11)*  
Filippo Mineccia (controtenore), The New Baroque Times  
(Ø 2019 [enregistré en novembre 2019, Dada Studios, Bruxelles, Belgique])  
GLOSSA (Espagne)/CD GCD 923523 «Orlando-Amore. Gelosia. Follia-Lieder»  
(+ Händel, Mele, Millico, Porpora, Steffani, Wagenseil)  
(© 2020)
- 2019-20/48     Sonata RV Anh. 95.6 [ex RV 58] [Op. XIII n° 6] (da *Il pastor fido* di N. CHÉDEVILLE, attribuita a Vivaldi)  
Jeremias Schwarzer (flauto diritto), Ralf Waldner (clavicembalo)  
(Ø TAQ 2019)  
GUENIN (Allemagne)/CD 19646 «Le Ballet imaginaire – Baroque Masterworks around 1730»  
(+ Bach, Händel, Telemann)  
(© 2019)
- 2019-20/49     Concerto per violoncello RV 401; Concerto per 2 violoncelli RV 531  
Asier Polo (violoncello), Orquesta Baroca de Sevilla, Andrès Gabetta (dir.)  
(Ø 2019 [enregistré du 9 au 13 avril 2019, Espacio Turina, Sevilla, Espagne])  
IBS CLASSICAL (Espagne)/CD OL CR 144-2020 «Cello Concertos»  
(+ Boccherini, Haydn)  
(© 2020)
- 2019-20/50     Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (trascrizione di John Williams per chitarra)  
John Williams (chitarra)  
(Ø TAQ 2019)  
JCW RECORDINGS (UK) JCW 6 «Vivaldi etc!»  
(+ Bach, O'Carolan, Weiss)  
(© 2019)
- 2019-20/51     Sonata per violoncello RV 43 (trascrizione per flauto diritto)  
Simon Borutzki (flauto diritto), Lea Rahel Bader (violoncello), Magnus Andersson (liuto), Daniel Trumbull (clavicembalo)  
(Ø 2018)  
KLANGLOGO (Allemagne)/CD KL 1528 «Extravaganza»  
(+ Albinoni, Castrucci, Hasse, Sammartini, D. Scarlatti, Vinci)  
(© 2019)

## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/52\*      Sonate per violino RV 3, RV 6, RV 12, RV 17a, RV 22, RV 754, RV 755, RV 756, RV 757, RV 758, RV 759, RV 760 (manoscritto di Manchester, integrale)  
 Mark Fewer (violino), Hank Knox (clavicembalo)  
 (Ø 2019 [enregistré en mai 2019, Église St. Augustin in Mirabel, Canada])  
 LEAF MUSIC (Canada)/2 CD LM 229 «Manchester Violin Sonatas»  
 (© 2019)
- 2019-20/53      *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Yoshiya Urakawa (violino), Tokyo Vivaldi Ensemble, Takaya Urakawa (dir.)  
 (Ø TAQ 2018)  
 LEAVESHMO (Japon)/CD HMOC 17846  
 (© 2019)
- 2019-20/54      *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Taishi Sakurai (violino) e orchestra  
 (Ø TAQ 2020)  
 LE PETIT DISQUE (Japon)/CD LPDCD 014  
 (+ Bach, Corelli)  
 (© 2020)
- 2019-20/55      Concerti per violoncello RV 413, RV 422  
 Alexander Zagorinsky (violoncello), The Chamber Orchestra of the Vologda Philharmonic Society, Alexander Loskutov (dir.)  
 (Ø 2018)  
 MELODIYA (Russie)/CD MELCD 1002592 «Bach – Vivaldi Concertos»  
 (+ Bach: BWV 1052, 1055, 1056)  
 (© 2019)
- 2019-20/56      Concerto *da camera* per flauto diritto, oboe, fagotto, senza b. c. RV 103  
 Ensemble Bradamante: Amir Tiroshi (flauto diritto), Rachel Heymans (oboe), Leonor Palazzo (violoncello), Paule Van den Driessche (clavicembalo)  
 (Ø TAQ 2019)  
 MUSO (Belgique)/CD MU 034 «Concerti a quattro»  
 (+ Corelli, Händel, Morel, Mouret)  
 (© 2020)
- 2019-20/57\*      Concerti per violoncello RV 400, RV 407, RV 420, RV 423, RV Anh. 145 [RV 404], RV Anh. 146 [olim RV 415]  
 Christophe Coin (violoncello), L'Onda Armonica  
 (Ø 2018 [enregistré du 17 au 20 septembre 2018, Sala della Carità, Padoue, Italie])  
 NAÏVE(France)/CD OP 30574 «Concerti per violoncello III»  
 (© 2019)
- 2019-20/58\*      Concerti per violino RV 257, RV 273, RV 367, RV 371, RV 389, RV 390  
 Alessandro Tampieri (violino), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)

## DISCOGRAPHIE

- (Ø 2019 [enregistré du 15 au 18 avril 2019, Chiesa di San Girolamo, Bagnacavallo, Italie])  
 NAÏVE (France)/CD OP 7078 «Concerti per violino VII Per il Castello»  
 (© 2019)
- 2019-20/59\*      Concerti per violino RV 187, RV 217, RV 235, RV 321, *Il Carbonelli* RV 366, RV 387  
 Julien Chauvin (violino), Le Concert de la Loge, Julien Chauvin (dir.)  
 (Ø 2019 [enregistré du 26 au 29 juin 2019, Galerie Dorée, Banque de France, Paris])  
 NAÏVE (France)/CD OP 30585 «Concerti per violino VIII Il Teatro»  
 (© 2020)
- 2019-20/60      Concerto per 2 mandolini RV 532 (trascrizione per due chitarre sole)  
 Artis Guitar Duo: Julia Zielinski, Christian Selinski (chitarre)  
 (Ø 2017 [enregistré du 3 au 17 décembre 2017, Konzertsaal der Akademie für Tonkunst, Darmstadt, Allemagne])  
 NAXOS (Hong-Kong)/CD 8.551420 «Baroque Masterpieces»  
 (+ Bach, Couperin, Händel, Weiss)  
 (© 2019)
- 2019-20/61      *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione libera:<sup>6</sup> «A Day in the Life, Norwegian Wood, Octopus's Garden, Because, Back in the USSR, Julia, Get Back»)  
 Dalibor Karvai (violino), Peter Breiner Orchestra, Peter Breiner (dir.)  
 (Ø 2018 [enregistré du 3 au 5 décembre 2018, Great Church, Panenska St. Bratislava, Slovaquie])  
 NAXOS (Hong-Kong)/CD 8.574078 «Beatles go Baroque – 2»  
 (+ Bach, The Beatles)  
 (© 2019)
- 2019-20/62      *Aria Agitata da due venti* (*Griselda*, II.2) (trascrizione di Angel Mendoza per cornetto e orchestra)  
 Fabio Brum (cornetto in Fa), Kammerensemble Konsonanz, Pacho Flores (dir.)  
 (Ø 2018 [enregistré du 11 au 13 octobre 2018, Immanuel Kapelle, Bremen, Allemagne])  
 NAXOS (Hong-Kong)/CD 8.574204. «Egrogore +»  
 (+ Albéniz, Charlier, Oscher, Villa-Lobos)  
 (Ø 2020)
- 2019-20/63      Sonata per violoncello RV 47; Concerto per flautino RV 443 (trascrizioni per trombone e organo)  
 Olaf Ott (trombone), Megumi Tokuoka (organo)  
 (Ø TAQ 2019)

<sup>6</sup> «Music from The Beatles combined with works by Vivaldi and J. S. Bach.»

## DISCOGRAPHIE

- NIKU (Japon)/CD 9024 «The Symphonic Trombone»  
(+ Guilmant, Hahn, Händel, Koch, Kroll, Marcello)  
(© 2019)
- 2019-20/64 Concerto per 4 violini RV 567 [Op. III n° 7] (*Andante*)  
Orchestre d'Armagnac  
(Ø 2020)  
ORCHESTRE D'ARMAGNAC (France)/mp3 [download only] «Ut  
Vivere Possit Ire in Sempiternum»  
(© 2020)
- 2019-20/65 Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]  
Ensemble Kottos: Pernille Petersen (flauto diritto), Bjarke Mogensen  
(fisarmonica), Josefine Opsahl (violoncello), Mikkel Egelund (chitarra)  
(Ø TAQ 2019)  
ORCHID CLASSICS (UK)/LP ORC100105 «Songs & Dances»  
(+ Bartók, Gade, Grieg, Lyadov, Rimsky-Korsakov, Skalkottas, Vaughan  
Williams)  
(© 2019)
- 2019-20/66\* *Stabat Mater* RV 621; Introduzioni al *Miserere: Filiaæ mæstæ Jerusalem*  
RV 638, *Non in pratis aut in hortis* RV 641; Mottetto per contralto *Claræ*  
*stellæ, scintillate* RV 625; Sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130; Sinfonia  
*Al Santo Sepolcro* RV 169  
Alessandra Visentin (contralto), Ensemble Pietro Antonio Locatelli, Luca  
Oberti (dir.)  
(Ø 2019 [enregistré en juin 2019, Borgo di Terzo (Bergame), Italie])  
PAN CLASSICS (Suisse)/CD PC 10414 «Per la Sig<sup>ta</sup> Geltruda – Motets &  
*Stabat Mater*»  
(© 2020)
- 2019-20/67\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Enrico Onofri (violino), Imaginarium Ensemble, Enrico Onofri (dir.)  
(Ø 2018 [enregistré du 17 au 22 avril 2018, Anneliese Brost Musikforum  
Ruhr, Bochum, Allemagne])  
PASSACAILLE (Hollande)/CD PAS 1062 «Into Nature: Vivaldi Seasons»  
(+ Janequin, Marini, Merula, Pasino, Uccellini)  
(© 2019)
- 2019-20/68\* Concerti per violino RV 231, RV 252 (*Largo*); Sonate per violino RV 3, RV 5,  
RV 7a (*Grave*), RV 10, RV 19, RV 26  
Isabella Bison (violino), Stefano Marcocchi (viola), Marco Frezzato  
(violoncello), Francesco Corti (clavicembalo)  
(Ø 2018 [enregistré du 3 au 5 juillet 2018, Santa Maria delle Carceri,  
Padoue, Italie])  
PASSACAILLE (Hollande)/CD PAS 1072 «Violin Sonatas & Concertos»  
(© 2020)



## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/69\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Arabella Steinbacher (violino), Munich Chamber Orchestra  
 (Ø TAQ 2020)  
 PENTATONE (Hollande)/CD PTC 5186923  
 (+ Piazzolla)  
 (© 2020)
- 2019-20/70\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Riccardo Minasi (violino), Orchestra La Scintilla  
 (Ø 2019 [enregistré en mai 2019, Kirche Oberstrass, Zürich, Suisse])  
 PHILHARMONIA RECORDS (Suisse)/CD PHR 0112  
 (+ Verdi)  
 (© 2020)
- 2019-20/71 Concerto per mandolino RV 425 (*Allegro* I)  
 Duo Imtakt: Olga Duboskaja (mandolino), Olesya Salvytska (pianoforte)  
 (Ø TAQ 2019)  
 PROFIL MEDIEN (Allemagne)/CD PH 20013 «Song of the Forests»  
 (+ Beethoven, Larionov, Liadov, Mezzacapo, Mozart, Rachmaninov,  
 Tárrega, Tchaikovsky, Tsygankov, Valery Ivanov)  
 (© 2020)
- 2019-20/72 Concerti da camera: Concerto per flauto traverso, oboe, violino, fagotto  
*del gardellino* RV 90 (*Largo*); Concerti per flauto diritto, oboe, violino,  
 fagotto RV 105 (*Allegro molto*), RV 107 (*Allegro*)  
 Ensemble Nuovo Aspetto & duo électro Merzouga  
 (Ø 2018)  
 PROSPERO CLASSICAL (Italie)/CD PROSP 0004 DIG «Il Gondoliere  
 veneziano»  
 (+ Auletta, Cerruti, Merzouga, Tartini, anonimo)  
 (© 2020)
- 2019-20/73\* Sonata per flauto diritto in Fa maggiore  
 Inês d'Avena (flauto diritto), Claudio Ribeiro (clavicembalo)  
 (Ø 2019 [enregistré dans la Sala della Musica dell'Ospedaletto, Venise, Italie])  
 RAMEE (Belgique)/CD RAM 1905 «Anonimo Venexian – Rediscovered  
 Venetian Sonatas for Recorder and Harpsichord»  
 (+ Sonate anonime per flauto diritto)  
 (© 2019)
- 2019-20/74 Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini RV 108; (II *Largo*);  
 Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3] (II *Cantabile*);  
 Concerto per oboe RV 452 (*Adagio*)  
 Piers Adams (flauti diritti), Larry Lush (sintetizzatore)  
 (Ø TAQ 2019)  
 RED PRIEST RECORDINGS (UK)/CD RP015 «Bach Side of the Moon:  
 Baroque Adagios Reimagined»  
 (+ Albinoni, Bach, Gluck, Händel, Purcell, Sammartini)  
 (© 2019)

## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/75 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino *per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova* RV 212, *Grosso Mogul* RV 208  
Elin Kolev (violino [Lorenzo Carcassi 1749, Florence]), Classic FM Radio Orch.  
(Ø TAQ 2019)  
RIVA SOUND (Bulgarie)/mp3 [download only] «vivaldi for you» (® 2019)  
(© 2020)
- 2019-20/76\* Concerto per violino RV 745 (incompleto); Concerto per archi RV 158  
Adrian Chandler (violino), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)  
(Ø 2019 [enregistré du 11 au 14 février 2019, Cedars Halls, Wells Cathedral School, Wells, UK])  
SIGNUM CLASSICS (UK)/CD SIG 602 «The Godfather – Masters of the German & Italian Baroque»  
(+ Bach, Brescianello, Fasch, Pisendel, Telemann)  
(© 2019)
- 2019-20/77 Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208 (BWV 594) (trascrizione di Bach per organo)  
David Goode (organo, Trinity College Chapel, Cambridge, UK)  
(Ø TAQ 2019)  
SIGNUM RECORDS (UK)/CD SIGCD 813 «J. S. Bach: Trinity College Chapel, Cambridge»  
(+ Bach)  
(© 2020)
- 2019-20/78 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per violoncello, archi e basso continuo)  
Luka Šulić (violoncello), Archi dell'Accademia di Santa Cecilia  
(Ø TAQ 2019)  
SONY MUSIC CLASSICAL (Italiaie)/CD 19075986352  
(© 2019)
- 2019-20/79 Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandolini RV 532  
Juan Carlos Muñoz, Mari Fe Pavón (mandolini), Artemandoline  
(Ø TAQ 2020)  
SONY MUSIC CLASSICAL (Allemagne)/CD 1949743812 «Venice's Fragrance»  
(+ Arrigini, Conti, Galuppi, Lotti, Manna, Traetta)  
(© 2020)
- 2019-20/80 *Aria Gelido in ogni vena* (*Farnace* RV 711, II.6)  
Simone Kermes (soprano), Amici Veneziani  
(Ø 2019)  
SONY MUSIC CLASSICAL (Italiaie)/CD 19075963342 «Simone Kermes – Inferno e Paradiso»  
(+ Albinoni, Bach, Bononcini, Broschi, Caldara, Hasse)  
(© 2020)

## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/81 «Concerti per clarinetto» (trascrizioni per clarinetto e orchestra di arie di Vivaldi): Concerto n° 1: I. Allegro *Lo seguitai felice* (*L'Olimpiade*, III.3) – II. Adagio *Mentre dormi amor fomenti* (*L'Olimpiade*, I.8) – III. Molto allegro *Gelosia, tu già rendi l'alma mia* (*Ottone in villa*, I.11), Concerto n° 2: I. Allegro molto *Alma oppressa* (*La fida ninfa*, I.9) – II. Adagio *Vedrò con mio diletto* (*Giustino*, I.8) – III. Allegro vivace *Armataæ face* (*Juditha triumphans*, 53 [XXVII]), Concerto n° 3: I. Adagio *Sonno se pur sei sonno* (*Tito Manlio* RV 738, III.1) – II. Allegro *Quamvis ferro* (*Juditha triumphans* 13 [VII]) – III. Andante *Sento in seno ch'in pioggia di lagrime* (*Giustino*, II.1) – IV. Allegro *L'innocenza sfortunata* (*Tieteberga*, III.11); Aria «La Tortora» (*Veni, veni, me sequere* (*Juditha triumphans*, 23 [XII])); Sinfonie de *L'Olimpiade* RV 725 e del *Giustino* RV 717  
 Martin Fröst (clarinetto), Concerto Köln  
 (Ø 2019 [enregistré du 17 au 21 juin 2019, Stollberger Studios, Cologne, Allemagne])  
 SONY MUSIC CLASSICAL (Allemagne)/CD 19075929912  
 (© 2020)
- 2019-20/82\* Concerti per violino *L'amoroso* RV 271, *Amato bene* RV 761; Concerto con molti strumenti per 2 oboi, 2 violini, fagotto RV 564a; Concerto per 4 violini RV 553; Concerto per 2 oboi RV 534; Concerto per fagotto RV 481; Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93  
 Tafelmusik Baroque Orchestra, Elisa Citterio (dir.)  
 (Ø 2018 [enregistré du 30 octobre au 2 novembre 2018, Humbercrest United Church, Toronto, Canada])  
 TAFELMUSIK (Canada)/CD TMK 1039 CD «Vivaldi con amore»  
 (© 2019)
- 2019-20/83 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 Unamas Strings Sextet: Shiori Takeda (violino solo), Juin Tajiri, Fuuko Nakamura (violini), Atsuko Aoki (viola), Makito Nishiya (violoncello), Ippei Kitamura (contrabbasso)  
 (Ø 2016 [enregistré en 2016, Ohga Hall Karuizawa, Nagano, Japon])  
 UNAMAS (Japon)/CD 2016-HPL9 «ViVa The Four Seasons»  
 (© 2019)
- 2019-20/84 Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (BWV 972), RV 265 [Op. III n° 12] (BWV 976) (trascrizioni di Bach per clavicembalo)  
 Roberto Loreggian (clavicembalo)  
 (Ø 2018 [enregistré du 11 au 13 septembre 2018, Museo di Pianoforti Antichi, Fondazione Masiero e Centanin, Arquà Petrarca (Padoue), Italie])  
 VELUT LUNA (Italie)/CD CVLD-309 «J. S. Bach: Alla Maniera Italiana»  
 (+ Bach BWV 974)  
 (© 2019)

## DISCOGRAPHIE

- 2019-20/85 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (*Presto*); Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (*Allegro I*); Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (*Allegro I*)  
Camille Berthollet [*La primavera, L'estate, RV 356, RV 522, RV 580*], Julie Berthollet [*L'autunno, L'inverno*] (violini), Ensemble à Cordes de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, Benjamin Levy (dir.)  
(Ø 2019)  
WARNERCLASSICS (UK)/CD 190295 302108 «nos 4 saisons»  
WARNERCLASSICS (UK)/CD 9029683900 «The Four Seasons of Camille & Julie»  
(+ Bach, Jenkins, Marimbert, Monti, Piazzolla, Schubert, Williams)  
(© 2020)
- 2019-20/86 *Gloria* RV 589 (estratto *Qui sedes ad dexteram Patris*)  
Andreas Perez Ursulet (controtenore), Orchestre National d'Auvergne  
(Ø TAQ 2019)  
WARNER CLASSICS (UK)/CD 1900295 349158 «Prodiges 5»  
(+ Bach, Franck, Händel, Purcell, Schubert, Gospel)  
(© 2019)
- 2019-20/87\* Sonata a 4 per flauto traverso/oboe, violino/oboe, violoncello, RV 801  
[olim RV Anh. 66]  
Die Freitagsakademie: Katharina Suske, Stefano Vezzani (oboe), Carles Cristóbal (fagotto), Ján Krigovský (violone), Jonathan Rubin (arciliuto), Marek Cermák (clavicembalo)  
(Ø TAQ 2020)  
WINTER & WINTER (Allemagne)/CD 910 263-2 «Baroque Wind»  
(+ Fasch, Händel, Telemann, Zelenka)  
(© 2020)
- 2019-20/88 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino *Il favorito* RV 277  
[Op. XI n° 2]  
Zino Vinnikov (violino), Soloists Ensemble of the St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Zino Vinnikov (dir.)  
(Ø TAQ 2019)  
ZINO VINNIKOV (Russie)/CD e mp3 [download only]  
(© 2019)

## II. REEDITION

- 2019-20/R1 Concerti con molti strumenti: Concerto *Funebre* per violino, oboe, salmoè, 3 viole all'inglese RV 579, Concerto per violino solo, 2 violini, 2 violini in tromba marina, 2 violoncelli, 2 viole all'inglese, 2 flauti diritti, oboe, 2 salmoè, 2 clavicembali RV 555; Concerto per violino, 2 oboi, 2 corni, violoncello, fagotto RV 569; Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini, fagotto *La notte* RV 104 (orchestrazione con orchestra d'archi)

## DISCOGRAPHIE

(revisione di Ephrikian); Concerto per archi RV 155; Concerto per 2 violini RV 510

France Fantuzzi (violino), Guido Novello (flauto traverso), Orchestra d'Archi della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.)

