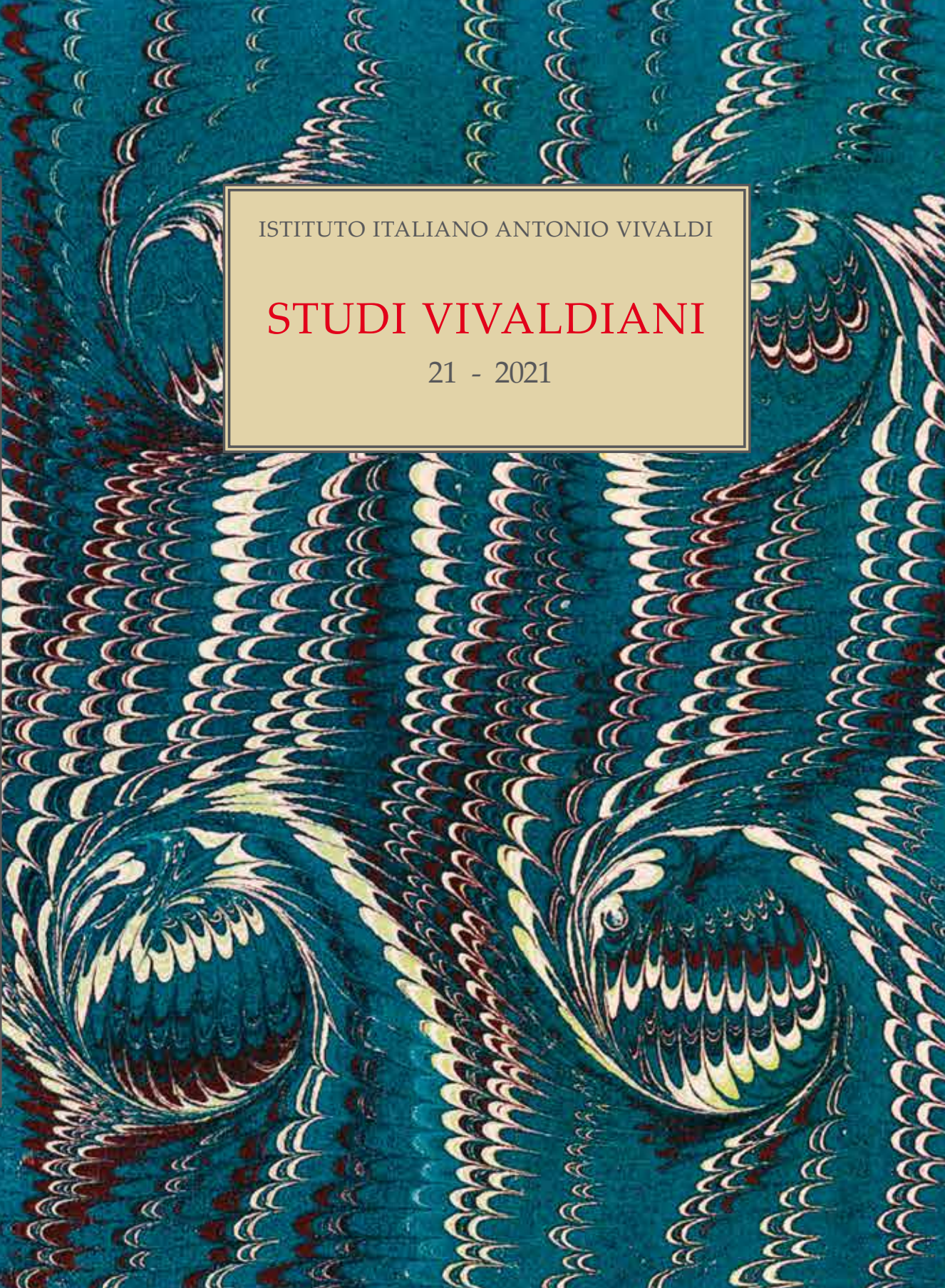




ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI

21 - 2021

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI

21 – 2021

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI

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

Direttore

Francesco Fanna

Condirettore

Michael Talbot

Comitato direttivo

Marco Bizzarini (Napoli), Roberta Collingwood (Manchester), Cesare Fertonani (Milano), Giulia Giovani (Siena), Giada Viviani (Genova)

Consulenti

Fabrizio Ammetto, Alessandro Borin, Paul Everett, Karl Heller, Antonio Moccia, Federico Maria Sardelli, Eleanor Selfridge-Field, Reinhard Strohm, Colin R. Timms, Roger-Claude Travers

Redattore coordinatore

Roberta Collingwood

Traduttori

Roberta Collingwood e Michael Talbot

Direttore responsabile

Gilberto Pizzamiglio

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore

30124 Venezia (Italia)

www.cini.it

e-mail: segreteria.vivaldi@cini.it

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

ISSN 1594-0012

«Studi vivaldiani» pubblica in francese, inglese, italiano, spagnolo e tedesco. Gli articoli proposti a «Studi vivaldiani», o da esso richiesti, vengono esaminati dalla direzione, quindi sottoposti a due *referees*, secondo il metodo del 'doppio cieco', e i pareri vengono trasmessi agli autori. In caso di esito favorevole, l'autore è invitato a tenere conto delle osservazioni formulate dai *referees* e dalla direzione. I file dell'articolo e degli eventuali allegati vanno inviati alla segreteria (segreteria.vivaldi@cini.it), accompagnati da un *abstract* di circa 30 righe. Accettato l'articolo, la redazione fornisce agli autori le norme redazionali e le indicazioni per l'approntamento della stesura definitiva. L'autore è tenuto a procurare le eventuali autorizzazioni necessarie per riprodurre immagini ed esempi musicali. I riferimenti degli autori sono pubblicati in cima alle note di ciascun saggio.

Michael Talbot

BY VIVALDI (AFTER ALL):
THE VIOLIN CONCERTO RV ANH. 131

VIVALDI IN THE CONCERTO ANTHOLOGIES

Between 1714 and 1736 ten concertos currently attributable to Vivaldi either on the basis of concordances or on account of stylistic congruity (and usually both) appeared in six published anthologies containing six (on one occasion, twelve) such works by a variety of composers. Three of these collections, datable to 1714, 1716 and 1717 and respectively numbered 188, 417 and 432–433 in the publisher's catalogue, came out in Amsterdam from the firm of Estienne Roger (the second and third under the imprint of his daughter Jeanne). Two anthologies appeared, in 1735 and 1736 respectively, from Gerhard Fredrik Witvogel of Amsterdam, bearing his catalogue numbers 35 and 48. The remaining collection was issued in London by John Walsh senior and his associate Joseph Hare at the end of 1728 or in early 1729. The first two Roger anthologies named the represented composers on the title page but (infuriatingly!) did not match them to individual works. However, the four later collections duly placed the claimed composer's name (unless unknown) before each concerto.¹

These anthologies have some things in common. First, they came about on the initiative of the publishers rather than the composers. They were assembled from what can loosely be described as "manuscripts in circulation" to which the publishers by some means gained access. Second, the composers were seemingly uninvolved at any stage of the process,² which left the door open to works composed many years previously and/or not necessarily of a quality that would have induced their authors to commit them to print on their own account. Accordingly, the incidence of engraving errors, including ones clearly arising from misinterpretation of the copy texts (over and above those originating in

Michael Talbot, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA, United Kingdom.

E-mail: mtalbot@liverpool.ac.uk

With thanks to Fabrizio Ammetto and Paul Everett for reading this article in draft and making comments.

¹ In Vivaldian literature the fullest catalogue of these collections remains the one appearing with thematic incipits in PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi : Les Compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødning, 1986, pp. 43–51. Ryom lists here a later Roger anthology (catalogue no. 448) that I have left out of the reckoning since, despite including Vivaldi's name on the title page, it contains no work currently believed to be by him.

² One must be cautious in writing this, since commissioned anthologies where composers were individually invited by the publisher to contribute items certainly existed (several came out in Bologna around 1700). But the fashion for multi-authored collections of this kind appears to have passed by the time the Roger firm began to issue its anthologies.

the texts themselves), tends to be higher than average. Third, the instrumental specification is apt to vary within the set of parts for a given anthology. In fact, publishers employ considerable ingenuity in distributing variously named parts, sometimes for different instruments, among a fixed number of partbooks. The running titles identifying the nature of the part often change with disconcerting frequency as one leafs through a partbook. In allowing non-uniform instrumentation the anthologies were of course doing nothing especially novel: Vivaldi is a perfect example of a composer who likes to insert ‘outliers’ into his published collections—such as the oboe concerto in Op. 11 (RV 460) or the ripieno concerto in Op. 12 (RV 124). What is less clear, however, is whether the publishers deliberately cultivated *varietas*, perhaps in the hope of increasing sales, or were actually forced into it through having insufficient material at their disposal to maintain homogeneity.

THE CONCERTO ANTHOLOGY *HARMONIA MUNDI: THE SECOND COLLECTION*

The present article focuses on one specific concerto: Concerto III in the Walsh & Hare anthology. This publication was first advertised in the “Country Journal or The Craftsman” of 4 January 1729. The announcement opens:

New MUSICK, just published,
Concerto’s for Violins,
Harmonia Mundi, the Second Collection, being six Concertos in six Parts for Violins
and other Instruments. Collected out of the choicest Works of the most eminent
Authors, viz. Vivaldi, Tassarini, Albinoni, Alberti, engraven from their Original
Manuscripts never before printed.

Most of this text is taken directly from the title page common to the six partbooks, but the phrase “engraven from their Original Manuscripts” is new. One may readily put aside the thought that “original manuscripts” meant anything more than that the copy texts were in every case manuscripts in circulation (almost certainly non-autograph) rather than printed exemplars. However, to know merely that is useful in that it confirms the pattern of transmission described earlier. The rather fanciful title of the collection is explainable by the fact that there was indeed an earlier *Harmonia Mundi*, brought out by Walsh together with John Hare and Peter Randall in 1707. This was a collection of six trio sonatas by the same number of composers that recycled plates created earlier, in 1704, for an ambitious but short-lived periodical publication in which Walsh delivered to subscribers each month a solo sonata and a trio sonata in an evident campaign to boost the popularity of these two Italianate genres, which were just then becoming very familiar to London’s concert-going and theatre-going audiences. Stretching a point slightly, the “second” *Harmonia Mundi* could be said to constitute a long-delayed sequel to the original one, doing for concertos what its predecessor had done for trio sonatas.

TABLE 1. Nomenclature and distribution of the six partbooks in Walsh & Hare's *Harmonia Mundi, the 2d Collection* (1729).

CONCERTO	KEY	ATtribution	1	2	3	4	5	6
I	G	Alberti	VI 1 pr	VI 1	VI 2	AV	Org/Vc	Org/Vc
II	A	—	VI 1 con	VI 1 cg	VI 2 con	VI 2 cg	Org	Vc
III	F	Albinoni	VI 1	VI 2	VI 3	AV	Org/Vc	Org/Vc
IV	G	Albinoni	VI 1	VI 2	Hoboy	AV	Org/Vc	Org/Vc
V	F	Vivaldi	VI 1	VI 2	Hoboy	AV	Org/Vc	Org/Vc
VI	C	Tessarini	VI 1 pr	VI 1 di rip	VI 2	AV	Org/Vc	Org/Vc

Abbreviations: AV = Alto Viola; con = concertino; cg = concerto grosso; Org = Organo; Org/Vc = Organo e Violoncello; pr = principale; rip = ripieno; Vc = Violoncello; VI = Violino. "Hoboy" is an old English word for "Oboe".

TABLE 1 shows the distribution and nomenclature of the parts assigned to this collection's six partbooks—six rather than five, since there are separate partbooks for cello and continuo (Organo), even though in all instances except one their description (as "Organo e Violoncello") and text, including the bass figures, are identical. The diverse style of nomenclature used for the parts obviously reflects the diverse provenance of the lost copy texts and to some extent maps on to the composer identifications. Taking each concerto in turn: Concerto I is by the Bolognese violinist-composer Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751). It is a very fine example of this undervalued master's work, and its authenticity is confirmed by a manuscript concordance in the former collection of cardinal Pietro Ottoboni.³ The description of the solo part as "Violino primo principale" rather than "Violino obligato", as preferred in the concordance and also in Alberti's Op. 1 concertos (1713), may well originate with Walsh.⁴

Exceptionally, Concerto II, in four movements, is not prefaced by a composer's name. The configuration of its violin parts (two "concertino" parts paired with two "concerto grosso" ones) and the lack of a viola part are characteristic of the Roman type of concerto as written during the time of Corelli and into the next generation by such composers as Antonio Montanari, Giuseppe Valentini, Robert Valentine, Giovanni Mossi and Pietro Locatelli (in his Op. 1). I have not found a concordance for this concerto, so for the moment it keeps its anonymity.

³ GB-Mp, MS 580 Ct 51 (66). The concerto is coded vn4G₂ in the thematic catalogue contained in MICHAEL TALBOT, *A Thematic Catalogue of the Orchestral Works of Giuseppe Matteo Alberti* (1681–1751), "R.M.A. Research Chronicle", 13, 1976, pp. 1–26: 14. In PAUL EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks*, New York, Garland, 1989, pp. 406–409, the interesting and potentially significant point is made that the readings of the manuscript in Manchester and Concerto I in the *Harmonia Mundi* print are so consistently similar as to suggest a common copy text.

⁴ The conjunction of "primo" and "principale" is not very common, but exists notably in Vivaldi's Opp. 6 (1719) and 7 (1720) and Albinoni's Op. 9 (1722). Walsh adopted this nomenclature in the first volume (1730)—devoted to Vivaldi—of his *Select Harmony* series of concerto anthologies.

On Concerto III, attributed to Albinoni, I will have much more to say very shortly. But the work is interesting that it distinguishes the violin parts as “Violino primo/secondo/terzo” (functionally equivalent to “Violino principale” plus “Violino primo/secondo”). This style of nomenclature, not used by Albinoni, is an old—and by 1729 distinctly anachronistic—one, occurring in concertos by Giorgio Gentili (Op. 5, 1708) and a few other composers. But no firm conclusions should be drawn from its presence here, since when notated in score on systems of five or six staves, concertos from this period very often dispensed altogether with headings for individual parts (sufficiently identifiable by their position and clef), thereby allowing copyists a free choice among alternative naming styles. It so happens that a first-movement incipit for the same concerto listed without any composer’s name in the vast catalogue of music once owned by the Collegium Wilhelminum in Strasbourg names the five parts “Violin. I”, “Violin. II”, “Violin. III”, “Violetta” and “Basso”.⁵ The appearance of the same outdated terminology for the three highest parts suggests that this concerto circulated widely with the violin parts styled in this fashion. But the nomenclature for the lower parts, which diverges sharply from that in the Walsh edition, warns us against making any prior assumptions about the composer’s own preferences.

The following Concerto IV, the first of the two oboe concertos, is similarly attributed to Albinoni. Here, however, one can be certain that Albinoni, a composer of very fixed habits, is not the real author. In concertos (as distinct from sonatas) he simply does not write introductory slow movements, let alone ones that lead, as this Adagio does, straight into a fugal Allegro. Moreover, there is no sign of the characteristic feature known as the *Devise* (or double *Devise*) employed regularly in the fast outer movements of his oboe concertos.⁶

Concerto V, which names Vivaldi as its composer, has enjoyed a chequered history. It was missed by Mario Rinaldi⁷ but spotted by Marc Pincherle, who gave it the number 264 in his thematic catalogue of Vivaldi’s concertos.⁸ It eventually appeared as *tomo* 488 in the collected edition of Vivaldi’s instrumental works published by Ricordi in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi.⁹ Starting in 1973, in his concordance table of the composer’s works, Peter Ryom

⁵ F-Ssp (Strasbourg, Médiathèque protestante de Strasbourg), *Verzeichnüss derjenigen Musicalien Welche dem Collegio Wilhelm. zuständig*, “Catalogus der Concerten, sub littera D”, no. 43. This source is not mentioned in any Vivaldi catalogue.

⁶ *Devise*, the German term for a heraldic motto, was used by Hugo Riemann to denote a short opening phrase for a singer or instrumental soloist that on its first outing is interrupted by the accompanying instruments but when reintroduced (hence “double” *Devise*) continues normally. This formula enjoyed great currency in Da Capo arias around 1700 but fell into rapid disuse after c. 1710—except in Albinoni’s arias and oboe concertos, where it persisted for some time.

⁷ MARIO RINALDI, *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*, Rome, Editrice Cultura Moderna, 1945.

⁸ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Paris, Floury, 1948, vol. 2, p. 48.

⁹ ANTONIO VIVALDI, *Concerto in Fa maggiore per oboe, archi e organo (o cembalo)*, F. VII n. 16, ed. Gian Francesco Malipiero, Milan, Ricordi, 1970.

admitted the concerto to the Vivaldian fold under the number RV 456.¹⁰ But already in 1986, in his catalogue of the instrumental works, Ryom confessed to doubts over the concerto's authenticity, mentioning in addition that he believed that the solo part had originally been written for recorder (a hypothesis certainly to consider, since the part's compass runs only from *f'* to *c'''*).¹¹ In his general Vivaldi catalogue of 2007 he acted on these misgivings and relegated the concerto to the *Anhang* as RV Anh. 110.¹² But two years later, Federico Maria Sardelli, who in the meantime had taken over responsibility for the updating and correction of the Ryom catalogue, reversed the decision and restored the concerto's identity as RV 456.¹³ Working on his catalogue of thematic concordances in Vivaldi's music, Sardelli had noticed significant affinities between RV 456 and the authenticated works. Chapter and verse for them were given in this catalogue, which appeared in 2012.¹⁴ In the second edition of the general Vivaldi catalogue (2018) RV 456 was officially reinstated.¹⁵

Concerto VI need not detain us. It has no reported concordances, but its attribution to Carlo Tessarini is accepted as correct in a major study of concertos from the early eighteenth century where the contributions by this composer from Rimini greatly influenced by Vivaldi are examined in close detail.¹⁶

CONCERTO III: A RECEPTION HISTORY

The first mention in scholarly literature of both Concerto III and Concerto IV occurred, appropriately, in the thematic catalogue of Remo Giazotto's pioneering life-and-works study of Tomaso Albinoni (1671–1751), published in 1945.¹⁷ Giazotto does not discuss either work in the main body of his book, from which

¹⁰ PETER RYOM, *Table de concordances des œuvres (RV)*, Copenhagen, Engstrøm & Sødning, 1973, p. 29.

¹¹ *Id.*, *Répertoire*, cit., p. 550.

¹² *Id.*, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, p. 576. The solo part's restricted compass, though interesting, is not really relevant to the matter of authorship. If an oboe part puzzles by not going all the way down to *c'*, should not a treble recorder part puzzle by not going up to *f'''* or even *g'''*?

¹³ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, "Studi vivaldiani", 9, 2009, pp. 105–113: 110.

¹⁴ *Id.*, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* ("Quaderni Vivaldiani", 16), Florence, Olschki, 2012, p. 125. The links are to RV 230, 452, 580, 621 and 644—significantly, all works from Vivaldi's early maturity.

¹⁵ PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Zweite, überarbeitete Auflage*, ed. Federico Maria Sardelli, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2018, p. 207.

¹⁶ SIMON McVEIGH – JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto: Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004. The concerto in question is given the identification number Tes1.

¹⁷ REMO GIAZOTTO, *Tomaso Albinoni. "Musico di violino diletitante veneto" (1671–1750)*, Milan, Fratelli Bocca, 1945, p. 349. (In his title and elsewhere Giazotto gives the year of Albinoni's death without conversion from Venetian to modern style.) Concerto III and Concerto IV are numbered respectively 117 and 118 in his thematic catalogue of Albinoni's works.

one may infer that he did not question their attribution to Albinoni. When I came, in 1980, to list the concertos in the first of two similar books, I catalogued them respectively as *Mi* 14 and *Mi* 19.¹⁸ As explained in the introduction to the catalogue, the prefix *Mi* (short for “Miscellaneous”) is reserved for works of uncertain or disproved authorship.¹⁹ The brief discussion of the two concertos had to wait until the second Albinoni book, where, apropos of Concerto III, I observed that it “appears to have been composed by a not very imaginative follower of Vivaldi” and stated that its outer movements were in a “rudimentary ritornello” form.²⁰ In retrospect, I regret the severity of the over-hastily applied epithets “not very imaginative” and “rudimentary”, but the pointing out of the affinity to Vivaldian practice stands.

The next development arrived in this very journal in 2006, when Ladislav Kačič contributed a revealing article on the cultivation and collection of music, including concertos by Vivaldi (as well as by some prominent Italian contemporaries, among them Torelli, Alberti and Albinoni), by the Piarists of the monastery of Podolínec, in eastern Slovakia.²¹ An almost complete manuscript catalogue (called a *Regestrum*) of the concertos and cognate works in the community’s possession survives.²² This contains 53 items. The time of its compilation is uncertain but is estimated to be towards the middle of the eighteenth century. The concerto numbered 45 in the *Regestrum*, described there as a “Concerto a 5 Authore Vivaldi”, is identifiable from its incipit as our Concerto III.²³

Kačič was fully aware that *Mi* 14 in the Albinoni catalogue denoted a false attribution (on p. 23 he describes it as a “falsche Zuschreibung”), but in his transcription of the listing in the *Regestrum* he added the editorial gloss “[= T. Albinoni, *Mi* 14]”. This insertion unfortunately does not make it immediately plain to a reader who has missed his earlier remark that the attribution to the named composer in *Harmonia Mundi* is believed erroneous, therefore providing in itself no valid grounds for contesting Vivaldi’s authorship. Neither Kačič himself nor later Vivaldi cataloguers referencing his article appear to have investigated more closely in that light the possibility that the *Regestrum* and the

¹⁸ MICHAEL TALBOT, *Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil (Switzerland), Kunzelmann, 1980, p. 349.

¹⁹ *Ibid.*, p. 187: “... deren Authentizität aber, bestenfalls, stilistisch oder bibliographisch nicht zu bestätigen ist und schlimmstenfalls widerlegt ist”.

²⁰ *Id.*, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 254.

²¹ LADISLAV KAČIČ, *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolínec*, “Studi vivaldiani”, 6, 2006, pp. 17–39.

²² *Regestrum seu Index omnium Concertuum per Alphabetum Clavium descriptum*. The alphabetical ordering by key rises from A (major and minor) up to F; G, however, is represented by only a single item. The catalogue is in the hand of Father Ferdinand Pankiewicz (1706–1773), who was himself a composer contributing concertos to the monastery’s repertory. It and a total of 22 concertos surviving from the collection (not including, unfortunately, the one under discussion) are held today by the regional state archive at Modra (SK-J(MO)).

²³ KAČIČ, *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte*, cit., p. 33.

lost manuscript in the Podolíneč collection from which it took its information in fact identified the composer correctly.

TABLE 2. Concertos attributed or attributable to Vivaldi in the Podolíneč *Regestrum*.

RV	No.	NAMED COMPOSER	SHELFMARK (SK-)	COMMENTS
230	33	—	—	Op. 3 no. 9
259	259	—	—	Op. 6 no. 2
265	36	—	—	Op. 3 no. 12
275	39	—	H-633/H-999	Vivaldi (J. Roger 433 no. 12)
294a	51	Vivaldi	H-633/H-999	Op. 7 no. 10
Anh. 65	6	—	—	J. Meck
Anh. 129	19	Vivaldi	—	
Anh. 130	50	Vivaldi	H-633/H-699	
Anh. 131	45	Vivaldi	—	<i>Harmonia Mundi</i> no. 3, attr. Albinoni (<i>Mi</i> 14)
Anh. 132	52	Vivaldi	H-633/H-699	G. Torelli, Op. 8 no. 11
Anh. 133	14	Vivaldi	—	G. M. Alberti, Op. 1 no. 1

TABLE 2 lists the eleven concertos attributed (rightly or wrongly) to Vivaldi either in the *Regestrum* itself or in sources transmitting concordances of its items. Ironically, four out of the five items for which the *Regestrum* proposes no author are identifiable as certainly by Vivaldi from other sources—and the fourth, RV Anh. 65 (formerly RV 338), currently believed to be by Joseph Meck,²⁴ may yet return to Vivaldi one day, since the case is not yet closed. Conversely, five out of the six items attributed to Vivaldi in the *Regestrum* went straight into the *Anhang* when Ryom's catalogue of 2007, which was just in time to include them, came out. RV Anh. 132 and 133 are unquestionably by other composers, but RV Anh. 129 and 130 could just possibly have their cases reviewed one day. RV Anh. 129, which opens, probably coincidentally, with the same melodic cell as Concerto III (the newly created RV Anh. 131), could conceivably be an early work of his, while RV Anh. 130, for whose authenticity Kačič pleads quite vigorously, is an odd amalgam of plausibly Vivaldian features and more primitive ones that often recall Albinoni.

Ryom's entries for RV Anh. 129 and RV Anh. 130 end with a stock sentence that in English translation reads: "On stylistic grounds the authenticity [of the work] must be regarded as doubtful".²⁵ For some reason, a similar justification for relegating Concerto III to the *Anhang* is not provided. Was Ryom wary of over-committing himself? Did he regard the existence of a contradictory attribution

²⁴ See Ryom, *Antonio Vivaldi*, 2018, cit., where relevant literature is cited.

²⁵ Ryom, *Antonio Vivaldi*, 2007, cit., p. 587.

in a concordant source as reason enough? Or did he simply not have the time to consult *Harmonia Mundi* in respect of a concerto to which, since no previous attribution to Vivaldi had been discovered, he may have paid little attention? But that is water under the bridge. No changes were made to the entries for RV Anh. 129–133 in the catalogue’s revised edition of 2018.

As so often happens in the investigation of early music, bibliography, source criticism and provenance alike ultimately prove unhelpful for making a decision on authorship. The sole route left to follow is that of musical analysis via close reading of the source.

CONCERTO III: ITS STRUCTURAL ASPECTS

EXAMPLES 1–3 (pp. 11–13), which show the openings of all three movements, and TABLES 3a and 3b (p. 14), which respectively outline in schematic manner the form of the two outer movements, are vital supports for the argument that follows.

In both outer movements the alternating pattern of ritornellos and episodes is absolutely typical of Vivaldi—not merely as a broad schema imitated by countless other composers but also bearing the distinctive hallmarks of his personal practice.²⁶ Thus we see how the elaborate, multi-segmental ritornello opening the movement becomes broken down and reduced in length in all the three or four following ritornellos, whereas the solo episodes linking them maintain their length with greater consistency. Significant, too, is the fact that Ritornello 4 in both the first and the third movement does not begin with the head-motif (A). A distinctive, indeed highly idiosyncratic, feature of Vivaldi’s musical language is that the differentiation between phrases used to open, continue and close musical periods is weak, making exchanges of function on their restatement very easy. Moreover, the head-motif of the first movement’s opening ritornello becomes condensed on all its later statements (including paraphrases of it used to launch solo episodes), losing its first bar. This kind of ‘abridgement from the front’ is very rare in music, and Vivaldi seems to be its prime exponent.²⁷ He is also prepared to make exceptions to the general principle that ritornellos confirm tonality whereas episodes modulate, particularly when he wishes to condense movement dimensions. Thus Ritornello 3 of the third movement starts in C major and ends in A minor, eliminating the need to insert a separate ritornello in the second key. But perhaps the most quintessentially ‘Vivaldian’ touch of all is the dual statement of the second phrase of segment A in Ritornello 3 of the first movement—first in the expected D minor (as if in an orthodox ritornello signposting that key) but then, with a jolt, in F major, suddenly closing the ritornello in the new key. Such disruptive key shifts that

²⁶ The tables may be usefully compared with the model (analysing in a similar way the third movement of RV 443) presented in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, London, Dent, 1978, p. 142.

²⁷ On these “acephalic reprises”, see the relevant entry in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 18.

BY VIVALDI (AFTER ALL)

EXAMPLE 1. RV Anh. 131, movement 1, bars 1–14.

[Allegro]

A

B

5

C

D

10

E

Solo

MICHAEL TALBOT

EXAMPLE 2. RV Anh. 131, movement 2.

Adagio

VI 1

VI 2

6 7

8

15

22

7 7

BY VIVALDI (AFTER ALL)

EXAMPLE 3. RV Anh. 131, movement 3, bars 1–13.

[Allegro]

A Tutti unisoni

B Solo

Tutti

5 [Solo]

[Tutti] C

10 D Solo

6 6 6 6

6 6 6 6 6

6 7 6

deliberately short-circuit normal musical processes and toy audaciously with the listener's expectation are part and parcel of Vivaldi's—and uniquely his—language. A close analogue to this shift occurs in bars 66–67 of the first movement of his well-known concerto in G major for two mandolins, RV 432.