(© 1951 [RV 155, RV 510], 1952)

FORGOTTEN RECORDS (France)/CD fr 1812

(® 2020)

### III. DOCUMENTATION

2019-20/D1      Concerti per violino di LOCATELLI: *L'Arte del Violino* Op. III n° 1, PISENDEL: in Junp I.1, LECLAIR: Op. VII n° 2, TARTINI: D115, TELEMANN: TWV 51:B1

Dmitry Sinkovsky (violino), Il Pomo d'Oro, Dmitry Sinkovsky (dir.)

(Ø 2016 [enregistré du 1 au 6 septembre 2016, Villa San Fermo, Lonigo (Padoue), Italie])

NAÏVE (France)/CD OP 30576 «virtuosissimo»

(© 2019)

2019-20/D2\*     5 Concerti per violino di CATTANEO

Anton Steck (violino), L'arpa Festante

(Ø 2019 [enregistré du 14 au 16 juin 2019, Martinkirche Müllheim, Baden, Allemagne])

ACCENT (Belgique)/CD ACC 24364 «Violin Concertos»

(+ anonimi, Dresden, Schranck II)

(© 2020)

2019-20/D3      BENEDETTO MARCELLO: Salmo VIII per alto a basso continuo *Oh di che lode, di che stupore*; Salmo XV per alto, violoncello e basso continuo *Signor, dall'empia gente*; Salmo XXVII per soprano, alto e basso continuo *A te, Signor, che mio sostegno sei*; Sonata per flauto (violino) in Fa maggiore Op. II n° 1 C765; Sonata per flauto (violino) in Sol minore Op. II n° 3 C771; Sonata per clavicembalo in Sol maggiore C731

Silvia Veronika Kralova (soprano), Gloria Banditelli (mezzosoprano), Alessandro Nuccio (baritono), Lydia Cevidalli (violino), Giovanni Togni (clavicembalo), Ensemble Salomone Rossi, Lydia Cevidalli (dir.)

(Ø 2014, 2015 [enregistré en 2014 et 2015, Chiesa SS. Pietro e Paolo, Madesimo (Sondrio), Italie])

CONCERTO RECORDS (Italie)/CD CON 2109 «Salmi Vol. 1 – Salmi & Sonate»

(© 2019)

2019-20/D4      ALBINONI: 12 Cantate da camera per soprano, alto e basso continuo Op. IV: *Amor, sorte, destino!*, *Del chiaro rio*, *Lontananza crudel*, *Ove rivolgo il piede*, *Parti, mi lasci*, *Poiché al vago seren*, *Son qual Tantalò novello*, *Mi dà pena quando spira*, *Riedi a me*, *Dall'arco d'un bel ciglio*, *Filli, chiedi al mio core*, *Chi non sa quanto inumano*

## DISCOGRAPHIE

Silvia Frigato (soprano), Elena Biscuola (contralto), L'Arte dell'Arco:  
Francesco Galligioni (violoncello), Roberto Loreggian (clavicembalo)  
(Ø 2016 [enregistré du 24 au 27 octobre 2016, Padoue, Italie])  
BRILLIANT CLASSICS (Hollande)/2CD 95600  
(© 2019)

2019-20/D5      Arie dei drammi per musica di PORPORA: *Nell'attendere mio bene, Lontan dal solo e caro, Lusingato dalla speme, Alto Giove (Polifemo), Vaghi amori, grazie amate (La festa d'Imeneo), Morte col fiero aspetto, Signor, la tua speranza, A Dio trono, impero a Dio (Marc'Antonio e Cleopatra), Come nave in ria tempesta (Semiramide, regina dell'Assiria);* BROSCHI: *Chi non sente al mio dolore (Merope), Sì, traditor tu sei (Merope);* GIACOMELLI: *Mancare o Dio mi sento (Adriano in Siria);* CALDARA: *Questi al cor fin ora ignoti (La morte d'Abel)*  
Cecilia Bartoli (mezzosoprano), Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini (dir.)  
(Ø 2017, 2019)  
DECCA (UK)/CD 485021400289 «Farinelli»  
(© 2019)

2019-20/D6      Arie dei drammi per musica di VINCI: *Sembro quell'usignuolo, Più non so finger sdegni (Il trionfo di Camilla), Ove corri?, Sorge talora fosca, Nube di denso orrore, Sull'ali del suo amor (L'Ernelinda), Gelido in ogni vena (Siroe, re di Persia), Quell'usignolo che innamorato, Nave altera (Gismondo, re di Polonia), Barbara, mi schernisci (La Rosmira fedele), Vil trofeo d'un'alma imbelle (Alessandro nelle Indie), Scherzo dell'onda instabile, Oh da me troppo offesa, troppo amabil Medea, Sento due fiamme in petto (Il Medo)*  
Franco Fagioli (controttenore) Il Pomo d'Oro, Zefira Valova (dir.)  
(Ø 2019 [enregistré le 14 mars 2019, Villa San Fermo, Lonigo (Padoue), Italie])  
DEUTSCHE GRAMOPHON (Allemagne)/CD 4838358 «Veni, Vidi, Vinci»  
(© 2020)



## IV. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Les parutions sorties entre septembre 2019 et août 2020 atteignent globalement un haut niveau de qualité interprétative. La majeure partie des enregistrements s'effectue sur «Period Instruments», terme anglais plus adapté que l'ambigu «instruments anciens» utilisé en France. La nouvelle génération de musiciens bénéficie des errements passés des pionniers. Les violons ne miaulent plus, la technique individuelle excellente des interprètes est devenue la norme, les voix peuvent désormais s'accaparer le répertoire pyrotechnique des castrats. Des versions de références existent dans la plupart des genres musicaux explorés par Vivaldi.

En **musique de chambre**, si les pages pour violoncelle et pour bois, comme les «concerti da camera», ont connu depuis longtemps des lectures idéales, de nets progrès restent à effectuer dans le secteur fondamental de la sonate pour violon. Les grandes violonistes actuelles spécialistes du Vénitien, comme Amandine Beyer ou Rachel Podger ne se sont par exemple pas penchées sur la superbe Ré majeur RV 10, que le trévisan Giuliano Carmignola, autre illustre serviteur du Maestro, qualifie en confiance de «migliore sonata del Settecento», alors que Johanna Martzy, Erica Morini, Salvatore Accardo et Nathan Milstein la gravèrent, certes dans la version Respighi. Biondi, à ses débuts, massacra les RV 3, RV 5 et RV 26. Chandler s'attaqua aux RV 5 et RV 19, sans vraiment convaincre. Ces sonates redoutables attendent encore leur maître.

La bolonaise Isabella Bison, élève de Carmignola, ose crânement révéler le potentiel de ce répertoire incroyable (2019-20/68). Et ne démerite pas. En tous cas, c'est peut-être ce que l'on a entendu de mieux jusqu'à maintenant sur instruments anciens. Certes, elle possède une technique, a des idées, déborde d'énergie, s'implique avec franchise, mais se crispe quand elle devrait chercher la fluidité et parvient à la limite du décrochage dans certains passages véloce. N'est pas Beyer qui veut. Certains moments sont excellents, quand par exemple elle prend des risques dans le dernier *Allegro* de la RV 5, aux trilles particulièrement réussis. Mais il lui manque ce petit quelque chose qui transcende la technique et qui fait tout: cela s'appelle l'âme. Dans la RV 10 falsifiée, un Milstein reste inoubliable. Accueillons aussi avec plaisir la première gravure du Concertino RV 231, joué à un instrument par partie, et le *Largo* du RV 252 d'Assise, un des derniers concertos à enregistrer. Une excellente version de transition.

Coïncidence curieuse, paraît également cette année la première version sur instruments modernes des 12 Sonates dites «de Manchester», remontant à la collection Ottoboni. En 1993, deux versions généreuses mais malhabiles étaient parues quasi simultanément. Le jeune Biondi et Andrew Manze s'y affrontaient. Le Canadien Mark Fewer secondé par l'excellent Hank Knox au clavecin se penche à son tour sur le recueil (2019-20/52). Le matériel critique de Michael Talbot suivi par Fewer est évidemment impeccable. La tenue rythmique et les excellents phrasés du violoniste séduisent. L'ornementation est agréable, non forcée, naturelle. Les tempos comme il faut. Peu de différence de conception en

fait, dans la RV 3, commune aux deux récitals, entre Mark Fewer sur archet moderne et Isabelle sur copie d'ancien, si ce n'est par instant chez le Canadien une ébauche étrange d'effet de portamento. Mais l'expérience, dans les deux cas est concluante.

Perdus dans des récitals épars, signalons aussi d'excellentes lectures de la Sonate pour hautbois RV 53 par Xenia Löffler (2019-20/1), de la Sonate pour 2 violons RV 71 joué par Chiara Zanisi au violon et Giovanni Sollima au violoncelle (2019-20/8), comme de la Sonate a 4 RV 801 par la Freitagsakademie (2019-20/87).

Mentionnons enfin la Sonate pour flûte à bec trouvée par Inès d'Avena (2019-20/73), fruit de ses recherches dans des archives vénitiennes. Si l'on compare cette sonate à ce que l'on pourrait appeler les «sonatines vivaldiennes», écrites sans grande prétention mais reflétant tout de même le métier de leur auteur, tout y paraît en effet compatible, mais non significatif, d'autant plus que Vivaldi fut souvent paraphrasé de son vivant...

Le secteur des **œuvres éditées** livre une riche moisson de *Quattro Stagioni*. Olivier Fourés,<sup>7</sup> qui les a critiquées dans la revue «Diapason», en fait une synthèse judicieuse, mettant en exergue la nouvelle version d'Enrico Onofri, accompagné par l'Imaginarium Ensemble (2019-20/67), dont la conception s'oppose à sa première lecture de 1995 avec Il Giardino Armonico (Teldec), riche d'une verticalité bruyante, lumineuse, incisive et violente. Onofri, ici, est autre part; plus mûr, plus «sfumato», entre ombre et lumière. On admirera, par exemple, au-delà d'un violon enchanteur aux couleurs indescriptibles et des ressources extraordinaires d'Imaginarium, l'ornementation riche et naturelle, si consciente du langage vivaldien, les timbres, le magnifique travail du continuo, notamment à l'orgue, de surprenants choix rhétoriques sur les dynamiques et sur le rapport à la pulsation.

Riccardo Minasi, autre vivaldien historique, accompagné par La Scintilla, lui répond (2019-20/70). Il se place quelque part entre la théâtralité exagérée de Biondi et la délicatesse de Carmignola. Sa lecture, riche en harmoniques, fraîche, n'est pas dénuée de maniérismes. Il y impressionne par l'éloquence comme la suggestivité, qu'il associe à la poésie et à l'intensité. Parfois, les phrasés sont donnés dans toute leur simplicité, d'autres fois, ils se voient parsemés d'accents plus ou moins forts, livrant malgré tout un récit cohérent, quoiqu'un brin mécanique.

Sur violon moderne, suivons Robert Maham («Fanfare»), qui recommande la version de la jeune Amelia Piscitelli accompagnée par la Camerata Chicago (2019-20/25) pour son somptueux, sa technique sûre, et une maturité musicale qui allie solidité et brillance. Presque chaque phrase y apporte quelque chose d'intéressant, mais les libertés revendiquées vis-à-vis du texte remettent cette attachante approche dans la catégorie des expérimentations sympathiques.

<sup>7</sup> Je remercie Olivier Fourés de m'avoir autorisé de reproduire le contenu de plusieurs de ses critiques pour la revue «Diapason».

## DISCOGRAPHIE

Ensuite, évoquons la version d'Arabella Steinbacher secondée par le Munich Chamber Orchestra (2019-20/69). Comme l'indique «The Classic Review»,<sup>8</sup> le jeu de Steinbacher est expressif même dans les gammes les plus agressives, avec une force et une netteté dans les attaques. Le rubato occasionnel n'est pas écrasant. Cependant, son phrasé semble un peu statique et manque de toute ornementation. Les tempos plutôt lents et des moments en solo un peu trop réfléchis déçoivent également. Dans Vivaldi, être une grande violoniste ne suffit pas. Perlman, Menuhin ou Zukerman l'ont appris jadis à leurs dépens.

Terminons avec la version de Leyla Schayegh (2019-20/45), qui partage avec Amandine Beyer la classe de violon baroque à la Schola Cantorum de Bâle. Quelle idée a-t-elle eu de se lancer sans véritable expérience dans les emblématiques *Saisons*, déjà enregistrées près de cinq cents fois? Le choix surprend et excite à la fois. D'une telle interprète, on attend évidemment l'excellence. Déception. Un concert d'orchestre n'obéit pas aux règles de la musique de chambre, où s'impose sa maîtrise fine des articulations et des couleurs. 'Ses' *Saisons*, Leila Schayegh les joue comme elle les rêve dans sa notice de présentation. Des appeaux gazouillent dès l'entrée du *Printemps*, un psaltérion envahissant s'invite même étrangement lors de *La chasse*. Pourquoi aussi souligner un texte en soi éloquent par ces bruitages de vents comme au théâtre? Pourquoi imaginer des cadences introductives si peu vivaldiennes ou orner dès l'exposition des thèmes? L'emploi de tels artifices ne convainc pas et cette sensation de fouillis exprimée dans les tutti par Musica Fiorita dans les derniers mouvements de *l'Eté* et du *Printemps* agace. En consolation, retenons des moments réussis, comme cette spatialisation du discours aéré des violons dans *l'Allegro I* du *Printemps*, comme cet ivrogne joliment croqué dans *l'Automne* et surtout l'entrée du *Finale* de *l'Hiver*, dramatique et assez mystérieuse (qui rappelle la jolie version de Marriner).

Comme c'est souvent le cas, de très beaux récitals se consacrent cette année aux **concertos manuscrits**. Le titre curieux «Il Teatro», donné au huitième volume de concertos pour violon de l'édition NAÏVE (2019-20/59), n'étonnera pas le vivaldien averti, qui reconnaîtra les citations bien connues d'airs d'opéras: *Son qual per mare ignoto* de *L'Olimpiade* (RV 187), *Benché nasconda* d'*Orlando* (RV 217) ou *Vedrò con mio diletto* de *Giustino* (RV 387), etc. Le programme, aussi ambitieux qu'éclectique, mêle les chefs d'œuvre, somptueux, extrêmement virtuoses et d'une grande inventivité comme les RV 187, RV 235 ou RV 217 aux pages à l'introspection expressive plus prégnante comme les RV 366 et RV 387, dédiées à Anna Maria. La concurrence est rude. Julien Chauvin se frotte à Carmignola (et Amandine Beyer pour le RV 235) pour les œuvres tardives et à Guglielmo pour les autres. Pas d'inquiétude. Nouveau venu dans le monde du Vénitien, il a l'étoffe des meilleurs. Voici un violon fin et racé, avalant les difficultés techniques innombrables avec précision, et surtout naturel, jamais forcé: solaire et expressif en fait. Presque aussi spirituel que Mullova dans le RV 187. Sans la grâce pourtant

<sup>8</sup> <<https://theclassicreview.com/album-reviews/vivaldi-piazzolla-four-seasons-arabella-steinbacher/>>.

## DISCOGRAPHIE

de Carmignola dans le RV 235, qui vous prenait au tripe dans sa façon de susurrer les figures complexes et de caresser les accents sensibles. Guglielmo, lui, plus lent, plus proche, plus sensuel, délaissait le ciel pour l'humain. Julien Chauvin vise, lui, l'équilibre. Le Concert de la Loge le suit volontiers dans cette approche. La dynamique est toujours intéressante avec de jolies ponctuations et une réactivité opportune aux digressions solistes. Ce tableau idyllique est entaché par une faute de NAÏVE. Quelle prise de son marécageuse: avec une réverbération pareille tous les plans sont dénaturés. Les basses mettent un voile sur tout. Les mouvements lents sont particulièrement affectés (RV 187, RV 217, RV 321), comme l'entrée *Allegro* du RV 366. Que NAÏVE oublie la Galerie Dorée de la Banque de France, coupable de ces méfaits. Souhaitons à Julien Chauvin, que l'on aimerait retrouver très vite dans ce répertoire, de mûrir encore son approche.

Voici déjà trente ans que Fabio Biondi et l'Europa Galante (2019-20/46) révélaient une façon de lire Vivaldi qui devait changer radicalement l'image du musicien vénitien mais aussi de l'interprétation «baroque» en général. Un anniversaire fêté avec un programme Vivaldi contrasté où Biondi montre avoir fait «l'apprentissage du calme», reconnaissant que, dans la musique vénitienne, «sensualité» et «douceur» importent autant que la virtuosité. L'*Andante* du concerto RV 222 ne laisse aucun doute là-dessus. Une prise de son spacieuse, directe et colorée, aide à goûter toute la finesse et l'inspiration de cet enregistrement où toutes les œuvres sont du premier choix. De la fête du triple concerto RV 554a à la force intime de l'extraordinaire concerto pour viole d'amour et luth, où il frotte un instrument au timbre admirable, en passant par l'étrange RV 152 aux volets si indépendants, par le brillant concerto pour deux violons RV 513 et la rhapsodie spirituelle des deux concertos pour violon (où sont considérés pour la première fois les manuscrits vénitiens), le disque envoûte. Europa Galante est un miracle de rondeur et d'élasticité.

Saluons aussi le récital de Stefan Plewniak (2019-20/39) dans un programme qui mélange sans complexe tous les genres du violon concertant vivaldien, du céléberrime et exhibitionniste *Grosso Mogul* RV 208, à des chefs-d'œuvre tardifs (RV 177 et RV 273), en passant par des concertos dédiés au virtuose allemand Johann Georg Pisendel: le dense RV 242 et le très spécial RV 237 dans lequel Vivaldi reprend une sonate de Westhoff, prétexte au plus délirant des bariolages. Pour l'affronter cette musique qui l'inspire et faire briller de nombreux traits, le soliste a de solides ressources techniques. Son jeu est à la fois énergique et précis. La Cappella dell'Ospedale della Pietà, qui l'accompagne, partage cet esprit enthousiaste et généreux.

Alessandro Tampieri, lui, focalise ses choix sur des concertos tardifs, caractérisés par une écriture soliste d'un raffinement extrême (2019-20/58). Pour citer une nouvelle fois Fourés, s'il s'essouffle un peu sur certaines phrases, et ne parvient pas toujours à projeter de façon sonore ses idées, sa subtilité, ses magnifiques couleurs et son agilité font en grande partie honneur à ces pages et présente une interprétation indéniablement personnelle. L'Accademia Bizantina, sous le clavecin sûr de Dantone, tend un bon décor. La finesse des accompagnements, l'équilibre entre les parties dans les ritournelles, la précision

## DISCOGRAPHIE

irréprochable de l'ensemble, mettent certainement en valeur, à défaut du feu d'artifice que l'on aurait pu espérer sur un tel répertoire, ces pages extraordinaires.

Avec une fidélité de métronome, Adrian Chandler nous livre son disque annuel (2019-20/76) dans un programme tout en couleurs et contrastes qui dépeint les entrelacs des influences musicales du concerto baroque Vivaldi y croise Telemann, Pisendel, Bach, Fasch et Brescianello. Hélas!, la section vivaldienne est une des moins réussies. Il est assez dommage que les ritournelles du mouvement isolé pour violon RV 745 de Vivaldi soient ici si lourdes. Le concerto RV 158 est aussi quelque peu chargé. Le surprenant concerto «étude» de Pisendel dans lequel Vivaldi corrige (et allège!) le texte original, puissant chez Lina Tur Bonet (Pan classics), est abordé avec placidité. La rareté du programme thématique, par ailleurs agréablement interprété, mérite cependant le détour.

L'excellent violoncelliste Mario Brunello se penche, quant à lui, dans un récital Bach/Vivaldi pour deux instruments identiques (2019-20/9), où son violoncelle remplace soit un violon (RV 508, RV 515, BWV 1043), soit le hautbois (BWV 1060R), entraînant Giuliano Carmignola dans cette entreprise délicate. Tout cela est expérimental et oblige les solistes à un contrôle de tous les instants pour que cela fonctionne. Le résultat est mitigé. Selon les œuvres, on perçoit trop d'espace entre les instruments et de fausses relations avec l'accompagnement des *bassetti* (les basses sont faussées). Le RV 508 de Vivaldi en souffre. Dès l'*Allegro* initial, ça accroche, ça ne coule pas. Ces écorchés hypersensibles et perfectionnistes sont captés très près, s'abandonnant dans leurs échanges à des accents dynamiques sophistiqués. Carmignola, on le sent, est en observation permanente du son de son partenaire et adapte le sien. Le RV 515 est plus réussi, avec une jolie conduite des ritournelles et une émulation assez virevoltante dans les mouvements rapides et une jolie respiration dans le *Largo*. L'Accademia dell'Annunciata de Riccardo Doni ne lésine pas sur les effets de dynamique, mais convainc dans la *Sinfonia* vivaldienne RV 125 souple et moelleuse. Savourons enfin la sonorité miraculeuse des instruments (Guarnieri pour Carmignola, copie d'Amati pour Brunello).

Pour en finir avec cette riche section, évoquons "What next Vivaldi?" (2019-20/6). Il s'agit d'une sorte de «happening» qui cherche à justifier sa musique du Vénitien en la juxtaposant à des piécettes contemporaines, exécutées par la violoniste phénomène Kopatchinskaja et le Giardino d'Antonini, qui se garde bien de contrôler les penchants viscéraux de sa soliste pour l'expérimentation du son et la technique d'archet et disjoncte même dans l'approche hystérique prestissimo, arbitraire et raide de *La tempesta di mare* qui ouvre le récital. Antonini a quelque chose du portrait de Dorian Gray, qui petit à petit se transforme en portant les marques physiques du péché. D'une rectitude un peu froide avec Mullova (comparez son *Grosso Mogul* avec celui-ci), placide et poétique avec Coin, enthousiaste avec Bartoli, il modèle son Giardino à la personnalité de sa/son soliste. Patricia Kopatchinskaja méritait d'être guidée sur ce terrain miné qu'est Vivaldi. Certains effets, fixés sur des détails, fonctionnent, comme la cadence «Pontotti» du finale du *Mogul*, mais le son reste étriqué, la justesse en coulisses. L'ornementation, aussi bavarde que systématique (RV 191), déçoit. Aux antipodes

## DISCOGRAPHIE

de l'élégance exquise de Carmignola. Oublions la cadence délirante de l'*Allegro* initial du RV 208, mais saluons le *Grave recitativo* à la mode gypsy du même concerto. L'orchestre surdynamisé, abusant des contrastes dynamiques, se calmant curieusement dans les RV 157 et RV 550, ne suit en fait pas de ligne cohérente. On ne sait plus quoi faire avec Vivaldi. Pour qu'émergent des merveilles, il suffit d'un élan général poétique et sensible. Ici, il est absent.

Abandonnons le violon pour le violoncelle. Apporter un vent de fraîcheur sur ces concertos n'est pas une mince affaire après les réussites de Coin, Cocset, Dieltens ou Galligioni. Pourtant, la précision, l'élan, l'extraordinaire maîtrise technique d'Ophélie Gaillard (2019-20/7) les surpasse tous, portée un Pulcinella d'une texture soyeuse et captée par une prise de son détaillée. Ophélie, impeccable, jamais crispée sur les passages ardu, est une virtuose hors pair. On la sentait un peu tendue hier encore, quand il lui fallait s'abandonner dans l'ornementation d'un mouvement lent ou perdre le contrôle pour souligner le côté «spiritoso» des allegros. Rien de cela ici. Son immersion dans l'univers vivaldien est totale. Un puriste s'étonnerait des petites cadences à la fin des allegros qu'elle ajoute pour montrer ses aigus. Qu'importe. Et quel programme! Savourez la version originale inédite du RV 409 avec un petit changement dans le troisième mouvement qui a tout son charme. Le basson obligé y est plus expansif et chantant qu'à l'ordinaire. Une alternative convainquante à Bylsma (Sony). Et quelle mécanique époustouflante de l'instrument piccolo dans le finale du RV 414! De l'inédit aussi, avec le *Larghetto* reconstruit du RV 788, excursion dans le grave du violoncelle sur lit de continuo. Le célèbre RV 424 y trouve sa référence. En particulier dans l'approche du *Largo*, où la ligne soliste moelleuse est nappée d'étranges sonorités où se mêlent le psaltérion et le clavecin. Le RV 575 est un tourbillon. Abordé vite, il prétexte à une émulation d'ornements inventifs, qui ne cèdent en rien à ceux de Pablo Valetti dans le finale du RV 112, transformé en joyeuse danse populaire avec percussions de tambourin. Un charme fou.

Christophe Coin, lui, termine enfin son intégrale (2019-20/57). Commencée avec l'Academy of Ancient Music, poursuivie avec Il Giardino Armonico, elle se termine ici avec L'Onda Armonica, l'ensemble de Sergio Azzolini. Quatre concertos peu connus préservés à Wiesentheid sont le cœur de ce programme dont le bel apocryphe RV 415 exhumé par Bylsma en 1968. Ils figurent tous dans l'intégrale vivante et homogène de Francesco Galligioni chez Brilliant. Mais les véritables rivaux de Coin sont en fait, dans leur programme Wiesentheid, Walter Vestidello, vigoureux mais un peu fébrile (Warner) et surtout Roel Dieltiens (Harmonia Mundi), fusionnel avec son ensemble Explorations, inoubliable dans le RV 407 doucement susurré. Face à la gouaille de Galligioni dans le RV 404, Coin prend le contrepied de la délicatesse. Jamais démonstratif et d'une retenue souriante, il soigne la diction, ciselle les nuances, les passages piano, soulignant le discours par un soupçon de rubato. Il est secondé par un Onda Armonica lumineux et aéré qui confère à ce rustique concerto une élégance inattendue. Les rapports entre le violoncelle et la basse continue sont aussi particulièrement soignés. Dans le RV 423 par exemple, où le violone, le basson, le théorbe et l'orgue mettent en valeur l'un après l'autre la ligne mélodique. Mais l'approche



vivaldienne de Christophe Coin, inchangée depuis vingt ans, se reconnaît avant tout dans la rêverie ornementée des mouvements lents. La mélancolie du RV 407, les digressions vagabondes dans le RV 423 comme la modestie du chant de la danse lente joliment sculptée du RV 415 expriment parfaitement mieux encore son Vivaldi que l'articulation des motifs de virtuosité ou une ornementation intelligente. Cette intégrale fera date.

Partageons aussi avec Fourés son enthousiasme pour l'intégrale des Concertos pour flûte à bec par Giovanni Antonini (2019-20/4). On retrouve toujours avec excitation les couleurs, tourbillons et attaques du *Il Giardino Armonico*, qui s'aventure dans des recoins inattendus et découvrent de nombreuses facettes dans ces pages pourtant déjà magnifiquement servies (Schneider, Temmingh, Lauzer). Cet ensemble saisit comme personne la créativité vivaldienne: si les contrastes dynamiques abrupts, les timbres ambigus, l'ornementation et la réalisation du continuo sont osés, tout part du texte de Vivaldi, rien n'est arbitraire. Triomphant de tous les obstacles techniques de ce répertoire miné, Antonini utilise avant tout la déclamation pour créer l'effet virtuose, comme dans le RV 442. *La tempesta di mare* est également un régal, comme l'équilibre entre les parties d'orchestre.

Tout aussi réussi est le récital de Tafelmusik (2019-20/82). Comme l'écrit Bertil van Boer dans la revue «Fanfare»,<sup>9</sup> la performance de la Tafelmusik est raffinée et vivante. Les tempos sont excellents, sans faute d'intonation ou de phrasé. Mentionnons en particulier le premier enregistrement sur instruments anciens du RV 564a, aussi réussi que la version Güttler de 1992. La précision et la poésie se marient à merveille pour les neuf premières mesures de RV 553 pour quatre violons, où les figures de triplets du quatuor solo sont superlativement fusionnées et exactes. L'ornementation habile du luthiste Lucas Harris dans le *Largo* du RV 93, comme le violon d'Elisa Citterio dans les RV 761 ou *L'Amoroso*, raffiné et vivant, enchantent. Un excellent récital.

En **musique sacrée**, la *Juditha triumphans* de Jordi Savall (2019-20/2) arrive au bon moment, car aucune version vraiment recommandable n'est actuellement disponible. Si l'on oublie celle de Negri, à la battue lourde, malgré une Finnilä (Judith) poignante et une Ameling (Vagaus) éblouissante, que reste-t-il? McGegan et Sardelli réunissent l'instrumentarium adéquat mais le plateau vocal modeste déçoit. De Marchi (Naïve) a des atouts. Mais les outrances des chanteurs dans ce barnum opératique et le manque de densité de Montis Regalis ne tiennent pas la route, malgré la Judith de Kožená, voix superbe, mais jamais totalement impliquée dans les moments forts. La référence existe pourtant, enregistrée en 2002 par Diego Fasolis (RTSI Multimedia), avec la plus forte des Judith, Sara Mingardo à son apogée, et le Vagaus agile d'Invernizzi. L'implication dramatique des récitatifs et la cohérence des voix judicieusement choisies charment et surprennent tout du long. Hélas!, cette version, à rééditer au plus vite, n'existe

<sup>9</sup> «Fanfare», mars-avril 2020.

plus qu'en mp3 sur les sites marchands. Jordi Savall a enregistré sa *Juditha* au lendemain de son concert à la Basilique Notre Dame de Beaune en octobre 2018, sorte de répétition générale qui aurait dû l'alerter sur les insuffisances notoires de l'entreprise. Avant tout, le mezzo norvégien Marianne Beate Kielland n'est pas une Judith. Où sont le legato, la stabilité dans le registre grave? Voix sans mystère, moins concentrée que Mingardo, elle manque de densité émotionnelle, par exemple dans *Quanto magis generosa*. On n'est pas captivé. L'ornementation est aussi un peu forcée. L'implacable *In somno profundo* est cependant assez réussi, même si on ne sent pas le doigt divin au-dessus de sa tête. Rachel Redmond est un Vagaus agréable, à l'aise dans ce climat élégiaque d'*Umbræ caræ*, impliquée dans le furieux *Armataæ face*, mais à l'agilité par moment limitée dans *Quamvis ferro*. Si on conçoit une voix de peu d'envergure pour Abra la servante, pourquoi Savall a-t-il aussi sacrifié Holoferne? L'instrumentarium est bien restitué et le chœur féminin aussi convainquant que celui de De Marchi. L'accompagnement orchestral n'est jamais outré, mais confortable, avec des nuances dynamiques sculptées moins nettement que dans la version Fasolis. L'illustration du contexte dramatique déçoit parfois, comme ce *O servi, volate* trop placide pour illustrer des serviteurs qui s'agitent ou dans l'enchaînement flottant entre les récitatifs et certains airs. Savall n'a pas vaincu Judith. Réécoutez Fasolis avec Mingardo.

La parution d'une version historique encore jamais éditée, comme celle d'Ephrikan à Bruxelles en 1958 (2019-20/42) tient du miracle. Les grandes Judith font les plus beaux *Stabat Mater* vivaldiens. L'adage ne s'est jamais démenti. La première héroïne au disque (oublions la touchante Elena Nicolai, sous la baguette d'Antonio Guarnieri en 1941 pour l'exhumation outrageusement altérée de l'oratorio) fut Maria Amadini avec Ephrikan déjà (3LP Period) en 1952. Son *Stabat Mater*, paru en 1951 chez Angelicum avait impressionné le chef trévisan. Qui rééditera ces précieux incunables? *Bis repetita* avec Aafje Heynis en 1958. La distribution internationale du concert mémorable de Bruxelles ici restitué fut imposée à Ephrikan. Il découvrait Aafje Heynis, dont la Judith dominait, avec l'Holofernes de Nicola Monti, un plateau peu homogène. C'est à elle qu'il pensera en 1963 pour donner en concert le *Stabat* dans sa version originale avant de l'enregistrer divinement trois ans plus tard. Le contralto hollandais campe ici une héroïne tragique quasi hallucinée. Son arrivée solennelle au camp des Assyriens (*Quo cum Patriæ*), subtilement portée par la pulsation de la ligne des cordes, montre d'emblée sa nature transcendante, quasi inhumaine mais bouleversante. Les soldats sont pétrifiés (*O quam vaga*, imaginé en prière d'adoration). Le sombre *Mundi Rector de Cælo* susurré par le chœur qui termine la première partie confirme le parti pris du premier grand chef vivaldien de l'après-guerre. *Juditha*, pour lui, est un drame sacré d'où tout effet brillant ou frivole doit être exclu. Aafje Heynis trouble aussi par ses instants de fragilité (*Transit ætas* ou *Vivat in pace*). Mais elle fascine par-dessus tout dans la scène conduisant à l'exorable décapitation (*In somno profundo*). Les puristes reprocheront sans doute à la pépite bruxelloise les transpositions des rôles masculins. Il faudra attendre 1964 et l'honorable *Juditha* de Zedda pour que les tessitures originales soient enfin rétablies et conformes aux voix des *figlie* de La Pietà qui créèrent l'œuvre en 1716. Pour Ephrikan, et

## DISCOGRAPHIE

Guarnieri avant lui, la transposition des voix du cruel Assyrien et de son sbire Vagaus s'imposait pour coller au rôle. Si Theo Zilliken campe un Holoferne solide mais pataud, touchant quand même dans *Noli, o cara*, Nicola Monti est un ténor léger exceptionnel. Son *Umbræ caræ* divin, d'une douceur, d'une rondeur fondante, reste un moment d'anthologie. Oublions l'Abra quelconque d'Irma Colassi mais retenons l'autorité solennelle de l'Ozias de Louis Rondeleux. Ce sont aussi Heynis et Ephrikian qui enregistrèrent en 1966 l'inoubliable Musique pour la «Passion du Christ».

Jamais plus ces chefs-d'œuvre n'avaient été réunis jusqu'au malheureux récital d'Alessandra Visentin (2019-20/66), qui attriste justement Olivier Fourés, déplorant un sérieux problème d'équilibre entre les parties, et surtout un ensemble à la justesse toute personnelle faisant du surplace sous la baguette de plomb de Luca Oberti. Et il faut attendre qu'Alessandra Visentin entre en scène, vibrato tonitruant, phrases dégonflées et plans dynamiques élastiques pour que le cadre soit complet. Le contralto vénitien possède un timbre épais intéressant, et l'orchestre parvient certes à quelques incisions convaincantes, mais cette interprétation pourtant sincère reste modeste.

En **musique lyrique**, la parution tardive en fin septembre 2020 (au-delà des limites fixées au cadre de cette discographie) du *Tamerlano* par Ottavio Dantone nous prive d'un opéra complet. Mais le récital de Lea Desandre accompagné par l'ensemble Jupiter (2019-20/3) est une heureuse consolation. Le continuo est un modèle, avec le luth de Thomas Dunford et l'extraordinaire Jean Rondeau au clavecin. La réalisation se développe à partir de la nécessité expressive générale, ses recours sont illimités mais ne sont jamais utilisés comme exhibition gratuite ou forcée qui déstabiliserait immédiatement l'équilibre si particulier de Vivaldi. Les plans rhétoriques, danse, virtuosité, espace, noblesse, écriture, frénésie, fragilité, violence, sont ici si magnifiquement dessinés, que chaque pupitre. Léa Desandre s'y jette avec une implication émotionnelle et physique totale. Le mouvement qu'elle provoque, les passions qu'elle soulève, de la furie du *Vagaus* à la contemplation du *Cum dederit* vous saisissent au point d'oublier les si nombreuses références sur ces pièces archi-célèbres qui consacrent désormais une voix. Une mention particulière pour le *Mentre dormi*, avec un cor obligé, où l'équilibre voix/orchestre envoûte.

Mentionnons également «The Other Cleopatra: Queen of Armenia» (2019-20/31). Isabel Bayrakdarian choisit pertinemment des airs du *Tigrane* de Vivaldi, complétés par des pages de Hasse et de Gluck. Comme le dit le site de *gbopera*,<sup>10</sup> la voix du Bayrakdarian est raffinée, l'émission arrondie par une bonne technique, avec des valeurs expressives dans le phrasé et la diction. Le timbre est intéressant, car il est assez bruni, même s'il a tendance à s'éclaircir dans le registre aigu; les colorations sont précises, mais jamais spectaculaires, orientées vers la prudence, avec une réelle beauté du vibrato naturel.

<sup>10</sup> <<https://www.gbopera.it/2020/06/the-other-cleopatra-queen-of-armenia/>>.

## DISCOGRAPHIE

N'évoquons qu'une seule **réédition**, mais d'une importance historique majeure: Celle des «Concerti con multi strumenti» édités par Angelo Ephrikian et sa Scuola Veneziana en 1952 (2019-20/R1). Les collectionneurs en possession du rare disque Stradivari seront stupéfaits par l'extraordinaire qualité de la numérisation, mettant en relief les vents. Le *Funèbre* RV 579, comme le RV 555, avec ses deux clavecins crépitants s'écourent avec une particulière émotion. Si le goût d'Ephrikian pour les temps mesurés peut aujourd'hui étonner, on reconnaîtra sans peine sa «patte» dans sa manière d'articuler les phrases, avec de splendides legato dans la conduite des archets. On sourira devant la version orchestrée de *La notte* RV 104, alors que le maestro affirmait restituer le matériel vivaldien avec la plus extrême rigueur. Le CD est complété par les RV 155 et RV 510 extraits d'un disque Period de 1951, qui offrait par ailleurs *Il sospetto* RV 199 et *Il riposo* RV 270 dans l'interprétation de Carroll Glenn. La prise de son originale compacte n'a pu en revanche être qu'un peu améliorée ici. Voici un témoignage malgré tout significatif du premier ensemble italien qui se consacra à Vivaldi.

Comme **documentation** utile à la connaissance vivaldienne, choisissons le récital de Anton Steck (2019-20/D2), dont l'archet crépitant se fait ici l'avocat de Cattaneo, violoniste nord-italien, qui succédera à Pisendel à la tête du fameux orchestre de la Hofburg de Dresde en 1755. Pisendel, comme le rappellé Fourés, voyait en Cattaneo un «paresseux ambitieux», l'écriture des concertos de l'Italien reflétant une aisance tant musicale que technique bien loin des milliers d'esquisses, corrections ou tours de force mécaniques de l'Allemand. Cattaneo, directement influencé par Vivaldi, sait faire surgir en quelques notes des atmosphères surprenantes qui reflètent sa verve décomplexée, d'abord sensible et terrienne. Steck se délecte et se coule avec talent dans cette nonchalance fantasque. Savourez la brillance et l'esprit des allegros, les drames des mouvements lents, les couleurs du concerto avec basson. L'Arpa Festante, impeccable, anime ces pages avec un sens aigu du théâtre et du relief, et glisse dans le programme des pièces anonymes (et inégales) dénichées dans le fameux Schrank II de Dresde, dont la lumière n'a pas fini de nous éblouir.