TABLE 3a. Structure of the first movement of RV Anh. 131.

BARS	FUNCTION	KEY(S)	THEMATIC SEGMENTS	ACCOMPANIMENT
1–13	Ritornello 1	F	ABCDE	full
14–26	Episode 1	F→C		Bc, with short tutti incursions
27–31	Ritornello 2	C	ABE	full
32–42	Episode 2	C→d		Bc, with short incursion by VI 3
43–46	Ritornello 3	d→F	AA	full
47–53	Episode 3	F		Bc, with short tutti incursions
54–58/1	Ritornello 4	F	D	full
58/2–69	Episode 4	F		a 3 (Bc mostly absent)
70–76	Ritornello 5	F	ABCE	full
<i>Abbreviations:</i> a 3 = Violin 2 + Violin 3 + Viola; Bc = Basso continuo; VI = Violin. <i>Notes:</i> In column 3 capital letters represent major keys, lower-case ones minor keys. The thematic make-up of solo episodes is not shown, being too complex to represent schematically. In column 4 the letters refer to thematic segments identified at their start by the same letters in Examples 1 and 3.				

TABLE 3b. Structure of the third movement of RV Anh. 131.

BARS	FUNCTION	KEY(S)	THEMATIC SEGMENTS	ACCOMPANIMENT
1–12	Ritornello 1	F	ABCD	full; solo/tutti dialogue in section B
13–23/1	Episode 1	F→C		Bc→VI 2/3 in unison
23/2–34	Ritornello 2	C→a	ABE	full; solo/tutti dialogue in section B
35–45	Episode 2	a→F		Bc, ending with pedal cadenza
46–49/1	Ritornello 3	F	AE	full
49/2–55	Episode 3	F		Bc, opening with pedal cadenza
56–61	Ritornello 4	F	CF	full
<i>Abbreviations:</i> Bc = Basso continuo; VI = Violin(s). <i>Notes:</i> In column 3 capital letters represent major keys, lower-case ones minor keys. The thematic make-up of solo episodes is not shown, being too complex to represent schematically. In column 4 the letters refer to thematic segments identified at their start by the same letters in Examples 1 and 3.				

The tables also reveal, in the final column, how frequently the composer playfully mitigates the textural distinction between ritornello and episode sections by inserting snatches of *tutti* scoring into the second or *solo* scoring into the first. This interpenetration of textural, and with them inevitably also thematic, elements is quite common in Vivaldi's earliest concertos, as those of Opp. 3 and 4 demonstrate, although it grows less frequent as his style matures from the mid-1710s onwards. The nicest such touch occurs in bars 37–40 of the first movement (shown in EXAMPLE 4), where Violin 3—which would be Violin 2 in the more familiar nomenclature—cheekily repeats a tiny fragment of ritornello segment B as a counterpoint to the display writing for the soloist over a bass pedal.

EXAMPLE 4. RV Anh. 131, movement 1, bars 38–40.

38

38

Much of the thematic material of the solo episodes reprises in literal or elaborated form that of the ritornellos. In fact, completely 'athematic' writing of the kind seen in the solo part of EXAMPLE 4 is in this concerto unusually restricted for Vivaldi in both incidence and complexity, leaving aside the slow movement. A possible reason for this is that he composed it for a violinist of respectable but not very advanced ability. A modest d''' is the highest note required, and no note shorter than a semiquaver ever appears.

The scoring of the accompaniment in the solo episodes is exactly what one would expect in an early Vivaldi concerto: mostly for the basso continuo alone but with its occasional substitution by a *bassetto* on unison violins (third movement, Episode 1) or a chugging "a 3" accompaniment on upper strings (first movement, Episode 4). The presence of the last-mentioned type of accompaniment, not too often encountered in concertos by composers contemporary with the young Vivaldi (the main exception being perhaps Telemann), is a definite pointer to his authorship.

Another arch-Vivaldian structural feature, used for climactic effect towards the end of a movement, is a pedal cadenza (resembling an ordinary cadenza but

fully written out above a sustained pedal-note), of which there are two instances in the third movement. Both are short and neither is in any way flamboyant, but they lend a satisfying and conventional architecture to the work.

The short (29 bars long), through-composed slow movement of RV Anh. 131 startles anyone conversant with Vivaldi's music by the familiarity of its conception. The principal part is notated in block chords but obviously intended for *ad libitum* arpeggiation by the player, while its partner, playing a continuous, freely evolving cantilena, is a second upper part, around which it wraps itself. The best-known place in Vivaldi's music where this texture is employed is probably bars 87–113 in the third movement of RV 522 (Op. 3 no. 8), but there are so many others: for instance, the slow movements of the concertos for two instruments RV 540 and RV 541 or—here, executed by orchestral violins—the first movement of the bassoon concerto RV 484. The adoption of reduced, sonata-like textures for concerto slow movements, a practice that could entail the borrowing of actual pre-existing sonata movements, is something that Vivaldi, but few others, did, at least on a similarly large scale.²⁸ Lastly, it is important to highlight the significance of the retention of the home key, F major, for this internal slow movement, since of all the composers from his time, Vivaldi was throughout his career by far the most likely to opt for a homotonal configuration in a three-movement concerto—as a trawl through thematic catalogues soon confirms.

CONCERTO III: ITS MUSICAL VOCABULARY

If musical form is an analogue of syntax and sentence organisation in spoken and written language, musical vocabulary, comprising the small-scale elements of melody, rhythm, harmony, counterpoint and phrase structure as well as other details, is equally important as a potential means of determining authorship. True, many composers—let us take Nicola Porpora as an instance—employ a musical language that, for all its merits, appears almost devoid of strongly personal characteristics. But a few—and Vivaldi is the prime example for his period—betray themselves almost every time they open their musical mouth.

Let us start by considering what *echt*-Vivaldian features emerge from EXAMPLES 1–3, starting with the first movement. Bars 1–2 present a classic instance of the *topos* that Federico Maria Sardelli terms a “scaletta ostinata su un basso discendente” (paraphrasable as “short ostinato figure over a stepwise descending bass”), immediately going on to itemise 20 instances in Vivaldi's oeuvre.²⁹ Our composer loves the sound of scale figures in outer parts proceeding, preferably with interesting dissonant effects, in strict contrary motion. To make

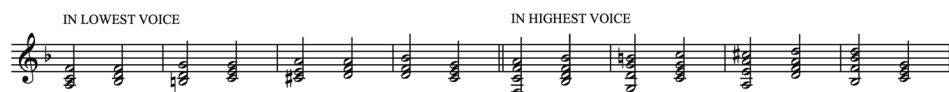
²⁸ G. M. Alberti (who perhaps imitated what Vivaldi was doing) comes to mind as a composer equally fond of sonata-like textures in slow movements, and Bach's scoring of the middle movements of his Second and Fifth Brandenburg Concertos offers a similar instance.

²⁹ SARDELLI, *Catalogo delle concordanze*, cit., p. LXVI. RV Anh. 131 also contains a different, simpler form of “scaletta ostinata su un basso discendente” initially appearing in bars 19–20 of the third movement. Here, the upper part is a decorated monotone and the lower part is a scalewise descent by second and third violins in unison.

the viola double the bass a tenth above, as here, is another favourite device. In bars 1–4, note the complementarity of rhythms between the violins and the lower parts: where one employs quick notes, the other has slow, producing a smoothly running flow of sound.

Segment B introduces a contrasting idea based on another Vivaldian *topos*: a running exchange between short, interlocking phrases treated in strict imitation.³⁰ Segment C offers another version of the ‘converging and diverging scales’ idea. Segment D introduces us to the first of numerous instances, distributed in RV Anh. 131 over all three movements, of what Sardelli calls a “salita cromatica” (“chromatic ascent”).³¹ Two versions of a chord progression possessing this feature (with the chromatic line placed in the lower and upper part, respectively) are shown in schematic form as EXAMPLE 5. This progression is astonishingly pervasive in Vivaldi’s music and is interesting for the way in which the linear series of tonicised scale degrees (B flat–C–D) is abruptly and unexpectedly cut short, so that it falls back to C in the bass instead of rising to E or E flat. Hence one could fittingly term this progression “the curtailed chromatic ascent”.

EXAMPLE 5. Illustration of two versions of “the curtailed chromatic ascent”.



It is worthwhile to list all occurrences of passages based on this template in RV Anh. 131 in order to show how much of a Vivaldian *idée fixe* (a description I borrow from Sardelli) it can become, acting as a guiding thread running through the whole concerto.

RISE CHROMATIC LINE IN THE BASS

I, 18–23

I, 46–53

I, 58–65

II, 10–17 (loose paraphrase)

III, 7–10

III, 56–57 (aborted)

RISE CHROMATIC LINE IN THE TREBLE

I, 9–11

I, 53–58

III, 29–33 (stops at scale degree VI)

III, 37–40

³⁰ The status of the two original slurs in bars 6 and 7 of the Violino 3 part, which, if correct, justify the addition of numerous further slurs by analogy (see EXAMPLES 1, p. 11, and 4, p. 15), is unclear. If they have arisen through a confusion on the engraver’s part—and there is considerable evidence that, while copying the parts from a score containing many notational abbreviations, he occasionally slipped up—segment B could well have been intended by the composer to contain no slurs at all, as suggested to me in private correspondence by Fabrizio Ammetto. For now, I leave the question open.

³¹ *Ibid.*, pp. LXII–LXIV.

In the slow movement the absolute primacy of plain tonic and dominant harmonies—a kind of *fausse naïveté* that came very readily to Vivaldi—is a salient feature. That said, there are a few harmonic landmarks—dominant seventh chords in bars 6 and 16 and a diminished seventh in bar 13—capable of evoking a frisson. The Violin 2 line sensitively mixes ascents and descents, as well as dotted and even note-pairs, in a manner typical of his normal practice.

Segment A of the third movement presents a *topos* found very frequently in Vivaldi's early works, particularly ones with a dance character. Its essence is an evenly paced ascent from tonic to dominant answered by a balancing descent from that dominant to the dominant below. Its closest concordance is found at the opening of the *Preludio* opening the violin sonata in G minor RV 27 (Op. 2 no. 1), which has the identical canonic imitation in the bass.³² A similar melodic contour is found, in the violin sonatas, at the start of the fourth movement of RV 5, the *Giga* of RV 31 (Op. 2 no. 2) and the *Corrente* of RV 760, as well as at the opening of the violin concerto RV 245. A whiff of it is found even in the *Gavotta* of the trio sonata Op. 1 no. 2, dating back to 1705 or earlier.

Two other Vivaldian 'moments' occurring later in the third movement demand a mention. The first is the treatment of the fourth above the bass in the cadential five-four chord in bar 34, shown in EXAMPLE 6a. A peculiarity of Vivaldi's musical grammar that I have never seen replicated elsewhere is his inclusion of the dissonant fourth in arpeggiated figures over the dominant preceding its resolution to the third treated in similar fashion. The oscillating motion into and away from the fourth has such a potent harmonic force that the rarity of this device among other composers surprises. A very familiar instance occurs in bar 16 of the first movement of the *Gloria* RV 589, shown in EXAMPLE 6b.

EXAMPLE 6a. RV Anh. 131, movement 3, bars 33–34.

³² RV 27 is, of course, in the minor mode, but this melodic formula is one of the many employed by Vivaldi that exhibit what could be called 'modal neutrality'. The prototype for Vivaldi's use of it may well have been the opening of the *Preludio* of Corelli's violin sonata Op. 5 no. 8, which similarly employs canonic imitation.

EXAMPLE 6b. RV 589, movement 1, bars 16–17 (string parts only).

Finally, the close of the third movement (EXAMPLE 7) cannot fail to stir up memories of similarly emphatic pairs of concluding cadential phrases with an identical harmonic structure (once again utilizing the five-four chord), and often with the same eloquent octave descent, appearing in Vivaldi's most cherished works. It is sufficient to cite bars 120–124 in the finale of RV 580 (Op. 3 no. 10) and bars 122–126 in that of RV 265 (Op. 3 no. 12).

EXAMPLE 7. RV Anh. 131, movement 3, bars 58–61.

A SPANNER IN THE WORKS? HILLER'S INCIPIT

Before I sum up the case for adding RV Anh. 131 to the roster of Vivaldi works declared authentic, a brief excursus needs to be made in order to shed light, if possible, on the appearance of a version of the incipit of its first violin part in a very unexpected place. In 1767 the German composer and writer on music Johann Adam Hiller included in the weekly periodical he edited in Leipzig a biographical account of the life of the eminent German violinist

Johann Pisendel (1687–1755)—well known, of course, for his close association with Vivaldi—largely based on information supplied to earlier such accounts by the subject himself.³³ Hiller’s account includes an anecdote about Pisendel’s introduction in 1709 to the Collegium Musicum in Leipzig, where he had recently arrived from Ansbach, the city in which, some years earlier, he had received tuition from Giuseppe Torelli. To quote the relevant part in English translation:

When Herr Pisendel, shortly after his arrival in Leipzig, came for the first time to the Collegium Musicum, where he wished to make himself heard, a then member of this Collegium, Herr Götze (who later became a good and loyal friend to him), observing that Herr Pisendel was very thin and frail, and also very plainly dressed, treated him contemptuously, saying: “Young lad, what are you doing here? Oh yes, you are going to play us something good on your fiddle!” Meanwhile, Herr Pisendel placed on the stand his concerto, which was in C major and by Torelli, beginning, with all the instruments in unison, like this:



The first solo passage of this concerto immediately goes up very high. During this passage Herr Götze stood his cello, which he was always accustomed to play, on its side and looked at the new student with amazement. When, next, the Adagio arrived and Herr Pisendel had just started the solo part in it, Herr Götze expressed his approval in such a way as to show that Herr Pisendel could be very satisfied with his performance.³⁴

Note for note, this excerpt is identical with bars 1–2 of all three violin parts of Concerto III. An initial explanatory hypothesis could be that the same concerto existed in versions in two different keys (not such an improbability for the period), which would compel one to examine closely the possibility of Torelli’s authorship. In RV Anh. 131 the first solo passage for Violin 1 most definitely does not “go up very high” (the original German has “geht in die Höhe”), but in a C major version of the concerto it would do so if, instead of lying a fourth lower in pitch, it was a fifth higher. However, this is to clutch at straws, since Hiller states clearly that the quoted opening was played *all’unisono* by the full ensemble (“sich mit allen Stimmen im Unison, so anfieng”).³⁵ A more plausible hypothesis would be that Torelli did indeed write the concerto that Pisendel

³³ JOHANN ADAM HILLER, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Drittes Vierteljahr, vom 27sten bis 39ten Stück*, Leipzig, Verlag der Zeitungs-Expedition, 1767, pp. 277–281. These pages contain only the first instalment of the biography of Pisendel. The start of the relevant passage is accessible at <www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10271141?page=289>. The translation is my own.

³⁴ *Ibid.*, pp. 279–280.

³⁵ I think it very unlikely that Hiller’s “allen Stimmen im Unison” refers to the violins alone and not to the full ensemble. It should be added that paraphrases of the particular melodic ostinato opening the ritornello occur, variously harmonized, in numerous concertos of the period, including Vivaldi’s flute concerto RV 438a and Telemann’s violin concerto TWV 51:G8, both of which are in G major.

played, but that the composer of Concerto III—whom we now believe to be Vivaldi—borrowed the melody of its opening phrase for an otherwise original composition. Since the discovery of RV 820, Vivaldi's very early trio sonata for violin, cello and continuo, it has become evident that he and Torelli had closer links than previously supposed: ones facilitated in the 1690s by the latter's visits with his brother Felice to Venice to play in opera orchestras at carnival time, and perhaps also by Vivaldi's own travels in his youth to the *terraferma* for similar purposes.³⁶ And on Vivaldi's known propensity to borrow material by other composers surreptitiously one does not need to say more.

IN CONCLUSION

The Vivaldi catalogue is abundantly stocked with works that, attributed to him in a single, peripheral source, or even (but more rarely) anonymous in their one or more extant sources, have been admitted to it on the sole grounds of perceived relationships to more securely attributed works or overwhelming stylistic compatibility.³⁷ In the present instance, the stylistic argument is particularly strong—the more so for extending to so many different aspects and areas of the concerto—and the fact that a coeval document (the *Regestrum* in Podolíneč) lists it under Vivaldi's name cannot be ignored.

In this light, I consider the argument for admitting Concerto III in *Harmonia Mundi* to the canon of Vivaldi's works sufficiently strong to press for its immediate migration from the *Anhang* to the main part of the catalogue and, in due course, its publication in the critical edition. It is the work of a composer cautiously finding his feet and lacking the 'grand sweep' that we find in so many of Vivaldi's concertos from *L'estro armonico* onwards. Its technical demands, especially in the solo part, are curiously restrained—probably for a definite purpose, possibly pedagogical.³⁸ Nevertheless, it is astonishing how many different devices and procedures highly characteristic of him—and in a few instances apparently unique to him—are packed into its slender frame. Here and there, it has moments of great attractiveness. To estimate its date of composition is not easy, but I would place it around the time of the Op. 2 violin sonatas (1708). It has the appearance, so to speak, of a preliminary study for the mature Vivaldi who would very soon emerge.

And if the new attribution is confirmed, students of *Harmonia Mundi*, the *Second Collection* will be interested to learn that not only Concerto V but also Concerto III is a product of Vivaldi's pen. Concerto V (RV 456) is a *concerto facile* in exactly the same way as Concerto III and likewise has the look of an early work, so I would not be surprised if it turned out to have a related origin and provenance.

³⁶ The travels of the Torelli brothers to Venice are described in LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, tomo terzo*, Rome, Pagliarini, 1769, p. 243.

³⁷ A recent case in point is the motet RV 811, preserved in only one known source, which is anonymous.

³⁸ Vivaldi's initial period of teaching at the Ospedale della Pietà (1703–1709) appears a very credible context for such a piece.

Michael Talbot

DI VIVALDI (TUTTO CONSIDERATO): IL CONCERTO PER VIOLINO RV ANH. 131

Sommario

L'obiettivo di questo articolo è perorare il riconoscimento del Concerto per violino in Fa maggiore RV Anh. 131 – introdotto nel 2007 nel catalogo Ryom – quale opera autentica di Vivaldi. Tale cambio di status, se accolto, porterebbe alla sua ricollocazione nel catalogo, dall'*Anhang* (*Appendice*) alla sezione principale, e lo renderebbe idoneo alla pubblicazione nell'*Edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi*. Il concerto è di particolare interesse in quanto sembra essere un'opera giovanile contenente già molte delle caratteristiche riscontrabili, nella loro forma canonica, nell'*Estro armonico* (1711).

Il concerto è il terzo di sei concerti raccolti in *Harmonia Mundi, the Second Collection*, un'antologia pubblicata a Londra alla fine del 1728, o l'inizio del 1729, da John Walsh senior e Joseph Hare. Per chiarire il contesto, l'articolo inizia discutendo in generale la significativa presenza di Vivaldi nelle antologie di concerti pubblicate al tempo. L'edizione a stampa di Walsh riporta Albinoni quale compositore del Concerto III, ma questo è chiaramente un errore in quanto lo stile, manifestamente, non è associabile ad Albinoni. Fortunatamente, un catalogo tematico dei concerti, che appartenne al Convento dei piaristi di Podolínec nell'est della Slovacchia, elenca lo stesso concerto attribuendolo a Vivaldi. Nonostante tale catalogo sia colmo di evidenti errate attribuzioni, è sembrato opportuno prendere in esame l'opera e verificare la credibilità dell'attribuzione.

Una dettagliata analisi della struttura e dello stile musicale del concerto porta a confermare l'assunto di partenza. Non solo ogni aspetto dell'opera mostra numerose caratteristiche altamente tipiche di Vivaldi, ma molte di esse appartengono unicamente, o quasi, a Vivaldi e sono ampiamente riconosciute come tali nella letteratura accademica. L'articolo include varie tavole ed esempi musicali a sostegno della tesi discussa.

Nonostante la sua brevità e la relativa mancanza di difficoltà tecniche nella parte solistica – probabilmente dovute al suo uso all'Ospedale della Pietà per scopi pedagogici – il Concerto III, secondo l'autore del presente articolo, può essere attribuito fidamente a Vivaldi. In considerazione del fatto che l'antologia *Harmonia Mundi* include un altro lavoro di Vivaldi – il Concerto per oboe RV 456 – la cui attribuzione in quella fonte è stata contestata per un certo periodo in tempi moderni per esser poi convalidata, c'è possibilità di future indagini su un potenziale collegamento tra le due composizioni.

Fabrizio Ammetto – Luis Miguel Pinzón Acosta

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO: LE CORREZIONI DI VIVALDI NEL CONCERTO PER VIOLINO MUS.2421-O-14 DI PISENDEL

Sul finire dell'aprile del 1716 il violinista Johann Georg Pisendel, assieme all'oboista Johann Christian Richter, giunse a Venezia,¹ ove rimarrà fino al gennaio dell'anno successivo.² Il soggiorno ha un carattere ufficiale, dovendo accompagnare Federico Augusto, principe elettore di Sassonia, durante la sua permanenza nella città lagunare.³ Pisendel e il suo collega avevano il compito

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

Luis Miguel Pinzón Acosta, Grünenstraße 1, 28199 Bremen, Deutschland.

E-mail: lmpinzonac@gmail.com

¹ Sebbene sia stato più volte menzionato il 20 aprile come data di arrivo a Venezia della ristretta delegazione di musicisti della *Hofkapelle* di Dresda (chiamando in causa un documento del registro veneziano degli arrivi e delle partenze di invitati stranieri che riporta «Adì 20 ap[ri]lle 1716 [...] Sassoni alloggiarono in Casa di Pietro [...] Cam[eran]te S[an]ti Apostoli», in *I-Vas*, Inquisitori di Stato, Note di forestieri, busta 758, 27 aprile 1716), Janice B. Stockigt e Jóhannes Ágústsson hanno invece dimostrato che dal 29 marzo Pisendel e Richter vennero trattenuti in quarantena nel Lazzaretto di Verona, e solo il 25 aprile poterono riprendere il loro viaggio in direzione di Venezia (vedi JANICE B. STOCKIGT - JÓHANNES ÁGÚSTSSON, *Reflections and Recent Findings on the Life and Music of Jan Dismas Zelenka (1679-1745)*, «Clavibus unitis», 4, 2015, pp. 7-48: 12). Inoltre, la delegazione sassone non includeva il virtuoso di violone Zelenka, né probabilmente l'organista Christian Pezold (come si è spesso affermato), in quanto la corte sassone non emise alcun titolo di viaggio per l'Italia per loro, i cui nomi non compaiono nel registro della quarantena. (Ringraziamo Jóhannes Ágústsson per queste precisazioni, comunicateci attraverso una corrispondenza privata.)

² L'informazione si ricava da una lettera (in francese) del 22 gennaio 1717 scritta a Venezia da Joseph Kos, conte palatino di Livonia, nella quale si chiede una raccomandazione al barone Jakob Puchet, inviato della corte di Dresda a Roma, per trovare un protettore per il viaggio di Pisendel a Roma (*D-Dla*, Loc. 744, vol. VI: *Briefe des Palatins von Liefland, Graf Kos, aus verschiedenen Orten Italiens, Deutschlands und Frankreichs an den königl. Poln. Residenten zu Rom, Baron Puchet, 1711-1717*). Il conte Kos, maestro di corte della delegazione sassone, sembra aver accompagnato per vari anni il principe Federico Augusto (cfr. KARL CHRISTIAN KANIS GRETSCHEL - FRIEDRICH BÜLAU - KARL CHRISTIAN KANIS GRETSCHEL - FRIEDRICH BÜLAU, *Geschichte des sächsischen Volkes und Staates*, Leipzig, Beyer, [1847], pp. 584 e sgg.).

³ In realtà, il principe era già a Venezia, in incognito, dalla notte di domenica 9 febbraio, con il nome di *Barone o Conte de Lusatia* (già utilizzato in occasioni anteriori, nel 1712 e nel 1714) e alloggiava – assieme al suo seguito di 30 persone – nel Palazzo Michiel del Brusà (vedi DIANA BLICHMANN, *Der Venedig-Aufenthalt Pisendels (1716-1717). Erlebnisse im Gefolge des sächsischen Kurprinzen Friedrich August als Auslöser eines Kulturtransfers von Venedig nach Dresden*, in *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk. Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden* («Dresdner Beiträge zur Musikforschung», 3), a cura di Ortrun Landmann e Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim, Olms, 2010, pp. 1-57: 1-2). I musicisti della *Hofkapelle* avrebbero poi dovuto accompagnare il principe in due successive e importanti visite: a Roma (nella speranza di avere

di suonare quasi giornalmente («fast täglich») per il principe,⁴ anche se la gran quantità di eventi d'intrattenimento (balli, spettacoli, concerti, ecc.) preparati a Venezia in onore di Federico Augusto alleggeriva probabilmente gli impegni dei musicisti dresdensi, lasciandogli così del tempo libero per entrare in contatto con la scena musicale veneziana.

È ben noto, infatti, che Pisendel conobbe immediatamente vari musicisti presenti nella città lagunare: Albinoni, Tartini, Veracini e Vivaldi,⁵ tra gli altri.

In particolare, dall'incontro col Prete rosso scaturirà sia un importante vincolo docente-discente, sia una vera e propria amicizia. Il soggiorno veneziano, inoltre, frutterà a Pisendel l'approvvigionamento di una gran quantità di composizioni che arricchirà il suo repertorio personale:⁶ la maggior parte dei manoscritti musicali ottenuti dalla relazione con Vivaldi confluirà nella biblioteca di corte di Dresda (oggi Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, SLUB) che, nel celebre Fondo «Schränk II», include 168 composizioni del Prete rosso.⁷

un'udienza dal papa Clemente XI) e a Vienna (per 'chiedere la mano' di Maria Giuseppa d'Austria); vedi KAI KÖPP, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Schneider, 2005, pp. 91-92.

⁴ Come si legge nelle *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, 3 marzo 1767, Leipzig, Zeitungs-Expedition, pp. 277-281: 281. Online: <reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271141_00291.html>. Già l'8 maggio è documentata la richiesta da parte del conte Kos affinché Pisendel eseguisse un concerto per violino per Sua Maestà: secondo un aneddoto riportato nella seconda parte della biografia di Pisendel del 1767 (probabilmente raccontato da Johann Friedrich Agricola), durante l'esecuzione di questo concerto i musicisti italiani che lo accompagnavano cercarono di mettere in difficoltà il violinista tedesco, accelerando il tempo durante uno dei passaggi solistici più difficili, ma Pisendel non si lasciò travolgere, mantenendo la sua velocità e marcando il ritmo col piede. Vedi *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, 10 marzo 1767, cit., pp. 285-292: 286. Online: <reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271141_00296.html>.

⁵ Durante la permanenza a Venezia, è certa l'esecuzione di Pisendel del Concerto per violino RV 571 di Vivaldi durante un dramma per musica rappresentato al Teatro Sant'Angelo. Non va dimenticato che la conoscenza della musica del Prete rosso da parte del violinista tedesco risaliva a molti anni prima: infatti, intorno al 1700-1703, il giovane Pisendel copiò la Sonata a tre RV 820 (vedi FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi prima di Vivaldi. La nuova Sonata RV 820*, in «*Fulgeat sol frontis decorae*». Studi in onore di Michael Talbot («Saggi vivaldiani», 1), a cura di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 189-206: 203), e non è esclusa nemmeno la possibilità che i due possano essersi incontrati personalmente ad Ansbach tra il dicembre 1702 e il febbraio 1703. È molto probabile, dunque, che Pisendel nutrisse da tempo il desiderio di studiare con Vivaldi. Ringraziamo Michael Talbot per questa riflessione.

⁶ Pisendel copiò di suo pugno, su carta veneziana, composizioni di Vivaldi e quest'ultimo donò o vendette vari lavori all'allunno/collega tedesco (prima della sua ripartenza per Dresda), come lascia intendere la dicitura «per M.^r Pisendel» presente nei manoscritti di varie composizioni strumentali del Prete rosso: le sonate RV 2, 6, 19 (in *F-Pn*), 25, 29 e i concerti RV 172, 205, 237, 242, 314, 328, 340. Come ha più volte evidenziato Michael Talbot, la preposizione «per» che precede «M.^r Pisendel» non indica una dedica nel senso ordinario del termine.

⁷ FRANCISCO JAVIER LUPIAÑEZ RUIZ, *Completando lo inacabado. Consideraciones sobre el compositor, el intérprete y la ornamentación a través de los manuscritos de Johann Georg Pisendel*, «Quodlibet», 73, 2020, pp. 7-49: 14.