# PUBBLICAZIONI

## A CURA DELL'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

NUOVA EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI ANTONIO VIVALDI  
Editore Ricordi, Milano

### OPERE STRUMENTALI

Le 12 Sonate «di Manchester»:

Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 8	RV 3
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 7	RV 12
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 52	RV 757
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 53	RV 755
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 54	RV 759
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 55	RV 758
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 14	RV 6
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 56	RV 22
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 57	RV 17a
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 58	RV 760
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 59	RV 756
Sonata per violino e basso continuo (Everett-Talbot)	F XIII, 60	RV 754
Sonata per violino e basso continuo (Grattoni)	F XIII, 61	RV 7a
Sonate per violino e basso continuo (Talbot)		RV 11, 37
Sonata per flauto traverso e basso continuo (Heller)	F XV, 9	RV 51
Sonata per due violini e basso continuo (Everett)	F XIII, 51	RV 74
Sonata per due oboi e basso continuo (Everett)	F XV, 8	RV 81
Sonata per oboe, violino e organo obbligato, con chalumeau ad libitum (Everett)	F XVI, 11	RV 779
Sonata per violino e basso continuo (Talbot)	F XIII, 62	RV 798
Sonata per violino e basso continuo (Sardelli)		RV 810
Sonate per violino e basso continuo (Talbot)		RV 815, 816
Sonata per violino, violoncello e basso continuo (Sardelli)		RV 820
Trio per due flauti traversi e basso continuo (Everett)	F XV, 10	RV 800
Sinfonia per due violini, viola e basso (Fechner)	F XI, 53	RV 147
Concerti per violino, archi e basso continuo (Fourés)		RV 320, 378, 745
Concerti per flauto traverso, archi e basso continuo (Sardelli)		RV 431a, 431, 432
Concerto per oboe, due violini, viola e basso (Heller)	F VI, 19	RV 462
Concerti per fagotto, archi e basso continuo (Sardelli)		RV 468, 482
Concerto per due violini e due violoncelli, archi e basso continuo (Sardelli)		RV 575
Concerto in due cori per due violini e due organi obbligati (Sardelli)		RV 584
Concerto per violino principale, due violini, viola e basso (Everett-Talbot)	F I, 239	RV 761
Concerto <i>L'ottavina</i> per violino principale, due violini, viola e basso (Everett-Talbot)	F I, 240	RV 763
Concerto per due violini obbligati (soli), due violini, viola e basso (Everett-Talbot)	F I, 241	RV 765
Concerto per flauto traverso, due violini, viola e basso (Heller)	F VI, 17	RV 783
Concerto per violino e archi in 5 parti (Sardelli)		RV 813
Concerto (Sardelli)		RV 817

PUBBLICAZIONI

<i>Suonate da camera a 3</i> Opera I (Ammetto)	RV 73, 67, 61, 66, 69, 62, 65, 64, 75, 78, 79, 63
<i>Sonate a violino e basso</i> Opera II (Sardelli)	RV 27, 31, 14, 20, 36, 1, 8, 23, 16, 21, 9, 32
<i>L'Estro Armonico</i> Opera III	
(Talbot)	RV 230, 265, 310, 356, 519, 522, 549, 550, 565, 567, 567 (Dresden), 578, 578a, 580
Concerto per quattro violini soli, archi e basso continuo (Op. III n. 1) (Talbot)	RV 549
Concerto per due violini e violoncello soli, archi e basso continuo (Op. III n. 2) Talbot)	RV 578
Concerto per due violini e violoncello soli, archi e basso continuo (variante dell'Op. III n. 2) (Talbot)	RV 578a
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. III n. 3) (Talbot)	RV 310
Concerto per quattro violini soli, archi e basso continuo (Op. III n. 4) (Talbot)	RV 550
Concerto per due violini soli, archi e basso continuo (Op. III n. 5) (Talbot)	RV 519
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. III n. 6) (Talbot)	RV 356
Concerto per quattro violini e violoncello soli, archi e basso continuo (Op. III n. 7) (Talbot)	RV 567
Concerto per quattro violini e violoncello soli, archi e basso continuo (variante dell'Op. III n. 7) (Talbot)	RV 567
Concerto per due violini soli, archi e basso continuo (Op. III n. 8) (Talbot)	RV 522
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. III n. 9) (Talbot)	RV 230
Concerto per quattro violini e violoncello soli, archi e basso continuo (Op. III n. 10) (Talbot)	RV 580
Concerto per due violini e violoncello soli, archi e basso continuo (Op. III n. 11) (Talbot)	RV 565
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. III n. 12) (Talbot)	RV 265
<i>VI concerti a 5</i> Opera VI (Borin)	
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 1) (Borin)	RV 324, 259, 318, 216, 280, 239
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 2) (Borin)	RV 324
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 3) (Borin)	RV 259
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 4) (Borin)	RV 318
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 5) (Borin)	RV 216
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 6) (Borin)	RV 280
Concerto per violino, archi e basso continuo (Op. VI n. 6) (Borin)	RV 239

LE QUATTRO STAGIONI

Volume unico. Edizione critica a cura di Paul Everett e Michael Talbot

Edizione speciale

Da *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, Opera VIII:

*La primavera*, Concerto per violino principale, due violini, viola e basso, Op. VIII n. 1, RV 269

*L'estate*, Concerto per violino principale, due violini, viola e basso, Op. VIII n. 2, RV 315

*L'autunno*, Concerto per violino principale, due violini, viola e basso, Op. VIII n. 3, RV 293

*L'inverno*, Concerto per violino principale, due violini, viola e basso, Op. VIII n. 4, RV 297

OPERE VOCALI SACRE

<i>Kyrie</i> , per due soprani e due contralti solisti, due cori a quattro voci miste e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Everett)	RV 587
<i>Jubilate, o amoeni chori</i> , Introduzione al <i>Gloria</i> per contralto (o soprano), due violini, viola e basso, e	
<i>Gloria</i> , per due soprani, contralto e tenore solisti, coro a quattro voci miste, tromba, due oboi, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 639/639a, 588
<i>Gloria</i> , per due soprani e contralto solisti, coro a quattro voci miste, tromba, oboe, violino solo (ad libitum), due violini, viola e basso (Talbot)	RV 589
<i>Credo</i> , per coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso (Everett)	RV 591



PUBBLICAZIONI

<i>Dixit Dominus</i> , Salmo 109 per due soprani, contralto, tenore e basso solisti, due cori a quattro voci miste, due trombe, due oboi e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 594
<i>Dixit Dominus</i> , Salmo 109 per due soprani, contralto, tenore e basso solisti, coro a cinque voci miste, tromba, due oboi, due violini, viola, due violoncelli e basso (Talbot)	RV 595
<i>Dixit Dominus</i> , Salmo 109 per due soprani, contralto e due tenori solisti, coro a quattro voci miste, due oboi, tromba, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 807
<i>Confitebor tibi domine</i> , Salmo 110 per contralto, tenore e basso solisti, due oboi, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 596
<i>Beatus vir</i> , Salmo 111 per due soprani, contralto, tenore e basso solisti, due cori a quattro voci miste, due oboi, archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 597
<i>Beatus vir</i> , Salmo 111 per due soprani e contralto solisti, coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 598
<i>Beatus vir</i> , Salmo 111 per soprano e tre contralti solisti, coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 795
<i>Laudate pueri Dominum</i> , Salmo 112, per soprano, due violini, viola e basso (Arnold-Talbot)	RV 600
<i>Laudate pueri Dominum</i> , Salmo 112, per soprano, flauto traversiere, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 601
<i>Laudate pueri Dominum</i> , Salmo 112, per due soprani solisti, coro a quattro voci miste, oboe (o flauto) e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 602/602a
<i>In exitu Israel</i> , Salmo 113 per coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 604
<i>Credidi propter quod locutus sum</i> , Salmo 115 per coro a cinque voci miste, due violini, due viole e basso (Talbot)	RV 605
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , Salmo 116 per coro a quattro voci miste, violini unisoni, viola e basso (Talbot)	RV 606
<i>Laetatus sum</i> , Salmo 121 per coro a quattro voci miste, violini unisoni, viola e basso (Talbot)	RV 607
<i>Laetatus sum</i> , Salmo 121 per coro a quattro voci miste, archi e basso continuo (Talbot)	RV 827
<i>Nisi Dominus</i> , Salmo 126 per contralto, viola d'amore, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 608
<i>Nisi Dominus</i> , Salmo 126 per soprano e due contralti, viola d'amore, chalumeau tenore, violino «in tromba marina», violoncello solo, organo solo, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 803
<i>Lauda Jerusalem</i> , Salmo 147 per due soprani solisti, due cori a quattro voci miste e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Degrada)	RV 609
<i>Domine ad adjuvandum me festina</i> , Responsorio per soprano solista, due cori a quattro voci miste, due oboi e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 593
<i>Magnificat</i> , Cantico per due soprani, contralto e tenore solisti, coro a quattro voci miste, due oboi, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 610/610a/610b/611
<i>Deus tuorum militum</i> , Inno per contralto, tenore, due oboi, due violini, viola e basso (Arnold)	RV 612
<i>Gaude, mater Ecclesia</i> , Inno per soprano, due violini, viola e basso (Arnold)	RV 613
<i>Sanctorum meritis</i> , Inno per soprano, due violini, viola e basso (Arnold)	RV 620
<i>Stabat Mater</i> , Inno per contralto, due violini, viola e basso (Everett)	RV 621
<i>Regina caeli</i> . Antifona per tenore o contralto, due «trombe» (violini in tromba marina), archi e basso continuo [incompleto] (Talbot)	RV 615
<i>Salve Regina</i> , Antifona per contralto, flauto traversiere, due flauti a becco e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 616
<i>Salve Regina</i> , Antifona per soprano, violino solo, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 617
<i>Salve Regina</i> , Antifona per contralto, due oboi e archi (due violini, viola e basso) divisi in due cori (Talbot)	RV 618

PUBBLICAZIONI

<i>Canta in prato, ride in monte</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 623
<i>Carae rosae, respirate</i> , Mottetto per soprano, archi e basso continuo [incompleto] (Talbot)	RV 624
<i>Clarae stellae, scintillate</i> , Mottetto per contralto, due violini, viola e basso (Everett)	RV 625
<i>In furore iustissimae irae</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Everett)	RV 626
<i>In turbato mare irato</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 627
<i>Invicti bellate</i> , Mottetto per contralto, archi e basso continuo [incompleto] (Sardelli)	RV 628
<i>Longe mala, umbrae, terrores</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 629
<i>Nulla in mundo pax sincera</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Everett)	RV 630
<i>O qui coeli terraeque serenitas</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Everett)	RV 631
<i>Sum in medio tempestatum</i> , Mottetto per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 632
<i>Vestro Principi divino</i> , Mottetto per contralto, due violini, viola e basso (Everett)	RV 633
<i>Vos aurae per montes</i> , Mottetto «per la Solennità di S. Antonio», per soprano due violini, viola e basso (Talbot)	RV 634
<i>Vos invito, barbarae faces</i> , Mottetto per contralto, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 811
Mottetti (10 Mottetti raccolti in volume unico)	RV 623, 625, 626, 627, 629, 630, 631, 632, 633, 634
<i>Ascende laeta</i> , Introduzione al <i>Dixit</i> per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 635
<i>Canta in prato, ride in fonte</i> , Introduzione al <i>Dixit</i> per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 636
<i>Cur sagittas, cur tela, cur faces</i> , Introduzione al <i>Gloria</i> per contralto, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 637
<i>Filiae maestae Jerusalem</i> , Introduzione al <i>Miserere</i> per contralto, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 638
<i>Longe mala, umbrae, terrores</i> , Introduzione al <i>Gloria</i> per contralto, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 640
<i>Non in pratis aut in hortis</i> , Introduzione al <i>Miserere</i> per contralto, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 641
<i>Ostro picta, armata spina</i> , Introduzione al <i>Gloria</i> per soprano, due violini, viola e basso (Talbot)	RV 642
Introduzioni (le 7 Introduzioni raccolte in volume unico)	RV 635, 636, 637, 638, 640, 641, 642
<i>Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie</i> , Sacrum militare oratorium (Talbot)	RV 644

OPERE VOCALI DA CAMERA

<i>All'ombra d'un bel faggio</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 649
<i>Allor che lo sguardo</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 650
<i>Amor, hai vinto</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 651
<i>Aure, voi più non siete</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 652
<i>Del suo natio rigore</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 653
<i>Elvira, anima mia</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 654
<i>Era la notte quando i suoi splendori</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 655
<i>Fonti del pianto</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 656
<i>Geme l'onda che parte dal fonte</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 657
<i>Il povero mio cor</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 658
<i>Indarno cerca la tortorella</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 659
<i>La farfallotta s'aggira al lume</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 660
<i>Nel partir da te, mio caro</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 661
<i>Par che tardo oltre il costume</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 662
<i>Scherza di fronda in fronda</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 663
<i>Se ben vivono senz'alma</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 664
<i>Si levi dal pensier</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 665

## PUBBLICAZIONI

<i>Sì, sì, luci adorate</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 666
<i>Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 667
<i>T'intendo sì, mio cor</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 668
<i>Tra l'erbe e i zeffiri</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 669
<i>Tremori al braccio e lagrime sul ciglio</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Degrada)	RV 799
<i>Usignoletto bello</i> , Cantata per soprano e basso continuo (Heller)	RV 796
<i>Alla caccia dell'alme e de' cori</i> , Cantata per contralto e basso continuo (Degrada)	RV 670
<i>Care selve, amici prati</i> , Cantata per contralto e basso continuo (Degrada)	RV 671
<i>Perfidissimo cor! Iniquo fato!</i> , Cantata per contralto e basso continuo (Degrada)	RV 674
<i>Pianti, sospiri e dimandar mercede</i> , Cantata per contralto e basso continuo (Degrada)	RV 676
<i>Qual per ignoto calle</i> , Cantata per contralto e basso continuo (Degrada)	RV 677
<i>All'ombra di sospetto</i> , Cantata per soprano, flauto traverso e basso continuo (Degrada)	RV 678
<i>Che giova il sospirar, povero core</i> , Cantata per soprano, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 679
<i>Lungi dal vago volto</i> , Cantata per soprano, violino e basso continuo (Degrada)	RV 680
<i>Perché son molli</i> , Cantata per soprano due violini e basso (Degrada)	RV 681
<i>Vengo a voi, luci adorate</i> , Cantata per soprano, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 682
<i>Amor, hai vinto</i> , Cantata per contralto, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 683
<i>Cessate, omai cessate</i> , Cantata per contralto, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 684
<i>O mie porpore più belle</i> , Cantata per contralto, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 685
<i>Qual pioggia dorata i dolci rai</i> , Cantata per contralto, due corni da caccia, due violini, viola e basso (Degrada)	RV 686
Cantate (36 Cantate raccolte in tre volumi)	
Le cantate per soprano. Vol. 1. RV 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663	
Le cantate per soprano. Vol. 2. RV 664, 665, 666, 667, 668, 796, 678, 679, 680, 681, 682	
Le cantate per contralto. RV 670, 671, 674, 676, 677, 683, 684, 685, 686	

## SERENATE

<i>La Gloria e Imeneo</i> , RV 687 (Borin)
<i>Serenata a 3</i> , RV 690 (Borin)

## OPERE TEATRALI

<i>La Dorilla</i> , RV 709 (Bettin)
<i>La fida ninfa</i> , RV 714 (Bizzarini-Borin)
<i>Il Giustino</i> , RV 717 (Strohm)
<i>Griselda</i> , RV 718 (Bizzarini-Borin)
<i>Il Teuzzone</i> , RV 736 (Borin-Moccia)
<i>Tito Manlio</i> , RV 738 (Borin)

DRAMMATURGIA MUSICALE VENETA

Editore Ricordi, Milano

1. *La finta pazza*

Libretto di Giulio Strozzi, musica di Francesco Paolo Sacrati.

Edizione in facsimile della partitura conservata nella Biblioteca privata dei principi Borromeo sull'Isola Bella (Lago Maggiore); edizione del libretto a cura di Nicola Usula; saggi introduttivi di Lorenzo Bianconi, Wolfgang Osthoff e Nicola Usula.

2. *L'incoronazione di Poppea*

Libretto di Gian Francesco Busenello, musica attribuita a Claudio Monteverdi.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli; edizione del libretto a cura di Lorenzo Bianconi; saggi introduttivi di Gino Benzoni e Alessandra Chiarelli.

3. *Il novello Giasone*

Libretto di Giacinto Andrea Cicognini e Giovanni Filippo Apolloni, musica di Francesco Cavalli e Alessandro Stradella.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca comunale degli Intronati di Siena; edizione dei libretti a cura di Nicola Usula; saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula.

4. *Il Medoro*

Libretto di Aurelio Aureli, musica di Francesco Lucio (Luzzo).

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e delle Arie conservate presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna; edizione del libretto; saggi introduttivi di Giovanni Morelli e Thomas Walker.

5. *Il Tito*

Libretto di Nicolò Beregan, musica di Antonio Cesti.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; edizione del libretto; saggio introduttivo di Giada Viviani.

6. *L'Orfeo*

Libretto di Aurelio Aureli, musica di Antonio Sartorio.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Contarini; edizione del libretto; saggio introduttivo di Ellen Rosand.

7. *Almerico in Cipro*

Libretto di Girolamo Castelli, musica di Antonio del Gaudio.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; edizione del libretto conservato presso Casa Goldoni a Venezia; saggio introduttivo di Giovanni Morelli.

8. *Messalina*

Libretto di Francesco Maria Piccioli, musica di Carlo Pallavicino.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Contarini, e delle Arie staccate provenienti dal manoscritto Giordano 35 della Biblioteca Nazionale di Torino; edizione del libretto conservato nella Raccolta Rolandi, Fondazione Giorgio Cini di Venezia; saggio introduttivo di Eleanor Selfridge-Field.

9. *Il Faramondo*

Libretto di Apostolo Zeno, musica di Carlo Francesco Pollarolo.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna; edizione del libretto; saggio introduttivo di Carlo Vitali e una nota su un'aria perduta di Haendel a cura di John H. Roberts.

## PUBBLICAZIONI

### 10. *Tre intermezzi (1707-1724)*

Libretti di autori vari, musiche di Antonio Lotti, Francesco Gasparini (?) e Antonio Caldara (?).  
Edizione in facsimile delle partiture degli intermezzi conservate presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e la Bibliothèque du Conservatoire Royal di Bruxelles; edizione dei libretti; saggio introduttivo di Francesca Menchelli-Buttini.

### 11. *L'umiltà coronata in Ester*

Libretto di Pietro Pariati, musica di Antonio Lotti.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna; edizione del libretto; saggio introduttivo di Laura Zanella.

### 12. *Ottone in villa*

Libretto di Domenico Lalli, musica di Antonio Vivaldi.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale di Torino, Fondo Foà; edizione del libretto; saggio introduttivo di John Walter Hill e una nota iconografica sul soggetto romano nella pittura veneziana del primo Settecento a cura di Massimo Gemin.

### 13. *Ariodante*

Libretto di Antonio Salvi, musica di Carlo Francesco Pollarolo.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz di Berlino; edizione del libretto; saggio introduttivo di Olga Termini.

### 14. *Nerone*

Libretto di Agostino Piovene, musica di Giuseppe Maria Orlandini.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz di Berlino; edizione del libretto; saggi introduttivi di Francesco Giuntini e Reinhard Strohm.

### 15. *Due Serenate*

Libretti adespoti, musica di Antonio Vivaldi.  
Edizione in facsimile delle partiture conservate presso la Biblioteca Nazionale di Torino, Fondo Foà; edizione dei testi poetici; saggio introduttivo di Michael Talbot e Paul Everett.

### 16. *Andromeda liberata*

Libretto di Vincenzo Cassani, musica di autori vari.  
Edizione in facsimile della partitura della serenata conservata presso il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia; edizione del libretto; saggio introduttivo di Michael Talbot.

### 17. *Demetrio*

Libretto di Pietro Metastasio, musica di Johann Adolf Hasse.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Contarini; edizione del libretto; saggio introduttivo di Reinhard Strohm e Francesca Menchelli-Buttini.

### 18. *La Merope*

Libretto di Apostolo Zeno e Domenico Lalli, musica di Geminiano Giacomelli.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Bibliothèque du Conservatoire Royal di Bruxelles; edizione del libretto; saggio introduttivo di Sylvie Mamy.

### 19. *La Maestra*

Libretto di Antonio Palomba, musica di Gioacchino Cocchi.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca Estense e Universitaria di Modena; edizione del libretto; saggio introduttivo di Anna Laura Bellina.

### 20. *Artaserse*

Libretto di Pietro Metastasio, musica di Baldassare Galuppi.  
Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz di Berlino e, solo per la sinfonia, la Bibliothèque Nationale de France di Parigi; edizione del libretto; saggio introduttivo di Francesca Menchelli-Buttini.

## PUBBLICAZIONI

### 21. *L'inimico delle donne* (3 volumi)

Libretto di Giovanni Bertati, musica di Baldassarre Galuppi.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Biblioteca del Pálacio Nacional de Ajuda di Lisbona; edizione del libretto; saggio introduttivo di Helen Geyer-Kiefl.

### 22. *Pygmalion – Pimmalione*

Libretti di Jean-Jacques Rousseau e Simeone Antonio Sografi, musiche di Horace Coignet e Giovanni Battista Cimador.

Edizione in facsimile delle partiture del melodramma e della scena lirica conservate presso gli Archives de la Comédie Française di Parigi e la Fondazione Olga e Ugo Levi di Venezia; edizione dei libretti; saggio introduttivo di Emilio Sala.

### 23. *Orfeo ed Euridice*

Libretto di Ranieri de' Calzabigi, musica di Ferdinando Bertoni.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Biblioteca musicale Greggiati di Ostiglia; edizione del libretto; saggio introduttivo di Paolo Cattelan.

### 24. *Adriano in Siria*

Libretto di Pietro Metastasio, musica di Pasquale Anfossi.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Cesare Pollini di Padova, Fondo Archivio Musicale Teatro Verdi; edizione del libretto, saggio introduttivo di Jacques Joly.

### 25. *La Morte di Cesare* (2 volumi)

Libretto di Gaetano Sertor, musica di Francesco Bianchi.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Bibliothèque du Conservatoire Royal di Bruxelles; edizione del libretto; saggio introduttivo di Piero Weiss.

### 26. *Amleto*

Libretto di Giuseppe Foppa, musica di Gaetano Andreozzi.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Cesare Pollini di Padova, Fondo Archivio Musicale Teatro Verdi; edizione del libretto, saggio introduttivo di Marcello Conati.

### 27. *I giuochi d'Agrigento* (2 volumi)

Libretto di Alessandro Pepoli, musica di Giovanni Paisiello.

Edizione in facsimile della partitura dell'opera conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; edizione del libretto conservato nella Raccolta Rolandi, Fondazione Giorgio Cini di Venezia; saggio introduttivo di Lorenzo Mattei.

### 28. *Cecchina suonatrice di ghironda*

Libretto di Gaetano Rossi, musica di Pietro Generali.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi e, solo per la sinfonia, la Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna; edizione del libretto conservato presso Casa Goldoni a Venezia; saggio introduttivo di Marco Beghelli.

### 29. *Gli Orazi e i Curiazi* (2 volumi)

Libretto di Simeone Antonio Sografi, musica di Marco Portogallo.

Edizione in facsimile della partitura conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, Fondo Basevi; edizione del libretto conservato presso la Raccolta Rolandi, Fondazione Giorgio Cini di Venezia; Catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia (1797-1815) di Maria Giovanna Miggiani.

### 30. *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)* (2 volumi)

Musiche di Alessio Rasetti (compositore dei balli Giacomo Brighenti), Rocco Gioannetti (compositore dei balli Gaspare Angiolini) e Onorato Viganò.

Edizione in facsimile delle partiture di sei balli pantomimici; saggio introduttivo di José Sasportes; Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia di Elena Ruffin e Giovanna Trentin.



STUDI DI MUSICA VENETA. QUADERNI VIVALDIANI  
Editore Olschki, Firenze

1. *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di FRANCESCO DEGRADA, 1980.  
Scritti di N. ANDERSON, D. ARNOLD, B. BRIZI, F. DEGRADA, J.-P. DEMOULIN, R. ELLER, G. FOLENA, C. GALLICO, H. HUCKE, W. KOLNEDER, L. MORETTI, M. T. MURARO, F. NICOLODI, P. PETROBELLI, E. POVOLEDO, R. RINALDI, E. SELFRIDGE-FIELD, M. TALBOT, R.-C. TRAVERS, G. VIO.
2. *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di LORENZO BIANCONI e GIOVANNI MORELLI, 1982 (2 volumi).  
Scritti di A. L. BELLINA, L. BIANCONI, B. BRIZI, F. DELLA SETA, J.-P. DEMOULIN, S. DURANTE, G. FOLENA, F. FIDO, K. HELLER, H. HUCKE, W. KOLNEDER, G. MORELLI, M. G. PENZA, P. PETROBELLI, F. PIPERNO, P. RYOM, E. SELFRIDGE-FIELD, R. STROHM, M. TALBOT, C. TIMMS, G. VIO, C. VITALI, P. WEISS, R. WIESEND.
3. ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI, MARIA GRAZIA PENZA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, 1982.
4. *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di ANTONIO FANNA e GIOVANNI MORELLI, 1988 (2 volumi).  
Scritti di A. L. BELLINA, L. BIANCONI, B. BRIZI, L. CATALDI, M. COLLINS, F. DEGRADA, J.-P. DEMOULIN, N. DUBOWY, S. DURANTE, P. EVERETT, M. FECHNER, P. G. GILLIO, M. GRATTONI, K. HELLER, J. W. HILL, H. L. HIRSCH, W. C. HOLMES, W. KOLNEDER, O. LANDMANN, L. LINDGREN, S. MAMY, P. MIOLI, D. E. MONSON, M. G. PENZA, F. PIPERNO, H. J. SCHULZE, E. SELFRIDGE-FIELD, M. STEGEMANN, M. STEINEBRUNNER, R. STROHM, M. TALBOT, F. TÀMMARO, C. TIMMS, R.-C. TRAVERS, D. VILLATICO, G. VIO, C. VITALI, C. WOLFF, L. ZOPPELLI.
5. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, 1991.
6. KARL HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, 1991.
7. *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, a cura di ANTONIO FANNA e MICHAEL TALBOT, 1992.  
Scritti di J.-P. DEMOULIN, P. EVERETT, F. FARGES – M. DUCASTEL-DELACROIX, M. FECHNER, K. HELLER, P. LESCAT, P. RYOM, E. SELFRIDGE-FIELD, M. TALBOT, K. VLAARDINGERBROEK.
8. MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, 1995.
9. CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, 1998.
10. *Cinquant'anni di produzione e consumi della musica dell'età di Vivaldi*, a cura di FRANCESCO FANNA e MICHAEL TALBOT, 1998.  
Scritti di P. BASSI, A. BASSO, S. BESTENTE, G. BEZZINA, S. CAPPELLETTO, E. CARERI, D. PISTONE, M. TALBOT, F. S. TANENBAUM TIEDGE, C. TIMMS, R.-C. TRAVERS, R. VLAD, M. VIEIRA DE CARVALHO, D. YANNOU.
11. FEDERICO MARIA SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, 2001.
12. PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento*, 2006.
13. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, 2008 (2 volumi).
14. LAURA MORETTI, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, 2008.
15. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Fugue*, 2009.
16. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, 2012.
17. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, 2013.
18. FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi*, 2013.
19. BETTINA HOFFMANN, *I bassi d'arco di Antonio Vivaldi. Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere*, 2020.

## PUBBLICAZIONI

### SAGGI VIVALDIANI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

1. *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, a cura di ALESSANDRO BORIN e JASMIN MELISSA CAMERON, 2016.  
Scritti di F. AMMETTO, M. BIZZARINI, A. BORIN, B. BROVER-LUBOVSKY, E. CARERI, P. EVERETT, C. FERTONANI, K. HELLER, L. LINDGREN, F. M. SARDELLI, E. SELFRIDGE-FIELD, M. SPITZER, J. B. STOCKIGT, C. TIMMS, R.-C. TRAVERS, K. VLAARDINGERBROEK.
2. MYRIAM ZERBI, *Un fiume di musica. Antonio Vivaldi. Alle origini di una riscoperta*, 2016.
3. MYRIAM ZERBI, *A Flow of Music. Antonio Vivaldi. At the Origins of a Rediscovery*, 2020.

### PUBBLICAZIONI ON-LINE

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

*Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, a cura di FRANCESCO FANNA e MICHAEL TALBOT 2009.

Scritti di F. AMMETTO, G. BARNETT, A. BASSO, M. BEGHELLI, M. I. BIGGI, M. BIZZARINI, J. M. CAMERON, L. CATALDI, E. CARERI, P. CIRANI, E. CORP, J.-P. DEMOULIN, C. FERTONANI, T. M. GIALDRONI, P. G. GILLIO, K. HELLER, J. HIRSHBERG, J. C. LÉON, N. LOCKEY, N. MACCAVINO, F. MENCHELLI-BUTTINI, S. ORLANDO, C. PANCINO, P. QUEIPO DE LLANO, P. RYOM, H. SEIFERT, E. SELFRIDGE-FIELD, R. STROHM, G. TARQUINIO, G. THOMÉ, R.-C. TRAVERS, S. ZIPS, S. ZOHN.

### VIVALDIANA

Editore S.P.E.S., Firenze

1. *VI Concerti Opera Decima*, RV 98/570, 104, 90, 442, 101, saggio introduttivo di FEDERICO MARIA SARDELLI.
2. *IX Sonate a Violoncello Solo*, RV 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, saggio introduttivo di BETTINA HOFFMANN.
3. *Suonate à Violino solo, e Basso per il Cembalo del Sig. D. Antonio Vivaldi (Le 12 sonate «di Manchester»)*, RV 3, 6, 12, 17a, 22, 754-760, saggio introduttivo di MICHAEL TALBOT.
4. *Opere per viola all'inglese (viola da gamba)*, RV 644, 719, 579, 555, saggio introduttivo di BETTINA HOFFMANN.
5. *Concerti con molti Istromenti*, RV 558, 552, 540, 149, saggio introduttivo di KARL HELLER.
6. *L'Estro Armonico, Concerti Opera Terza*, RV 549, 578, 310, 550, 519, 356, 567, 522, 230, 580, 565, 265, 578a, saggio rintrodotto di MICHAEL TALBOT.

### EX LIBRIS DEL FESTIVAL VIVALDI

Editore Ricordi, Milano

*Händel in Italia*, a cura di GIOVANNI MORELLI, 1981.

Scritti di G. MORELLI, R. STROHM, M. TALBOT, T. WALKER.

*L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di GIOVANNI MORELLI, 1982.

Scritti di M. BRUSATIN, F. DELLA SETA, M. GEMIN, M. LUZI, S. MAMY, G. MORELLI, F. PIPERNO, F. C. RICCI, E. SELFRIDGE-FIELD, P. WEISS, F. ZANZOTTO.

*Barocchismi. Aspetti di revival nei periodi Classico e Romantico*, 1983.

Scritti di E. SALA e P. WEISS.

*Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, 1984.

Scritti di M. GIRARDI, M. PIERI, M. ZANE, F. ZANZOTTO, L. ZOPPELLI.

«INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI»  
INDICI DEI NUMERI DA 1 (1980) A 21 (2000)

**1-1980**

Presentazione	3
Presentation	4
Linee programmatiche	5
Programme	7
Walter Kolneder, <i>Gibt es einen Vivaldistil?</i>	9
<i>Esiste uno stile vivaldiano? (Sommario)</i>	17
Peter Ryom, <i>C X 1102: Le manuscrit perdu du fonds de Dresde</i>	18
<i>The Lost Manuscript C X 1102 in the Dresden Collection (Summary)</i>	31
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi prete</i>	32
<i>Antonio Vivaldi, Priest (Summary)</i>	57
Lino Moretti, <i>Un cembalo per la Girò</i>	58
<i>An Harpsichord for Miss Girò (Summary)</i>	60
Discographie Vivaldi n° 1 - 1979 (R.-C. Travers)	63
Informazioni:	
Lettere dall'Italia	77
Lettere dalla Francia	80
Lettere dalla Gran Bretagna	83
Libri ricevuti	85
Edizioni musicali ricevute	86
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1978-1979 (E. Surian)	87

**2-1981**

Peter Ryom, <i>Les Catalogues de Bonlini et de Groppo</i>	3
<i>The Catalogues by Bonlini and by Groppo (Summary)</i>	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and a French Ambassador</i>	31
<i>Vivaldi e un ambasciatore francese (Sommario)</i>	42
Eleanor Selfridge-Field, <i>Vivaldi's "Te Deum": Clue to a French Patron?</i>	44
<i>Il «Te Deum» di Vivaldi: indizio conducente verso un committente francese? (Sommario)</i>	50
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi violinista in San Marco?</i>	51
<i>Antonio Vivaldi, A Violin Player at St Mark's? (Summary)</i>	60
La Nuova edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi	61
The New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi	62
Norme editoriali	63
Discographie Vivaldi n° 2 - 1980 (R.-C. Travers)	91
Informazioni:	
Lettere dagli Stati Uniti	109
Lettere dalla Repubblica Democratica Tedesca	112
Lettere dalla Germania Federale	114

## INDICI

### 3-1982

Michael Talbot, <i>A Vivaldi Discovery at the Conservatorio "Benedetto Marcello"</i>	3
<i>Una scoperta vivaldiana nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)</i>	12
Peter Ryom, <i>Deux Catalogues d'Opéras</i>	13
<i>Two Opera Catalogues (Summary)</i>	44
Reinhard Strohm, <i>Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740 - Manuscripts of Operas Staged in Venice, 1701-1740</i>	45
Roger-Claude Travers, <i>Une mise au point sur la maladie de Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's Disease (Summary)</i>	60
Gastone Vio, <i>Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia</i>	61
<i>A New House of Vivaldi in Venice (Summary)</i>	66
Discographie Vivaldi 78 tours (R.-C. Travers, T. Walker)	74
Discographie Vivaldi n° 3 - 1981 (R.-C. Travers)	98
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte prima (S. Durante)	112

### 4-1983

Maurizio Grattoni, <i>Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli</i>	3
<i>A Vivaldi Discovery at Cividale del Friuli (Summary)</i>	19
Maria Grazia Pensa, <i>La felicità delle Lettere, ossia l'edizione vivaldiana della «Drammaturgia» di Leone Allacci</i>	20
<i>The Venetian Edition of Leone Allacci's "Drammaturgia" (Summary)</i>	39
Karl Heller, <i>Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis</i>	41
<i>Sul rapporto tra alcuni concerti e sinfonie di Vivaldi (Sommario)</i>	60
Klaus Hortschansky, <i>Arientexte Metastasios in Vivaldi Opern</i>	61
<i>Arie metastasiane nelle opere di Vivaldi (Sommario)</i>	75
Reinhard Wiesend, <i>Die Arie "Già si sa ch'un empio sei": von Vivaldi oder Galuppi?</i>	76
<i>L'aria «Già si sa ch'un empio sei»: di Vivaldi o di Galuppi? (Summary)</i>	81
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi e i Vivaldi</i>	82
<i>Vivaldi and the Vivaldis (Summary)</i>	97
Nouvelle informations sur la discographie Vivaldi 78 tours (R.-C. Travers)	98
Discographie Vivaldi n° 4 - 1982 (R.-C. Travers)	101
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte seconda (L. Lera e F. Zanzotto)	112
In ricordo di Angelo Ephrikian / In memoriam Angelo Ephrikian	118

### 5-1984

Maurizio Grattoni, <i>Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli</i>	3
<i>New Vivaldi Sources in Udine and Cividale del Friuli (Summary)</i>	22
Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I</i>	23
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: I (Sommario)</i>	52
Eleanor Selfridge-Field, <i>Dating Vivaldi's Venetian Operas</i>	53
<i>La datazione delle opere di Vivaldi (Sommario)</i>	65

## INDICI

Michael Talbot, <i>Vivaldi's Conch Concerto</i>	66
<i>Il concerto «Conca» di Vivaldi (Sommaro)</i>	82
Francesco Degrada, <i>Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca</i>	83
<i>The Letters of Antonio Vivaldi in the Edition of Federigo Stefani: An Example of 19th-Century "Revision" (Summary)</i>	89
Gastone Vio, <i>I luoghi di Vivaldi a Venezia</i>	90
<i>Vivaldi's Venetian Haunts (Summary)</i>	106
Discographie Vivaldi n° 5 - 1983 (R.-C. Travers)	107
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte terza (L. Lera e A. M. Morazzoni)	115

### 6-1985

Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II</i>	3
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: II (Sommaro)</i>	56
Michael Talbot, <i>Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof</i>	57
<i>Vivaldi nel catalogo per la vendita del «Nachlass» di Nicolaas Selhof (Sommaro)</i>	63
Colin Timms, <i>“Prendea con man di latte”: A Vivaldi spuriousity?</i>	64
<i>«Prendea con man di latte»: attribuibile a Vivaldi? (Sommaro)</i>	73
Peter Ahnsehl, <i>Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Ritornellform</i>	74
<i>Genesi, essenza, divenire. Varie osservazioni sulla forma ritornello in Vivaldi (Sommaro)</i>	86
Luigi Cataldi, <i>I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova</i>	88
<i>Vivaldi and the "Teatro detto il Comico" of Mantua (Summary)</i>	110
Carl F. Panagl, <i>Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien</i>	111
<i>Immagine documentarie sulla morte di Vivaldi a Vienna (Sommaro)</i>	126
Discographie Vivaldi n° 6 - 1984 (R.-C. Travers)	128

### 7-1986

Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III</i>	5
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: III (Sommaro)</i>	34
Bruno Brizi, <i>Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713</i>	35
<i>Vivaldi at Vicenza: A Baroque Festival of 1713 (Summary)</i>	54
Ferruccio Tàmmaro, <i>Il «Farnace» fiorentino del 1733</i>	55
<i>“Farnace” (Florence, 1733): A Vivaldi Spuriousity? (Summary)</i>	61
Michael Stegemann, <i>Vivaldi und das Horn. Mutmassungen über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539</i>	62
<i>Vivaldi e il corno. Ipotesi sulla genesi dei concerti RV 538 e RV 539 (Sommaro)</i>	70
Gastone Vio, <i>La vecchia chiesa dell’Ospedale della Pietà</i>	72
<i>The Old Church of the Ospedale della Pietà (Summary)</i>	85
Discographie Vivaldi n° 7 - 1985 (R.-C. Travers)	88
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1983-1985 (A. M. Morazzoni e L. Zoppelli)	98

## INDICI

### 8-1987

I 40 anni dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi	5
The Istituto Italiano Antonio Vivaldi: a 40 <sup>th</sup> Anniversary Tribute	6
Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks and More Vivaldi</i>	7
<i>Nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)</i>	12
Luigi Cataldi, <i>Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova</i>	13
<i>Vivaldi at Mantua: New Documentation (Summary)</i>	23
Gastone Vio, <i>Ancora due residenze vivaldiane a Venezia</i>	24
<i>Two New Vivaldi Residences in Venice (Summary)</i>	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and the Empire</i>	31
<i>Vivaldi e l'Impero (Sommario)</i>	51
Luigi Cataldi, <i>La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di Antonio Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's "Tito Manlio" (Mantua, 1719) (Summary)</i>	89
Paul Everett, <i>Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts</i>	90
<i>Verso una cronologia dei manoscritti di Vivaldi (Sommario)</i>	107
Discographie Vivaldi n° 8 - 1986 (R.-C. Travers)	109

### 9-1988

Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks - Continued</i>	5
<i>Ancora nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)</i>	13
Reinhard Strohm, <i>“Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part One)</i>	14
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte I) (Sommario)</i>	23
Gastone Vio, <i>Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)</i>	25
<i>New Documents on Anna Girò (Summary)</i>	45
Kees Vlaardingerbroek, <i>Thematic Links to Other Works in the “Confitebor”, RV 596:</i>	
<i>Their Nature and Context</i>	47
<i>Rapporti tematici tra il «Confitebor», RV 596, ed altri lavori vivaldiani (Sommario)</i>	63
Olga Termini, <i>Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)</i>	64
<i>Vivaldi a Brescia: la festa della Purificazione alla chiesa della Pace (1711) (Sommario)</i>	74
Oskar Prinz zu Bentheim, Michael Stegemann, <i>Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakte, viele Fragen</i>	75
<i>Vivaldi e la Boemia. Pochi fatti molti interrogativi (Sommario)</i>	89
Per un incremento degli studi vivaldiani	90
Vivaldi Studies: New Perspectives	92
Discographie Vivaldi n° 9 - 1987 (R.-C. Travers)	93

### 10-1989

Rudolf Eller, <i>Vier Briefe Antonio Vivaldis</i>	5
<i>Quattro lettere di Antonio Vivaldi (Sommario)</i>	23
Carlo Vitali, <i>Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona</i>	25
<i>Vivaldi and his Reluctant Bolognese Patron Count Sicinio Pepoli (Summary)</i>	56



## INDICI

Reinhard Strohm, <i>“Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part Two)</i>	57
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte II) (Sommario)</i>	102
Gastone Vio, <i>Una satira sul teatro veneziano di Sant’Angelo datata «febbraio 1717»</i>	103
<i>A Satire on the Teatro S. Angelo, Venice (Summary)</i>	129
Luca Zoppelli, <i>Tre sussidi vivaldiani</i>	131
Discographie Vivaldi n° 10 - 1988 (R.-C. Travers)	138

### 11-1990

Philippe Lescat, <i>«Il Pastor Fido», une œuvre de Nicolas Chédeville</i>	5
<i>“Il Pastor Fido” by Nicolas Chédeville (Summary)</i>	10
Reinhard Strohm, <i>“Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part Three)</i>	11
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte III) (Sommario)</i>	26
Paul Everett, <i>Vivaldi’s Italian Copyists</i>	27
<i>I copisti italiani di Vivaldi (Sommario)</i>	87
Gastone Vio, <i>Alla ricerca della data dell’ultimo addio di Vivaldi a Venezia</i>	89
<i>Towards a Chronology of Vivaldi’s Final Departure from Venice (Summary)</i>	97
Discographie Vivaldi n° 11 - 1989 (R.-C. Travers)	99