Nel gennaio del 1717, liberatosi dagli impegni di corte, Pisendel potrà dirigersi verso Roma e, successivamente, a Napoli e poi Firenze:⁸ le circostanze particolari del soggiorno veneziano,⁹ come pure il prosieguo dell'itinerario verso il centro-sud dell'Italia, daranno al *tour* del violinista sassone il carattere di un vero e proprio viaggio di studio.

IL CONCERTO PER VIOLINO MUS.2421-O-14 DI PISENDEL: LA FONTE E IL CONTENUTO

Il Concerto per violino in La minore, Mus.2421-O-14, rappresenta molto probabilmente il primo risultato concreto – sul fronte della composizione musicale – ottenuto da Pisendel durante la sua permanenza a Venezia. La fonte che trasmette questa composizione è un manoscritto autografo 'a quattro mani' (conservato nel Fondo «Schrank II» della SLUB),¹⁰ redatto dal violinista tedesco, ma rivisto e corretto da Vivaldi:¹¹ si tratta di un fascicolo di cinque fogli rilegati,¹² in formato oblungo (ca 23 x 31,5 cm), di carta veneziana della prima metà del XVIII secolo con la tipica filigrana delle 'tre mezze lune' (W-DI-102?), contrassegnate dalle lettere «AZ» (in mezzo alle quali compare il trifoglio con gambo).

⁸ A Roma Pisendel entrerà in contatto col violinista e compositore Antonio Montanari, come potrebbero forse documentare alcune correzioni presenti nella Sonata per violino in Mi maggiore del sassone (D-DI, Mus.2421-R-18; online: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14982/1/>) che, poiché Michael Talbot ha escluso che possano attribuirsi a Johann David Heinichen o a Vivaldi, Köpp considera probabilmente di Montanari (vedi Köpp, *Johann Georg Pisendel*, cit., p. 486); tuttavia, sia Talbot, sia Francisco Javier Lupiáñez Ruiz ritengono che tali presunte correzioni possano esser state apportate dallo stesso Pisendel in un momento successivo, senza un aiuto esterno. A Firenze incontrerà i violinisti Martino Bitti e Giuseppe Maria Tanfani (erroneamente conosciuto come Fanfani; vedi BETTINA HOFFMANN, *Giuseppe Maria Tanfani, compositore e violinista del Settecento fiorentino e inventore del violino tetrarmonico*, «Recercare», 30/1-2, 2018, pp. 201-226). Talbot crede inoltre che Pisendel possa aver visitato anche Bologna nel 1717, probabilmente durante il viaggio di ritorno verso Venezia (comunicazione privata).

⁹ Nella tarda estate del 1717 Pisendel si fermerà nuovamente a Venezia, città che lascerà il 5 settembre in direzione di Dresda (ove giungerà il 27 settembre). La più antica biografia (anonima) di Pisendel menziona alcuni dettagli del suo rientro in Germania: si apprende che, diversamente da quanto programmato, il violinista tedesco non poté proseguire il *tour* italiano a Milano e Torino, per l'ordine di rientro ricevuto dalla corte sassone (vedi *Dresdner gelehrte Anzeigen, aus allen Theilen der Gelehrtheit*, Dresden, 1756, coll. 299-304: 302, online: <digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18p/periodical/pageview/11296841>).

¹⁰ L'etichetta sulla cartella che contiene il manoscritto recita: «Schranck No: II. | 33. Fach 86. Lage. | [in rosso] No: 86., Concerto. | co V.^{na} conc: VV.^{na} V.^{1a} e Basso. | [incipit musicale]». Online: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3227/1>. RISM ID 212003109.

¹¹ La presenza della mano di Vivaldi su questo manoscritto è nota da tempo (si veda MANFRED FECHNER, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1999, p. 285), ed è stata più volte confermata, da ultimo da MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 143.

¹² In ogni foglio, in basso al centro, compaiono due differenti numerazioni scritte a matita: una relativa ai fogli sul *recto* di ognuno (poi cancellata) e un'altra relativa alle pagine (da 1 a 10).

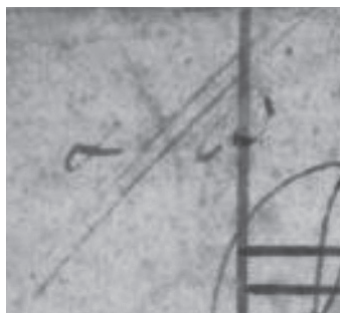


FIGURA 1. *D-DI*, Mus. 2421-O-14, c. 1r (p. 1), particolare.

La musica comincia sulla prima carta, priva dell'indicazione del nome del compositore, anche se sul lato sinistro della stessa carta, sopra al primo sistema, si riconosce il simbolo « α/ω » (FIGURA 1).¹³

La musica è annotata in partitura, su sistemi di cinque pentagrammi ciascuno, secondo una prassi notazionale tipica del concerto 'a cinque' nord-italiano, con i primi tre pentagrammi riservati alle parti dei violini (principale, primi e secondi) e gli ultimi due alle linee di viole e bassi. Il manoscritto contiene soltanto il movimento d'apertura del concerto (privo di indicazione agogica),¹⁴ sebbene alla fine della c. 5r (p. 9) e nell'intera c. 5v (p. 10) siano annotati schizzi (appunti di composizione) per un secondo movimento (in Do maggiore)¹⁵ e un terzo movimento (nella tonalità d'impianto).¹⁶

Il movimento iniziale, nella struttura 'con ritornello', presenta l'alternanza di sei interventi orchestrali (T) e cinque episodi solistici (S):¹⁷

¹³ Sebbene Manfred Fehner abbia interpretato tale simbolo come una firma inequivocabile del Pisendel compositore (FEHNER, *Works in progress: Pisendel Concerti*, in *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk*, cit., pp. 117-144: 137), Köpp ne ha evidenziato la presenza anche in manoscritti di altri compositori copiati da Pisendel (KÖPP, *Johann Georg Pisendel*, cit., p. 187). Francisco Javier Lupiáñez Ruiz segnala che attraverso una semplice ricerca nel RISM online si trovano oltre settanta fonti che includono tale simbolo in composizioni vocali e strumentali di Hasse, Heinichen, Grimm, Pepusch e Reichard, ragion per la quale la presenza del simbolo « α/ω » ha provocato anche false attribuzioni (FRANCISCO JAVIER LUPÍÑEZ RUIZ, *Las anotaciones para la ornamentación de Johann Georg Pisendel (1687-1755) en los manuscritos vivaldianos de Dresde*, tesi dottorale, relatore Fabrizio Ammetto, Universidad de Guanajuato, 2021, p. 282). Michael Talbot non esclude che la formula « α/ω » possa avere un significato religioso (si veda l'*Apocalisse* 22,13), il che renderebbe più attendibile il suo utilizzo diffuso tra vari compositori o copisti (comunicazione privata).

¹⁴ Questo primo movimento venne descritto succintamente (con un *incipit* tematico) da FEHNER, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 284-285. Gli stessi dati sono stati poi ripresi (senza *incipit*) da KÖPP, *Johann Georg Pisendel*, cit., p. 479.

¹⁵ Nei primi quattro pentagrammi della c. 5v (p. 10) è riconoscibile una linea melodica, priva di accompagnamento, per un movimento lento (in tempo di 3/4, non indicato nel manoscritto). La parte annotata è quasi priva di correzioni, nonostante qualche passaggio ornamentato appaia incongruente con il metro del movimento.

¹⁶ Girando di 180° la c. 5v (p. 10) si possono leggere le battute iniziali del movimento conclusivo del concerto (in tempo di 4/4, non specificato nella fonte): su un sistema di due pentagrammi sono annotate le linee melodiche di violino e basso. Lo schizzo può essere diviso in due parti, entrambe incomplete: nella prima compare il motivo melodico iniziale esposto in imitazione all'ottava, mentre nella seconda si legge una modulazione al quinto grado minore.

¹⁷ Nello schema seguente vengono specificate le battute di ogni *tutti* o *solo*, e le tonalità visitate (indicando tra parentesi il grado in relazione alla tonalità d'impianto).

T ₁	bb. 1-20/III ¹⁸	La minore (i)
S ₁	bb. 20/III-27/I	La minore (i) → Mi minore (v)
T ₂	bb. 27/I-31/I	Mi minore (v)
S ₂	bb. 31/I-44/I	Mi minore (v) → Sol maggiore (VII)
T ₃	bb. 44/I-51/I	Sol maggiore (VII)
S ₃	bb. 51/I-59/I	Sol maggiore (VII) → La minore (i)
T ₄	bb. 59/I-62/I	La minore (i)
S ₄	bb. 62/I-76/I	La minore (i) → Do maggiore (III)
T ₅	bb. 76/I-80/I	Do maggiore (III) → La minore (i) ¹⁹
S ₅	bb. 80/I-96/I	La minore (i)
T ₆	bb. 96/I ²⁰ -107	La minore (i)

Nei ritornelli orchestrali il secondo pentagramma è talvolta privo di notazione musicale, dovendo ricavare la sua parte da quella dello strumento solista (nelle bb. 1/III e 28 si legge l'abbreviazione convenzionale «Unis. [con il Violino principale]»); altrove, è lasciato in bianco il primo pentagramma, come nel terzo *tutti* (da b. 44/I a b. 50),²¹ o nella prima parte del *tutti* conclusivo (da b. 96/I a b. 101/II).²² C'è un punto, invece, in cui il compositore ha sbagliato la posizione in partitura della sezione dei violini II, in corrispondenza di un cambio di sistema: si tratta delle bb. 8-14,²³ ove l'errore viene sanato aggiungendo l'indicazione «con [il] 1.^{mo} Violino [principale]».

FASI NEL PROCESSO DI COMPOSIZIONE-REVISIONE DEL CONCERTO Mus.2421-O-14

Sebbene sia cosa nota la presenza nel manoscritto Mus.2421-O-14 tanto della mano di Pisendel quanto di quella di Vivaldi, le fasi che si sono succedute nel processo di composizione e nelle successive revisioni di questa composizione non sono state invece mai indagate adeguatamente.²⁴ Da un'analisi delle differenti tipologie dei tratti scrittori, come pure dalla distribuzione spaziale delle singole

¹⁸ In origine il primo ritornello orchestrale comprendeva una misura in più, che Vivaldi cassò.

¹⁹ L'accordo iniziale della b. 80 è la dominante di La minore.

²⁰ La sezione orchestrale dei violini II anticipa sull'accordo di dominante (a b. 95/III) la ripresa del *tutti* iniziale.

²¹ Nella c. 2v (p. 4). Nella misura seguente – a c. 3r (p. 5) –, in corrispondenza della conclusione del *tutti*, compare erroneamente una pausa di croma, al posto di un Sol₄ (nota presente nella parte dei violini I, la cui linea melodica viene seguita dal violino principale nei ritornelli orchestrali).

²² Nella c. 4v (p. 8).

²³ Nella c. 1r (p. 1).

²⁴ Uno studio su questo concerto con la trascrizione del primo movimento si trova nel saggio di WOLFGANG HOCHSTEIN, *Pisendels Konzertsatz a-Moll. Eine Studienarbeit bei Vivaldi*, in *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk*, cit., pp. 215-245. Purtroppo, però, tale trascrizione contiene vari errori, dovuti a una non sempre corretta interpretazione del contenuto musicale del manoscritto. Per esempio, l'errata distribuzione del materiale musicale dei violini II nelle bb. 8-14 viene mantenuta (ed estesa fino a b. 15!), provocando uno squilibrio sonoro tra la parte assegnata soltanto al solista e l'altra affidata a tutte le sezioni orchestrali dei violini all'unisono.

note in vari punti dei pentagrammi, è possibile individuare quattro momenti distinti nella preparazione e nella correzione del movimento di concerto.

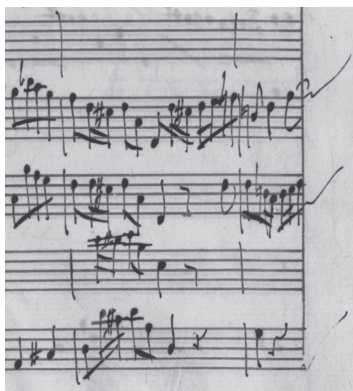


FIGURA 2. D-DI, Mus.2421-O-14, c. 4v (p. 8), bb. 99/III-101/II.

In una prima fase Pisendel annota autonomamente la concezione di base della composizione: con mano sicura, stende buona parte del materiale musicale, che include l'intera linea del solista e quelle delle parti orchestrali – tanto nei *tutti* come nei *solì* –, eccetto le viole,²⁵ delle quali scrive unicamente i passaggi nei *tutti* che prevedono un movimento all'unisono/ottava con le altre parti (bb. 13/III-14/I,²⁶ 15/III-16/I, 20, 100, 106/III-107) (FIGURA 2), o un'imitazione ravvicinata all'ottava con la linea dei bassi (bb. 47/II-50/I), o quando la sua parte aggiunge una voce mancante dell'armonia, muovendosi comunque con un ritmo identico a quello di altre sezioni orchestrali (bb. 63-66). Anche

nell'unico episodio solistico ove le viole fungono da 'bassetto' (bb. 67 e seguenti), la loro parte viene scritta fin dal principio.

In un secondo momento, Pisendel comincia a aggiungere – con maggior insicurezza – la parte delle viole, ma soltanto nel *tutti* iniziale, e comunque senza arrivare alla fine dell'intervento orchestrale: il suo tratto scrittoria è differente, più piccolo e talvolta più compresso (come nella prima parte della battuta iniziale) (FIGURA 3).

A questo punto, entra in scena Vivaldi e la sua funzione è duplice: da un lato, migliora o corregge alcune idee iniziali di Pisendel (e non solo nella linea delle viole), dall'altro, compone *ex novo* le parti mancanti (FIGURA 4).²⁷

Infine, in un'ultima fase di revisione del manoscritto, Vivaldi perfeziona sé stesso: è il caso dell'accompagnamento nella formula cadenzale alla fine del quinto episodio solistico, ove il Prete rosso cancella completamente la propria correzione dell'idea originale di Pisendel (nelle parti orchestrali di violini e viole), e la sostituisce con un'altra ritenuta migliore (la nuova parte viene assegnata ai soli bassi) (FIGURA 5).

L'interazione tra i due musicisti nella preparazione del manoscritto non è tuttavia sempre ben distinguibile:²⁸ a giudicare dalla commistione delle due

²⁵ Soltanto il quinto *tutti* venne completato sin dall'inizio in tutte le sue parti.

²⁶ La decisione che questo passaggio dovesse essere privo di armonizzazione sembra esser stata presa fin dal momento in cui il compositore scrisse la linea melodica dei violini I: infatti, nonostante il terzo pentagramma di questo sistema sia vuoto, in questo punto sono comunque scritte le sole cinque note all'unisono/ottava, innecesarie.

²⁷ La grafia vivaldiana è riconoscibile, per esempio, nella parte aggiunta per le viole (bb. 16/II-17), come pure nelle correzioni ai violini II (b. 17) e ai bassi (bb. 16/II e 17).

²⁸ Per esempio, nel pentagramma dei violini I, le note delle ultime due crome nelle bb. 44-46 e 59-61 erano all'inizio differenti (Sol₄-Si₄, Re₄-Fa₄, Mi₄-Sol₄ e La₄-Do₅, Sol₄-Si₄, Fa₄-La₄, rispettivamente):

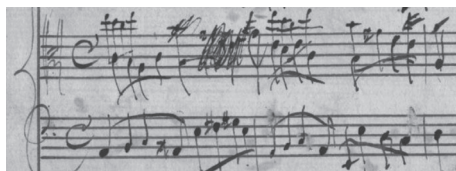


FIGURA 3. *D-Dl*, Mus.2421-O-14, c. 1r (p. 1), bb. 1-3/1.

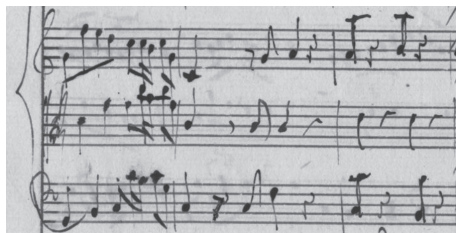


FIGURA 4. *D-Dl*, Mus.2421-O-14, c. 1v (p. 2), bb. 15-17.

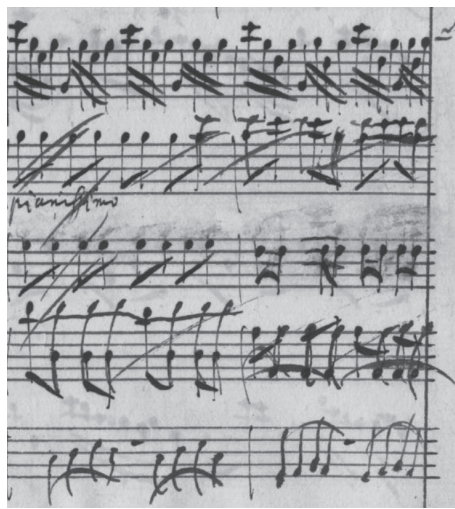


FIGURA 5. *D-Dl*, Mus.2421-O-14, c. 3v (p. 6), bb. 73-74.

grafie, soprattutto nella fase in cui Pisendel aggiunse la linea delle viole, sembra che il completamento di alcune parti mancanti sia avvenuto alla presenza di entrambi i compositori.²⁹ Talvolta, infatti, quando Vivaldi propone una miglioria, ne annota soltanto lo spunto iniziale, lasciando a Pisendel il compito di estendere tale emendamento nelle successive battute interessate, anche se ciò non sempre si verifica: ecco perché alcuni passaggi simili – per esempio, il primo e l'ultimo *tutti* – non contengono tutte le modifiche o integrazioni proposte dal Prete rosso.

In generale, le correzioni di Vivaldi possono suddividersi in tre tipologie distinte: una ritmico-melodica, un'altra motivica, e un'ultima – più invasiva – integrativa. Nel paragrafo seguente verranno analizzati in dettaglio tutti i cambi riscontrabili nella partitura del movimento iniziale del Concerto Mus.2421-O-14.

ANALISI DEI SINGOLI PASSAGGI

Fin dall'inizio del movimento è possibile osservare le distinte fasi di intervento nel manoscritto e le differenti tipologie di correzioni apportate alla composizione. Nelle bb. 1-3/1, la proposta di Pisendel per la parte delle viole (aggiunta in un secondo momento rispetto alla prima stesura del movimento)³⁰ viene scartata da

alcune vennero corrette evidentemente da Vivaldi (quelle nelle bb. 45 e 61, in quest'ultima il cambio fu annotato soltanto nel secondo pentagramma), mentre nel caso delle altre note sembra che fu lo stesso Pisendel a emendarle.

²⁹ Ciò spiegherebbe, per esempio, perché nella prima metà di b. 12 l'idea originale di Pisendel per la parte dei violini II ricompare nelle viole, un'ottava sotto, dopo la correzione di Vivaldi (ESEMPIO 4).

³⁰ Negli esempi che seguono i pentagrammi con l'indicazione «Vivaldi» riportano il testo emendato dal Prete rosso. Inoltre, le sezioni della linea delle viole trascritte in corpo minore indicano le porzioni di testo musicale aggiunte da Pisendel in un momento successivo alla stesura

ESEMPIO 1. *D-Dl*, Mus.2421-O-14, bb. 1-3/II.

[Tutti]

Vivaldi

Vivaldi

ESEMPIO 2. *D-Dl*, Mus.2421-O-14, bb. 3/III-5.

Vivaldi

Vivaldi, che annota una soluzione differente, all'ottava inferiore³¹ (per evitare l'incrocio delle parti con i violini), intensificando al tempo stesso il disegno ritmico dei bassi (ESEMPIO 1).

Nelle due battute seguenti le correzioni relative alla parte delle viole riguardano sia il ritmo, sia l'armonia: a b. 4/r-II, Vivaldi elimina le quinte parallele con i bassi e arricchisce l'accordo iniziale con l'aggiunta della settima;³² a b. 5/II interrompe il movimento parallelo con le linee discendenti dei violini ed evita l'incrocio delle parti (ESEMPIO 2).

I cambi proposti nelle bb. 6-9 riguardano la linea dei bassi (congiuntamente all'integrazione della parte delle viole): a b. 6 Vivaldi aggiunge anche la cifratura,³³ per confermare l'armonia del passaggio (il ritardo della nona sull'ottava), mentre nelle bb. 8-9 uniforma il ritmo dei bassi a quello delle parti superiori, creando così unità strutturale (ESEMPIO 3).³⁴

ESEMPIO 3. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 6-9.

iniziale del manoscritto. La presenza di parentesi angolari nelle parti dei violini indica le porzioni di pentagrammi vuoti, il cui contenuto musicale è desunto da una parte contigua. Infine, viene mantenuta la differenza grafica tra le battute completamente vuote ma con pausa di semibreve, da quelle prive di pausa, destinate a essere riempite in un secondo momento.

³¹ Nella trascrizione proposta da Wolfgang Hochstein (*Pisendels Konzertsatz a-Moll*, cit., p. 236) le prime quattro crome delle viole di b. 1 sono erroneamente $Mi_3-Re_3-Do_3-Mi_3$ (e anche a b. 2 le crome 3-4 sono Do_3-Mi_3). Inoltre, sempre nella parte delle viole, la penultima croma di b. 2 viene considerata come Fa naturale (con tanto di indicazione di bequadro tra parentesi), mentre è ovvio che Vivaldi ha tacitamente sottinteso l'alterazione, che evita il salto discendente di seconda aumentata.

³² Pisendel aveva proposto una figurazione ritmica e un'armonia analoghe a quelle di b. 3/III-IV.

³³ Oltre a questo punto, soltanto a b. 33/IV compaiono altri numeri per la realizzazione, aggiunti sempre da Vivaldi.

³⁴ Hochstein ha trascritto, in forma sovrapposta nella stessa b. 9, sia la versione originale di Pisendel sia quella corretta da Vivaldi.

Nella b. 10 la semiminima puntata dei violini II viene modificata in tre crome, seguendo il disegno dei violini I, e viene completata la parte delle viole (della quale Pisendel ha già annotato il contenuto di b. 12) (ESEMPIO 4).³⁵

ESEMPIO 4. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 10-12.

La parte finale del primo *tutti* viene modificata drasticamente da Vivaldi, che elimina completamente la b. 18,³⁶ cambia le parti dei violini II³⁷ e dei bassi (aumentando l'intensificazione ritmica nella formula cadenzale conclusiva), completa la linea delle viole, e anticipa l'unisono finale già a partire dalla terz'ultima croma di b. 19 (ESEMPIO 5).³⁸

Nel primo episodio solistico Vivaldi suggerisce soltanto un paio di cambi melodici che, grazie all'introduzione di semplici note di passaggio, rendono più fluida ed elegante sia la melodia del solista (b. 21/IV),³⁹ sia la linea dell'accompagnamento al basso (b. 26/I-II) (ESEMPI 6 e 7).

³⁵ Nel manoscritto, il Do₄ dei violini I di questa battuta è preceduto da un bequadro, forse un suggerimento di Vivaldi, poi da lui stesso smentito, dovuto senz'altro a una correzione apportata a b. 99 (cfr. *ultra*).

³⁶ La numerazione delle battute seguenti tiene conto di questo taglio.

³⁷ L'emendamento di questa parte viene iniziato nel pentagramma corrispondente, ma poi Vivaldi utilizza il secondo pentagramma (generalmente destinato ai violini I, che in questo punto è vuoto) per scrivere l'intera correzione. Nuovamente, Hochstein non ha interpretato correttamente questo aspetto grafico e ha trasformato il passaggio delle bb. 16-18 in un episodio solistico!

³⁸ Pisendel deve aver ritenuto troppo azzardato assegnare ai bassi un Mi₃ raggiunto *ex abrupto* da un La₁.

³⁹ Hochstein non interpreta correttamente la durata dell'effetto del diesis davanti al Sol₄ di inizio battuta, e lo considera ancora in vigore nella seconda semicroma di questa misura.

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO

ESEMPIO 5. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 16-20/II.

Vivaldi

Vivaldi

Vivaldi

ESEMPIO 6. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 21-22.

Vivaldi

ESEMPIO 7. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 25-26.

Vivaldi

Nel secondo *tutti* Vivaldi ribadisce alcune revisioni già apportate nel primo intervento orchestrale alla linea dei bassi:⁴⁰ i nuovi salti d’ottava sulla tonica relativa (bb. 27/1 e 28/1) proposti da Pisendel vengono sostituiti da note di passaggio. Le bb. 29-30 subiscono, invece, una correzione nell’armonia, con una ridistribuzione delle note tra le parti: nel pentagramma del solista Vivaldi aggiunge un diesis sopra al Fa₄ di b. 30;⁴¹ inoltre, modifica parzialmente le linee melodiche dei violini II e dei bassi, e aggiunge una parte per le viole (ESEMPIO 8).

ESEMPIO 8. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 27-30.

The image displays a musical score for four staves, all labeled 'Vivaldi'. The top two staves are for Violins I and II, and the bottom two are for Basses. The score includes a [Tutti] marking and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The notation is in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The staves show a progression of notes and rests, with some staves having a [Tutti] marking above them.

Nell’accompagnamento orchestrale alla prima parte del secondo episodio solistico non è completamente chiaro quale fosse l’idea originale di Pisendel, che senz’altro annotò la sola linea dei bassi fino a b. 33/1. Infatti, nei pentagrammi dei violini I e II, a b. 33, Vivaldi suggerisce una linea di ‘bassetto’ (annotata con il tipico utilizzo della chiave di basso),⁴² in imitazione alternata con la parte dei bassi (alla quale aggiunge anche dei numeri per ribadire l’armonia). Questo

⁴⁰ Nel manoscritto il pentagramma delle viole nelle bb. 27-28 è privo di musica, ma è evidente che Vivaldi abbia considerato che questa parte doveva essere desunta – con qualche piccola modifica – dal *tutti* iniziale.

⁴¹ A cavallo delle bb. 28-29, i due Si₄ del violino principale (e dei violini I) devono senz’altro considerarsi legati, in analogia al passaggio delle bb. 5-6: l’omissione della legatura è stata causata probabilmente dal cambio di pagina dopo b. 28.

⁴² La parte è scritta soltanto nel pentagramma dei violini I, mentre in quello dei violini II si legge semplicemente l’abbreviazione «unis.» (come di consuetudine per Vivaldi).

accompagnamento, annotato inizialmente da Vivaldi, viene completato nella parte finale del passaggio da Pisendel (è evidente il cambio di grafia tra le bb. 37 e 38) (ESEMPIO 9).

ESEMPIO 9. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 32/III-35.

The image displays a musical score for Example 9, featuring staves for Violini I e II (all'unisono), Vivaldi, and Vivaldi. The score includes measures 32 to 35, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Vivaldi staves show a change in notation between measures 37 and 38.

Per contro, nelle bb. 39-43, Pisendel scrive un accompagnamento orchestrale che però viene rimpiazzato con un altro completamente differente di Vivaldi, che lo corregge soltanto nella misura iniziale del passaggio, ma da intendersi fino a tutta b. 43:⁴³ elimina il doppio pedale tenuto da viole e bassi (mantenuto solo nella voce grave, ma con pulsazioni ritmiche all'inizio di ogni misura),⁴⁴ e intensifica la 'battaglia' a canone tra le parti orchestrali dei violini (ESEMPIO 10, p. 38).

A b. 44/I, la conclusione originale di questo episodio solistico approdava su un accordo di Sol maggiore, che Vivaldi modificò in Re⁷ (la stessa armonia della misura precedente), correggendo – nel contempo – anche la nota iniziale dei bassi, da Sol₁ a Re₂, per posticipare in questo modo la risoluzione della lunga tensione armonica alla fine del terzo *tutti* (b. 51/I). Nel manoscritto, sotto al pentagramma riservato ai bassi, in corrispondenza di inizio b. 44 e di fine b. 46,

⁴³ È evidente che il Prete rosso annotò soltanto l'inizio della nuova proposta, alla fine della c. 2r (p. 3), senza proseguirla dopo la voltata di pagina: anche in questo caso Hochstein ha mal interpretato il suggerimento di Vivaldi non completamente scritto, e ha mescolato le due lezioni, quella originale e quella emendata.

⁴⁴ Nel manoscritto le note lunghe dei pedali (come pure le indicazioni «p», «tasto solo» e le legature di valore) sono state erase, probabilmente da Pisendel dopo i suggerimenti di Vivaldi nelle parti orchestrali dei violini.

ESEMPIO 10. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 39-41.