### 12-1991

Michael Talbot, <i>Vivaldi in the Sale Room: A New Version of “Leon feroce”</i>	5
<i>Vivaldi all’asta: una nuova versione di «Leon feroce» (Sommario)</i>	17
Carlo Vitali, <i>I Fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un’assenza</i>	19
<i>The Pepoli Brothers vs. Vivaldi and Anna Girò (Summary)</i>	46
Reinhard Strohm, <i>“Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part Four)</i>	47
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte IV) (Sommario)</i>	75
Gastone Vio, <i>Appunti vivaldiani</i>	77
<i>Vivaldi Curiosities (Summary)</i>	86
Discographie Vivaldi n° 12 - 1990 (R.-C. Travers)	87

### 13-1992

Berthold Over, <i>Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio “Benedetto Marcello”</i>	5
<i>Un autografo sconosciuto di Vivaldi nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)</i>	16
Mario Saccardo, <i>Un autografo vivaldiano a Vicenza</i>	17
<i>A Vivaldi Autograph in Vicenza (Summary)</i>	22
Michael Talbot, <i>New Light on Vivaldi’s “Stabat Mater”</i>	23
<i>Nuova luce sullo «Stabat Mater» di Vivaldi (Sommario)</i>	37
Eleanor Selfridge-Field, <i>Vivaldi and the Accademia Filarmonica</i>	39
<i>Vivaldi e l’Accademia Filarmonica di Bologna (Sommario)</i>	49
Sylvie Mamy, <i>«Le Printemps» d’Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville,</i>	
<i>Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau</i>	51
<i>Vivaldi’s “Primavera”, revised and corrected at Paris by Nicolas Chédeville, Michel Corrette</i>	
<i>and Jean-Jacques Rousseau (Summary)</i>	65

## INDICI

Livia Pancino, <i>Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico</i>	67
<i>Vivaldi's Hand: A Graphological Analysis</i> (Summary)	95
Discographie Vivaldi n° 13 - 1991 (R.-C. Travers)	97

### 14-1993

Peter Ryom, <i>RV 749</i>	5
<i>RV 749</i> (Summary)	50
Daniel F. Freeman, " <i>Orlando Furioso</i> " in the Bohemian Lands: Was Vivaldi's Music Really Used?	51
<i>«Orlando furioso» in terra boema: il ruolo di Vivaldi</i> (Sommario)	74
Carlo Vitali, <i>Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna</i>	75
<i>Houses of Cards: Vivaldi, Pietro degli Antonii and the Accademia Filarmonica of Bologna</i> (Summary)	96
Livia Pancino, <i>Analisi grafiche della «lettera Roseman»</i>	92
<i>The "Roseman Letter": A Graphic Analysis</i> (Summary)	97
Paolo Rigoli, <i>L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737</i>	99
<i>The Orchestra of the Teatro Filarmonico, Verona, towards 1737</i> (Summary)	110
Miscellany (M. Talbot)	111
Miscellanea (M. Talbot)	115
Discographie Vivaldi n° 14 - 1992 (R.-C. Travers)	119

### 15-1994

Peter Ryom, <i>Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi</i>	5
<i>Double Versions in Opera Scores</i> (Summary)	50
Livia Pancino, <i>«Arsilda, regina di Ponto»: per una ricostruzione della versione primitiva</i>	51
<i>"Arsilda, regina di Ponto": A Reconstruction of the Original Version</i> (Summary)	73
Gastone Vio, <i>Ancora sull'ultima residenza vivaldiana</i>	75
<i>More about Vivaldi's Last Residence</i> (Summary)	81
Jutta Wende, <i>Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?</i>	83
<i>Un ritratto di Antonio Vivaldi</i> (Sommario)	98
Federico Maria Sardelli, <i>Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana</i>	103
<i>Red Locks of Hair. Towards a Reconsideration of Vivaldi Iconography</i> (Summary)	113
Miscellany (M. Talbot)	115
Miscellanea (M. Talbot)	119
Discographie Vivaldi n° 15 - 1993 (R.-C. Travers)	123

### 16-1995

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. I: «Ottone in villa»;</i>	5
<i>«Orlando finto pazzo»; «Arsilda, regina di Ponto»; «L'incoronazione di Dario»</i>	58
<i>Vivaldi's Opera: Their Librettos and Scores Compared. I: "Ottone in villa"; "Orlando finto pazzo"; "Arsilda, regina di Ponto"; "L'incoronazione di Dario" (Summary)</i>	58

## INDICI

Carlo Vitali, <i>I nove «principi di altezza» corrispondenti di Vivaldi e la dedica enigmatica del Concerto RV 574. Alla ricerca dell'indirizzo perduto</i>	59
<i>The Nine "Principi di altezza" with whom Vivaldi Corresponded and the Enigmatic Dedication of the Concerto RV 574. The Search for the Lost Mailing List (Summary)</i>	89
Kees Vlaardingerbroek, <i>Venetian Echoes on Northern Canals: Some observations on Vivaldi's Music in the Netherlands</i>	91
<i>Echi veneziani lungo i canali nordici: musiche vivaldiane nei Paesi Bassi (Sommario)</i>	121
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi chierico veneziano</i>	123
<i>Antonio Vivaldi: Venetian Ordinand (Summary)</i>	131
Miscellany (M. Talbot)	133
Miscellanea (M. Talbot)	138
Discographie Vivaldi n° 16 - 1994 (R.-C. Travers)	143
Indici di «Informazioni e studi vivaldiani». Numeri da 1 (1980) a 15 (1994)	161
Indice per autore	169

### 17-1996

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. II: «Armida al campo d'Egitto»; «Teuzzone»; «Tito Manlio»</i>	5
<i>Vivaldi's Opera: Their Librettos and Scores Compared. II: "Armida al campo d'Egitto"; "Teuzzone"; "Tito Manlio" (Smmary)</i>	67
Paul Everett, <i>Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria", RV 589</i>	68
<i>Vivaldi a tavolino: l'autografo del «Gloria», RV 589 (Sommario)</i>	87
Rudolf Rasch, <i>La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers</i>	89
<i>La «famosa mano» di Monsieur Roger: gli editori olandesi di Antonio Vivaldi (Sommario)</i>	136
Gastone Vio, <i>Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)</i>	139
<i>The Venetian Clergy and Eighteenth-Century Music (With a Postscript on the Pietà) (Summary)</i>	152
Miscellany (M. Talbot)	155
Miscellanea (M. Talbot)	158
Discographie Vivaldi n° 17 - 1995 (R.-C. Travers)	161

### 18-1997

Cesare Fertonani, <i>Antonio Vivaldi: le sonate a tre</i>	5
<i>The Trio Sonatas of Antonio Vivaldi (Summary)</i>	36
Michel Talbot, <i>Transmission versus Interpretation. The Trial of Texts and Acts</i>	37
<i>Trasmissione contro interpretazione. Il cimento dei testi e degli atti (Sommario)</i>	44
Olivier Rouvière, <i>«Siroe» de Vivaldi, ou Metastasio à Venise</i>	45
<i>Vivaldi's "Siroe", or Metastasio in Venice (Summary)</i>	60
Kees Vlaardingerbroek, <i>Vivaldi alla francese: Guido and Rameau "à la manière vivaldienne"</i>	63
<i>Vivaldi alla francese: Guido e Rameau «à la manière vivaldienne» (Sommario)</i>	80
Miscellany (M. Talbot)	81
Miscellanea (M. Talbot)	85
Discographie Vivaldi n° 18 - 1996 (R.-C. Travers)	89

## INDICI

### 19-1998

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. III: «La Verità in cemento»; «La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigrane»; «Giustino»</i>	5
<i>Vivaldi's Opera: Their Librettos and Scores Compared. III: "La verità in cemento"; "La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigrane"; "Giustino" (Summary)</i>	31
Rudolf Rasch, <i>Some Remarks on Vivaldi's "Amsterdam Concerto" (RV 562a)</i>	33
<i>Alcune osservazioni sul «Concerto di Amsterdam» (RV 562a) di Vivaldi (Sommaro)</i>	43
Frédéric Delaméa, <i>La redécouverte du théâtre vivaldien: état des lieux et perspectives</i>	45
<i>The Rediscovery of Vivaldi's Operas: The Present State and Future Perspectives (Summary)</i>	73
Olivier Rouvière, <i>De Zeno à Goldoni: trois versions de «Griselda»</i>	75
<i>From Zeno to Goldoni: Three Versions of "Griselda" (Summary)</i>	98
Miscellany (M. Talbot)	101
Miscellanea (M. Talbot)	106
Discographie Vivaldi n° 19 - 1997 (R.-C. Travers)	111

### 20-1999

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IV: «Dorilla in Tempe»; «Farnace»</i>	5
<i>Vivaldi's Opera: Their Librettos and Scores Compared. IV: "Dorilla in Tempe"; "Farnace" (Summary)</i>	57
Bella Brover-Lubovsky, <i>Vivaldi and Contemporary German Music Theory</i>	59
<i>Vivaldi e la teoria musicale tedesca del suo tempo (Sommaro)</i>	82
Jean Cassagnol et Anne Napolitano-Dardenne, <i>Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con<sup>to</sup> P Flautino Del Viualdi?»</i>	83
<i>Is the Concerto RV 312 the fourth "Con<sup>to</sup> P Flautino Del Viualdi"?</i> (Summary)	110
Michel Talbot, <i>A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds</i>	111
<i>Una nuova sonata per violino di Vivaldi e altri recenti ritrovamenti (Sommaro)</i>	132
Miscellany (M. Talbot)	135
Miscellanea (M. Talbot)	140
Discographie Vivaldi n° 20 - 1998 (R.-C. Travers)	145

### 21-2000

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. V: «Orlando Furioso»; «Atenaide»</i>	5
<i>Vivaldi's Opera: Their Librettos and Scores Compared. V: "Orlando Furioso"; "Atenaide" (Summary)</i>	33
Jehoash Hirshberg and Simon McVeigh, <i>The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's "Opera Prima"</i>	35
<i>La costruzione di un movimento basato sul Ritornello: strategie e scelte compositive nell'«Opera Prima» di Tessarini (Sommaro)</i>	74
Micky White, <i>Biographical Notes on the "Figlie di coro" of the Pietà Contemporary with Vivaldi</i>	75
<i>Note biografiche sulle «Figlie di coro» della Pietà contemporanee di Vivaldi (Sommaro)</i>	97
Olivier Fourés and Michael Talbot, <i>A New Vivaldi Cantata in Vienna</i>	99
<i>Una nuova cantata di Vivaldi a Vienna (Sommaro)</i>	109
Bella Brover-Lubovsky, <i>Between Modality and Tonality: Vivaldi's Harmony</i>	111
<i>Tra modalità e tonalità: l'armonia di Vivaldi (Sommaro)</i>	132
Miscellany (M. Talbot)	135
Miscellanea (M. Talbot)	140
Discographie Vivaldi n° 21 - 1999 (R.-C. Travers)	145

## INDICI

### «INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI»

#### INDICE PER AUTORE

- Ahnsehl Peter, *Genesis, Wesen Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Ritornellform*, 6, 1985, pp. 74-87
- Brizi Bruno, *Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713*, 7, 1986, pp. 35-54
- Brover-Lubosky Bella, *Vivaldi and Contemporary German Music Theory*, 20, 1999, pp. 59-82  
*Between Modality and Tonality: Vivaldi's Harmony*, 21, 2000, pp. 111-133
- Cassignol Jean e Napolitano-Dardenne Anne, *Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con<sup>o</sup> P Flautino del Vivaldi?»*, 20, 1999, pp. 83-100
- Cataldi Luigi, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova*, 6, 1985, pp. 88-100  
*Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova*, 8, 1987, pp. 13-23  
*La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di Antonio Vivaldi*, 8, 1987, pp. 52-89
- Degrada Francesco, *Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca*, 5, 1984, pp. 83-89
- Delaméa Frédéric, *La redécouverte du théâtre vivaldien: état des lieux et perspectives*, 19, 1998, pp. 45-73
- Eller Rudolf, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, 10, 1989, pp. 5-23
- Everett Paul, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I*, 5, 1984, pp. 23-52  
*Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, 6, 1985, pp. 3-56  
*Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III*, 7, 1986, pp. 5-34  
*Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, 8, 1987, pp. 90-107  
*Vivaldi's Italian Copyists*, 11, 1990, pp. 27-88  
*Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria", RV 589*, 17, 1996, pp. 68-87
- Fertonani Cesare, *Antonio Vivaldi: le sonate a tre*, 18, 1997, pp. 5-36
- Fourés Olivier e Talbot Michael, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, 21, 2000, pp. 99-109
- Freeman Daniel E., *"Orlando Furioso" in the Bohemian Lands: Was Vivaldi's Music Really Used?*, 14, 1993, pp. 51-74
- Grattoni Maurizio, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, 4, 1983, pp. 3-19  
*Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli*, 5, 1984, pp. 3-22
- Heller Karl, *Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis*, 4, 1983, pp. 41-60
- Hirshberg Jehoash e McVeigh Simon, *The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's "Opera Prima"*, 21, 2000, pp. 35-74
- Hortschansky Klaus, *Arientexte Metastasio in Vivaldis Opern*, 4, 1983, pp. 61-75
- Kolneder Walter, *Gibt es einen Vivaldistil?*, 1, 1980, pp. 9-17
- Lescat Philippe, *«Il Pastor Fido», une œuvre de Nicolas Chédeville*, 11, 1990, pp. 5-10
- Mamy Sylvie, *Le Printemps d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau*, 13, 1992, pp. 51-65
- McVeigh Simon e Hirshberg Jehoash, *The Making of a Ritornello Movement: Compositional Strategy and Selection in Tessarini's "Opera Prima"*, 21, 2000, pp. 35-74
- Moretti Lino, *Un cembalo per la Girò*, 1, 1980, pp. 58-60
- Napolitano-Dardenne Anne e Cassignol Jean, *Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con<sup>o</sup> P Flautino del Vivaldi?»*, 20, 1999, pp. 83-100

## INDICI

- Oskar Prinz zu Bentheim e Stegemann Michael, *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, 9, 1988, pp. 75-89
- Over Berthold, *Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"*, 13, 1992, pp. 5-16
- Panagl Carl F., *Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien*, 6, 1985, pp. 111-127
- Pancino Livia, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, 13, 1992, pp. 67-95  
*Analisi grafica della «lettera Roseman»*, 14, 1993, pp. 92-95 e 97  
 «*Arsilda, regina di Ponto*»: per una ricostruzione della versione primitiva, 15, 1994, pp. 51-73  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. I: «Ottone in villa»; «Orlando finto pazzo»; «Arsilda, regina di Ponto»; «L'incoronazione di Dario»*, 16, 1995, pp. 5-58  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. II: «Armida al campo d'Egitto»; «Teuzzone»; «Tito Manlio»*, 17, 1996, pp. 5-67  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. III: «La verità in cimento»; «La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero Tigrane»; «Giustino»*, 19, 1998, pp. 5-31  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IV: «Dorilla in Tempe»; «Farnace»*, 20, 1999, pp. 5-57  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. V: «Orlando Furioso»; «Atenaide»*, 21, 2000, pp. 5-33
- Pensa Maria Grazia, *La felicità delle Lettere, ossia l'edizione veneziana della «Drammaturgia» di Leone Allacci*, 4, 1983, pp. 20-40
- Rigoli Paolo, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, 14, 1993, pp. 99-110
- Rasch Rudolf, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, 17, 1996, pp. 88-137  
*Some Remarks on Vivaldi's "Amsterdam Concerto" (RV562a)*, 19, 1998, pp. 33-43
- Rouvière Olivier, «*Siroe*» de Vivaldi, ou Metastasio à Venise, 18, 1997, pp. 45-61  
*De Zeno à Goldoni: trois versions de «Griselda»*, 19, 1998, pp. 75-99
- Ryom Peter, *CX 1102: Le manuscrit perdu du fonds de Dresde*, 1, 1980, pp. 18-31  
*Les catalogues de Bonlini et de Groppo*, 2, 1981, pp. 3-30  
*Deux Catalogues d'opéras*, 3, 1982, pp. 13-44  
*RV 749*, 14, 1993, pp. 5-50  
*Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi*, 15, 1994, pp. 5-50
- Saccardo Mario, *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, 13, 1992, pp. 17-22
- Sardelli Federico Maria, *Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana*, 15, 1994, pp. 103-113
- Selfridge-Field Eleanor, *Vivaldi's "Te Deum": Clue to a French Patron?*, 2, 1981, pp. 44-50  
*Dating Vivaldi's Venetian Operas*, 5, 1984, pp. 53-65  
*Vivaldi and the Accademia Filarmonica*, 13, 1992, pp. 39-49
- Stegemann Michael, *Vivaldi und das Horn. Mutmassungen über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539*, 7, 1986, pp. 62-71
- Stegemann Michael e Oscar Prinz zu Bentheim, *Vivaldi un Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, 9, 1988, pp. 75-89
- Strohm Reinhard, *Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1749 – Manuscripts of Operas Staged in Venice, 1701-1740*, 3, 1982, pp. 45-51  
 "Tragédie" into "Dramma per musica" (Part One), 9, 1988, pp. 14-25  
 "Tragédie" into "Dramma per musica" (Part Two), 10, 1989, pp. 57-102  
 "Tragédie" into "Dramma per musica" (Part Three), 11, 1990, pp. 11-26  
 "Tragédie" into "Dramma per musica" (Part Four), 12, 1991, pp. 47-75
- Talbot Michael, *Vivaldi and a French Ambassador*, 2, 1981, pp. 31-43  
*A Vivaldi Discovery at the Conservatorio "Benedetto Marcello"*, 3, 1982, pp. 3-12  
*Vivaldi's Conch Concerto*, 5, 1984, pp. 66-82



## INDICI

- Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof*, 6, 1985, pp. 57-63  
*Vivaldi and the Empire*, 8, 1987, pp. 31-51  
*Vivaldi in the Sale Room: A New Version of "Leon feroce"*, 12, 1991, pp. 5-17  
*New Light on Vivaldi's "Stabat Mater"*, 13, 1992, pp. 23-38  
*Transmission versus Interpretation. The Trial of Text and Acts*, 18, 1997, pp. 37-44  
*A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds*, 20, 1999, pp. 111-133
- Talbot Michael e Fourés Olivier, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, 21, 2000, pp. 99-109
- Tàmmaro Ferruccio, *Il «Farnace» fiorentino del 1733*, 7, 1986, pp. 55-61
- Tanenbaum Faun Stacy, *The Pietà Partbooks and More Vivaldi*, 8, 1987, pp. 7-12  
*The Pietà Partbooks – Continued*, 9, 1988, pp. 5-13
- Termini Olga, *Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)*, 9, 1988, pp. 64-74
- Timms Colin, *"Prendea con man di latte": A Vivaldi spuriousity?*, 6, 1985, pp. 64-73
- Travers Roger-Claude, *Une mise au point sur la maladie de Vivaldi*, 3, 1982, pp. 52-60
- Vio Gastone, *Antonio Vivaldi prete*, 1, 1980, pp. 32-57  
*Antonio Vivaldi violinista in San Marco?*, 2, 1981, pp. 51-60  
*Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, 3, 1982, pp. 61-66  
*Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, 4, 1983, pp. 82-97  
*I luoghi di Vivaldi a Venezia*, 5, 1984, pp. 90-106  
*La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà*, 7, 1986, pp. 72-86  
*Ancora due residenze vivaldiane a Venezia*, 8, 1987, pp. 24-30  
*Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, 9, 1988, pp. 26-45  
*Una satira sul teatro veneziano Sant'Angelo datata «febbraio 1717»*, 10, 1989, pp. 103-130  
*Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, 11, 1990, pp. 89-97  
*Appunti vivaldiani*, 12, 1991, pp. 77-86  
*Ancora sull'ultima residenza vivaldiana*, 15, 1994, pp. 75-81  
*Antonio Vivaldi chierico veneziano*, 16, 1995, pp. 123-131  
*Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)*, 17, 1996, pp. 139-153
- Vitali Carlo, *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*, 10, 1989, pp. 25-56  
*I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, 12, 1991, pp. 19-46  
*Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna*, 14, 1993, pp. 75-91 e 96  
*I nove «principi di altezza» corrispondenti di Vivaldi e la dedica enigmatica del Concerto RV 574. Alla ricerca dell'indirizzario perduto*, 16, 1995, pp. 59-89
- Vlaardingerbroek Kees, *Thematic Links to Other Works in the "Confitebor", RV 596: Their Nature and Context*, 9, 1988, pp. 47-63  
*Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands*, 16, 1995, pp. 91-121  
*Vivaldi alla francese: Guido and Rameau "à la manière vivaldienne"*, 18, 1997, pp. 63-80
- Wende Jutta, *Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?*, 15, 1994, pp. 83-98
- White Micky, *Biographical Notes on the "Figlie di coro" of the Pietà Contemporary with Vivaldi*, 21, 2000, pp. 75-97
- Wiesend Reinhard, *Die Arie "Già si sa ch'un empio sei": von Vivaldi oder von Galuppi?*, 4, 1983, pp. 76-81

## INDICI

### «STUDI VIVALDIANI» INDICI DEI NUMERI DA 1 (2001) A 19 (2019)

#### 1-2001

Introduzione a «Studi vivaldiani»	3
Introducing “Studi vivaldiani”	5
Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VI: «La fida ninfa»; «L’Olimpiade»</i>	7
<i>Vivaldi’s Operas: Their Librettos and Scores Compared. VI: “La fida ninfa”; “L’Olimpiade” (Summary)</i>	26
Frédéric Delaméa, « <i>La Silvia</i> », RV 734: ombres et lumières sur l’opéra milanais de Vivaldi	27
“ <i>La Silvia</i> ”, RV 734: Light and Shadow on Vivaldi’s Milanese Opera (Summary)	117
Michael Talbot, <i>The “Improvvisata”: A “Characteristic” Sinfonia by Vivaldi?</i>	119
<i>L’«Improvvisata»: una sinfonia caratteristica di Vivaldi? (Sommario)</i>	136
Luigi Cataldi, <i>Da «Ah, ch’infelice sempre» a «Cessate, omai cessate». Riflessioni sulle varianti della cantata vivaldiana RV 684</i>	137
<i>From “Ah, ch’infelice sempre” to “Cessate, omai cessate”. Thoughts on the Variants of Vivaldi’s Cantata RV 684 (Summary)</i>	153
Miscellany (M. Talbot)	155
Miscellanea (M. Talbot)	162
Discographie Vivaldi 2000 (R.-C. Travers)	169
Pubblicazioni a cura dell’Istituto Italiano Antonio Vivaldi	183
«Informazioni e studi vivaldiani». Indici dei numeri da 1 (1980) a 21 (2000)	189
«Informazioni e studi vivaldiani». Indice per autore	198

#### 2-2002

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VII: «Bajazet»; «La Griselda»</i>	3
<i>Vivaldi’s Operas: Their Librettos and Scores Compared. VII: “Bajazet”; “La Griselda” (Summary)</i>	23
Frédéric Delaméa, <i>Actualités de l’opéra vivaldien (1997-2002)</i>	25
Enrico Careri, <i>Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo ’700. Il caso de «La verità in cimento» di Antonio Vivaldi</i>	75
<i>On the Modern Revival of Italian Operas of the Early Eighteenth Century. The Case of Antonio Vivaldi’s “La verità in cimento” (Summary)</i>	97
Federico Maria Sardelli, <i>Vivaldi a Ulm negli acquisti di Johann Kleinknecht</i>	99
<i>Vivaldi in Ulm as Witnessed in the Purchases of Johann Kleinknecht (Summary)</i>	106
Federico Maria Sardelli, <i>Un nuovo ritratto di Antonio Vivaldi</i>	107
<i>A New Portrait of Antonio Vivaldi (Summary)</i>	114
Miscellany (M. Talbot)	115
Miscellanea (M. Talbot)	121
Discographie Vivaldi 2001 (R.-C. Travers)	127

## INDICI

### 3-2003

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VIII: «Catone in Utica»; «Rosmira (fedele)»</i>	3
<i>Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. VIII: "Catone in Utica"; "Rosmira (fedele)" (Summary)</i>	31
Faun Tanenbaum Tiedge and Michael Talbot, <i>The Berkeley Castle Manuscript: Arias and Cantatas by Vivaldi and his Italian Contemporaries</i>	33
<i>Il manoscritto del castello di Berkeley: arie e cantate di Vivaldi e di suoi contemporanei (Sommario)</i>	87
Peter Ryom, <i>La «Große Ausgabe» et «Ercole sul Termodonte». Problèmes concernant le catalogage d'un opéra perdu</i>	89
<i>The "Große Ausgabe" and "Ercole sul Termodonte". Problems concerning the Cataloguing of a Lost Opera (Summary)</i>	103
Bella Brover Lubovsky, <i>"Die schwarze Gredel", or the Parallel Minor Key in Vivaldi's Instrumental Music</i>	105
<i>«Die schwarze Gredel», o la tonalità minore parallela nella musica strumentale di Vivaldi (Sommario)</i>	132
Jasmin Cameron, <i>Vivaldi's "Crucifixus" in its Descriptive and Rhetorical Context</i>	133
<i>Il «Crucifixus» di Vivaldi nel suo contesto retorico e descrittivo (Sommario)</i>	153
Miscellany (M. Talbot)	155
Miscellanea (M. Talbot)	162
Actualités de l'opéra vivaldien 2002-2003 (F. Delaméa)	169
Discographie Vivaldi 2002-2003 (R.-C. Travers)	181

### 4-2004

Berthold Over, <i>Antonio Vivaldi und Therese Kunigunde von Bayern</i>	3
<i>Antonio Vivaldi e Therese Kunigunde di Baviera (Sommario)</i>	8
Kees Vlaardingerbroek, <i>The Violin Concerto RV 355: A Cuckoo in Vivaldi's Nest?</i>	9
<i>Il concerto per violino RV 355: un cucù nel nido di Vivaldi? (Sommario)</i>	24
Peter Ryom, <i>Les insertions dans la partition de «La verità in cimento»</i>	25
<i>The Insertions in "La verità in cimento" (Summary)</i>	41
Bettina Hoffmann, <i>Il violoncello all'inglese</i>	43
<i>The Violoncello all'inglese (Summary)</i>	52
Steffen Voss, <i>Die Partitur von Vivaldis Oper "Motezuma" (1733)</i>	53
<i>La partitura dell'opera «Motezuma» di Vivaldi (1733) (Sommario)</i>	73
Michael Talbot, <i>The Pietà as Viewed by Johann Christoph Maier (1795)</i>	75
<i>La Pietà vista da Johann Christoph Maier (1795) (Sommario)</i>	118
Miscellany (M. Talbot)	119
Miscellanea (M. Talbot)	127
Actualités de l'opéra vivaldien 2003-2004 (F. Delaméa)	135
Discographie Vivaldi 2003-2004 (R.-C. Travers)	149

## INDICI

### 5-2005

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IX: «Motezuma»</i>	3
<i>Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. IX: "Motezuma" (Summary)</i>	11
Edward Corp, <i>A Possible Origin for the Berkeley Castle Manuscript of Italian Arias and Cantatas: the Stuart Court at Urbino</i>	13
<i>Una possibile origine per il manoscritto di arie e cantate nel castello di Berkeley: la corte Stuart a Urbino (Sommario)</i>	22
Gabriele Gamba, <i>I concerti per violino di Gasparo Visconti</i>	23
<i>Gasparo Visconti's Violin Concertos (Summary)</i>	44
Federico Maria Sardelli, <i>Le opere giovanili di Antonio Vivaldi</i>	45
<i>Antonio Vivaldi's Early Works (Summary)</i>	79
Robert Kintzel, <i>Vivaldi's Lombardic Nominal Legacy</i>	81
<i>Il retaggio lombardo del nome Vivaldi (Sommario)</i>	96
Miscellany (M. Talbot)	97
Miscellanea (M. Talbot)	103
Eleanor Selfridge-Field, <i>In Memoriam Gastone Vio</i>	109
Actualités de l'opéra vivaldien 2004-2005 (F. Delaméa)	117
Discographie Vivaldi 2004-2005 (R.-C. Travers)	131

### 6-2006

Alan Curtis, <i>Further Light on the Libretto of Vivaldi's Motezuma (1733)</i>	3
<i>Nuova luce sul libretto del Motezuma (1733) di Antonio Vivaldi (Sommario)</i>	8
Nikolaus Delius, <i>Andrea Zani, alias Vivaldi RV 785</i>	9
<i>Andrea Zani, alias Vivaldi RV 785 (Sommario)</i>	16
Ladislav Kačič, <i>Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolíneč</i>	17
<i>Il Corpus vivaldiano fra i concerti italiani della collezione degli Scolopi di Podolíneč (Sommario)</i>	39
Federico Maria Sardelli, <i>Una nuova sonata per flauto dritto di Vivaldi</i>	41
<i>A New Recorder Sonata by Vivaldi (Summary)</i>	52
Nicholas Lockey, <i>Formal Structure in Vivaldi's Variation Sets</i>	53
<i>Forma e struttura nelle serie di variazioni vivaldiane (Sommario)</i>	75
Michael Talbot, <i>One Composer, One Psalm, One Key, Three Settings: Vivaldi and the Dixit Dominus</i>	77
<i>Un compositore, un salmo, una tonalità, tre intonazioni: Vivaldi e il Dixit Dominus (Sommario)</i>	104
Robert Kintzel and Charles E. Muntz, <i>Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios: I. Moyses</i>	105
<i>Deus Pharaonis, RV 643</i>	105
<i>I perduti oratori vivaldiani per l'Esodo e l'Epifania: I. Moyses Deus Pharaonis, RV 643 (Sommario)</i>	158
Miscellany (M. Talbot)	159
Miscellanea (M. Talbot)	165
Actualités de l'opéra vivaldien 2005-2006 (F. Delaméa)	171
Discographie Vivaldi 2005-2006 (R.-C. Travers)	191

## INDICI

### 7-2007

Janice Stockigt, <i>Musica senza nome dell'Autore: Anonymous Works listed in the Music Catalogue of the Dresden Hofkirche, 1765</i>	3
<i>Musica senza nome dell'Autore: le composizioni anonime contenute all'interno del catalogo musicale della Hofkirche di Dresda (1765) (Sommario)</i>	52
Robert Kintzel, <i>Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios: II. L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betleme, RV 645</i>	53
<i>I perduti oratori vivaldiani per l'Esodo e l'Epifania: II. L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betleme, RV 645 (Sommario)</i>	109
Nikolaus Delius, <i>Anmerkungen zu RV 806 und zu RV 759</i>	111
<i>Osservazioni su RV 806 e RV 759 (Sommario)</i>	114
Federico Maria Sardelli, <i>Da RV Anh. 76 a RV 808: un nuovo concerto di Vivaldi</i>	115
<i>From RV Anh. 76 to RV 808: A New Concerto by Vivaldi (Summary)</i>	121
Miscellany (M. Talbot)	123
Miscellanea (M. Talbot)	130
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	143
Actualités de l'opéra vivaldien 2006-2007 (F. Delaméa)	149
Discographie Vivaldi 2006-2007 (R.-C. Travers)	167

### 8-2008

Beth Glixon and Micky White, <i>Creso tolto a le fiamme: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706</i>	3
<i>Creso tolto a le fiamme: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi e una produzione operistica al Teatro S. Angelo, 1705-1706 (Sommario)</i>	20
Michael Talbot, <i>Vivaldi, Polani and the London Pasticcio Croesus</i>	21
<i>Vivaldi, Polani e il pasticcio londinese Croesus (Sommario)</i>	46
Robert Kintzel, <i>Completing the Tour. Vivaldi's first Oratorio: La vittoria navale, RV 782</i>	47
<i>Alla fine del viaggio. Il primo oratorio di Vivaldi: La vittoria navale, RV 782 (Sommario)</i>	86
Robert Hugo, <i>Entdeckung oder Wiederentdeckung? Eine unbekannte Abschrift des Magnificats von A. Vivaldi</i>	87
<i>Scoperta o riscoperta? Una copia sconosciuta del Magnificat di Antonio Vivaldi (Sommario)</i>	92
Federico Maria Sardelli, <i>Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane</i>	93
<i>From the External to the Internal: Criteria for Authenticating and Cataloguing Some New Vivaldi Sources (Summary)</i>	109
Reinhard Strohm, <i>Argippo in "Germania"</i>	111
<i>Argippo in «Germania» (Sommario)</i>	127
Miscellany (M. Talbot)	129
Miscellanea (M. Talbot)	135
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	141
Discographie Vivaldi 2007-2008 (R.-C. Travers)	147

## INDICI

### 9-2009

Fabrizio Ammetto, <i>Errori e ripensamenti compositivi negli autografi vivaldiani dei concerti per due violini</i>	3
<i>Compositional Errors and Second Thoughts in the Autographs of Vivaldi's Concertos for Two Violins (Summary)</i>	31
Robert Kintzel, <i>Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The "French Serenatas" of 1725-1727: Gloria e Himeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte</i>	33
<i>Le serenate di Vivaldi rivisitate, I. «Le Serenate francesi» del 1725-1727: Gloria e Himeneo, La Senna festeggiante e L'unione della Pace e di Marte (Sommario)</i>	79
Miscellany (M. Talbot)	81
Miscellanea (M. Talbot)	86
Nuove norme editoriali	91
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	105
Discographie Vivaldi 2008-2009 (R.-C. Travers)	115

### 10-2010

Andrew Woolley, <i>An Unknown Flute Concerto by Vivaldi in Scotland</i>	3
<i>Uno sconosciuto concerto per flauto di Vivaldi in Scozia (Sommario)</i>	38
Robert Kintzel, <i>Vivaldi's Serenatas Revisited, II. The Mantuan Serenata a quattro, RV 692</i>	39
<i>Le Serenate di Vivaldi rivisitate, II. La Serenata a quattro, RV 692 (Sommario)</i>	74
Rashid-S. Pegah, <i>„... in questa mia sì giusta causa...“ oder Dresdner Dukaten für eine Lehrerin am Ospedale della Pietà. Ein Brief von Barbara</i>	75
<i>«... in questa mia sì giusta causa...» ovvero ducati dresdensi per un'insegnante della Pietà. Una lettera di Barbara (Sommario)</i>	85
Michael Talbot, <i>The Golden Pippin and the Extraordinary Adventures in Britain and Ireland of Vivaldi's Concerto RV 519</i>	87
<i>The Golden Pippin e le straordinarie avventure del Concerto RV 519 di Antonio Vivaldi in Gran Bretagna e in Irlanda (Sommario)</i>	124
Nicholas Lockey, <i>Second Thoughts, Embellishments and an Orphaned Fragment: Vivaldi's and Pisendel's Contributions to the Dresden Score of RV 340</i>	125
<i>Ripensamenti, fioriture e un frammento mutilo: il contributo di Vivaldi e Pisendel alla partitura dresdese di RV 340 (Sommario)</i>	142
Miscellany (M. Talbot)	143
Miscellanea (M. Talbot)	147
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	153
Discographie Vivaldi 2009-2010 (R.-C. Travers)	163
«Studi Vivaldiani». Indici dei numeri da 1 (2001) a 9 (2009)	199
«Studi Vivaldiani». Indice per autore	204

### 11-2011

Eleanor Selfridge-Field, <i>In memoriam Giovanni Morelli</i>	3
<i>Remembering Giovanni Morelli</i>	8



## INDICI

Jasmin Cameron, <i>In Search of Giovanni Maria Ruggieri: Recent Archival Research</i>	13
<i>Alla scoperta di Giovanni Maria Ruggieri: nuove ricerche d'archivio (Sommario)</i>	32
Robert Kintzel, <i>Vivaldi's Serenatas Revisited, III. Vivaldi's First Serenata, Le gare del dovere, RV 688</i>	33
<i>Le serenate di Vivaldi rievitate, III. La prima serenata di Vivaldi, Le gare del dovere, RV 688 (Sommario)</i>	61
Rashid-S. Pegah, <i>Ein Argippo-Pasticcio</i>	63
<i>Un pasticcio sul testo dell'Argippo (Sommario)</i>	76
Miscellany (M. Talbot)	77
Miscellanea (M. Talbot)	83
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	89
Discographie Vivaldi 2010-2011 (R.-C. Travers)	95

### 12-2012

Michael Talbot, <i>The Concerto Collection "Roger no. 188": Its Origin, Nature and Content</i>	3
<i>La raccolta di concerti «Roger n. 188»: origine, natura e contenuto (Sommario)</i>	36
Rashid-S. Pegah, <i>Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein böhmischer Lautenspieler in Berlin: Notizen zu Interpreten Vivaldis</i>	37
<i>Degli intrattenimenti musicali a Porto Mantovano e un liutista boemo a Berlino: note su alcuni interpreti vivaldiani (Sommario)</i>	51
Giovanni Andrea Sechi, <i>Nuove scoperte dal carteggio tra Albizzi e Vivaldi (1735/1736)</i>	53
<i>New Discoveries in the Correspondence between Albizzi and Vivaldi (1735/1736) (Summary)</i>	89
Giulia Giovani, <i>Le cantate da camera e le serenate di Antonio Vivaldi oggi fruibili in Clori</i>	91
<i>The Chamber Cantatas and Serenatas by Antonio Vivaldi Today Consultable on Clori (Summary)</i>	94
Miscellany (M. Talbot)	95
Miscellanea (M. Talbot)	105
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	117
Discographie Vivaldi 2011-2012 (R.-C. Travers)	131

### 13-2013

Jóhannes Ágústsson, <i>The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka: A Reconstruction</i>	3
<i>La raccolta di composizioni vocali profane appartenuta a Jan Dismas Zelenka: una ricostruzione (Sommario)</i>	52
Marie Cornaz, <i>Un Belge à la rencontre d'Antonio Vivaldi: le voyage musical de Corneille van den Branden de Reeth en France et en Italie</i>	53
<i>A Belgian Visits Antonio Vivaldi: The Musical Journey of Corneille van den Branden de Reeth to France and Italy (Summary)</i>	83
Luigi Cataldi, <i>La Griselda di Vivaldi ripudiata da Goldoni: storia di un'opera esemplare</i>	85
<i>Goldoni's Rejection of Vivaldi's Griselda: The Story of an Exemplary Opera (Summary)</i>	142
Miscellany (M. Talbot)	143
Miscellanea (M. Talbot)	150
Discographie Vivaldi 2012-2013 (R.-C. Travers)	157

## INDICI

### 14-2014

Jóhannes Ágústsson, “Zu Lippiza den venetian: Ersten Musico eine Medalie”: Vivaldi meets Emperor Charles VI, 9 September 1728	3
«Zu Lippiza den venetian: Ersten Musico eine Medalie»: Vivaldi incontra l'imperatore Carlo VI il 9 settembre 1728 (Sommario)	14
Václav Kapsa, <i>The Violin Concerto in D Major RV Anh. 8 and Several Other Issues Concerning František Jiránek (1698-1778)</i>	15
<i>Il concerto per violino in Re maggiore, RV Anh. 8, e altre questioni inerenti František Jiránek (1698-1778) (Sommario)</i>	43
Michael Talbot and Micky White, <i>A Lawsuit and a Libretto: New Facts Concerning the Pasticcio La ninfa infelice e fortunata</i>	45
<i>Una causa legale e un libretto: nuovi elementi sul pasticcio La ninfa infelice e fortunata (Sommario)</i>	58
Miscellany (M. Talbot)	59
Miscellanea (M. Talbot)	64
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	71
Discographie Vivaldi 2013-2014 (R.-C. Travers)	81

### 15-2015

Günther Grünsteudel, “Vienna 5 Maggio 1741”: Ein unbekannter Brief Antonio Vivaldis an Graf Johann Friedrich zu Oettingen Wallerstein.	5
«Vienna 5 Maggio 1741» Una lettera sconosciuta di Antonio Vivaldi al conte Johann Friedrich di Oettingen Wallerstein (Sommario)	11
Eleanor Selfridge Field e Margherita Gianola, <i>La famiglia materna di Antonio Vivaldi</i>	13
<i>The Maternal Family of Antonio Vivaldi (Summary)</i>	47
Michael Talbot, <i>Giovanni Battista Vivaldi Copies Music by Telemann: New Light on the Genesis of Antonio Vivaldi's Chamber Concertos</i>	55
<i>Giovanni Battista Vivaldi copista di Telemann. Nuova luce sulla genesi dei concerti da camera di Antonio Vivaldi (Sommario)</i>	72
Ana Lombardía, <i>Two Springs: The Reception of Vivaldi's Violin Concertos in Madrid (1726-1776)</i>	73
<i>Due primavere. La recezione dei concerti per violino di Vivaldi a Madrid (1726-1776) (Sommario)</i>	101
Kees Vlaardingerbroek, “Extravagant” Vivaldi or “Pleasant” Corelli? A Heated Debate within an Amsterdam Collegium Musicum around 1730	103
Lo «stravagante» Vivaldi o il «piacevole» Corelli? L'accesa discussione in un Collegium Musicum di Amsterdam attorno al 1730 (Sommario)	118
Jóhannes Ágústsson, “La perfetta cognitione”: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi	119
«La perfetta cognitione». Francesco Stefano di Lorena, patrono di Vivaldi (Sommario)	182
Miscellany (M. Talbot)	183
Miscellanea (M. Talbot)	187
Aggiornamenti del catalogo vivaldiano (F. M. Sardelli)	193
Discographie Vivaldi 2014-2015 (R.C. Travers)	211