The musical score is presented in six staves, grouped into three pairs. The first pair of staves is for Violins (labeled 'Vivaldi'), the second pair for Violas (labeled 'Vivaldi'), and the third pair for Basses (labeled 'Vivaldi'). The music is written in treble clef for Violins and Violas, and bass clef for Basses. The time signature is 3/4. The first staff (Violins) contains a highly rhythmic and melodic line with frequent sixteenth and thirty-second notes. The second staff (Violins) has a simpler melody. The third staff (Violas) features a melody with many rests. The fourth staff (Violas) has a melody with many rests. The fifth staff (Basses) has a melody with many rests. The sixth staff (Basses) has a melody with many rests. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'tasto solo' (tasto solo).

compare il segno # di mano di Vivaldi, che normalmente utilizza per indicare dei ‘tagli’ in una composizione: in questo caso, però, più che una porzione di testo musicale da eliminare (il materiale melodico delle bb. 44-46 non era mai apparso nel corso di questo movimento), sembrerebbe un’indicazione apposta con un fine pedagogico, per segnalare a Pisendel blocchi specifici dell’armonia.⁴⁵

A b. 44 Vivaldi modifica la quarta e la quinta croma dei bassi – note fondamentali dell’accordo di Sol maggiore – in un movimento melodico

⁴⁵ Sebbene sia impossibile escludere *a priori* che il segno # non indichi un taglio delle bb. 44-46 (Vivaldi potrebbe aver modificato il ritmo dell’accompagnamento nelle parti orchestrali dei violini delle bb. 39-43 proprio per agganciarlo direttamente allo stesso disegno ritmico-melodico di viole e bassi delle bb. 47-49; inoltre, l’accordo iniziale del solista a b. 44 potrebbe sostituirsi agevolmente alla prima croma di b. 47), gli elementi a favore del mantenimento di quelle tre misure sono comunque rilevanti: (a) nelle bb. 44-46 Vivaldi corregge molti dettagli nelle parti orchestrali di violini e bassi; (b) a differenza di quanto farà nelle bb. 73-75 (cfr. *ultra*), il Prete rosso non cancella le sue proposte (le correzioni nelle prime tre misure di questo *tutti*) a favore di un eventuale suo ripensamento successivo (il taglio); (c) infine, per il fatto che il materiale musicale delle bb. 44-46 è totalmente nuovo, se quel passaggio fosse stato considerato da eliminarsi le correzioni nei punti analoghi delle bb. 59-61 sarebbero dovute riapparire (almeno parzialmente) nelle parti orchestrali di violini e bassi. Ringraziamo Francisco Javier Lupiáñez Ruiz per aver stimolato queste riflessioni.

discendente che approda su un accordo in primo rivolto, evitando così la sensazione di una risoluzione armonica. Nelle due misure seguenti apporta lievi migliorie alle linee orchestrali dei violini, inserendo alcune pause di croma e cambiando un paio di note nei violini I (b. 45/III-IV) (ESEMPIO 11).⁴⁶

ESEMPIO 11. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 43-46/II.

[Tutti]

Vivaldi

Vivaldi

Vivaldi

Vivaldi

Vivaldi

#

⁴⁶ Nonostante queste correzioni non compaiano nel manoscritto nelle prime tre misure del *tutti* successivo (identiche a quelle del terzo intervento orchestrale, fuorché per la tonalità), è evidente che i cambi suggeriti da Vivaldi andavano estesi anche alle bb. 59-61: nei bassi le crome 4-5 di b. 59 dovevano essere Re_3 - Do_3 , nei violini II la terza croma delle bb. 60 e 61 doveva essere sostituita da una pausa, nei violini I le ultime tre crome di b. 60 dovevano essere modificate in Mi_4 , pausa di croma e Si_4 . Nella trascrizione di Hochstein questi emendamenti – sottintesi da Vivaldi – non vengono registrati.

Nella parte dei bassi, la prima nota di b. 66 era originalmente differente: infatti, la semiminima Do_2 venne sostituita (probabilmente dallo stesso Pisendel) in due crome, Mi_2 e Sol_2 , anche se nella parte del solista non è stata conseguentemente modificata la prima semicroma (Mi_4) che produce ottave parallele coi bassi.⁴⁷

Cambi significativi – di due differenti tipologie – nell’accompagnamento orchestrale al quarto episodio solistico vengono apportati da Vivaldi nelle bb. 67-75: nelle prime tre misure del passaggio le correzioni investono sia la parte delle viole sia quelle dei violini, i cui cambi di quest’ultimi vengono annotati soltanto nel secondo pentagramma, riservato ai violini I, ma da intendersi naturalmente anche per i violini II.⁴⁸

A b. 69 l’ultima semicroma del violino solista era originalmente un $\text{La}_{4,}$ poi corretto in Fa_4 (probabilmente dallo stesso Pisendel): l’emendamento è testimoniato dal prolungamento della quinta linea del pentagramma oltre il margine destro (ESEMPIO 12).

ESEMPIO 12. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 67-70/II.

Violini I e II (all'unisono)

p

Vivaldi

p

Vivaldi

[*p*]

Vivaldi

[*p*]

Nelle bb. 71-72 Vivaldi corregge soltanto le parti dei violini (che procedono ancora all’unisono): inizia a scrivere nel pentagramma dei violini I anche se, per maggior chiarezza, riscrive completamente il passaggio nell’ultimo pentagramma (aggiungendo la chiave di violino all’inizio di b. 71) e barra il contenuto delle due misure nel pentagramma dei violini II (ESEMPIO 13).

⁴⁷ Nel passaggio analogo di b. 64, una seconda sopra, la prima semicroma del solista è La_4 .

⁴⁸ Se così non fosse, le penultime crome delle bb. 67 e 68 produrrebbero aspre dissonanze di seconda con la parte emendata delle viole. (Purtroppo, la trascrizione di Hochstein non tiene conto di questo aspetto e mescola la versione originale di Pisendel con quella emendata da Vivaldi.)

ESEMPIO 13. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 71-72.

Violini I e II (all'unisono)

Vivaldi

Le ultime tre misure di questo episodio solistico contengono l'unico caso (visibile) nel manoscritto in cui un emendamento apportato da Vivaldi viene sostituito da lui stesso con un altro ritenuto migliore (cfr. FIGURA 5, p. 31):⁴⁹ in principio, infatti, il Prete rosso aveva modificato alcune crome d'accompagnamento di violini I e viole, eliminando alcuni salti melodici di quarta e di ottava; successivamente, però, cancellò l'intero contenuto dei pentagrammi di violini I, violini II e viole fino al rientro del seguente *tutti*,⁵⁰ al cui posto annotò una nuova linea melodica dei bassi soli (ESEMPIO 14, p. 42).⁵¹

Nell'ultimo episodio solistico si incontrano due piccole miglierie di Vivaldi all'armonia, grazie alla semplice sostituzione di un paio di note nella linea dei bassi: a b. 82/III l'originale La_1 viene rimpiazzato da un rivolto (Do_2) dello stesso accordo, mentre a b. 84/I il $Fa\sharp_2$ viene sostituito da un Si_1 , creando un'armonia di settima (ESEMPIO 15, p. 42).

Nelle misure conclusive dello stesso episodio solistico, l'accompagnamento originale dei violini I e II all'unisono, che alterna semiminime a pause di semiminima, viene sostituito da Vivaldi con un lungo pedale Mi_3 (all'unisono) che rinforza all'ottava inferiore quello già presente nella linea del solista.⁵²

⁴⁹ La prima correzione di Vivaldi investe soltanto le bb. 73-74, posizionate alla fine del secondo sistema di c. 3v (p. 6), e non continua nella misura successiva: evidentemente la seconda idea nacque quasi contemporaneamente alla prima.

⁵⁰ Al rientro del quinto *tutti*, la presenza di un Sol_2 nella trascrizione di Hochstein è errata, in quanto tale nota apparteneva all'idea originale di Pisendel, emendata da Vivaldi. A b. 75, l'ultima semicroma del solista era un Si_4 , poi corretto in Sol_4 .

⁵¹ Nell'esempio il primo emendamento è annotato nel pentagramma «Vivaldi 1», mentre il cambio definitivo è trascritto nel pentagramma «Vivaldi 2».

⁵² A partire da b. 89 il pentagramma dei violini II è vuoto, il che permette a Vivaldi di annotare qui la correzione. Ancora una volta, Hochstein non ha correttamente interpretato il fatto che i violini

ESEMPIO 14. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 73-76/II.

Example 14 shows measures 73-76 of the second system of the piece *D-DI*. The score is for a string ensemble, with parts for Violins 1 and 2, and Violas 1 and 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first violin part starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second violin part starts with a *[pp]* dynamic. The viola parts start with a *[pp]* dynamic. The music concludes with a *[Tutti]* marking and a *f* (forte) dynamic.

ESEMPIO 15. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 81-84.

Example 15 shows measures 81-84 of the second system of the piece *D-DI*. The score is for a string ensemble, with parts for Violins 1 and 2, and Violas 1 and 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first violin part starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second violin part starts with a *[pp]* dynamic. The viola parts start with a *[pp]* dynamic. The music concludes with a *[f]* (forte) dynamic.

Inoltre, per enfatizzare l'entrata del *tutti* conclusivo (di b. 96), il Prete rosso elimina completamente la parte dei bassi di b. 95 (ESEMPIO 16).⁵³

ESEMPIO 16. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 91-95.

Nella misura iniziale dell'ultimo *tutti* Vivaldi annota ai bassi la stessa soluzione di b. 1, una modifica che estende anche nella misura successiva (all'ottava superiore). Per contro, nelle battute seguenti non vengono riportate altre correzioni (dovendole desumere da quelle segnalate all'inizio del movimento),⁵⁴ con l'unica eccezione di b. 99/I-II (corrispondente a b. 12/III-IV),

I e II procedono all'unisono sia nell'idea originale di Pisendel, sia nella nuova versione di Vivaldi: infatti, a b. 91 della sua trascrizione, sopra al pentagramma dei violini I, scrive «wie Violine II?» («come i violini II?»), e nelle bb. 94/III e 95/I riporta nella parte dei violini I la versione precedente alla correzione (peraltro trascrive la semiminima di b. 94/III come Mi₃, quando nella versione di Pisendel era Re₃), mentre nella parte dei violini II annota quella successivamente emendata.

⁵³ Per contro, è interessante notare che Vivaldi lasci inalterata l'anticipazione del *tutti* nella parte dei violini II (b. 95/III-IV), una tecnica compositiva riscontrabile in J. S. Bach, piuttosto che nel compositore veneziano.

⁵⁴ Hochstein non tiene conto di questo aspetto e trascrive l'ultimo *tutti* così come appare nel manoscritto, senza integrare la parte delle viole, senza modificare la linea dei violini II, senza considerare il taglio da realizzare nelle bb. 104/III-105/II, e senza anticipare all'inizio della penultima battuta l'unisono/ottava generale.

dove i Do_4 diesis nelle parti dei violini vengono corretti in Do_4 naturale. Forse, in questo momento Vivaldi appose un bequadro davanti al Do_4 dei violini I di b. 12/III (senza però estendere il suggerimento anche nelle parti di violini II e viole), ma immediatamente dopo ebbe un ripensamento, attestato dall'aggiunta di suo pugno dei diesis davanti al primo Do_4 e sopra l'ultimo Do_4 nella parte delle viole della stessa b. 12 (ESEMPIO 17)?

ESEMPIO 17. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 96-99.

The image displays a musical score for Vivaldi's Concerto for Violin in D minor, measures 96-99. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part begins with a [Tutti] marking and a natural sign over the first D4. The Violin II part has a natural sign over the first D4. The Viola part has a natural sign over the first D4. The Cello/Double Bass part has a natural sign over the first D4. The score is in D minor and 4/4 time.

CONCLUSIONI

Il manoscritto che contiene il movimento di Concerto per violino in La minore, Mus.2421-O-14 costituisce un documento unico ed estremamente importante, in quanto non solo rappresenta una prova inconfutabile dell'incontro personale tra Pisendel e Vivaldi, e della loro relazione discepolo-maestro sul piano della composizione musicale, ma soprattutto getta una nuova luce su alcuni aspetti tecnici del processo creativo di entrambi i violinisti-compositori. Dall'analisi sopra esposta, infatti, appare evidente che il brano venne concepito essenzialmente come un esercizio guidato di composizione (di fatto, si tratta del movimento di concerto di Pisendel più 'vivaldiano' oggi conosciuto): vari aspetti sia grafici, sia di contenuto musicale ne sarebbero la prova.

Gli errori di posizionamento delle parti orchestrali dei violini nei pentagrammi della partitura sembrano evidenziare una scarsa dimestichezza di Pisendel con il sistema di notazione con abbreviazioni utilizzato da Vivaldi (e da altri compositori veneziani).⁵⁵ Infatti, prima del 1716 non pare attestata l'esistenza di manoscritti di Pisendel – contenenti sue composizioni o copie di altri autori – che impieghino carta veneziana.⁵⁶

Anche un altro aspetto grafico potrebbe esser stato recepito da Pisendel come un elemento di novità: la chiave da utilizzare nei passaggi d'accompagnamento in forma di 'bassetto', che il violinista tedesco qui scrive in chiave di violino nelle bb. 88 e seguenti, ma apprende da Vivaldi l'impiego di quella di basso, da intendersi con trasposizione all'ottava superiore (come testimoniano le bb. 33 e seguenti).

In una partitura autografa di Pisendel di molti anni successiva, il Concerto in Mi bemolle maggiore per violino e orchestra, JunP I.3, incontriamo ad esempio l'utilizzo della chiave di basso per un accompagnamento all'unisono di violini e viole in forma di 'bassetto' (FIGURA 6).

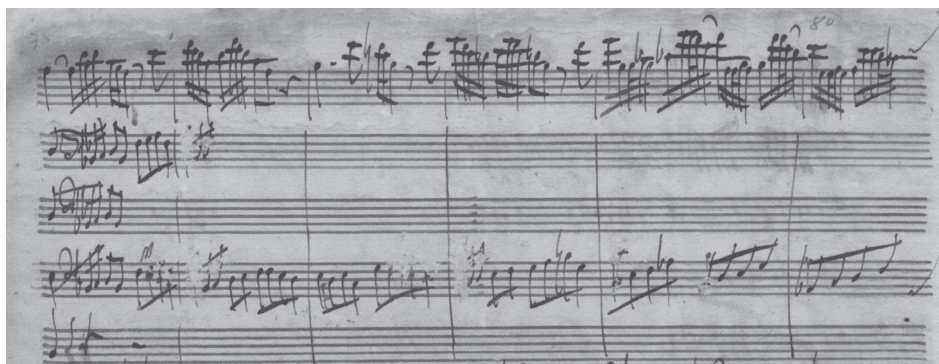


FIGURA 6. J. G. Pisendel, Concerto in Mi bemolle maggiore per violino e orchestra, JunP I.3, I mov. (*Allegro e sostenuto*), bb. 75-80/II (*D-DI*, Mus.2421-O-7, c. 2v, partitura autografa).

Sul piano più eminentemente compositivo si nota, invece, un certo timore da parte di Pisendel nell'utilizzare note di passaggio e/o armonie dissonanti (in vari casi scrive soltanto accordi di terza e quinta), contro una maggior audacia esibita da Vivaldi. Inoltre, anche nella gestione delle quattro parti reali dell'orchestra il violinista tedesco mostra un certo impaccio, soprattutto nel completamento della linea interna delle viole.

⁵⁵ Per contro, è interessante notare che nel manoscritto del Concerto per violino Co 2 di Albinoni, copiato da Pisendel – proprio durante il periodo del suo soggiorno veneziano – su carta veneziana (Mus.2199-O-2), i passaggi orchestrali all'unisono del primo movimento sono scritti sempre per esteso e su tutti i pentagrammi.

⁵⁶ Ringraziamo Francisco Javier Lupiáñez Ruiz per questa informazione (comunicazione privata).

D'altra parte, gli interventi migliorativi e correttivi di Vivaldi si concentrano principalmente su due aspetti compositivi: (a) il contrappunto tra le voci e gli elementi di unità strutturale nei ritornelli orchestrali, e (b) la differenziazione timbrica e la variazione di densità sonora negli accompagnamenti ai passaggi solistici. Per contro, il Prete rosso lascia praticamente intatta la linea melodica originale del violino solista proposta da Pisendel (alla quale aggiunge soltanto una nota alla fine di b. 21).

L'attenzione alle proporzioni dei *tutti* (in questo movimento è significativa l'eliminazione dell'originaria b. 18) sembra un aspetto particolarmente sentito da Vivaldi nella metà degli anni Dieci: non va dimenticato, infatti, che nel manoscritto copiato da Pisendel (*D-DI*, Mus.2389-O-118) del Concerto per violino in Do minore, RV 196 – poi rivisto dall'autore prima di confluire come decimo lavoro nella raccolta della *Stravaganza*, op. IV (1716) – alcuni ritornelli orchestrali presentano una maggior estensione rispetto a quelli della versione consegnata alle stampe.⁵⁷

Anche le piccole modifiche alla linea melodica dei bassi, relative soprattutto allo smussamento di spigolature di alcuni intervalli,⁵⁸ si riscontrano in composizioni vivaldiane coeve: si vedano, per esempio, le differenze tra la Sonata per violino in Si minore, op. 5 n. 4 (1716) e la sua versione primitiva RV 35a.⁵⁹

Infine, da questa 'lezione di composizione', ricevuta durante il soggiorno veneziano, Pisendel apprese senza dubbio anche alcune tecniche strumentali peculiari del Vivaldi violinista,⁶⁰ come quella delle legature sincopate (qui presenti nelle bb. 80 e 85-86). Ma non solo: nelle bb. 51-53, all'avvio del terzo episodio solistico, le annotazioni nei pentagrammi vuoti del manoscritto di versioni ornamentate dello stesso passaggio (una modalità grafica che sarà tipica del *modus operandi* del violinista-compositore-trascrittore tedesco negli anni seguenti) potrebbero derivare da una pratica – forse iniziata proprio durante il periodo trascorso nella città lagunare – di provare e improvvisare sullo strumento (assieme a Vivaldi) alcuni passaggi del concerto, annotando sulla partitura le versioni alternative ritenute più interessanti (ESEMPIO 18).⁶¹

⁵⁷ La copia di Pisendel, su carta veneziana, della variante di questo concerto vivaldiano offre interessanti spunti di riflessione sul periodo di revisione e di invio da parte del Prete rosso all'editore olandese dei dodici lavori dell'op. IV che, probabilmente, va collocato tra la primavera e l'inizio dell'estate del 1716. (Su questo argomento il primo autore del presente articolo ha preparato un saggio in corso di pubblicazione.)

⁵⁸ Correzioni analoghe nella parte del basso in una composizione cameristica di Pisendel sono attestate nella già menzionata «Sonata à Violino Solo» in Mi maggiore.

⁵⁹ FABRIZIO AMMETTO, *Dal manoscritto alla stampa. Aspetti del processo creativo nella Sonata RV 35a/35 di Vivaldi*, in «*Fulgeat sol frontis decorae*», cit., pp. 19-28.

⁶⁰ È interessante notare che Vivaldi, sebbene annoverasse un buon numero di discepoli tra i dilettanti di musica, ebbe ben pochi alunni tra i violinisti professionisti: infatti, oltre a Pisendel, si ha notizia soltanto del musicista boemo František Jiránek (1698-1778). Ringraziamo Michael Talbot per questa precisazione.

⁶¹ Le ornamentazioni sono scritte in formato minore: in quella che compare nel terzo pentagramma Pisendel ha evidentemente dimenticato di collegare con una travatura le prime tre note. Anche a

ESEMPIO 18. *D-DI*, Mus.2421-O-14, bb. 51-53.



Nelle pagine che seguono viene fornita la trascrizione integrale di questo primo movimento di concerto, che tiene conto di tutti gli emendamenti apportati da Vivaldi, scritti o sottintesi.⁶² Inoltre, vengono integrate le battute vuote del violino principale in alcuni punti di aggancio tra la fine di un episodio solistico e il rientro del *tutti* successivo (bb. 44 e seguenti, bb. 96 e seguenti). Infine, le porzioni mancanti nella parte delle viole (bb. 27-28, 44-47/1, 50-51/1, 59-62/1) sono state ricostruite dagli autori di questo articolo, evidenziate in partitura in corpo minore.⁶³

b. 62, nei pentagrammi dei violini dell'orchestra, sono annotate un paio di versioni alternative del passaggio solistico, la prima delle quali cassata dallo stesso Pisendel.

⁶² Questa composizione è stata registrata finora un paio di volte, da Lina Tur Bonet con «Musica Alchemica» (Pan Classics, 2018) e da Adrian Chandler con «La Serenissima» (Signum Classics, 2019). Purtroppo, però, in vari passaggi gli interpreti hanno mescolato la versione originale di Pisendel con quella emendata da Vivaldi (si veda, per esempio, l'interpretazione di Tur Bonet nelle bb. 9, 39-43, 59 e 61, o quella di Chandler nelle bb. 21 e 39-43).

⁶³ Il presente articolo è nato in seno al corso di *Filologia musicale* (Dottorato in arti, Universidad de Guanajuato) del quale Fabrizio Ammetto è titolare. Ammetto è responsabile sia dell'impostazione generale di questo articolo, sia della maggior parte delle analisi dei singoli passaggi; Luis Miguel Pinzón Acosta (che sta svolgendo la sua tesi dottorale sulle tecniche violinistiche di Pisendel, alla ricerca di una possibile 'scuola' derivatane) ha curato la contestualizzazione storica generale e la descrizione del manoscritto; entrambi hanno elaborato congiuntamente le conclusioni e realizzato l'edizione offerta in appendice. Alcuni contenuti di questo saggio sono stati previamente letti in una relazione presentata al XXVIII Convegno annuale della «Società Italiana di Musicologia» (Roma, 31 ottobre 2021).

Johann Georg Pisendel

Concerto per violino in La minore, Mus.2421-O-14

a cura di Fabrizio Ammetto e Luis Miguel Pinzón Acosta

[Tutti]

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Basso

5

9

FABRIZIO AMMETTO – LUIS MIGUEL PINZÓN ACOSTA

13

Measures 13-17. The score is in 4/4 time. The treble clef part features a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and a steady eighth-note accompaniment. The bass clef part provides a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

18 [Solo]

Measures 18-21. Measure 18 is marked "[Solo]". The treble clef part has a melodic line with a trill in measure 18 and a long note in measure 19. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

22

Measures 22-26. Measure 22 is marked "22". The treble clef part has a melodic line with a trill in measure 22 and a long note in measure 23. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO

27 [Tutti]

Measures 27-30: Tutti section. The music features complex rhythmic patterns and accidentals across five staves.

31 [Solo]

Measures 31-34: Solo section. The music features complex rhythmic patterns and accidentals across five staves. The key signature has two sharps (F# and C#).

35

Measures 35-38: Tutti section. The music features complex rhythmic patterns and accidentals across five staves. The key signature has two sharps (F# and C#).

38

41

44 [Tutti]

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO

47

p [*f*]

[*p*] [*f*]

[*p*] [*f*]

[*p*] [*f*]

[*p*] [*f*]

51 [Solo]

tasto solo

57 [Tutti]

tutti

61 [Solo]

64

67

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO

71

74 [Tutti]

77

FABRIZIO AMMETTO – LUIS MIGUEL PINZÓN ACOSTA

80 [Solo]

85

89

A LEZIONE DAL PRETE ROSSO

[Tutti]

95

99

103

Fabrizio Ammetto – Luis Miguel Pinzón Acosta

TAKING LESSONS FROM THE RED PRIEST:
VIVALDI'S CORRECTIONS IN THE VIOLIN CONCERTO
Mus.2421-O-14 BY PISENDEL

Summary

His travels across Italy in 1716–17 constituted for Johann Georg Pisendel a full-blown study tour, during which this musician from Saxony had the opportunity to become acquainted with numerous violinists and composers in the cities he visited: these men included Tomaso Albinoni, Giuseppe Tartini, Francesco Maria Veracini and Antonio Vivaldi in Venice, Antonio Montanari in Rome, and Martino Bitti and Giuseppe Maria Tanfani in Florence. In particular, his encounter with the Red Priest is well documented by the incomplete manuscript of a violin concerto by him (consisting of the first movement alone in score, plus a few sketches for the remaining two), which is today preserved in Dresden (at the SLUB) in the “Schränk II” collection (Mus.2421-O-14). The special significance of this manuscript, long recognized by students of both Pisendel and Vivaldi, lies in the fact that it contains autograph annotations made by the latter that turn it into a veritable ‘exercise in composition’. Despite this, the interaction of the two composers to produce this score has not been studied in detail previously. Thanks to the identification of individual hands made for the first time in this article it has become possible to pinpoint successive phases of the drafting and revision of the concerto. These stages emerge clearly from the numerous corrections, additions and compositional second thoughts originating from both violinists. Analysis of these changes sheds light on the *modus operandi* of both Pisendel and Vivaldi, the second man being concerned, in particular, to improve the counterpoint between the voices, differentiate timbres more sharply and vary the accompanimental textures during solo passages, besides making adjustments to the proportions and elements of structural unity in the orchestral ritornellos.

As a complement to the article, the authors append a score of the concerto's first movement in its final state (i.e. following the changes made by both composers). This score corrects various errors present in an earlier transcription made by Wolfgang Hochstein that was published in 2010 in a volume of proceedings of a conference dedicated to the German violinist.

Fabrizio Ammetto

POSTILLA ALLA RICOSTRUZIONE DI BWV 1052R DI J. S. BACH
IN RISPOSTA ALLA RECENSIONE DI JUDE ZILIAK
SU «EARLY MUSIC PERFORMER»

Nel numero anteriore di questa rivista ho presentato uno studio sull'origine del Concerto BWV 1052 di J. S. Bach, dimostrando sia l'inconfutabile derivazione da un precedente lavoro originale (perduto) per violino, catalogato come BWV 1052R, sia l'evidente debito verso Vivaldi in relazione alla quantità di aspetti strutturali, armonici, strumentali e timbrici che collegano questa composizione bachiana con vari concerti del "Prete rosso". Alla luce di tale analisi ho proposto, altresì, una datazione per BWV 1052R: gli ultimi anni di Weimar, tra il 1714 e il 1717.¹

Inoltre, sempre lo scorso anno, a integrazione del saggio sopracitato, ho curato una ricostruzione del Concerto per violino, BWV 1052R.²

Come c'era da aspettarsi, entrambe le pubblicazioni hanno immediatamente attirato l'attenzione di musicisti e musicologi di varie parti del mondo,³ un interesse entusiastico da parte di alcuni, ma anche critico e perplesso da parte di altri: alla seconda tipologia di lettori è dedicata questa 'postilla'.

Nel primo numero di quest'anno della rivista «Early Music Performer» il violinista statunitense Jude Ziliak ha recensito la mia edizione di BWV 1052R, mettendo in discussione la validità di alcuni punti della ricostruzione, riguardo soprattutto a presunti problemi riscontrati nei passaggi in *bariolage*, negli arpeggi, nelle cadenze e nelle legature di articolazione.⁴ Provvederò in questa sede a motivare ulteriormente le ragioni storiche, filologiche, musicali e tecnico-

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

¹ FABRIZIO AMMETTO, *Ancora a proposito dell'origine di BWV 1052 di J. S. Bach: un concerto per violino debitore a Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 20, 2020, pp. 3-39, disponibile online nella pagina web della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (<www.cini.it/publicazioni/studi-vivaldiani-20-2020>).

² JOHANN SEBASTIAN BACH, *Concerto in D Minor for Violin, Strings and Basso Continuo*, BWV 1052R, ricostruzione a cura di Fabrizio Ammetto, Launton, Edition HH, 2020, partitura (con la parte del «Violino Concertato») e parti separate (<www.editionhh.co.uk/hh505cat.htm>). Negli esempi musicali la partitura è citata come «Ammetto 2020».

³ Avevo presentato alcuni risultati di queste ricerche in due convegni internazionali. Si vedano FABRIZIO AMMETTO, *Sull'origine di BWV 1052 di J. S. Bach: un concerto per violino debitore di Vivaldi* (XXIV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale», Bologna, 22 novembre 2020) e Id., *Alla ricerca del più antico concerto "in stile italiano" di J. S. Bach* (Convegno internazionale «Bach e l'Italia», Torino, 23 novembre 2020).

⁴ JUDE ZILIAK, recensione di J. S. Bach, *Concerto in D minor BWV 1052R*, edited and reconstructed by Fabrizio Ammetto, «Early Music Performer», 48, Spring 2021, pp. 25-27.

strumentali, oltrech  relative al processo compositivo bachiano, che giustificano le soluzioni adottate nella mia ricostruzione.

Innanzitutto, va ricordato che BWV 1052R   un concerto ‘sperimentale’ da un punto di vista strutturale e compositivo, e il suo contenuto musicale venne sottoposto a successive revisioni a cadenza quasi regolare ogni dieci anni, pi  o meno: ci  significa che qualsiasi ricostruzione attendibile deve basarsi necessariamente sulle fonti che ne trasmettono il testo pi  ‘antico’ (BWV 1052a),⁵ consultando – nel contempo – le versioni successive (BWV 146/I-II,⁶ BWV 188/I,⁷ BWV 1052)⁸ per conoscere l’evoluzione degli adattamenti strumentali e dei cambi compositivi apportati dall’autore nell’arco di circa un quarto di secolo.⁹

Venendo alla recensione oggetto di questa postilla, Ziliak considera che io abbia semplicemente liquidato come «insoddisfacenti» («unsatisfactory») le precedenti ricostruzioni – anche se citarne le debolezze di ognuna sarebbe stato oltremodo tedioso al lettore (oltre che per me imbarazzante, in alcuni casi) –, ma poich  due edizioni in particolare vengono chiamate in causa dal recensore, secondo il quale esse dovrebbero continuare a rappresentare il ‘riferimento’ per gli interpreti, in questa sede le analizzer  in dettaglio mettendo in luce alcune gravi imprecisioni in esse contenute: si tratta di quella ‘ufficiale’ per la *Neue Bach Ausgabe* di Wilfried Fischer¹⁰ (con revisioni di Werner Breig)¹¹ e quella, meno nota, di Benjamin Shute.¹²

Nel suo testo, Ziliak scrive: «Relative to Fischer, Ammetto brings certain very high passages down by an octave and slightly reduces the prevalence of double stopping. [...] In the first movement, bb.27–34, following BWV 1052a, are an octave lower than in Fischer’s version, and there is attractive chromatic material in b.28 not found in other reconstructions. Bars 133–42 in the first movement, again following BWV 1052a, have an interestingly varied contour and tessitura».

⁵ *D-B*, Mus.ms. Bach St 350 (parti staccate copiate da Carl Philipp Emanuel Bach), negli esempi musicali abbreviata come «*St 350*», e – parzialmente – *D-B*, Mus.ms. Thulemeier 4 (partitura e parti staccate copiate da Christoph Nichelmann e due copisti sconosciuti).

⁶ *D-B*, Am.B 538-540, Faszikel 1 (partitura copiata da Johann Friedrich Agricola).

⁷ *S-Smf*, Ms. Nr. 239, *A-Wgm*, A 91, *F-Pn*, MS-3 (partitura autografa, frammento, bb. 249-282).

⁸ *D-B*, Mus.ms. Bach P 234 (partitura autografa), negli esempi musicali abbreviata come «*P 234*».

⁹ Il problema principale di molte ricostruzioni – dal quale non vanno esenti quelle che verranno analizzate nelle pagine seguenti –   che utilizzano come ‘modello’ l’ultima rielaborazione del lavoro (BWV 1052) o, nel peggiore dei casi, mescolano lezioni appartenenti a fasi differenti del processo compositivo-rielaborativo bachiano.

¹⁰ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Konzert für Violine d-Moll. Rekonstruktion nach dem Cembalokonzert BWV 1052*, a cura di Wilfried Fischer, NBA VII/7 (Supplement), *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, Kassel, B renreiter, 1970, negli esempi musicali abbreviata come «Fischer 1970».

¹¹ WERNER BREIG, *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, «Bach-Jahrbuch», 62, 1976, pp. 7-34, consultabile online (<doi.org/10.13141/bjb.v19762014>), negli esempi musicali abbreviato come «Breig 1976».

¹² JOHANN SEBASTIAN BACH, *Concerto in D minor, BWV 1052R, for Solo Violin, Violin I/II, Viola and Continuo*, ricostruzione a cura di Benjamin Shute, Albany (CA), Prb Productions, 2013 (parti separate) e 2017 (partitura e apparato critico). Negli esempi musicali l’edizione delle parti   abbreviata come «Shute 2013».

Il «seducente» passaggio cromatico di b. 27 (non 28) del movimento iniziale non è frutto della mia fantasia, ma è attestato nella lezione più antica del concerto (*St 350*) e di fatto risolve il problema, che tanto ha assillato sia Fischer sia Breig,¹³ relativo all’ottava da impiegare nelle misure successive.

Sempre nel primo movimento, l’omissione di alcune doppie corde nella mia ricostruzione non è una banale semplificazione tecnico-strumentale, ma risulta attestata in passaggi analoghi di altre composizioni bachiane.¹⁴ Nelle bb. 82-90, 94-102, 146 e 162-165 anche Fischer aveva ommesso le doppie corde (sebbene in alcuni casi avesse sbagliato la nota da trascurare!), poi ripristinate da Breig e mantenute da Shute, anche se tali doppie note – presenti nella versione per tastiera – costituiscono sovente i punti d’intersezione nell’alternanza di semicrome tra le due mani (ESEMPIO 1).¹⁵

ESEMPIO 1. BWV 1052a, BWV 1052R, I mov., bb. 98-99.

Pure l’ipotetica variazione di «profilo e registro» («contour and tessitura») nelle bb. 133-142 della mia ricostruzione (= bb. 136-147),¹⁶ rispetto alle altre

¹³ Se Fischer aveva perpetuato l’incorretta tradizione ricostruttiva del passaggio desunta da *P 234* (raggiungendo il La_3 come prima nota di b. 28, ma proseguendo poi con il disegno in arpeggi a partire dal La_3), Breig si spinse oltre, suggerendo ancor più erroneamente l’ottava superiore («eine Oktave höher») dalla nota 2 di b. 28 fino alla nota 9 di b. 38, una soluzione passivamente imitata da Shute che, ignorando la lezione di *St 350*, giustifica che «the unusually high register is undoubtedly correct». Si veda JOHANN SEBASTIAN BACH, *Concerto in D minor, BWV 1052R*, ed. Shute, 2017, cit., p. vi.

¹⁴ Si veda per esempio, l’affinità della figurazione melodica delle bb. 101-102 in BWV 1052R con le bb. 47-49 (e simili) nel terzo Concerto brandeburghese, BWV 1048, con un arpeggio ascendente nel primo caso, discendente nel secondo.

¹⁵ Negli esempi musicali che seguono vengono rispettate le disposizioni grafiche (direzione dei gambi, interruzione delle travature, ecc.) attestate sia nelle fonti originali, sia nelle edizioni moderne.

¹⁶ Nella mia ricostruzione la differenza di numerazione nelle battute è dovuta all’eliminazione delle bb. 109/III-112/III.

edizioni qui considerate, è attestata nella lezione più antica del concerto (BWV 1052a), che diverge dalla versione definitiva del lavoro (BWV 1052) per l'intervallo discendente impiegato tra le prime due note di b. 140 (= b. 137) – una terza *versus* un'originale decima –, un cambio dovuto alla differente ottava con cui Bach iniziò la progressione nelle quattro misure precedenti: poiché le edizioni di Fischer-Breig e Shute non hanno tenuto conto di questo importante dettaglio, la loro ricostruzione della linea del violino solista è stata erroneamente trasposta all'ottava superiore, ripristinando l'ottava corretta soltanto due battute prima dell'inizio del successivo passaggio in *bariolage* (ESEMPIO 2).

ESEMPIO 2. BWV 1052a, BWV 1052, BWV 1052R, I mov., bb. 139-140 (= bb. 136-137).

Relativamente al secondo movimento, Ziliak afferma che la mia ricostruzione «differs from Fischer's reconstruction only at the level of detail». Effettivamente, le divergenze con le altre edizioni nella parte del solista non sono numerose, ma alcuni dettagli soprattutto nelle parti orchestrali – trascurati sia da Fischer-Breig, sia da Shute – risultano significativi, in quanto testimoniano ripensamenti compositivi dell'autore (attestati già a partire dalla rielaborazione del lavoro per la Cantata BWV 146) e rivelano quale doveva essere la versione originale del testo nel Concerto per violino:¹⁷ a b. 22 la semiminima della viola era originalmente un

¹⁷ Anche nel secondo movimento della trascrizione clavicembalistica (BWV 1058) del Concerto per violino BWV 1041 Bach non solo «omitted many of the slurs that he provided in the violin version» (come scrive Ziliak), ma intervenne anche in un piccolo, ma importante dettaglio armonico: a batt. 24 le originali semicrome 10-12 della parte dello strumento solista – La₄, Sol₄, Fa₄ – vennero cambiate in Sol₄, Fa₄, Mi₄ (per effetto della trasposizione un tono sotto), alterando così il tipo di scala minore discendente. Abbiamo quindi un altro esempio (se ce ne fosse ancora bisogno) per dimostrare che non possiamo affidarci a versioni posteriori di uno stesso lavoro bachiano per risalire alla lezione originaria.

Mib₃ (poi modificato in Sol₃). Anche a b. 66 le parti di Violino I e Viola subirono lievi cambi: l'ultima croma del Violino I era un Re₄ (invece di Sib₃), mentre le prime due crome della Viola (Sib₂ e Do₃) erano in principio un Sib₂ semiminima.

Veniamo ora all'*Allegro* conclusivo della mia ricostruzione di BWV 1052R, ove secondo Ziliak «technical issues in the third movement mean that players will continue to need to refer to other editions or to the original sources for alternate readings of certain passage», in quanto esso «is marred by historically improbable and needlessly awkward writing in the bariolage passages»: i passaggi incriminati dal recensore sono quelli relativi alle bb. 90-91 (e 100-101), 138-149 e 265-280.

Il primo passaggio è quello in *bariolage* su tre corde, che inizia a b. 86 (e si ripete nelle bb. 96-101), sul quale ho già ampiamente discusso nel mio articolo.¹⁸ Aggiungo qui che la possibile modalità scrittoria di questo punto nell'originale perduto (BWV 1052R), da me desunta dal confronto tra un passaggio nel movimento finale del Concerto per violino BWV 1042 e la sua trascrizione clavicembalistica (BWV 1054), era già stata proposta da Ralph Leavis, che l'aveva dedotta – pur senza esplicitarne la resa esecutiva – dalla similitudine con le bb. 26 e seguenti nel primo movimento del Concerto per violino «Grosso Mogul», RV 208 di Vivaldi.¹⁹ Inoltre, la maniera di rendere sul violino le bb. 90-91 (e 100-101) criticata da Ziliak, secondo il quale «Ammetto proposes an arpeggiation texture in which the odd-numbered semiquavers are single notes, and the even-numbered ones are double stops. This violates the principle of using double stops to create metrical clarity and is unnecessarily difficult», era già (ironicamente) presente nella tanto elogiata ricostruzione di Shute,²⁰ che però non ha indicato la modalità scrittoria abbreviata da cui deriva tale soluzione tecnico-strumentale.

Per contro, Fischer eliminò tutti i Re₃ dalle bb. 90-91, come pure tutti i Mi₄ dalle bb. 100-101 (non reintegrati da Breig). Inoltre, né Fischer-Breig né Leavis notarono che la parte dei violini II delle bb. 90-92 venne aggiunta da Bach in un secondo momento (BWV 1052),²¹ e non prevista fin dall'inizio (BWV 1052a).

Infine, è importante sottolineare che, secondo quando attestato in BWV 1052a, la prima nota di b. 90 (escludendo quelle delle due corde vuote) doveva essere la stessa della nota iniziale della misura successiva, cioè Fa₃ e non Re₃, come riportano erroneamente Fischer-Breig, Leavis e Shute (desumendola da un ripensamento compositivo di Bach attestato in P 234) (ESEMPIO 3, p. 66).

¹⁸ AMMETTO, *Ancora a proposito dell'origine di BWV 1052 di J. S. Bach*, cit., pp. 14-16. (Sebbene il 12 gennaio 2021 Ziliak mi chiese via e-mail una copia di questo saggio, ancora in bozze – ma che gli inviai comunque due giorni dopo –, è evidente che il contenuto dell'articolo non è stato consultato prima di redigere la sua recensione.)

¹⁹ RALPH LEAVIS, *Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll*, «Bach-Jahrbuch», 65, 1979, pp. 19-28: 23-25, consultabile online (<doi.org/10.13141/bjb.v19791373>), nell'esempio musicale seguente abbreviato come «Leavis 1979».

²⁰ Nelle *Critical Notes* alla sua ricostruzione, Shute scrive: «Though the resulting bariolage against two open strings is unusual in Bach's violin writing, a strikingly similar passage is found in Vivaldi's concerto 'Il Grosso Mogul'» (BACH, *Concerto in D minor, BWV 1052R*, ed. Shute, 2017, cit., p. viii).

²¹ O, forse, già in BWV 188/I?

ESEMPIO 3. BWV 1052a, BWV 1052, BWV 1052R, III mov., bb. 89-91.

The image displays a musical score for Example 3, comparing six different interpretations of measures 89-91 from the third movement of BWV 1052a, BWV 1052, and BWV 1052R. The staves are arranged vertically, each with a label on the left: BWV 1052a Str 350, BWV 1052 P 234, Fischer 1970 Breig 1976, Leavis 1979, Shute 2013, and Ammetto 2020. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff (BWV 1052a) includes a measure number '89' and a triplet marking. The subsequent staves show various arpeggiated and chordal textures, with some staves (like Leavis 1979 and Ammetto 2020) featuring more complex, multi-voiced chordal structures.

Riguardo al passaggio delle bb. 138-149, l'obiezione di Ziliak è che «Ammetto's score, too literally reproducing the keyboard part, gives six-, seven-, and eight-voices chords – never seen in Bach's violin writing – and the realization he gives in the solo part, while appealing musically, does not resemble Bach's typical arpeggio realizations for the violin». Naturalmente non possiamo escludere *a priori* la possibilità che Bach non abbia mai scritto accordi per il violino con più di quattro note, anche se la loro esistenza nella letteratura barocca per lo strumento ad arco è senz'altro documentata, anche in collezioni a stampa anteriori alla composizione di BWV 1052R, e diffuse nel nord Europa: si vedano, per esempio, le scritture accordali a cinque e sette voci nel movimento iniziale della Sonata in La maggiore, op. III n. 1, per violino e basso continuo (Amsterdam, Estienne Roger, [1706]) di Bartolomeo Bernardi (FIGURA 1).

Inoltre, bisogna distinguere tra le forme grafiche di accordi da eseguirsi in modalità arpeggiata (come nell'esempio di Bernardi)²² rispetto a quelli di tipo percussivo (e quasi simultaneo) con note troppo ravvicinate per poter essere eseguite su corde contigue del violino. Alla prima tipologia di accordi mi

²² Nell'esempio musicale si legge «Tutte queste ultime notte (*recte* 'note') si toccano in Arpeggio e poi si tocca nel medesimo tempo con il ditto piccolo (*recte* 'dito piccolo')».



FIGURA 1. B. Bernardi, Sonata op. III n. 1, I mov. (Introdutione), bb. 30-32. Editio princeps.

riferisco nella mia ricostruzione bachiana, mentre alla seconda tipologia tornerò più avanti nel testo.

Premetto che nell'apparato critico alla mia edizione (*Editorial Method, Beaming / Chordal Writing*) avevo segnalato che gli accordi da cinque a nove note presenti nel passaggio delle bb. 163-168 nel movimento iniziale e in quello delle bb. 138-149 nell'*Allegro* conclusivo di BWV 1052R sono «highly unusual when writing for violin»,²³ ma la giustificazione della loro presenza è che riportano le note esatte attestate nella lezione più antica del concerto (BWV 1052a): ciò significa che tali accordi devono essere necessariamente 'sciolti' e resi in polifonia lineare.²⁴ Non solo, ma avevo anche segnalato che «lo sviluppo in arpeggi della prima versione clavicembalistica coincide perfettamente con vari passaggi di BWV 1052»²⁵ e, dunque, tale scrittura è tipicamente bachiana. Per contro, la semplificazione (talvolta ai limiti della banalizzazzione) delle armonie di questo passaggio,²⁶ o anche la loro occasionale modifica²⁷ – così come riportano le edizioni di Fischer (in questo punto non contraddetta da Breig) e di Shute –, non rendono minimamente giustizia alla ricchezza del testo originale (ESEMPIO 4, pp. 68-69).²⁸

Il terzo passaggio che non convince Ziliak è l'arpeggio *ad libitum* alla fine della cadenza nel movimento conclusivo (bb. 265-280), ove egli rileva che «several of the chords are voices such that the player must skip over a string in the middle of the arpeggio». Innanzitutto, le legature tra note su corde non contigue dello strumento ad arco non sono difficili da incontrare nella produzione violinistica

²³ BACH, *Concerto in D Minor for Violin, Strings and Continuo*, BWV 1052R, ed. Ammetto, cit., p. 50, nota 9.

²⁴ Un passaggio analogo a quello delle bb. 166-168 nel movimento iniziale di BWV 1052R della mia ricostruzione si incontra nelle bb. 89/III-90 della *Fuga* (*Allegro*) nella prima Sonata per violino solo, BWV 1001, ove la polifonia è resa in arpeggi di otto note.

²⁵ AMMETTO, *Ancora a proposito dell'origine di BWV 1052 di J. S. Bach*, cit., p. 19.

²⁶ Nelle bb. 138, 140, 141, 142 e 144.

²⁷ Nelle bb. 139 e 147 (quest'ultima battuta venne sottoposta da Bach a un cambio armonico sostanziale, da BWV 1052a a BWV 1052, ma sia Fischer sia Shute hanno adottato la versione di P 234).

²⁸ I punti contrassegnati con * rappresentano ripensamenti compositivi presenti nell'autografo (BWV 1052) che tradiscono la derivazione dalle note originarie di BWV 1052a. Le parentesi graffe orizzontali sopra il terzo e il sesto pentagramma segnalano le porzioni di testo identiche tra BWV 1052 e la mia ricostruzione.

ESEMPIO 4. BWV 1052a, BWV 1052, BWV 1052R, III mov., bb. 138-149.

138

BWV 1052a
St 350

BWV 1052
P 234

Arpeggio

Fischer 1970
Breig 1976

arpeggio

Shute 2013

Ammetto 2020

141

POSTILLA ALLA RICOSTRUZIONE DI BWV 1052R

144

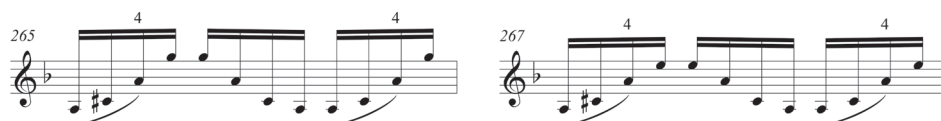
This system contains measures 144, 145, and 146. Measure 144 features a grand staff with a complex chordal texture in the right hand and a single note in the left hand. Measures 145 and 146 show a more active texture with multiple staves. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

147

This system contains measures 147, 148, 149, and 150. Measure 147 features a grand staff with a complex chordal texture in the right hand and a single note in the left hand. Measures 148, 149, and 150 show a more active texture with multiple staves. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

di Bach: per esempio, nella *Ciaccona*, BWV 1004, sono attestate legature tra le semicrome Re_3 e Sib_4 (b. 81), $Do\sharp_3$ e La_4 (b. 82), Si_2 e Sol_4 (b. 83), ecc. In secondo luogo, i criticati accordi con salti di corde in questo passaggio di BWV 1052R sono soltanto due (non «several»), uno dei quali ripetuto: $La_2-Do\sharp_3-La_3-Sol_4$ a b. 265 (= b. 270) e $La_2-Do\sharp_3-La_3-Mi_4$ a b. 267. Inoltre, non bisogna dimenticare che nei due passaggi i La_3 che seguono i $Do\sharp_3$ vanno eseguiti con il quarto dito, evitando in questo modo il salto di corda sotto la legatura (ESEMPIO 5).²⁹

ESEMPIO 5. BWV 1052R, III mov., bb. 265 e 267.



Ma gli aspetti più significativi che distanziano la mia ricostruzione da quelle discutibili di Fischer, Breig e Shute sono ben altri. Fischer propose una successione delle stesse armonie che compaiono in BWV 188/I, sebbene con qualche piccola modifica, certamente arbitraria: omise due battute originali dopo il primo accordo e ne aggiunse una – completamente inventata – prima dell'ultimo accordo. Breig reintegrò le battute mancanti, eliminò quella aggiunta, ma propose una modalità d'esecuzione dell'arpeggio in trentaduesimi, richiedendo una tecnica violinistica non propriamente bachiana.³⁰ Per contro, sebbene Shute abbia riconosciuto che BWV 188/I «gives a series of 16th-note arpeggiations that would be uncharacteristic of a cadenza conceived for keyboard but seem instead like an adaptation of violin arpeggiation» (p. x), non ha indicato la maniera di sciogliere tali arpeggi, anche se l'eliminazione del Sib_3 a b. 275 della sua edizione lascia intendere una realizzazione differente da quella indicata nell'autografo di Bach.

Inoltre, da un punto di vista strettamente musicale, tanto Fischer quanto Breig, come pure Shute, modificarono i rivolti di vari accordi per adattare le note alle quattro corde del violino,³¹ provocando però gravi errori contrappuntistici, con

²⁹ Nella b. 265 dell'autografo di BWV 188/I (*S-Smf*, Ms. Nr. 239) si leggono delle correzioni in alcune note dell'arpeggio: tutti i Fa_3 (= Sol_3 , per effetto della trasposizione della parte dell'organo solista) vennero corretti in Sol_3 (= La_3) e tutti i Re_4 (= Mi_4) vennero corretti in Fa_4 (= Sol_4). Naturalmente, non possiamo sapere se tale accordo pre-correzioni ($La_2-Do\sharp_3-Sol_3-Mi_4$) fosse quello attestato nella versione originale per violino, anche se le quattro voci dell'accordo emendato ($La_2-Do\sharp_3-La_3-Sol_4$) si collegano assai più elegantemente all'accordo della misura successiva ($Sol\sharp_2-Re_3-Si_3-Fa_4$): forse nell'adattamento per organo Bach pensò inizialmente di ridurre l'estensione degli ampi intervalli originalmente pensati per il violino, ma se ne pentì subito dopo?

³⁰ La soluzione adottata da Breig ricorda la tecnica del *ricochet* del *Capriccio* (n. 7) alla fine del movimento iniziale del Concerto op. III n. 4 di Pietro Antonio Locatelli, tratto dalla raccolta *L'arte del violino*, Amsterdam, Le Cène, 1733.

³¹ Breig 'corresse' anche l'accordo di b. 275 che Fischer aveva giustamente mantenuto come sta nell'originale bachiano.

quinte e ottave parallele tra le voci!³² In alcuni casi, inoltre, vennero modificate anche le armonie originali: la successione armonica delle bb. 265-268 è stata banalizzata da Breig in una semplice alternanza di accordi tra dominante e tonica (impoverendo l'accordo di settima diminuita di b. 266 in una semplice triade minore)³³ e a b. 269 sia Fischer-Breig sia Shute hanno inserito la nota Mi estranea all'armonia originale (ESEMPIO 6, p. 72).

Un ulteriore aspetto criticato da Ziliak riguarda il fatto che nella mia ricostruzione «no distinction is made between the editorial suggestions and slurs that Bach or his copyists wrote into the keyboard solos», ragion per la quale «players who wish to have such distinctions made in the part would have to refer to Shute's reconstruction». Rispondo alla critica. Innanzitutto, va precisato che qualsiasi edizione di BWV 1052R è (e sarà)³⁴ necessariamente una 'ricostruzione congetturale' e non un'edizione critica 'tipica', nella quale vengono collazionate fonti differenti, con conseguente correzione di eventuali errori e/o integrazione visibile di informazioni testuali mancanti. In secondo luogo, come ho già chiarito nell'apparato critico alla mia edizione «in all the sources the solo part for the keyboard instrument is nearly everywhere left without slurs» (aggiungo che *St 350* ne è completamente priva), ma ho lasciato all'interprete la libertà di modificarle «especially in those places where it is unclear whether they were intended or not».³⁵ Infine, ma non meno importante, alcune legature di articolazione presenti nell'edizione di Fischer sono decisamente improprie, come quelle delle bb. 136-141 (= bb. 133-138) nel primo movimento, che estendono a otto note le legature sopra sette semicrome presenti nell'autografo (*P 234*), inglobando anche l'intervallo melodico di seconda aumentata ascendente (cfr. ESEMPIO 2). Shute, invece, trascura numerose legature sincopate che dovevano essere sicuramente previste in vari punti del concerto,³⁶ sostituendole con quelle 'regolari', come a b. 103 del primo movimento (peraltro presenti soltanto nel manoscritto non autografo della rielaborazione per organo BWV 146/I), o in vari passaggi del movimento centrale.

Ancora, Ziliak critica che «the brief cadenza at b.109 in the first movement is omitted, leaving nothing but a fermata». A integrazione di quanto già scritto nel mio articolo,³⁷ aggiungo che nella versione originale del concerto, la presenza di due lunghe cadenze – scritte e prive di accompagnamento orchestrale – non

³² Inoltre, nelle bb. 266 e 271-272, la quinta col quarto dito sulle note Re_3 - La_3 proposta da Breig rappresenta da un punto di vista tecnico-strumentale una difficoltà ingiustificata e innecessaria, che Bach aveva sapientemente evitato.

³³ In questa battuta Shute ha invece aggiunto il La_2 pedale, assente nell'originale bachiano.

³⁴ A meno che in futuro non riaffiorino alla luce testimoni (completi o incompleti) del lavoro originario per violino.

³⁵ BACH, *Concerto in D Minor for Violin, Strings and Continuo*, BWV 1052R, ed. Ammetto, cit., p. 50 (*Slurs and Ties*).

³⁶ Nella produzione per violino, Bach ha impiegato sovente le legature sincopate: si vedano, per esempio, quelle delle bb. 12, 51 e 63 nella già menzionata *Fuga* della Sonata BWV 1001.

³⁷ AMMETTO, *Ancora a proposito dell'origine di BWV 1052 di J. S. Bach*, cit., pp. 22-28 (*Cambi nei Tutti*) e 29, nota 50. (Colgo l'occasione per correggere un refuso a p. 25: nell'Esempio 27 la dicitura dello strumento a tastiera deve essere «Organo», non «Cembalo».)

FABRIZIO AMMETTO

ESEMPIO 6. BWV 1052a, BWV 1052, BWV 1052R, III mov., bb. 265-280.

ad libitum

265

Fischer 1970

battute mancanti

ecc.

Breig 1976

arpeggio

Shute 2013

ecc.

ad libitum

Ammetto 2020

269

275

consentiva a Bach, da un punto di vista formale, di annotarne un'altra, che invece poteva inserire sotto forma di breve 'fermata' improvvisata.³⁸ Nel momento in cui le due ampie cadenze dei movimenti estremi vennero rese strutturali – con tanto di aggiunta di accompagnamenti orchestrali – Bach probabilmente poté scrivere l'improvvisazione delle batt. 109/III-112/III.

D'altra parte, per il Concerto BWV 1052R a quale «Bach's own cadenza (which translates neatly to the violin)» si riferisce Ziliak? A quella di BWV 1052a, o a quella di BWV 1052? In realtà, nessuna delle due può essere inclusa nella versione violinistica del concerto, per ragioni tecniche o storico-filologiche: infatti, la cadenza attestata in BWV 1052a è impossibile da rendere integralmente sul violino per l'assenza della nota La₁ sullo strumento ad arco, mentre quella annotata nell'autografo di BWV 1052 (e presente anche in BWV 146/I) rappresenta una rielaborazione posteriore, cronologicamente assai distante dalla concezione originaria del concerto per violino, e quindi non utilizzabile (ESEMPIO 7).

ESEMPIO 7. BWV 1052a, BWV 1052, I mov., bb. 109/III-112/III.

The image displays a musical score for two versions of a piece, BWV 1052a and BWV 1052, in G major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows measures 109-112, and the second system shows measures 111-112. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a series of quarter notes. The score is labeled 'BWV 1052a St 350' and 'BWV 1052 P 234'.

Pertanto, non resta altra scelta: a b. 109 ogni violinista dovrà improvvisare una breve cadenza, ma differente dalle due conosciute per tastiera.

³⁸ Questo spiega la differenza rispetto alla breve cadenza nel movimento iniziale del Concerto per violino BWV 1042, che è scritta per esteso, come pure nella successiva trascrizione clavicembalistica dello stesso lavoro (BWV 1054).

Infine, affermare, come fa Ziliak a proposito di alcuni aspetti tecnico-strumentali (ipoteticamente) 'atipici' riscontrati nella mia ricostruzione, che «this reviewer has never encountered this unidiomatic difficulty in eighteenth-century violin writing» equivarrebbe a ignorare l'esistenza di certe particolarità e ricchezze della scrittura violinistica del tardo Barocco.