## INDICI

### 16-2016

Margherita Gianola, <i>La più antica firma autografa di Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini'</i>	3
<i>The Oldest Autograph Signature of Vivaldi. The Adolescent Antonio and his Family as Revealed by the 'Commissaria Temporini' (Summary)</i>	31
Aurelia Ambrosiano, <i>I Vivaldi: una Famiglia di sonadori, barbieri e banditi</i>	33
<i>The Vivaldis: A Family Of Instrumentalists, Barbers And Banished Persons (Summary)</i>	52
Michael Talbot, <i>Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi's Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14</i>	53
<i>Migrazioni di un cuculo e di un usignolo: il concerto RV 335 di Vivaldi e nuove considerazioni sui concerti RV 335a e RV Anh. 14 (Sommario)</i>	87
Federico Maria Sardelli, <i>La misteriosa mano di Franz Anton Horneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 non sono lavori giovanili</i>	89
<i>Franz Anton Horneck's Mysterious Hand or, why RV 402, 416 and 420 are not early Works (Summary)</i>	102
Diana Blichmann, <i>Antonio Marchi und Antonio Vivaldi im Dienst des venezianischen Publikums. Die Fassungen der Costanza trionfante degl'amori e degl'odii und ihr zeitpolitischer Kontext</i>	103
<i>Antonio Marchi e Antonio Vivaldi al servizio del pubblico veneziano. Le versioni della Costanza trionfante degl'amori e degl'odii e il loro contesto politico-culturale (Sommario)</i>	146
Miscellany (M. Talbot)	147
Miscellanea (M. Talbot)	154
Discographie Vivaldi 2015-2016 (R.-C. Travers)	163

### 17-2017

Jóhannes Ágústsson, <i>Joseph Johann Adam of Liechtenstein, Patron of Vivaldi</i>	3
<i>Joseph Johann Adam del Liechtenstein, patrono di Vivaldi (Sommario)</i>	78
Javier Lupiáñez e Fabrizio Ammetto, <i>Una nuova cadenza vivaldiana in un concerto per violino anonimo</i>	79
<i>A New Vivaldi Cadenza in an Anonymous Violin Concerto (Summary)</i>	102
Michael Talbot, <i>Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan: A New Laetatus sum for Choir and Strings in Dresden</i>	103
<i>Un'altra composizione di Vivaldi falsamente attribuita a Galuppi da Iseppo Baldan: un nuovo Laetatus sum per coro e archi conservato a Dresda (Sommario)</i>	119
Francesca Menchelli-Buttini, <i>Aspetti delle opere di Geminiano Giacomelli nel contesto teatrale veneziano fra il 1728 e il 1740</i>	121
<i>Aspects of the Operas of Geminiano Giacomelli in the Venetian Context between 1728 and 1740 (Summary)</i>	170
Gabriele Uggias, <i>Catalogo delle edizioni vivaldiane (1800-1946)</i>	171
<i>Catalogue of the Editions of Vivaldi's Music (1800-1946) (Summary)</i>	201
Miscellany (M. Talbot)	203
Miscellanea (M. Talbot)	208
Discographie Vivaldi 2016-2017 (R.-C. Travers)	215

## INDICI

### 18-2018

Aurelia Ambrosiano, <i>I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione</i>	3
<i>The Mauro family and Antonio Vivaldi: New Information and Starting Points for Reflection</i>	
(Summary)	39
Margherita Gianola, <i>Riflessioni attorno alla presunta casa natale di Antonio Vivaldi in Campo</i>	
<i>Grando alla Bragora e sull'attività di barbiere di Giovanni Battista</i>	41
<i>Reflections Concerning the House in Campo Grando alla Bragora where Vivaldi is Believed to</i>	
<i>have been Born and Giovanni Battista's Activity as a Barber (Summary)</i>	68
Fabrizio Ammetto, <i>The (lost) Violin Concerto RV 316 by Vivaldi: its Reconstruction and Dating</i>	69
<i>Il Concerto per violino (perduto) RV 316 di Vivaldi: ricostruzione e datazione (Sommario)</i>	89
Kees Vlaardingerbroek and Michael Talbot, <i>Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann</i>	
<i>Paul von Westhoff</i>	91
<i>Vivaldi, il bariolage e un prestito da Johann Paul von Westhoff (Sommario)</i>	114
Federico Maria Sardelli, <i>Quasi Vivaldi. La nuova sonata a tre di Pisa</i>	115
<i>Almost Vivaldi. The new trio sonata from Pisa (Summary)</i>	129
Cesare Fertonani, <i>Giocare con Vivaldi: i Quattro anacoluti per A V di Ennio Morricone</i>	131
<i>Playing with Vivaldi: the Quattro anacoluti per A V by Ennio Morricone (Summary)</i>	141
Miscellany (M. Talbot)	143
Miscellanea (M. Talbot)	149
Discographie Vivaldi 2017-2018 (R.-C. Travers)	157

### 19-2019

Aurelia Ambrosiano, <i>La vera identità del «Mar[quis] du Toureil», dedicataro della Serenata à 3</i>	
<i>di Antonio Vivaldi</i>	3
<i>The True Identity of the "Mar[quis] du Toureil", the Dedicatee of the Serenata à 3 of Antonio</i>	
<i>Vivaldi (Summary)</i>	27
Irmgard Scheitler, <i>Partiturfunde in München. Neues zum Kontext des Violinkonzertes RV 562a</i>	29
<i>Rinvenimento di partiture a Monaco di Baviera. Novità sul 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,</i>	
<i>Principessa di Scozia</i>	65
<i>Perduta e ritrovata: "Apri le luci e mira", un'aria dall'opera di Vivaldi Ginevra, Principessa</i>	
<i>di Scozia (Sommario)</i>	84
Miscellany (M. Talbot)	85
Miscellanea (M. Talbot)	95
Discographie Vivaldi 2018-2019 (R.-C. Travers)	107

## INDICI

### «STUDI VIVALDIANI»

#### INDICE PER AUTORE

- Ágústsson Jóhannes, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka: A Reconstruction*, 13, 2013, pp. 3-51  
"Zu Lippiza den venetian: Ersten Musico eine Medalie": *Vivaldi meets Emperor Charles VI, 9 September 1728*, 14, 2014, pp. 3-13  
"La perfetta cognitione": *Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi*, 15, 2015, pp. 119-181  
*Joseph Johann Adam of Liechtenstein, Patron of Vivaldi*, 17, 2017, pp. 3-77
- Ambrosiano Aurelia, *I Vivaldi: una Famiglia di sonadori, barbieri e banditi*, 16, 2016, pp. 33-51  
*I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, 18, 2018, pp. 3-38  
*La vera identità del «Mar[quis] du Toureil», dedicatario della Serenata à 3 di Antonio Vivaldi*, 19, 2019, pp. 3-26
- Ammetto Fabrizio, *Errori e ripensamenti compositivi negli autografi vivaldiani dei concerti per due violini*, 9, 2009, pp. 3-31  
*The (lost) Violin Concerto RV 316 by Vivaldi: its Reconstruction and Dating*, 18, 2018, pp. 69-88
- Ammetto Fabrizio e Lupiáñez Javier, *Una nuova cadenza vivaldiana in un concerto per violino anonimo*, 17, 2017, pp. 79-101
- Blichmann Diana, *Antonio Marchi und Antonio Vivaldi im Dienst des venezianischen Publikums. Die Fassungen der Costanza trionfante degl'amori e degl'odii und ihr zeitpolitischer Kontext*, 16, 2016, pp. 103-145
- Brover Lubovsky Bella, "Die schwarze Gredel", *or the Parallel Minor Key in Vivaldi's Instrumental Music*, 3, 2003, pp. 105-132
- Cameron Jasmin, *Vivaldi's "Crucifixus" in its Descriptive and Rhetorical Context*, 3, 2003, pp. 133-153  
*In Search of Giovanni Maria Ruggieri: Recent Archival Research*, 11, 2011, pp. 13-31
- Careri Enrico, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de «La verità in cimento» di Antonio Vivaldi*, 2, 2002, pp. 75-97
- Cataldi Luigi, *Da «Ah, ch'infelice sempre» a «Cessate, omai cessate». Riflessioni sulle varianti della cantata vivaldiana RV 684*, 1, 2001, pp. 137-153  
*La Griselda di Vivaldi ripudiata da Goldoni: storia di un'opera esemplare*, 13, 2013, pp. 85-141
- Cornaz Marie, *Un Belge à la rencontre d'Antonio Vivaldi: le voyage musical de Corneille van den Branden de Reeth en France et en Italie*, 13, 2013, pp. 53-82
- Corp Edward, *A Possible Origin for the Berkeley Castle Manuscript of Italian Arias and Cantatas: the Stuart Court at Urbino*, 5, 2005, pp. 13-22
- Curtis Alan, *Further Light on the Libretto of Vivaldi's Motezuma (1733)*, 6, 2006, pp. 3-8
- Delius Nikolaus, *Andrea Zani, alias Vivaldi RV 785*, 6, 2006, pp. 9-16  
*Anmerkungen zu RV 806 und zu RV 759*, 7, 2007, pp. 111-114
- Delaméa Frédéric, *«La Silvia», RV 734: ombres et lumières sur l'opéra milanais de Vivaldi*, 1, 2001, pp. 27-117
- Fertonani Cesare, *Giocare con Vivaldi: i Quattro anacoluti per A V di Ennio Morricone*, 18, 2018, pp. 131-141
- Gamba Gabriele, *I concerti per violino di Gasparo Visconti*, 5, 2005, pp. 23-44
- Gianola Margherita, *La più antica firma autografa di Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini'*, 16, 2016, pp. 3-30  
*Riflessioni attorno alla presunta casa natale di Antonio Vivaldi in Campo Grando alla Bragora e sull'attività di barbiere di Giovanni Battista*, 18, 2018, pp. 41-67
- Gianola Margherita e Selfridge-Field Eleanor, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, 15, 2015, pp. 13-46

## INDICI

- Giovani Giulia, *Le cantate da camera e le serenate di Antonio Vivaldi oggi fruibili in Clori*, 12, 2012, pp. 91-93
- Glixon Beth e White Micky, *Creso tolto a le fiamme: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, 8, 2008, pp. 3-20
- Grünsteudel Günther, *“Vienna 5 Maggio 1741”: Ein unbekannter Brief Antonio Vivaldis an Graf Johann Friedrich zu Oettingen Wallerstein*, 15, 2015, pp. 5-10
- Hoffmann Bettina, *Il violoncello all’inglese*, 4, 2004, pp. 43-52
- Hugo Robert, *Entdeckung oder Wiederentdeckung? Eine unbekannte Abschrift des Magnificats von A. Vivaldi*, 8, 2008, pp. 87-92
- Lombardía Ana, *Two Springs: The Reception of Vivaldi’s Violin Concertos in Madrid (1726-1776)*, 15, 2015, pp. 73-100
- Lupiañez Javier e Ammetto Fabrizio, *Una nuova cadenza vivaldiana in un concerto per violino anonimo*, 17, 2017, pp. 79-101
- Kačič Ladislav, *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolíneč*, 6, 2006, pp. 17-39
- Kapsa Václav, *The Violin Concerto in D Major RV Anh. 8 and Several Other Issues Concerning František Jiránek (1698-1778)*, 14, 2014, pp. 15-42
- Kintzel Robert, *Vivaldi’s Lombardic Nominal Legacy*, 5, 2005, pp. 81-96  
*Vivaldi’s Lost Exodus and Epiphany Oratorios: II. L’adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betleme*, RV 645, 7, 2007, pp. 53-109  
*Completing the Tour. Vivaldi’s first Oratorio: La vittoria navale*, RV 782, 8, 2008, pp. 47-86  
*Vivaldi’s Serenatas Revisited, I. The “French Serenatas” of 1725-1727: Gloria e Himeneo, La Senna festeggiante and L’unione della Pace e di Marte*, 9, 2009, pp. 33-79  
*Vivaldi’s Serenatas Revisited, II. The Mantuan Serenata a quattro*, RV 692, 10, 2010, pp. 39-73  
*Vivaldi’s Serenatas Revisited, III. Vivaldi’s First Serenata, Le gare del dovere*, RV 688, 11, 2011, pp. 33-60
- Kintzel Robert e Muntz Charles E., *Vivaldi’s Lost Exodus and Epiphany Oratorios: I. Moyses Deus Pharaonis*, RV 643, 6, 2006, pp. 105-158
- Lockey Nicholas, *Formal Structure in Vivaldi’s Variation Sets*, 6, 2006, pp. 53-75  
*Second Thoughts, Embellishments and an Orphaned Fragment: Vivaldi’s and Pisendel’s Contributions to the Dresden Score of RV 340*, 10, 2010, pp. 125-141
- Menchelli-Buttini Francesca, *Aspetti delle opere di Geminiano Giacomelli nel contesto teatrale veneziano fra il 1728 e il 1740*, 17, 2017, pp. 121-169
- Muntz Charles E. e Kintzel Robert, *Vivaldi’s Lost Exodus and Epiphany Oratorios: I. Moyses Deus Pharaonis*, RV 643, 6, 2006, pp. 105-158
- Over Berthold, *Antonio Vivaldi und Therese Kunigunde von Bayern*, 4, 2004, pp. 3-8
- Pancino Livia, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VI: «La fida ninfa»; «L’Olimpiade»*, 1, 2001, pp. 7-26  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VII: «Bajazet»; «La Griselda»*, 2, 2002, pp. 3-23  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VIII: «Catone in Utica»; «Rosmira (fedele)»*, 3, 2003, pp. 3-31  
*Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IX: «Motezuma»*, 5, 2005, pp. 3-11
- Pegah Rashid-S., *„... in questa mia sì giusta causa...” oder Dresdner Dukaten für eine Lehrerin am Ospedale della Pietà. Ein Brief von Barbara*, 10, 2010, pp. 75-84  
*Ein Argippo-Pasticcio*, 11, 2011, pp. 63-74  
*Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein böhmischer Lautenspieler in Berlin: Notizen zu Interpretieren Vivaldis*, 12, 2012, pp. 37-50

## INDICI

- Rasch Rudolf, *Lost and Found: "Apri le luci e mira", an Aria from Vivaldi's Opera Ginevra*, Principessa di Scozia, 19, 2019, pp. 65-83
- Ryom Peter, *La «Große Ausgabe» et «Ercole sul Termodonte». Problèmes concernant le catalogage d'un opéra perdu*, 3, 2003, pp. 89-103  
*Les insertions dans la partition de «La verità in cimento»*, 4, 2004, pp. 25-41
- Sardelli Federico Maria, *Vivaldi a Ulm negli acquisti di Johann Kleinknecht*, 2, 2002, pp. 99-106  
*Un nuovo ritratto di Antonio Vivaldi*, 2, 2002, pp. 107-114  
*Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, 5, 2005, pp. 45-79  
*Una nuova sonata per flauto dritto di Vivaldi*, 6, 2006, pp. 41-52  
*Da RV Anh. 76 a RV 808: un nuovo concerto di Vivaldi*, 7, 2007, pp. 115-121  
*Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane*, 8, 2008, pp. 93-109  
*La misteriosa mano di Franz Anton Hornneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 non sono lavori giovanili*, 16, 2016, pp. 89-101  
*Quasi Vivaldi. La nuova sonata a tre di Pisa*, 18, 2018, pp. 115-128
- Sechi Giovanni Andrea, *Nuove scoperte dal carteggio tra Albizzi e Vivaldi (1735/1736)*, 12, 2012, pp. 53-88
- Scheitler Irmgard, *Partiturfunde in München. Neues zum Kontext des Violinkonzertes RV 562a*, 19, 2019, pp. 29-48
- Selfridge-Field Eleanor, *In Memoriam Gastone Vio*, 5, 2005, pp. 109-116
- Selfridge-Field Eleanor e Gianola Margherita, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, 15, 2015, pp. 13-46
- Stockigt Janice, *Musica senza nome dell'Autore: Anonymous Works listed in the Music Catalogue of the Dresden Hofkirche, 1765, 7, 2007, pp. 3-52*
- Strohm Reinhard, *Argippo in "Germania"*, 8, 2008, pp. 111-127
- Talbot Michael, *The "Improvvisata": A "Characteristic" Sinfonia by Vivaldi?*, 1, 2001, pp. 119-136  
*The Pietà as Viewed by Johann Christoph Maier (1795)*, 4, 2004, pp. 75-118  
*One Composer, One Psalm, One Key, Three Settings: Vivaldi and the Dixit Dominus*, 6, 2006, pp. 77-104  
*Vivaldi, Polani and the London Pasticcio Croesus*, 8, 2008, pp. 21-46  
*The Golden Pippin and the Extraordinary Adventures in Britain and Ireland of Vivaldi's Concerto RV 519*, 10, 2010, pp. 87-123  
*The Concerto Collection "Roger no. 188": Its Origin, Nature and Content*, 12, 2012, pp. 3-35  
*Giovanni Battista Vivaldi Copies Music by Telemann: New Light on the Genesis of Antonio Vivaldi's Chamber Concertos*, 15, 2015, pp. 55-71  
*Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi's Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14, 16, 2016, pp. 53-86*  
*Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Balzan: A New Laetatus sum for Choir and Strings in Dresden*, 17, 2017, pp. 103-118  
*Vivaldi, Orlandini and a Manuscript in Skara*, 19, 2019, pp. 51-63
- Talbot Michael e Tanenbaum Tiedge Faun, *The Berkeley Castle Manuscript: Arias and Cantatas by Vivaldi and his Italian Contemporaries*, 3, 2003, pp. 33-87
- Talbot Michael e White Micky, *A Lawsuit and a Libretto: New Facts Concerning the Pasticcio La ninfa infelice e fortunata*, 14, 2014, pp. 45-57
- Talbot Michael e Vlaardingerbroek Kees, *Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff*, 18, 2018, pp. 91-113
- Tanenbaum Tiedge Faun e Talbot Michael, *The Berkeley Castle Manuscript: Arias and Cantatas by Vivaldi and his Italian Contemporaries*, 3, 2003, pp. 33-87
- Uggias Gabriele, *Catalogo delle edizioni vivaldiane (1800-1946)*, 17, 2017, pp. 171-200



## INDICI

- Vlaardingerbroek Kees, *The Violin Concerto RV 355: A Cuckoo in Vivaldi's Nest?*, 4, 2004, pp. 9-24  
*"Extravagant" Vivaldi or "Pleasant" Corelli? A Heated Debate within an Amsterdam Collegium Musicum around 1730*, 15, 2015, pp. 103-117
- Vlaardingerbroek Kees e Talbot Michael, *Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff*, 18, 2018, pp. 91-113
- Voss Steffen, *Die Partitur von Vivaldis Oper "Motezuma" (1733)*, 4, 2004, pp. 53-73
- White Micky e Glixon Beth, *Creso tolto a le fiamme: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, 8, 2008, pp. 3-20
- White Micky e Talbot Michael, *A Lawsuit and a Libretto: New Facts Concerning the Pasticcio La ninfa infelice e fortunata*, 14, 2014, pp. 45-57
- Woolley Andrew, *An Unknown Flute Concerto by Vivaldi in Scotland*, 10, 2010, pp. 3-37

## INDICE

FABRIZIO AMMETTO, <i>Ancora a proposito dell'origine di BWV 1052 di J. S. Bach: un concerto per violino debitore a Vivaldi</i>	3
<i>More on the Origin of BWV 1052 by J. S. Bach: A Violin Concerto Indebted to Vivaldi (Summary)</i>	38
MICHAEL TALBOT, <i>Vivaldi, Bigaglia, Tartini and the Curious Case of the "Introdutione" RV Anh. 70</i>	41
<i>Vivaldi, Bigaglia, Tartini e lo strano caso dell'«Introdutione» RV Anh. 70 (Sommario)</i>	67
Miscellany (M. Talbot)	69
Miscellanea (M. Talbot)	75
Aggiornamento delle Nuove norme editoriali	83
Discographie Vivaldi 2019-2020 (R.-C. Travers)	87
Pubblicazioni a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi	117
«Informazioni e Studi Vivaldiani». Indici dei numeri da 1 (1980) a 21 (2000)	127
«Informazioni e Studi Vivaldiani». Indice per autore	135
«Studi Vivaldiani». Indici dei numeri da 1 (2001) a 19 (2019)	138
«Studi Vivaldiani». Indice per autore	147

Stampato presso  
D'Este Grafica & Stampa – Venezia  
Dicembre 2020