Torno ora a menzionare gli accordi di tipo percussivo (citati anteriormente) con note troppo vicine per venir eseguite su corde contigue che, sebbene non siano contemplati nella ricostruzione di BWV 1052R, rappresentano un tipo di difficoltà non propriamente idiomatica nella scrittura violinistica di inizio diciottesimo secolo, ma comunque conosciuta e impiegata anche da Bach. Tali accordi, di cui possediamo vari esempi, possono essere eseguiti condividendo una corda o, talvolta, rilasciando prontamente la prima di due note, anche se non sempre in maniera agevole.



FIGURA 2. J. S. Bach, Sonata per violino solo, BWV 1006, IV mov. (*Menuet I*), bb. 32-33. Autografo (D-B, Mus.ms. Bach P 967).

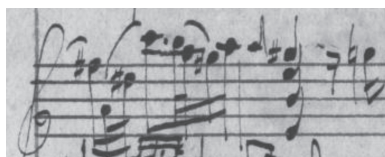


FIGURA 3. J. G. Pisendel, Sonata per violino solo, JunP IV.2, I mov., bb. 5/III-6/II. Autografo (D-Dl, Mus.2421-R-2).

Qualche esempio. Nella terz'ultima battuta dell'autografo (datato 1720) del *Menuet I*, dalla Partita III per violino solo, BWV 1006 (FIGURA 2), Bach annotò con sicurezza l'accordo $Mi_3-Si_3-Mi_4-Sol_{\sharp 4}$ ³⁹ ma successivamente cancellò il Mi_4 : la presenza di tale nota ha una logica giustificazione contrappuntistica (prosegue la terza voce, $Fa_{\sharp 4}$, dell'arpeggio ascendente in crome presente nella prima parte della misura) e, sebbene l'accordo originale non sia realizzabile 'convenzionalmente'⁴⁰ (e forse per questa ragione fu ridotto a tre voci), lascia intendere che probabilmente il Bach violinista non esclude mai la possibilità di proporre soluzioni tecniche inusuali, soprattutto negli anni giovanili.

Non è probabilmente una casualità che lo stesso accordo $Mi_3-Si_3-Mi_4-Sol_{\sharp 4}$ si trovi anche nel movimento iniziale (a b. 6) della Sonata in La minore per violino solo, JunP IV.2 (D-Dl, Mus.2421-R-2)⁴¹ di Johann Georg Pisendel, violinista che Bach conobbe nel marzo del 1709, proprio a Weimar (FIGURA 3).

Accordi del genere si incontrano anche in composizioni di altri autori coevi a Bach: per esempio, nella battuta conclusiva della Sonata in La maggiore per violino e basso, BraT A16 (D-Dl, Mus.2456-R-1,3)⁴² di Giuseppe Tartini, copia-

³⁹ Si noti l'equidistanza orizzontale dei gambi indipendenti delle semiminime.

⁴⁰ A meno che non si esegua in seconda posizione con un cambio timbrico nelle due note inferiori, da eseguirsi con una scomoda quinta per il quarto dito!

⁴¹ Online: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14980/1/>.

⁴² Online: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14956/1/>.

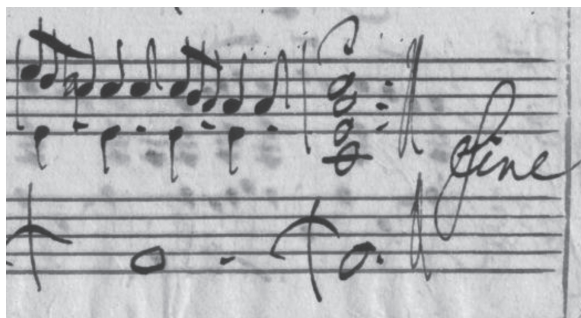


FIGURA 4. G. Tartini, Sonata per violino e basso, BraT A16, III mov., bb. 65-66 (D-DI, Mus.2456-R-1,3).

ta dallo stesso Pisendel, si legge l'accordo $\text{Do}_3^\sharp\text{-Mi}_3\text{-La}_3\text{-Do}_4^\sharp$, impossibile da eseguirsi suonando ciascuna nota del quadricordo su una corda differente del violino (FIGURA 4).⁴³

Un ulteriore caso è quello nel movimento iniziale del Concerto in Sol minore per violino, organo, archi e basso continuo (D-DI, Mus.2679-U-1)⁴⁴ di Diogenio Bigaglia,⁴⁵ ove le quat-

tro parti dei violini («Principale», «Primi», «Secondi», «di Rinforzo») eseguono contemporaneamente due quadricordi inusuali: $\text{Sol}_3\text{-Si}_3\text{-Re}_4\text{-Sol}_4$ e $\text{Re}_3\text{-La}_3\text{-Do}_4\text{-Fa}_4^\sharp$ (FIGURA 5, p. 76).⁴⁶

Gli esempi di cui sopra possono aiutare a farci capire che non è il caso di meravigliarsi di fronte a una «unidiomatic difficulty in eighteenth-century violin writing», e men che meno in un concerto 'sperimentale' quale è BWV 1052R.

Per concludere. Risulta evidente che l'augusta edizione della *Neue Bach Ausgabe* di oltre mezzo secolo fa deve ormai lasciare il testimone di edizione di riferimento ad altre ricostruzioni scientificamente più attendibili di BWV 1052R, alla cui categoria non appartiene certamente quella recente delle «Prb Productions», le cui gravi lacune concettuali e metodologiche – in termini filologici – sono due (dalle quali, naturalmente, discendono molte congetture ricostruttive sbagliate):

(1) l'errata ricostruzione dello *stemma codicum* (cioè l'albero genealogico delle fonti) proposta da Shute, secondo il quale sia BWV 188/I e BWV 1052 (P 234), sia la «lost score of BWV 146» e la «lost score (?) of BWV 1052a» deriverebbero tutte e quattro 'direttamente' dall'antigrafo comune perduto, il «Violin Concerto», BWV 1052R;⁴⁷

(2) il fatto che per la ricostruzione dei singoli passaggi della composizione vengono prese a modello tutte le fonti, per cui nelle *Critical Notes* l'autore scrive, in maniera assai disinvolta, «following A» (= BWV 1052, P 234), «following B»

⁴³ Nel secondo movimento della stessa composizione si trova inoltre una sequenza di accordi arditissimi, di una difficoltà estrema: i tricordi $\text{Mi}_3\text{-La}_4\text{-La}_5$, $\text{Mi}_3\text{-La}_4\text{-Sol}_5$, $\text{Mi}_3\text{-La}_4\text{-Fa}_5^\sharp$, $\text{Mi}_3\text{-La}_4\text{-Mi}_5$, immediatamente seguiti dai quadricordi $\text{La}_2\text{-Mi}_3\text{-Re}_5\text{-Mi}_5$, $\text{La}_2\text{-Mi}_3\text{-Do}_5^\sharp\text{-Mi}_5$, $\text{La}_2\text{-Mi}_3\text{-Si}_4\text{-Mi}_5$, $\text{La}_2\text{-Mi}_3\text{-La}_4\text{-Mi}_5$.

⁴⁴ Online: <digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3498/5/0/>.

⁴⁵ Nel manoscritto si legge «Padre Bicajo» (*recte* Bicaja, forma dialettale per Bigaglia).

⁴⁶ Per la segnalazione dei passaggi musicali di Bernardi, Tartini e Bigaglia, citati nel testo, ringrazio sentitamente Luis Miguel Pinzón Acosta, Francisco Javier Lupiáñez Ruiz e Michael Talbot, rispettivamente.

⁴⁷ BACH, *Concerto in D minor, BWV 1052R*, ed. Shute, 2017, cit., p. v (*Critical Report*).

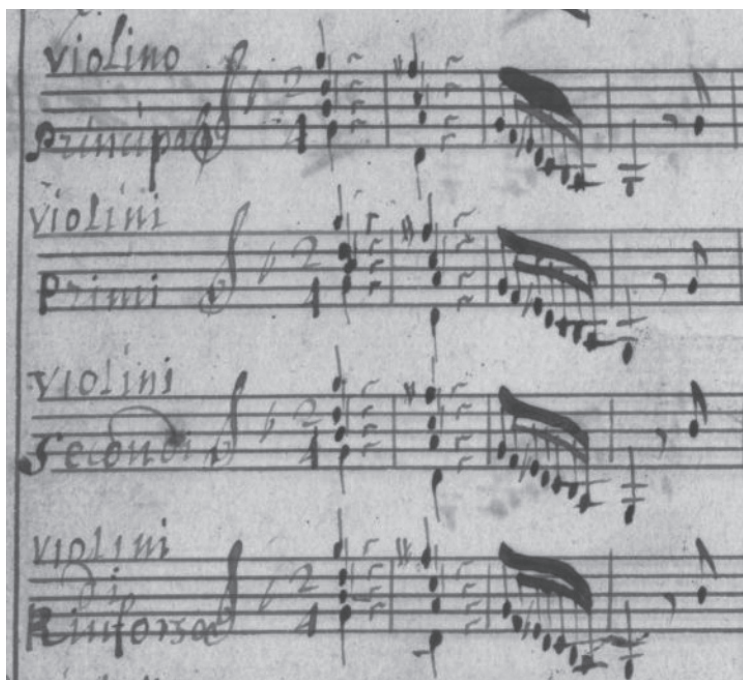


FIGURA 5. D. Bigaglia, Concerto per violino, organo, archie basso continuo, I mov., bb. 1-4. (D-Dl, Mus.2679-U-1).

(= BWV 1052a, *St* 350), «following C» (= BWV 146), «following D» (= BWV 188/I) e, addirittura, «following E»,⁴⁸ a seconda della necessità (o della convenienza)!⁴⁹

Purtroppo, quindi, gli interpreti 'non' potranno più continuare «to refer to editions by Fischer and Shute».

⁴⁸ La partitura di BWV 1052 copiata da Johann Friedrich Agricola intorno al 1740 (D-B, Am.B 62), che secondo lo stesso Shute «it is of limited value in reconstructing the original concerto» (Ivi).

⁴⁹ *Ibid.*, pp. vi-x (*Critical Notes*). Nel movimento finale ci sono addirittura tre passaggi (bb. 85, 95 e 105) nei quali Shute propone due testi alternativi («following B on the evidence of corrections in A. The ossias correspond to A after emendation», *ibid.*, p. viii), che mescolano impropriamente idee musicali appartenenti a momenti storici distanti.

Fabrizio Ammetto

POSTSCRIPT TO THE RECONSTRUCTION OF BWV 1052R
BY J. S. BACH IN REPLY TO THE REVIEW BY JUDE ZILIAK
IN "EARLY MUSIC PERFORMER"

Summary

In Issue 48 (Spring 2021) of the journal "Early Music Performer" the American violinist Jude Ziliak reviewed my reconstruction of the (lost) violin concerto BWV 1052R by J. S. Bach (Edition HH, 2020), the scholarly basis for which had been explained in an article by me published in Volume 20 (2020) of "Studi vivaldiani". In his text Ziliak called into question the validity of certain aspects of my reconstruction, especially regarding perceived problems encountered in passages employing *bariolage*, in arpeggios, in cadenzas and in phrasing marks, concluding that "technical issues in the third movement mean that players will continue to need to refer to other editions", meaning specifically the 'official' one made by Wilfried Fischer for the *Neue Bach Ausgabe* (Bärenreiter, 1970), including a revised version of it by Werner Breig (1976), plus a less well known one by Benjamin Shute (Prb Productions, 2013 and 2017).

With the support of historical, source-critical, musical and instrumental technique-related arguments, and also ones connected with Bach's compositional process, this postscript analyses in detail all the individual passages criticized by Ziliak, showing by means of a minute analysis based on a close reading of the text of the known original sources that the two modern editions just mentioned, taken as a model by the reviewer, in fact harbour serious conceptual and methodological shortcomings in that they use as the foundation of their reconstruction the final reworking of the concerto (BWV 1052, almost a quarter-century later than the original version) or, in the worst cases, combine readings belonging to different phases of Bach's process of composition and recomposition.

The postscript therefore provides convincing evidence that historically and musicologically aware performers will not, in fact, be able to continue "to refer to editions by Fischer and Shute", contrary to Ziliak's hopes. In doing so, it also provides some useful detail additional to the original article.

MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

Nowadays, the easiest way to make musical discoveries while sitting at home is to browse in digitized manuscripts containing anonymous items that previous owners, present-day librarians and RISM have been unable to identify. I very recently came across no fewer than **five new sources for violin sonatas by Vivaldi** (in four cases, represented only by individual movements) embedded in a compendious volume of music composed or arranged for a solo cello with accompanying basso continuo (or a second cello). This anthology is of English provenance and was probably written out by its so far unidentified copyist for the teacher of an amateur cellist of moderate ability during the early part of the 1760s.¹ The volume, shelfmarked “Silva Box 17–1”, belongs to the “Luigi Silva Musical Score and Personal Papers” Collection, 1920–1961, a part of the “Martha Blakeney Hedges” Special Collection and University Archives attached to the University Libraries of the University of North Carolina at Greensboro (US-GRB).² Fortunately, the entire manuscript is digitized with open access.³ No composer’s name appears anywhere in it. Curiously, this absence is not at all unusual for eighteenth-century ‘tailored’ anthologies prepared for British amateur musicians, although the reason for the omission remains elusive.⁴

The volume contains 152 pages of music with an apparently original numbering that is highly irregular: the items start on a *recto* side with “4”, but the anomaly is later corrected by omitting “69”, so that “70” becomes, as custom demands, a *verso* side. The final page is numbered “156”. With rare exceptions, the pieces are notated on systems of two staves. The contents, comprising a total of 58 items, fall into four categories. Pride of place is given to nineteen solo sonatas (items 1–17 and 26–27). Among the fourteen by identified composers are two sonatas adapted for cello from Corelli’s Op. 5 (items 1 and 3); two for cello from Gaetano Boni’s Op. 1 (items 2 and 9); two sonatas for two cellos from Jacob Klein the younger’s Op. 2 (items 7–8);⁵ the full set of cello sonatas

¹ A second hand copied item 17 on pp. 84–89. This evidently belonged, on graphological evidence, to the compiler of the volume, who was in all probability the end-user’s teacher.

² The RISM database gives the manuscript the ID number 137850. It is also identified by the modern title on a label pasted on to its front cover, which reads: “Sonatas for Cello | & Basso | Ms. of the 18th Century”. The collection, purchased by the university in 1963, was formerly owned by the eminent cellist Luigi Silva (1903–1961). However, this particular volume was added to it through a donation made in 1964 by the cellist János Scholz (1903–1993), from whom numerous pencilled annotations in the volume originate.

³ Online: <gateway.uncg.edu/islandora/object/sc%3A48428>.

⁴ On this subject, see MICHAEL TALBOT, *The Bonn Manuscript S 2981: A Miscellany of European Music for Flute from the Early Eighteenth Century*, “The Consort”, 77, 2021, pp. 20–46, and *Id.*, *The Cheney Flute Sonatas Manuscript: An Early Collection for the Traverso, Containing Music by Pepusch and Others*, “Royal Musical Association Research Chronicle”, 52, 2021, pp. 63–89.

⁵ The scribe omits individual movements from the sonatas by the Dutch amateur composer Klein, probably simply in order to reduce the number of movements to the conventional four.

making up Willem Defesch's Op. 1b (items 10–15);⁶ and two sonatas evidently adapted from ones circulating in manuscript, which are respectively by Loeillet (probably Jean-Baptiste: item 26) and Vivaldi (item 27). The Loeillet sonata has a concordance in Brussels, which identifies it as for traverso.⁷ The Vivaldi sonata is RV 758, for which the only complete concordance is the sixth of the Manchester Violin Sonatas.⁸ It seems very likely that the copyist was in most instances also the arranger of the music.⁹ In many cases, as in those two sonatas, he changed not only the register but also the key of the movement when converting an upper part for a treble instrument or voice into one for cello; ease of playing and also of reading seems to have been uppermost in his mind.¹⁰ In other respects, the transcriptions are very faithful.¹¹ The copyist himself was evidently English,

⁶ The scribe has inserted two extra movements of unknown authorship, as replacements for the *Sarabande*, into Defesch's first sonata and made similar additions to his sixth sonata. The unusual instruction "V.S.R. vulti" (short for "Vostra Signoria Reale vulti"), appearing in both sonatas, leads me to suppose that the copy text for the set was a manuscript prepared for a royal cellist, the most likely candidate being Frederick Louis (1707–1751), Prince of Wales, to whom Defesch dedicated his Op. 10 concertos in 1741. These sonatas, which duplicate the opus number of a much earlier set of violin duos (Amsterdam, 1716), were published c. 1745 in Paris. Revealingly, the print systematically omits the heading "Preludio" and also leaves out some of the dance titles present in the Greensboro manuscript, showing beyond reasonable doubt that the manuscript source is the earlier. Moreover, the relationship of the parts strongly suggests that the works were conceived by their composer as orthodox solo sonatas of *da camera* type rather than the duos for equal instruments implied by their surely commercially inspired description on the print's title page as "Sonates à deux violoncelles, bassons ou violles", a supposition only strengthened by the addition of copious figuring to the edition's second cello part.

⁷ B-Bc, Litt. XY. No. 15.115, pp. 54–57. This compilation's first known owner was Frederick the Great of Prussia.

⁸ The transcription omits the third movement, perhaps on grounds of difficulty. The fact that RV 758 was evidently circulating in England accounts for its availability to Antonio Pizzolato, who adapted its first movement to make the third movement of the fifth of his Op. 1 violin sonatas, which in its other three movements plagiarizes RV 810.

⁹ The exception occurs for item 17, which, being a pasticcio sonata containing a movement originally belonging to an anonymous cello concerto (*A-Wn*, E.M. 103), was evidently judged too complex for the copyist to handle and was therefore arranged and written out by the compiler himself.

¹⁰ Accordingly, the Loeillet sonata changes its key from E minor to A minor, while RV 758 migrates from A major to D major. For RV 758 the scribe omits all the movement titles (as distinct from tempo directions) present in the Manchester source. This fact supports an opinion expressed elsewhere (see MICHAEL TALBOT, *The Stylized Dance in Italian Sonatas of the Late Baroque*, "De Musica Disserenda", 2/2, 2006, pp. 99–105), that the option for or against the use of dance titles in late-baroque sonatas was primarily contextual in nature, depending on whether or not a courtly aura referencing the Corellian *sonata da camera* was being sought. For Cardinal Ottoboni (recipient of the Manchester manuscript) their retention was obviously well judged, but for everyday concerts or recreational music-making in England it was less relevant, even carrying a hint of fustiness.

¹¹ It is amusing, however, to see how, in bars 6–9 and 59–62 of the second movement (*Corrente* in the Manchester source), the arranger, via a simple but effective paraphrase, gets rid of the long chain of 'indirect' parallel octaves (stepwise descending accented thirds alternating with unaccented octaves: an idiomatic licence encountered among many Italian violinist-composers, including Corelli, but elsewhere normally avoided).

with a very poor knowledge of Italian (resulting in some howlers) and showing signs of dyslexia.

The second category comprises nine individual movements, all short and easy, taken from violin sonatas (items 18–26) plus an extended *rondeau* of unknown authorship (item 28). Three of them are headed “Aria”.¹² Items 18–21 and 25 all come from Giuseppe Valentini’s popular *Allettamenti per camera*, Op. 8 (1714), while items 22–4 and 26 are similar movements from Vivaldi’s Op. 2. The latter are, respectively, the *Corrente* of RV 23 (Op. 2 no. 8), transposed from G major to C major; the *Giga* of RV 36 (Op. 2 no. 5), transposed from B minor to D minor; the *Gavotta* of RV 16 (Op. 2 no. 9), transposed from E minor to A minor; the *Gavotta* of RV 9 (Op. 2 no. 11), transposed from D major to C major.¹³ The Valentini and Vivaldi extracts express the centrality of so-called ‘favourite’ pieces – instantly attractive simple (or simplified) movements – to amateur music-making, tavern music and public concerts of a less sophisticated kind in eighteenth-century Britain, and they also point to the extraordinary longevity of such pieces within the national repertoire.¹⁴

Items 30 onwards are all vocal. All except three are popular operatic arias, transposed as necessary, where the cello plays not only the upper instrumental part in ritornello sections but also the entire vocal part, with any middle parts omitted. In several instances, the lower part is also missing, even though a staff is provided for it, either because the transcription was made from a ‘monophonic’ source of the aria or simply as a temporary expedient pending later completion.¹⁵ Handel is represented by nineteen arias taken from ten different operas, prominent among which is *Giulio Cesare in Egitto*, with five items. His colleagues at the Haymarket Theatre in the 1720s, Attilio Ariosti and Giovanni Bononcini, provide another six arias. The outlier is “Water parted from the sea” (item 30), taken from Thomas Arne’s English opera *Artaxerxes*, which opened at Covent Garden on 2 February 1762. This year is therefore the *terminus post quem* of the volume’s completion. For both the vocal items and the assorted instrumental movements that precede them one observes an effort on the part of the compiler to group items, regardless of composer, into sub-units containing up to eight successive movements in the same key, thereby inviting performers to fashion *ad hoc* suites from them. The consistent appearance of the scribal hand – the work of a competent musician but clearly one not particularly talented as a copyist –

¹² In the context of instrumental music “Aria” is frequently used to denote a theme suitable for immediate repetition with notated or extempore variations, which would certainly apply to two of these movements.

¹³ The first two movements are presented – uniquely for the volume – in separate parts for “Treble” (i.e., cello) and “Basso”, while the last two appear in score in the normal fashion.

¹⁴ A parallel instance is offered by the appearance of the *Gavotta* movements of Vivaldi’s trio sonatas RV 69 and RV 73 (both from Op. 1) in Neil Stewart’s *Collection of Marches & Airs* (Edinburgh, c. 1761).

¹⁵ Almost uniquely in Europe, such monophonic versions, intended (one would imagine) for solitary or domestic recreation, were abundant in eighteenth-century Britain, often being used as space-fillers. But the fact that the incompletely copied Arne air leaves abundant space at the end for a later completion implies that the second explanation is the correct one.

and the frequency with which pieces flow unimpeded across gatherings suggest that the contents of the volume were generally written in sequence over a quite short time-span.

The remaining three items—nos. 39, 42 and 46—are slighter pieces: a setting of the traditional Scots air *The Lass of Patie's Mill*; an English song attributed to Handel, *Charming is your shape and air* (HWV 228/5); a French (or French-style) *contredanse* preserved in Dresden under the name of *La Conversation*. Their inclusion testifies to the salient position that such 'bonbons' occupied in domestic music-making alongside weightier fare. They constitute, so to speak, one end of a continuous spectrum rather than an extraneous stratum of music.

Overall, a clear sense of purpose informs the ordering of the items. Complete (or near-complete) sonatas occupy pp. 4–89 and 99–107; extracts from sonatas, pp. 91–97 and 108–111; transcriptions of arias and other vocal items, pp. 112–156. Within each category, however, the principle of placing 'like with like' is observed less rigorously, showing that the copyist was not averse to revisiting sources from which he had taken items earlier.¹⁶ One infers from the contents that the planned end-user was chiefly Italian-oriented in his or her musical tastes and an opera-lover as well as a cello-player.

To my knowledge, no similar contemporary arrangements for cello of material from Vivaldi's violin sonatas have been reported.¹⁷ It is of course very possible that more exist. The sudden popularity among amateurs gained by the cello, hard on the heels of the traverso, during the 1730s led initially, in Britain (but also to some extent on the Continent), to the remedying of a shortage of purpose-written repertoire by the creation of a multitude of arrangements for the newly fashionable instrument.¹⁸

Talking of arrangements—or, in this instance, purported arrangements—of Vivaldi's music, I have received interesting new information from Marie Cornaz about the early life of **the violin concerto in C major known as RV Anh. 62**, the highly attractive confection by Fritz Kreisler that was originally claimed to be an actual work of the Venetian but, following the violinist's grand public confession of 1935, became downgraded to the status of a piece merely written in his style. Ironically in retrospect, it was this elegant forgery that inspired Marc Pincherle, the founding father of modern Vivaldian studies, to adopt Vivaldi as a subject for research in the hope of proving or disproving the concerto's authenticity. In

¹⁶ Instances where closely related items are separated include the two Boni sonatas and the movements from Vivaldi's Op. 2 and Valentini's Op. 8.

¹⁷ There are, however, arrangements for solo cello of Vivaldi's concertos RV 310 and RV 519 from Op. 3, and also of RV Anh. 65, in *F-Pn*, Vm7 2513. This manuscript appears to be linked to the noble Irish family of Dillon, which had strong French links.

¹⁸ For a discussion of English arrangements of treble-register music for the bass viol, elder cousin of the cello, see PETER HOLMAN, *A New Source of Bass Viol Music from 18th-Century England*, "Early Music", 31, 2003, pp. 81–99, and *Id.*, *Life after Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, especially pp. 127–130. An article I have written on the Greensboro manuscript is scheduled for publication in "The Consort" during 2022.

the preface to his great study of 1948 Pincherle mentions how Kreisler himself introduced the concerto as soloist to the Brussels public in a concert forming part of the “Concerts Ysaÿe” series conducted by the famous Belgian violinist-composer in the Alhambra Theatre on 16 December 1906.¹⁹ As Marie Cornaz tells me, the C major concerto was a late replacement (partnering the Brahms violin concerto!) for Bach’s B minor sonata for violin solo (either BWV 1014 or the partita BWV 1002). It was received enthusiastically and reviewed very favourably. Ysaÿe had apparently been interested in Vivaldi since around 1904. He certainly was the first—and for a long time the only—violinist other than Kreisler himself to include this concerto in his concert repertoire. She has also discovered that Kreisler had in fact given the concerto an earlier outing. This was on 6 December 1906 in the Beethovensaal in Berlin, where August Scharrer conducted the Berliner Philharmonie.

Whether one should condemn or forgive Kreisler for his deception is not a matter to concern us here. But it would surely be interesting one day to devote a critical study to his works written “in the style of” earlier composers, which to an innocent ear are unfailingly delightful on their own terms as well as representative of an important chapter in the revival of early music that deserves fuller investigation.

Very recently, I received news of the completion and successful defence of an important new doctoral thesis by Francisco Javier Lupiáñez Ruis, produced at the Universidad de Guanajuato (Mexico) under the supervision of Fabrizio Ammetto.²⁰ As its title states, the core of the thesis is **a study of Pisendel’s annotations to, and modifications of, Vivaldi’s instrumental works preserved in Dresden at the SLUB**, but around it is wrapped the discussion of a constellation of related questions, which include Vivaldi’s personal practice regarding ornamentation and its influence on his German pupil, Pisendel as composer and violinist, and the repertoire and performance practice of the Saxon *Hofkapelle* under his direction. This is essential reading for Vivaldians and students of the Polish-Saxon *Hofkapelle*.

I would like, finally, to draw attention to the publication of **a recent book that usefully sums up and in places extends knowledge of concerto production connected to Venice and its republic by geography or stylistic orientation during Vivaldi’s period**. This is Piotr Wilk’s *The Venetian Instrumental Concerto during Vivaldi’s Time*,²¹ a study that serves as a *vade mecum* for a vast array of concertos by composers both well known and until now obscure. One particular

¹⁹ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Paris, Floury, 1948, vol. 1, pp. 9–10.

²⁰ FRANCISCO JAVIER LUPIÁÑEZ RUIS, *Las anotaciones para la ornamentación de Johann Georg Pisendel (1687–1755) en los manuscritos vivaldianos de Dresde*, PhD dissertation, Universidad de Guanajuato, 2021.

²¹ PIOTR WILK, *The Venetian Instrumental Concerto During Vivaldi’s Time*, trans. John Comber (“Eastern European Studies in Musicology”, 21), Berlin, Peter Lang, 2020.

merit of Wilk's contribution is that it successfully balances discussion of 'big' topics relevant to all or most the composers covered with that of 'small' topics peculiar to individual composers. Vivaldi is, shall we say, *primus inter pares*, but the author never loses sight of the need to recognize beauty and originality in lesser composers wherever he finds it. Everything is in proportion: Wilk resists exaggeration or novelty for its own sake. This book is stimulating to read and packed with useful illustrations, music examples and tables. Running to over 550 information-packed pages, it will provide much enlightenment and enjoyment.

MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

Al giorno d'oggi, la maniera più semplice per fare nuove scoperte musicali, comodamente da casa propria, è sfogliando quegli archivi digitali che conservano manoscritti anonimi i cui precedenti proprietari, gli attuali bibliotecari o il RISM non sono riusciti a identificare. Recentemente sono incappato in ben **cinque nuove fonti attinenti a sonate per violino di Vivaldi** (in quattro casi si tratta solamente di movimenti singoli) incluse in un volume di musica composta o arrangiata per violoncello solo, con l'accompagnamento del basso continuo (o di un secondo violoncello). Questa antologia è di provenienza inglese e fu probabilmente copiata all'inizio degli anni Sessanta del Settecento da un copista non ancora identificato per l'insegnante di un violoncellista dilettante discretamente capace.¹ Il volume, catalogato «Silva Box 17-1», fa parte di «Luigi Silva Musical Score and Personal Papers Collection, 1920-1961», a sua volta parte di «Martha Blakeney Hedges Special Collection and University Archives», presso le University Libraries della University of North Carolina a Greensboro (US-GRB).² Fortunatamente, l'intero manoscritto è stato digitalizzato ed è accessibile online liberamente.³ Potrebbe sorprendere il fatto che il volume non riporti i nomi dei compositori da alcuna parte. Curiosamente, questa mancanza non è affatto inusuale nelle antologie create *ad hoc* nel XVIII secolo per musicisti dilettanti britannici; resta comunque oscura la ragione di tale omissione.⁴

Il volume è composto di 152 pagine di musica la cui numerazione irregolare sembrerebbe originale. La musica inizia su una pagina *recto* numerata come «4». L'anomalia è corretta più avanti omettendo la pagina «69», cosicché «70» diventa, come dovrebbe essere, una pagina *verso*. L'ultima pagina è numerata «156». Con rare eccezioni, i pezzi sono notati su sistemi di due pentagrammi. Sono in totale 58 e appartengono a quattro categorie principalmente. Il posto d'onore lo occupano diciannove sonate solistiche (pezzi 1-17 e 26-27). Tra le quattordici il cui autore è stato identificato, sono incluse due sonate adattate per violoncello tratte dall'Op. 5 di Corelli (pezzi 1 e 3); due per violoncello dall'Op. 1 di Gaetano Boni (pezzi 2 e 9);

¹ Un'altra mano ha copiato il pezzo 17 alle pp. 84-89. Come testimonia la grafia, si tratta chiaramente della mano del compilatore del volume che, con ogni probabilità, fu l'insegnante dell'utilizzatore finale.

² Il RISM ha assegnato al manoscritto il numero identificativo 137850. Il manoscritto è anche identificato dal suo titolo moderno riportato su un'etichetta apposta in copertina: «Sonatas for Cello | & Basso | Ms. of the 18th Century». La collezione, acquistata dall'Università nel 1963, è precedentemente appartenuta all'eminente violoncellista Luigi Silva (1903-1961). Tuttavia, questo particolare volume è entrato in tale fondo attraverso una donazione fatta nel 1964 dal violoncellista János Scholz (1903-1993), al quale si devono numerose annotazioni a matita nel volume.

³ Online: <gateway.uncg.edu/islandora/object/sc%3A48428>.

⁴ Su questo punto, si veda MICHAEL TALBOT, *The Bonn Manuscript S 2981: A Miscellany of European Music for Flute from the Early Eighteenth Century*, «The Consort», 77, 2021, pp. 20-46, e ID., *The Cheney Flute Sonatas Manuscript: An Early Collection for the Traverso, Containing Music by Pepusch and Others*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 52, 2021, pp. 63-89.

due sonate per due violoncelli dall'Op. 2 di Jacob Klein il Giovane (pezzi 7-8);⁵ la serie completa delle sonate per violoncello che costituiscono l'Op. 1b di Willem de Fesch (pezzi 10-15);⁶ e due sonate, chiaramente adattate da copie manoscritte, che sono rispettivamente di Loeillet (probabilmente Jean-Baptiste: pezzo 26) e Vivaldi (pezzo 27). La sonata di Loeillet ha una concordanza a Bruxelles che la identifica come per flauto traverso.⁷ La sonata di Vivaldi è RV 758, la cui sola concordanza completa è la sesta delle Sonate di Manchester.⁸ Sembra molto probabile che il copista fu, in molti dei casi, anche l'arrangiatore dei vari pezzi.⁹ Sovente, come in queste due sonate, egli ha cambiato non solo il registro ma anche la tonalità del movimento, nel convertire per il violoncello una parte superiore strumentale o vocale acuta; facilità di esecuzione e lettura sembra esser stata preponderante nel suo approccio.¹⁰ Per altri versi, le trascrizioni sono

⁵ Lo scriba omette i movimenti singoli dalle sonate del compositore dilettante olandese Klein, probabilmente per ridurre il numero di movimenti ai convenzionali quattro.

⁶ Lo scriba ha inserito nella prima sonata di de Fesch due movimenti supplementari di autore sconosciuto in sostituzione della *Sarabande* e ha fatto analoghe aggiunte alla sesta sonata. L'inusuale indicazione «V.S.R. volti» (forma abbreviata di «Vostra Signoria Reale volti»), che appare in entrambe le sonate, mi fa supporre che il testo-base per questa serie di pezzi fosse un manoscritto preparato per un violoncellista di nobili natali – il candidato più probabile Frederick Louis (1707-1751), Principe di Galles, al quale de Fesch dedicò i suoi concerti Op. 10 nel 1741. Queste sonate, che hanno lo stesso numero d'opera di una serie molto antecedente di duetti per violini (Amsterdam, 1716), furono pubblicate intorno al 1745 a Parigi. Significativamente, l'edizione a stampa omette sistematicamente l'intestazione «Preludio» e anche alcuni dei titoli di danza presenti invece nel manoscritto di Greensboro, mostrando oltre ogni ragionevole dubbio che la fonte manoscritta è anteriore. Inoltre, la condotta delle parti suggerisce che i pezzi furono concepiti dal compositore non come duetti per strumenti uguali, ma come tradizionali sonate «a solo» da camera, nonostante la descrizione – certamente ispirata da motivi commerciali – posta sul frontespizio dell'edizione a stampa: «Sonates à deux violoncelles, bassons ou violles» – una supposizione, questa, ulteriormente rafforzata dall'aggiunta di una consistente cifratura alla parte del secondo violoncello.

⁷ B-Bc, Litt. XY. No. 15.115, pp. 54-57. Il primo proprietario conosciuto di questa raccolta fu Federico il Grande di Prussia.

⁸ La trascrizione non include il terzo movimento, forse per questioni di difficoltà. Il fatto che RV 758 stesse evidentemente circolando in Inghilterra spiega l'utilizzo che Antonio Pizzolato fece del primo movimento di tale sonata per comporre il terzo movimento della sua sonata per violino Op. 1 n. 5, che – negli altri suoi tre movimenti – plagia invece RV 810.

⁹ Fa eccezione il pezzo 17, il quale – essendo una sonata-pasticcio contenente un movimento originalmente appartenente a un anonimo concerto per violoncello (A-Wn, E.M. 103) – fu evidentemente giudicato troppo complesso dal copista da gestire e fu quindi arrangiato e copiato dal compilatore stesso.

¹⁰ Di conseguenza, la sonata di Loeillet cambia la tonalità da Mi minore a La minore, mentre RV 758 passa da La maggiore a Re maggiore. Per RV 758 lo scriba omette i titoli di tutti i movimenti (ma non le indicazioni di tempo) presenti nella fonte di Manchester. Questo fatto corrobora una mia opinione espressa altrove (si veda MICHAEL TALBOT, *The Stylized Dance in Italian Sonatas of the Late Baroque*, «De Musica Disserenda», 2/2, 2006, pp. 99-105): l'utilizzo o il non utilizzo di titoli di danze nelle sonate tardobarocche era primariamente di natura contestuale, a seconda che un'aura 'cortese', richiamante la sonata da camera corelliana, fosse cercata o meno. Per il cardinale Ottoboni (destinatario del manoscritto di Manchester) il loro mantenimento fu certamente una scelta opportuna, ma, in Inghilterra, in ordinari concerti o situazioni d'intrattenimento musicale, era certamente meno rilevante, poteva persino sembrare un po' antiquato.

molto fedeli.¹¹ Il copista era certamente inglese, aveva una conoscenza piuttosto limitata dell'italiano (alla quale si può imputare la presenza di alcuni 'svarioni') e soffriva probabilmente di dislessia.

Alla seconda categoria appartengono nove movimenti unici, tutti brevi e facili, presi da sonate per violino (pezzi 18-26) più un lungo *rondeau* di autore anonimo (pezzo 28). Tre di essi sono intitolati «Aria».¹² I pezzi 18-21 e 25 sono tratti dai ben noti *Allettamenti per camera*, Op. 8 (1714), di Giuseppe Valentini, mentre i pezzi 22-24 e 26 sono movimenti tratti dall'Op. 2 di Vivaldi. Questi ultimi sono, rispettivamente, la *Corrente* di RV 23 (Op. 2 n. 8), trasportata da Sol maggiore a Do maggiore; la *Giga* di RV 36 (Op. 2 n. 5), trasportata da Si minore a Re minore; la *Gavotta* di RV 16 (Op. 2 n. 9), trasportata da Mi minore a La minore; la *Gavotta* di RV 9 (Op. 2 n. 11), trasportata da Re maggiore a Do maggiore.¹³ Gli estratti di Valentini e Vivaldi mostrano quanto il repertorio dei cosiddetti 'pezzi preferiti' – movimenti semplici (o semplificati) di immediata attrattiva – fosse importante per i musicisti dilettanti e nelle esecuzioni pubbliche in ambienti musicali poco sofisticati della Gran Bretagna del XVIII secolo. Tali estratti testimoniano anche la straordinaria longevità dei 'pezzi preferiti' nel repertorio britannico.¹⁴

I restanti pezzi, dal trentesimo in avanti, sono composizioni vocali. Tutti, eccetto tre, sono famose arie d'opera, trasportate se necessario, con il violoncello che esegue non solo la parte strumentale superiore nelle sezioni di ritornello, ma anche l'intera parte vocale, omettendo le parti interne. In molti casi, anche la parte inferiore è mancante, anche se il pentagramma è predisposto, questo perché la trascrizione era stata fatta partendo da una fonte monofonica dell'aria oppure semplicemente come soluzione temporanea in attesa di un successivo completamento.¹⁵ Handel è presente con diciannove arie, prese da dieci opere differenti, tra le quali spicca *Giulio Cesare in Egitto*, con cinque arie. Attilio Ariosti e Giovanni Bononcini – colleghi di Handel all'Haymarket Theatre negli anni Venti del Settecento – contribuiscono alla raccolta con sei arie. Un'anomalia è rappresentata da «Water parted from the sea» (pezzo 30), dall'opera in lingua inglese *Artaxerxes* di Thomas Arne, che esordì a Covent Garden il 2 febbraio

¹¹ È divertente, però, osservare come, alle battute 6-9 e 59-62 del secondo movimento (*Corrente* nella fonte di Manchester), l'arrangiatore, attraverso una semplice ma efficace parafrasi, fa fuori la lunga serie di ottave parallele 'indirette' (una scala discendente di terze accentate, alternate a ottave non accentate: questa è una licenza praticata da molti violinisti-compositori italiani, incluso Corelli, ma all'estero generalmente evitata).

¹² Nel contesto della musica strumentale, il termine «Aria» è usato frequentemente per denotare un tema facile da ripetere con variazioni scritte o improvvisate – come è certamente il caso di questi due movimenti.

¹³ I primi due movimenti sono presentati – unicamente per questo volume – in parti separate: una superiore (ovvero il violoncello) e una di Basso, mentre gli ultimi due movimenti appaiono in partitura nella loro configurazione ordinaria.

¹⁴ Un esempio simile è offerto dai movimenti di *Gavotta*, dalle sonate a tre di Vivaldi, RV 69 (Op. 1 n. 5) e RV 73 (Op. 1 n. 1), nella *Collection of Marches & Airs* di Neil Stewart (Edimburgo, ca 1761).

¹⁵ Quasi unicamente in Europa, tali versioni monofoniche – intese (uno supporrebbe) per svago personale o intrattenimento – erano numerose nella Gran Bretagna del XVIII secolo, spesso utilizzate come 'riempitivi'. Ma, il fatto che per l'aria parzialmente copiata di Arne sia stato lasciato uno spazio alla fine per un successivo completamento implica che la seconda spiegazione è quella corretta.

1762. Tale anno è dunque il *terminus post quem* per il completamento del volume. Sia per i pezzi vocali che per i vari movimenti strumentali che li precedono, si può osservare lo sforzo da parte del compilatore di raggruppare i pezzi, a prescindere dal compositore, raggruppandoli in sottogruppi contenenti fino a otto movimenti consecutivi nella stessa tonalità, invitando dunque gli esecutori a creare suite *ad hoc* partendo da essi. La consistente presenza di una stessa mano – lavoro di un musicista competente, ma chiaramente non molto capace come copista – e la frequenza con cui la musica passa senza soluzione di continuità da un fascicolo al quello seguente suggerisce che i contenuti del volume sono stati generalmente scritti in sequenza in un periodo di tempo piuttosto ridotto.

I tre pezzi restanti – nn. 39, 42 e 46 – sono composizioni meno impegnative: l'arrangiamento di un'aria tradizionale scozzese, *The Lass of Patie's Mill*; una lirica inglese attribuita a Handel, *Charming is your shape and air* (HWV 228/5); una *contredanse* francese (o in stile francese) conservata a Dresda come *La Conversation*. La loro inclusione testimonia la posizione prominente occupata da tali 'perle', accanto a pezzi maggiormente significativi, nelle esecuzioni musicali private. Esse costituiscono, per così dire, gli estremi di uno 'spettro continuo' piuttosto che un *corpus* estraneo di musica.

In generale, un chiaro obiettivo nell'approntare il volume ha motivato l'ordinamento dei pezzi. Le sonate complete (o quasi complete) occupano le pagine 4-89 e 99-107; gli estratti di sonate, pp. 91-97 e 108-111; le trascrizioni di arie e di altre composizioni vocali, pp. 112-156. All'interno di ciascuna categoria, però, il principio di mettere vicini pezzi simili tra loro è osservato meno rigorosamente, dimostrando che il copista non fu avverso al riutilizzo di fonti dalle quali aveva precedentemente attinto.¹⁶ Si può dedurre dai contenuti che il fruitore finale del volume avesse una preferenza per la musica italiana e fosse, allo stesso tempo, un appassionato d'opera e un violoncellista.

Per quanto ne so, non sono stati trovati altri arrangiamenti coevi per violoncello di musica tratta da sonate per violino di Vivaldi.¹⁷ È certamente possibile che esistano. L'improvvisa popolarità del violoncello, di poco inferiore a quella del flauto traverso, tra i dilettanti di musica, ha portato negli anni Trenta del Settecento in Gran Bretagna (ma in una certa misura anche nel continente) a colmare la mancanza di musica appositamente scritta per il nuovo strumento di tendenza con la creazione di una enorme quantità di arrangiamenti.¹⁸

¹⁶ Esempi di pezzi imparentati che sono stati separati includono le due sonate di Boni e i movimenti dall'Op. 2 di Vivaldi e dall'Op. 8 di Valentini.

¹⁷ Esistono, però, arrangiamenti per violoncello solo dei concerti RV 310 e RV 519 dall'Op. 3 di Vivaldi, e anche di RV Anh. 65, in *F-Pn*, Vm7 2513. Questo manoscritto sembra essere collegato alla nobile famiglia irlandese dei Dillon, che aveva forti legami con la Francia.

¹⁸ Per una trattazione sulla musica di registro acuto arrangiata in Inghilterra per basso di viola – un vecchio cugino del violoncello – si vedano PETER HOLMAN, *A New Source of Bass Viol Music from 18th-Century England*, «Early Music», 31, 2003, pp. 81-99, and Id., *Life after Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, specialmente pp. 127-130. Un mio articolo sul manoscritto di Greensboro sarà pubblicato su «The Consort» nel 2022.

Parlando di arrangiamenti – o, in questo caso, di ‘presunti’ arrangiamenti – di musica di Vivaldi, ho ricevuto un’interessante notizia da Marie Cornaz riguardante il **Concerto per violino in Do maggiore, conosciuto come RV Anh. 62**. Tale concerto è un’accattivante creazione di Fritz Kreisler, originariamente creduta essere un’opera originale di Vivaldi, per poi essere – a seguito di una clamorosa confessione pubblica di Kreisler nel 1935 – declassata al livello di mera composizione scritta in stile. Ironicamente, in retrospettiva, questa elegante contraffazione ispirò Marc Pincherle, il fondatore dei moderni studi vivaldiani, a scegliere Vivaldi quale oggetto della sua ricerca nella speranza di provare o confutare l’autenticità di tale concerto. Nella prefazione al suo sostanziale studio del 1948, Pincherle riportava come Kreisler stesso presentò il pezzo come solista al pubblico di Bruxelles in occasione di un concerto che si tenne il 16 dicembre 1906 al Théâtre de l’Alhambra, nell’ambito dei “Concerts Ysaÿe”, una serie diretta dal famoso compositore-violinista belga.¹⁹ Come Marie Cornaz mi comunica, il Concerto in Do maggiore sostituì all’ultimo minuto la Sonata in Si minore per violino solo di Bach – BWV 1014 o la partita BWV 1002 – abbinata al Concerto per violino di Brahms. Fu ricevuto entusiasticamente e recensito favorevolmente. Sembrerebbe che Ysaÿe si fosse interessato a Vivaldi già intorno al 1904. Egli fu certamente il primo e per lungo tempo l’unico violinista oltre a Kreisler a includere questo concerto nel proprio repertorio. Cornaz ha anche scoperto che Kreisler aveva già presentato il concerto il 6 dicembre 1906 alla Beethovensaal di Berlino, con la Berliner Philharmonie diretta da August Scharrer.

Se si debba condannare o perdonare Kreisler per la sua frode è una questione che non ci interessa discutere in questa sede. Sarebbe, però, di grande interesse uno studio critico delle sue composizioni scritte ‘nello stile di’. A innocenti ascoltatori tali composizioni risultano di per sé infallibilmente piacevoli, e sono anche rappresentative di un importante capitolo della riscoperta della musica antica, che meriterebbe un’indagine più approfondita.

Recentemente, ho avuto notizia del completamento e della ben riuscita discussione di una nuova tesi di dottorato condotta da Francisco Javier Lupiáñez Ruis, sotto la guida di Fabrizio Ammetto, all’Universidad de Guanajuato (Messico).²⁰ Come dichiarato nel titolo, si tratta di **uno studio delle annotazioni di Pisendel e delle modifiche apportate ad alcune opere strumentali di Vivaldi conservate allo SLUB di Dresda**. Intorno a questo tema, sono discusse una costellazione di questioni attinenti, che includono la personale pratica di Vivaldi riguardo alle ornamentazioni, la sua influenza sul suo discepolo tedesco, Pisendel, come compositore e violinista, e anche il repertorio e la prassi esecutiva della *Hofkapelle* sotto la sua direzione. Questa è una lettura essenziale per studiosi vivaldiani e studenti interessati alla *Hofkapelle* di Dresda.

¹⁹ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Parigi, Flourey, 1948, vol. 1, pp. 9-10.

²⁰ FRANCISCO JAVIER LUPIÁÑEZ RUIS, *Las anotaciones para la ornamentación de Johann Georg Pisendel (1687-1755) en los manuscritos vivaldianos de Dresde*, tesi di dottorato, Universidad de Guanajuato, 2021.

Vorrei infine portare l'attenzione sulla **recente pubblicazione di un libro che proficuamente riassume e in parte estende la conoscenza intorno alla produzione concertistica a Venezia e nella Serenissima, indagando presenza sul territorio e orientamento stilistico al tempo di Vivaldi**. Questo studio di Piotr Wilk, intitolato *The Venetian Instrumental Concerto during Vivaldi's Time*,²¹ funge da *vade mecum* per un'ampia serie di concerti scritti da compositori noti e meno noti. Lodevole è la capacità di Wilk di bilanciare effettivamente la discussione di grandi tematiche, rilevanti per quasi tutti i compositori trattati, con quella di argomenti minori, peculiari di singoli compositori. Vivaldi è – potremmo dire – *primus inter pares*, ma l'autore non manca mai di riconoscere pregi e originalità nei compositori minori a ogni occorrenza. Tutto è ben equilibrato: Wilk non indulge in esagerazioni o ricerca originalità fine a sé stessa. Questo libro offre una stimolante lettura ed è ampiamente corredato di illustrazioni, esempi musicali e tabelle. Con oltre 550 pagine ricche di informazioni, questo libro offre molti chiarimenti ed è una godibile pubblicazione.

²¹ PIOTR WILK, *The Venetian Instrumental Concerto During Vivaldi's Time*, trad. John Comber («Eastern European Studies in Musicology», 21), Berlino, Lang, 2020.

DISCOGRAPHIE VIVALDI 2020-2021

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 : 2020-21/n° ..., traitant des parutions 2020/2021).

Les transcriptions du XVIIIème 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.

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 : 2020-21/D n° ...).

Commentaire sur la discographie

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, indiqués par un astérisque dans le répertoire, sont critiqués dans ces colonnes.

DISCOGRAPHIE

I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2020/2021

- 2020-21/1 Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III, n° 10] (trascrizione per 4 clavicembali e orchestra di Bach, BWV 1065)
Aapo Häkkinen, Miklós Spányi, Cristiano Holtz, Anna-Maaria Oramo (clavicembali), Helsinki Baroque Orchestra
(Ø 2017)
AEOLUS (Allemagne)/CD AE 10107 « Concerti à Cembali concertati – Vol. 4 »
(+ Bach)
(© 2020)
- 2020-21/2 Arie per soprano *Gelido in ogni vena* (Farnace, II.6), *Zeffiretti che sussurrate* (RV 749.31), *Vedrò con mio diletto* (Giustino, I.8), *Da quel ferro* (Farnace, RV 711, I.12), *Sposa son disprezzata* (Giacomelli, Bajazet, II.7), *Ben conosco a poco* (Arsilda, II.2) (trascrizioni per soprano, flauto traverso, arpa triplice e violoncello) ; Cantata per soprano, flauto traverso e b.c. *All'ombra di sospetto*, RV 678 ; Sonata per oboe RV 53 (trascrizione per flauto traverso) ; Sonata per violino RV 32 [Op. II n° 12] (Preludio Largo) (trascrizione per arpa tripla)
Myriam Leblanc (soprano), Grégoire Jeay (flûte traversière), Antoine Malette-Chénier (harpe triple), Marie-Michel Beauparlant (violoncelle) (Ø 2020 [enregistré du 17 au 20 février 2020, église Sainte Marguerite Bourgeoys, Saint Hubert, Canada])
ANALEKTA (Canada)/CD AN 29137 « Luce e Ombra »
(© 2020)
- 2020-21/3 Aria *Sempre copra notte oscura* (Tito Manlio, RV 738, III.10)
Quartetto Primavera : Regina Grönegress (mezzosoprano), Ina Bartel (flûte à bec), Dmitri Dichtiar (violoncelle), Cornelia Gengenbach (clavecin)
(Ø 2020 [enregistré en 2020, Musentempel, Karlsruhe, Allemagne])
ANTES EDITION (Allemagne)/CD BM 319319 « Mach Dass Der Mai Nie Vergeht »
(+ Bach, Greber, Handel, Keiser, Telemann, Wilderer)
(© 2021)
- 2020-21/4 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Alexandra Conunova (violon Guadagnini ex « Ida Levin » 1735), François Sochard, Dmitry Serebrennikov, Anna Vasilyeva, Marc Daniel van Biemen, Filipe Johnson, Katia Trabé (violons), Blythe Teh Engstroem, Izabel Markova (alto), Aznastasia Kobekina, Eric Zorogniotti (violoncelles), Ivy Wong (contrebasse), Paolo Corsi (clavecin)
(Ø 2020 [enregistré en août 2020, Domaine de Bougy, Aubonne, Suisse])
APARTE (France)/CD AP 242
(© 2020)

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/5 Concerto per violino *La primavera* RV 269 [Op. VIII n° 1] (*Largo*)
 Variace Ensemble Prague
 (Ø TAQ 2020)
 ARTESMON (République tchèque)/CD AS 7472 « Czech Philharmonic
 Orchestra Chamber Series Vol. 23 »
 (+ Bach, Dvořák, Haydn, Mozart, Smetana, Suk)
 (© 2021)
- 2020-21/6 Recitativo *Jam non procul ab axe* (*Juditha triumphans*, 52 [XXVII]), *Arie*
Armatae face (*Juditha triumphans*, 53 [XXVII]), *Sin nel placido soggiorno* (*La*
fede tradita e vendicata, III.3) ; Mottetto per soprano *Nulla in mundo pax*
sincera, RV 630
 Hélène Brunet (soprano), L'Harmonie des saisons, Eric Milnes (dir.)
 (Ø TAQ 2020)
 ATMA CLASSIQUE (Canada)/CD ACD 22808 « Solfeggio »
 (+ Bach, Handel, Mozart, Vinci)
 (© 2020)
- 2020-21/7 *Laudate pueri*, RV 601 (*Aria Laudate pueri*) (trascrizione per soprano e
 organo)
 Mi Ja Kim (soprano), Jean-Marie Fritz (orgue)
 (Ø TAQ 2021 [enregistré au Temple Protestant de Dijon, France])
 BASE2MUSIC (France) / CD DSD 128 « Après le Clair de Lune »
 (+ Barber, Cho, Choi, Fauré, Handel, Lee, Hyun, Kim, Ravel, Shin)
 (© 2021)
- 2020-21/8 Introduzione al *Miserere Filiæ mestæ Jerusalem*, RV 638 (estratto : *Sileant*
Zephyri) ; *Nisi Dominus*, RV 608 (estratto : *Cum Dederit*) ; *Gloria*, RV 589
 (estratto : *Gloria in excelsis Deo*) (trascrizioni per corno e strumenti)
 Felix Klieser (cor), Chaarts Chamber Artists
 (Ø 2020 [enregistré en août 2020, Zürich Suisse])
 BERLIN CLASSICS (Allemagne)/CD 0301460 BC « Beyond Words »
 (+ Bach, Gluck, Handel)
 (© 2021)
- 2020-21/9 Concerto per flautino RV 443 (trascrizione per flauto di pan e organo)
 Hanspeter Oggier (flûte di Pan), Sarah Brunner (orgue)
 (Ø 2019 [enregistré du 2 au 4 octobre 2019, Ringackerkapelle, Leuk,
 Suisse])
 BRILLIANT CLASSICS (Hollande)/CD 96026 « With More than a
 Hundred Pipes »
 (+ Bach, Froberger, Handel, Lambert, Muffat, Purcell, Tanase)
 (© 2020)
- 2020-21/10 Concerto per 4 violini, violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione
 per quartetto di flauti diritti e clavicembalo)
 Seldom Sene Recorder Quartet (flûtes à bec), Matthias Havinga
 (clavecin)

DISCOGRAPHIE

- (Ø 2020 [enregistré du 20 au 22 février 2020, Diemen Church, Hollande])
 BRILLIANT CLASSICS (Hollande)/CD BRIL 96181 « Concerto Barocco »
 (+ Bach, Bertali, Handel, Scheidt)
 (© 2020)
- 2020-21/11 Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93 ; Concerto per mandolino
 RV 425 ; Concerto per 2 mandolini RV 532 ; Trii per liuto e violino
 RV 82, RV 85 ; Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizioni
 per mandolino)
 Bulent Yazici (mandoline), Orchestra
 (Ø 2020)
 BULENT YAZICI (Turquie)/mp3 [download only]
 (© 2021)
- 2020-21/12 Concerto per violino RV 343 ; Concerto per flauto traverso *La notte*
 RV 439 [Op. X n° 2] ; Concerto per flautino RV 443
 Daniel Sepec (violon), Elisabeth Champollion (flûte à bec, flautino),
 Ensemble Volcania
 (Ø TAQ 2020)
 CHALLENGE CLASSICS (Hollande)/CD PN 2009 « Villa Vivaldi »
 (+ Eggert, Scheibe)
 (© 2021)
- 2020-21/13 *Stabat Mater*, RV 621 ; Mottetto per soprano *In furore iustissimae irae*,
 RV 626 ; Concerto per violino, violoncello e organo RV 554a
 Filippo Mineccia (contreténor), Samuel Mariño (sopraniste), Orchestre
 de l'Opéra Royal de Versailles, Marie van Rijn (orgue et dir.)
 (Ø live 2020)
 CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES (France)/CD CVS 033
 « Stabat Mater pour deux castrats »
 (+ Pergolesi)
 (© 2021)
- 2020-21/14 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
 Andrés Gabetta (violon), Orchestre de l'Opéra Royal, Andrés Gabetta
 (dir.)
 (Ø 2021 [enregistré le 10 juillet 2021, Château de Versailles, France])
 CHATEAU DE VERSAILLES SPECTACLES (France)/ 2CD (+DVD)
 CVS 042
 (+ Guido : *Le quattro stagioni*)
 (© 2021)
- 2020-21/15 Cantata per soprano e istrumenti *All'ombra di sospetto*, RV 678
 Charlotte Ruby (soprano solo), Isabelle Quellier (viole d'amour soprano
 [en lieu de flûte traversière]), Jean-Pierre Nouhaud (violoncelle), Benoît
 Fallai (théorbe)
 (Ø 2020 [enregistré en mars 2020, Chapelle du château des Comtes de
 la Marche, Guéret, France])

DISCOGRAPHIE

- CONTINUO CLASSICS (France)/CD CC 777816 « Voyage des Ténèbres à la Lumière »
(+ Caldara, Dumont, Fiocco, Meder, Mont, Schwartzkopff, Telemann)
(© 2020)
- 2020-21/16 Sonata per flauto diritto e fagotto RV 86
Renata Duarte (flûte à bec), Ricardo Rapoport (basson), Annabelle Ljis (violoncelle), Aline Zylberajch (clavecin)
(Ø 2019)
CYBELE RECORDS (Allemagne)/SACD 231904 S « Sonaten für Soloinstrumente »
(+ Détry, Dreyer)
(© 2020)
- 2020-21/17 Concerto per 2 violoncelli RV 531
CP4 CelloPlay Quartet : Filippo Burchiotti, Simone Centauro (violons), Francesca Gaddi (alto), Cristiano Sacchi (violoncelle)
(Ø 2021 [enregistré les 5-6 et 16-17 janvier 2021, Prato, Italie])
DA VINCI CLASSICS (Italie)/CD C 00420 « Barocko »
(+ Bernstein, Led Zeppelin, Metallica, Queen, Piazzolla, Sollima, Tchaïkovski)
(© 2021)
- 2020-21/18 Mottetti per soprano *In furore iustissimae irae*, RV 626, *Nulla in mundo pax sincera*, RV 630 ; Concerto per archi *Madrigalesco* RV 129 ; Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 ; Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]
Jennifer Schittino (soprano), Massimo Lombardi (archiluth), Aki Takahashi, Bruno Raspini (violons), Ensemble Gli Invaghiti, Fabio Furnari (dir.)
(Ø 2020 [enregistré du 19 au 21 juin 2020, Chiesa di San Martino, Busca, Italie])
DA VINCI CLASSICS (Italie)/CD C 00342 « Le Stravaganze – Concertos and Sacred Motets »
(© 2020)
- 2020-21/19* Concerti per violino RV 211, RV 257, RV 386, in due cori RV 583 (Andante)
Nicola Benedetti (violon), Benedetti Baroque Orchestra, Nicola Benedetti (dir.)
(Ø TAQ 2021)
DECCA (UK)/CD 4851891 « Baroque »
(+ Geminiani)
(© 2021)
- 2020-21/20 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Angelo Del Nero (violon), Orchestra
(Ø TAQ 2020)
DEL NERO PRODUCTIONS (USA)/mp3 (download only)
(© 2021)

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/21 Concerto per 2 mandolini RV 532
 Avi Avital (mandoline), Sean Shibe (guitare), Venice Baroque Orchestra
 (Ø TAQ 2020)
 DEUTSCHE GRAMOPHON (Allemagne)/CD 483 8534 « The Art of the
 Mandolin »
 (+ Beethoven, Ben-Haim, Druce, Henze, D. Scarlatti, Sollima)
 (© 2020)
- 2020-21/22* Sinfonie per archi RV 125, RV 168; Concerti per violoncello RV 413, RV 405;
 Concerto per mandolino RV 425 ; Concerto per 2 violini RV 517 ;
 Concerto da camera per flauto traverso, violino, fagotto RV 96
 Giordano Antonelli, Adriano Ancarini (violoncelles), Emanuele Buzi
 (mandoline), Maria de Martini (flûte traversière), Luca Giardini, Paolo
 Perrone (violons), Cecilia Medi (basson), Ensemble Musica Antiqua
 Latina, Giordano Antonelli (dir.)
 (Ø 2020 [enregistré du 16 au 22 juin 2020, Basilica Sant'Alessio
 all'Aventino, Rome, Italie])
 DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (Allemagne)/CD 1 C 265.99748
 (© 2021)
- 2020-21/23 Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3] (trascrizione
 per flauto traverso e chitarra di Ivane Beatrice Bellocq)
 Ivane Béatrice Bellocq (flûte traversière), Jean-Marc Zvellenreuther
 (guitare)
 (Ø TAQ 2020)
 DUX (Pologne)/CD DUX 1676 « Béatrice Bellocq se divertit en
 compagnie de ... Roger Bourdin »
 (+ Bach, Bellocq, Bourdin, Castérède)
 (© 2021)
- 2020-21/24* *Arie Di verde ulivo* (Tito Manlio, I.10), *Gelido in ogni vena* (Farnace, II.6),
È morto, sì, tiranno (Recitativo) ... *Svena, uccidi, abbatti, atterra* (Bajazet,
 III.14) ; Sinfonia da *L'incoronazione di Dario*, RV 719
 Nathalie Stutzmann (contralto), Orfeo 55, Nathalie Stutzmann (dir.)
 (Ø TAQ 2020)
 ERATO (UK) /CD 19029520955 « Contralto »
 (+ Bononcini, Caldara, Gasparini, Handel, Lotti, Porpora)
 (© 2020)
- 2020-21/25* Sinfonia da *La verità in cimento*, RV 739 ; Concerto per violino RV 390 ;
 Sonata per archi *Al Santo Sepolcro* RV 130 ; Concerto per archi RV 157 ;
 Concerto per 4 violini RV 553 ; Concerti con molti strumenti : Concerto
 per violino solo, 2 oboi e 2 corni *Per la Solennità di San Lorenzo* RV 562
 (Grave) (ricostruzione di Olivier Fourés dalle versioni primitive) ;
 Concerto per violino e violoncello (elaborato da Olivier Fourés secondo
 la parte di viola del Concerto *Per Chiaretta e Teresa* RV 814)
 Mariane Piketti (violon), Le Concert Idéal, Mariane Piketti (dir.)
 (Ø 2021 [enregistré du 17 au 20 février 2021, Abbaye de Noirlac, France])

DISCOGRAPHIE

- EVIDENCE CLASSICS (France)/CD EVCD 076 « Vivaldi, l'âge d'or » or
« Impressions vénitiennes »
(+ Albinoni, Gallo, Monteverdi, Strozzi, Turini, Ziani)
(© 2021)
- 2020-21/26* Concerti per violino RV 772, RV 771, RV 774; Concerti per violino e
organo RV 775, RV 808, RV 818 (elaborazioni di Federico Maria Sardelli)
Federico Guglielmo (violon), Roberto Loreggian (orgue), Modo
Antiquo, Federico Maria Sardelli (dir.)
(Ø 2019 [enregistré en décembre 2019, Florence, Italie])
GLOSSA (Italie)/CD GCD 924601 « Lost Concertos for Anna Maria »
(© 2020)
- 2020-21/27 Sonata per violoncello RV 44
Sebastian Fritsch (violoncelle), Lisa Neßling (clavecin)
(Ø TAQ 2020)
GUENIN CLASSICS (Allemagne)/CD GEN 20712 « Moments in Life »
(+ Kurtág, Rachmaninoff, Schumann)
(© 2020)
- 2020-21/28* Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (Allegro I) (trascrizione per
organo di Bach, BWV 593), Concerto per 2 violini e violoncello RV 565
[Op. III n° 11] (trascrizione per organo di Bach, BWV 596), Concerto
per violino *Grosso Mogul* RV 208 (trascrizione per organo di Bach, BWV
594) ; Concerti per violino RV 230 [Op. III n° 9] (BWV 972), RV 299
[Op. VII n° 8] (BWV 973), RV 316 (BWV 975), RV 265 [Op. III n° 12]
(BWV 976), RV 310 [Op. III n° 3] (BWV 978) (*olim* RV Anh.10 (BWV 979),
RV 381 (BWV 980) (trascrizioni per clavicembalo di Bach)
Benjamin Alard (clavecin Mattia De Gand de 1702 & 2 altri)
(Ø TAQ 2020)
HARMONIA MUNDI (France)/3CD/HMM 90246062 « The Complete
Works for Keyboard, Vol. 4 'Alla Veneziana' »
(+ Bach)
(© 2020)
- 2020-21/29 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione
per organo di Bach, BWV 596) (*Siciliana* : Largo e spiccato) (trascrizione
per pianoforte)
Yuna Kobayashi (piano)
(Ø TAQ 2021)
JPT (Japon)/CD MECO1062 [EAN : 4562264260669] « Dolce Felice »
(+ Berio, Chopin, Fauré, Ligeti, Liszt, Prokofiev, Respighi, Rossini,
Tarberg)
(© 2021)
- 2020-21/30 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
Mayu Kishima (violon principal), Hiroaki Matsuno, Masahiro Morita,
Atsushi Shirai, Haruhiko Mimata (violons), Ryo Sasaki, Shotaro

DISCOGRAPHIE

- Nakamura (altos), Hisaya Dogin (violoncelle), Ishikawa Shigeru (contrebasse), Takehiko Yamada (clavecin)
(Ø 2020)
KING RECORDS (Japon)/CD KICC 1553
(© 2021)
- 2020-21/31 *Arie per alto Gelido in ogni vena (Farnace, II.6), Nel profondo cieco mondo (Orlando furioso, I.5), Sento in seno (Glustino, II.1); Cantata Cessate, omai cessate, RV 684 (Aria Ah, ch'infelice sempre)*
Mathieu Salama (contreténor), Gruppo Strumentale La Réjouissance, Stefano Intrieri (dir.)
(Ø TAQ 2020)
KLARTHE (France)/CD 5 051 083 159487 « Furioso Barocco »
(© 2021)
- 2020-21/32* *Argippo RV Anh. 137 (edizione critica di Bernardo Ticci, 2019)*
Emöke Baráth (Argippo/mezzosoprano), Delphine Galou (Zanaida/contralto), Marie Lys (Osira/soprano), Marianna Pizzolato (Silvero/contralto), Luigi De Donato (Tisifaro/baritone), Europa Galante, Fabio Biondi (dir.)
(Ø 2019 [enregistré du 5 au 8 octobre 2019, Sala Ghisleri, Mondovì, Italie])
NAÏVE (France)/3CD OP 7079
(© 2020)
- 2020-21/33* *Il Tamerlano [Bajazet] RV 703 (edizione critica di Bernardo Ticci, 2019)*
Delphine Galou (Asteria/contralto), Sophie Rennert (Irene/mezzosoprano), Marina De Liso (Andronico/soprano), Arianna Vendittelli (Idaspe/soprano), Filippo Mineccia (Tamerlano/contreténor), Bruno Taddia (Bajazet/baritone), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)
(Ø 2020 [enregistré du 7 au 16 février 2020, Sala Oriani, Antico Convento San Francesco, Bagnacavallo, Ravenna, Italie])
NAÏVE (France)/3CD OP 7080
(© 2020)
- 2020-21/34* Concerti per fagotto RV 467, RV 476, RV 479, RV 481, RV 486, RV 489, RV 497
Sergio Azzolini (basson), L'Onda Armonica, Sergio Azzolini (dir.)
(Ø 2018 [enregistré en août 2018, Santuario di Ariadello, Soresina, Italie])
NAÏVE (France)/CD OP 30573
(© 2021)
- 2020-21/35* Concerti per violino RV 194, RV 211, RV 281, RV 283, RV 346, RV 365
Boris Begelman (violon), L'Onda Armonica, Rinaldo Alessandrini (dir.)
(Ø 2020 [enregistré en août 2020, Lonigo, Italie])
NAÏVE (France)/CD OP 7258 « Concerti per violino IX 'Le nuove vie' »
(© 2021)

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/36* Concerto per violino *Il riposo, per il Santissimo Natale* RV 270
Concerto Copenhagen, Lars Ulrik Mortensen (dir.)
(Ø 2020 [enregistré du 13 au 15 janvier 2020, Garrison Church, Copenhagen, Danemark])
NAXOS (Hong-Kong)/CD 8.574264 « Per la Notte di Natale »
(+ Corelli, Manfredini, Torelli)
(© 2020)
- 2020-21/37 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Arsen Zorayan (violon), Hamburg Stage Ensemble, Arsen Zorayan (dir.)
(Ø TAQ 2021)
NOVA MD (Allemagne)/CD 24625
(+ Piazzolla)
(© 2021)
- 2020-21/38* Concerti per archi RV 114, RV 127, *Madrigalesco* RV 129, RV 134, RV149, *Alla rustica* RV 151, RV 155, RV 158, RV 159, *Conca* RV 163, *Sinfonia Al Santo Sepolcro* RV 169
Academia Montis Regalis, Enrico Onofri (dir.)
(Ø 2020 [enregistré du 28 au 31 juillet 2020, Sala Ghislieri, Mondovì, Italie])
PASSACAILLE (Belgique)/CD PAS 1100 « Concerti particolari »
(© 2021)
- 2020-21/39 Concerti per violino RV 357 [Op. IV n° 4], RV 316a [Op. IV n° 6], RV 185 [Op. IV n° 7], RV 249 [Op. IV n° 8], RV 196 [Op. IV n° 10], *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4, RV 236 [Op. VIII n° 9], RV 178 [Op. VIII n° 12], RV 334 [Op. IX n° 3], *L'Amoroso* RV 271, *Il rosignuolo* RV 335a, RV 257, RV 389 (transcription pour flauto diritto e orchestra)
Bolette Roed (flûte traversière), Arte dei Suonatori, Aureliusz Goliński (dir.)
(Ø 2017, 2018 [enregistré en juillet 2017 (RV 185, 236, 249, 316a, 449), juillet 2018 (*Stagioni*, RV257, 271, 335a) et août 2018 (RV196, 315, 334, 357, 389), St John Evangelical Church, Mikotow, Pologne])
PENTATONE (Hollande)/2CD PTC 5186875 « Vivaldi's Seasons »
(© 2021)
- 2020-21/40 *Nisi Dominus*, RV 608
Alois Mühlbacher (contreténor), Ensemble Scaramouche, Franz Farnberger (dir-)
(Ø TAQ 2020)
PREISER CLASSICS (Autriche)/CD PR 91497
(+ Pergolesi)
(© 2020)
- 2020-21/41 Sonate per violoncello RV 46 (Largo), RV 47 (Allegro)
Le Abbagliati : Ronan Kerno (violoncelle), Dimos de Beun (clavecin)
(Ø TAQ 2020)
RAMÉE (Belgique)/CD RAM 1907 « D'Astorga & Lalli »

DISCOGRAPHIE

- (+ Astorga, Bononcini, Handel, Rinçon, A. Scarlatti)
(© 2020)
- 2020-21/42 Cantate per soprano e strumenti *All'ombra di sospetto*, RV 678; *Che giova sospira, povero core*, RV 679; Concerto per oboe RV 454; Sonata per violino RV 758
Perrine Devillers (soprano), Benoît Laurent (hautbois), Jacek Kurzydło (violon), Mathilde Wolfs (violoncelle), Korneel Bernolet (clavecin), The 1750 Project
(Ø TAQ 2020)
RAMÉE (Belgique)/CD RAM 1902 « Serenissima, A Musical Portrait of Venice around 1726 »
(+ D. Scarlatti, Porpora, G. Sammartini)
(© 2021)
- 2020-21/43 Sonata per violino *Per Mr. Pisendel* RV 25
Javier Lupiáñez (violon), Inés Salinas (violoncelle), Patrícia Vintém (clavecin)
(Ø 2018)
SCARAMUCCIA (Espagne)/CD SCD 201801 « 1717 Memories of a Journey to Italy »
(+ Albinoni, Fanfani [Tanfani], Montanari, Pisendel, Valentini)
(© 2020)
- 2020-21/44 Sonate per violino RV 2, RV 12 ; Sonata par violoncello RV 40
Alice Julien-Laferrière (violon), Pauline Buet (violoncelle), Jean-Christophe Leclère (clavecin)
(Ø 2016 [enregistré en décembre 2016, ancienne église de Bellegarde, Suisse])
SEULETOILE (France)/CD (+ libro) « Bernardina, Une Vie Secrète à la Pietà »
(+ Albinoni, Caldara, Gasparini, Galuppi, G.N. Laurenti, B. Marcello, D. Scarlatti)
(© 2021)
- 2020-21/45* Concerti per violino *Per S.M.C.C.* RV 171, *Per la solennità di San Lorenzo* RV 286, RV 365 (versione ultima)
Adrian Chandler (violon), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)
(Ø TAQ 2020)
SIGNUM (UK)/CD LC 15723 « Extra Time »
(+ Albinoni, Brescianello, Matteis)
(© 2020)
- 2020-21/46 Concerto da camera per flauto diritto e 2 violini RV 108
Tabea Debus (flûte traversière), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)
(Ø TAQ 2020)
SIGNUM RECORDS (UK)/CD SIGCD 663 « Settecento: Baroque Instrumental Music from the Italian States »
(+ Brescianello, Dall'Abaco, Mancini, A. Scarlatti, Tartini, Vandini)
(© 2021)

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/47 *Sleep 1, Sleep 2* : transcriptions secondo il Concerto per violino *L'autunno* RV 293 [Op. VIII n° 3] (Adagio II)
Trish Clowes (saxophone) [*Sleep 1*], David Gordon (piano) [*Sleep 2*],
Orchestra of the Swan, Bruce O'Neil (dir.)
(Ø 2020 [enregistré en janvier 2020, Royal Birmingham Conservatoire,
UK])
SIGNUM RECORDS (UK)/CD SIGCD 662 « Timelapse »
(+ Adès, Bowie, Couperin, Górecki, Grieg, Rameau, Reich, Satie,
Schubert, Wallen)
(© 2021)
- 2020-21/48 Concerto per violino *L'autunno* (Adagio molto)²
Orchestra of the Swan, Bruce O'Neil (dir.)
(Ø TAQ 2021)
SIGNUM RECORDS (UK)/CD SIGCD 839 « Vivaldi Sleep »
(© 2021)
- 2020-21/49 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per 2 violini)
The Twiolins : Marie-Luise Dingler, Christoph Dingler (violons)
(Ø TAQ 2020)
SOLO MUSICA (Allemagne)/CD 352 « Eight Seasons Evolution »
(+ Piazzolla)
(© 2021)
- 2020-21/50 Concerti per flauto traverso RV 427 (versione alternativa del movimento I),
RV 429, *Il Gran Mogol* RV 431a, RV 435, RV 436, RV 438, RV 432,
RV 440, RV 783
Tommaso Benciolini (flûte traversière), Orchestra Vivaldi, Lorenzo
Passerini (dir.)
(Ø TAQ 2020)
SONY CLASSICAL (Italie)/CD 19439 867262 « Vivaldi Original Flute
Concertos »
(© 2021)
- 2020-21/51 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione
per organo di Bach, BWV 596) (Largo e spiccato) (trascrizione per
pianoforte)
Khatia Buniatishvili (piano)
(Ø 2020)
1. SONY (UK)/CD 19439 795771 « Labyrinth »
(+ Bach, Brahms, Chopin, Gainsbourg, Glass, Ligeti, Liszt, Morricone,
Pärt, Rachmaninov, Satie, D. Scarlatti, Villa-Lobos)
(© 2020)

² Le texte de promotion du CD indique : « Orchestra of the Swan presents “Vivaldi Sleep”. Eleven artists from a broad range of genres – including klezmer, folk, electronica and jazz – were invited to add a solo part in response to the orchestra’s recording of the second movement of Autumn from Vivaldi’s Four Seasons. Guest artists recorded their solo parts at home and were given free rein to start prior to the orchestra’s recording and continue after it had finished if they wished. Manipulation of the source material was also allowed. »

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/52 Concerto per fagotto RV 495; Concerto per violoncello RV 416; Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208 [cadenza] (trascrizione per viola) Nils Mönkemeyer (alto), L'arte del mondo, Werner Ehrhardt (dir.) (Ø TAQ 2020)
SONY (Autriche)/CD 94397 30032
(+ Paganini, Tartini)
(© 2021)
- 2020-21/53 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione libera con ensemble Jazz) Shaunette Hildabrand (voix), Frank Roberscheuten Hiptett (Ø TAQ 2021)
STEMRA (Media Arte) (Allemagne)/2CD FRH 3
(© 2021)
- 2020-21/54 Mottetto per soprano *In furore iustissimae irae*, RV 626 (Aria I) Inés Lorans Millán (soprano), Orchestra da camera Benedetto Marcello, Maurizio Colasanti (dir.) (Ø live 2018 [enregistré le 28 décembre 2018, Collegiata di Santa Maria Maggiore, Guardiagrele (Chieti), Italie])
TACTUS (Italie)/CD TC 690003 « Virtù e Amore – Sinfonie e arie del secondo Barocco »
(+ Araja, Handel, Jommelli, Porpora, Tessarini)
(© 2021)
- 2020-21/55 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 Vesselin Parashkevov (violon), Telos Ensemble Köln (Ø TAQ 2020)
TELOS MUSIC (Allemagne)/CD TLS 233
(© 2021)
- 2020-21/56 Arie : *Vedrò con mio diletto* (Giustino, I.8), *Fulgeat sol frontis decorae* (*Juditha triumphans*, 25 [XIII]), *O servi volate* (*Juditha triumphans*, 21b [XIbis]), *Vultus tui vago splendori* (*Juditha triumphans*, 9 [V]), *Matrona inimica* (*Juditha triumphans*, 5a [III]) ; Concerti per viola d'amore RV 392, RV 394; Concerti per violino *L'Inquietudine* RV 234, *Grosso Mogul* RV 208 ; Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93
Tullia Pedersoli (soprano), Davide Belosio (violon, viole d'amour), I Solisti Ambrosiani
(Ø 2020 [enregistré du 8 au 10 juillet 2020, Busto Arsizio, Italie])
URANIA ARTS (Italie)/CD LDV 14067 « Concertos & Soprano Arias »
(© 2021)
- 2020-21/57* Concerto per violino RV 250 (Allegro I) Toshihiko Amano (violons I, II e III, alto, violoncello da spalla) (Ø 2021)
1. YOUTUBE (Japon)/mp3 [download only]³
(© 2021)

³ À écouter sur : <www.youtube.com/watch?v=8xt7xKGCx84>.

DISCOGRAPHIE

- 2020-21/58 Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione per organo di Bach, BWV 593)
Sergio De Pieri (orgue Sydney Ronal Sharp, 1965)
(Ø TAQ 2021 [enregistré à la Knox Grammar School, Wahroonga, Australie])
1. YOUTUBE(USA)/mp3 [download only]
(© 2021)

II. DOCUMENTATION

- 2020-21/D1* MAURO D'ALAY : 12 Concerti per violino, Op. I n° 1-12 (1725, Amsterdam : Michel-Charles Le Cène)
Luca Fanfoni, Daniele Fanfoni [n°4, 5 & 9] (violons), Reale Concerto
(Ø 2020 [enregistré les 27 et 28 mai 2020, Chiesa di San Silvestro, Scipione Castello, Italie])
DYNAMIC (Italie)/2CD CDS 7892.02
(© 2021)
- 2020-21/D2* Sonate per violino *Per Mr. Pisendel* di ALBINONI, FANFANI [TANFANI], MONTANARI, PISENDEL, VALENTINI
Javier Lupiáñez (violon), Inés Salinas (violoncelle), Patrícia Vintém (clavecin)
(Ø 2018)
SCARAMUCCIA (Espagne)/CD SCD 201801 « 1717 Memories of a Journey to Italy »
(+ Vivaldi)
(© 2020)
- 2020-21/D3* LOCATELLI : Concerti per violino da *L'arte del violino* Op. III n° 9, Op. III n° 11, *Il labirinto armonico* Op. III n° 12
Ilya Gringolts (violon), Finnish Baroque Orchestra, Ilya Gringolts (dir.)
(Ø 2019 [enregistré en janvier 2019, Järvenpää Church, Finlande])
BIS (Suède)/CD BIS 2445 « Il labirinto armonico »
(© 2021)
- 2020-21/D4* GALUPPI : Jahel (oratorio, San Lazzaro dei Mendicanti, Venise, 1747)
Jenny Högström (Jahel/soprano), Gunhild Alsvik (Debbora/soprano), Kristine Jaunalksne (Haber/soprano), Julia Kirchner (Nabal/soprano), Dina König (Sisara/contralto), Christina Metz (Barac/contralto), Mädchenkantorei Basel, Musica Fiorita, Daniela Dolci (dir.)
(Ø 2020 [enregistré en février 2020, Adullamkapelle, Basel, Suisse])
PAN CLASSICS (Allemagne)/2CD PC 10420
(© 2021)

III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Les parutions sorties entre septembre 2019 et août 2021 restent numériquement faibles, avec moins de soixante nouveautés. Ce qui n'est pas étonnant, si l'on prend en compte la pandémie mondiale due au Covid 19 qui a retardé bien des productions et mis en difficulté plus d'un éditeur. Ce temps d'action confisqué fut l'occasion d'examiner avec attention les sites de diffusion sur internet. L'heureuse surprise est que nombre de nouveaux enregistrements ainsi qu'un volume conséquent de versions d'antan se trouvent facilement, par exemple sur YouTube, et souvent dans leur intégralité. J'invite donc le lecteur intéressé à priori par une interprétation de vérifier sur le média indiqué s'il partage mes suggestions. Ce même site propose sous la rubrique « Del Vivaldi » de visualiser une grande partie des manuscrits de Turin classés par leur numéro RV. Vous pouvez lire en temps réel l'œuvre choisie alors que la vidéo diffuse une des bonnes interprétations. Cette excellente initiative a évidemment une limite : les manuscrits problématiques contenant plusieurs versions différentes ou peu lisibles sont écartés de la sélection.

La **musique de chambre** est cette année un secteur sinistré. Aucune parution ne semble digne d'un intérêt suffisant pour y figurer. La **musique concertante** présente en revanche nombre de remarquables nouveautés. Évoquons en premier lieu les « Concerti particolari », c'est à dire sortant du schéma habituel des *concerti a quattro* (2020-21/38). La rencontre d'Enrico Onofri avec l'Academia Montis Regalis laisse une impression d'autant plus mitigée qu'il nous avait régalez, à la tête de son ensemble Imaginarium, de sublimes *Saisons* et d'un superbe récital consacré au XVIIIème siècle italien. Les pages « sérieuses » sont réussies, comme par exemple l'étirement de tempo dans l'*Adagio molto* de la Sinfonia *Al Santo Sepolcro*, d'une certaine densité et sans pathos, ou la transition entre l'*Allegro mà poco* et l'*Adagio* parfaite, avec une souplesse des archets sans basses et des nuances d'intensité finement mises en place. La bonne marche du langage fugué du *Madrigalesco* convainc également. Saluons aussi la délicatesse de l'*Allegro* final du RV 159 avec ses sections virevoltantes ornementées de concertino, et le vrai *Andante molto* du RV 158 rarement joué avec autant de respect, presque susurré, sans aucun pathos. La jolie lecture du finale, avec les bonnes accentuations soulignant les effets du texte sont du grand Onofri. Les parties de bois et les basses appuyées soulignant le côté rustique de l'*Alla rustica* se justifient tout autant. Le reste du récital est moins heureux. La *Chaconne* molle et sans relief du RV 114 fait regretter les rudes Baroqueux de jadis. Que dire aussi du premier mouvement fugué du RV 134, là encore trop lisse, mais si délicat, aux limites du mièvre ? Comment défendre ce RV 127 sage et bonhomme, au *Largo* lardé de petites interventions gratuites au violon ? Onofri déçoit surtout dans le RV 155. Le violon paraît réservé, assez éteint dans la *Largo* comme dans l'*Allegro* final, aussi peu inspiré. Un récital de transition sans doute. On rêve déjà de retrouver d'Imaginarium et son mentor dans un programme vivaldien autrement ambitieux. Commençons l'examen de la riche foison de concertos pour violon

avec le récital « Italia » de la violoniste écossaise Nicola Benedetti (2020-21/19). Elle avait consacré une gravure en 2010 à Veracini, Tartini et Vivaldi, avec notamment un *Grosso Mogul* d'excellente facture, nourrissant l'espoir que cette interprète reconnue des concertos de Szymanowski, Chostakovitch ou Wynton Marsalis revienne un jour à ce répertoire. On l'imaginait de taille à aborder les extraordinaires concertos tardifs de Vivaldi qu'encore tant d'interprètes trouvent trop complexes et extravagants. Et affronter Carmignola. Nous y voici. Au-delà d'un violon extraordinaire, elle se lance, sincèrement inspirée, et entraîne tout sur son passage. Outre une énergie indéniable et un sacré caractère, c'est la franchise et la générosité du geste qui convainquent ici. Dans la version originale du RV 257 de 1733, s'affirment d'emblée les différences sensibles avec Carmignola, les sages versions de Daniel Gaede ou Alessandro Tempieri frisant l'anecdotique. À la finesse, l'ambiguïté et l'élégance fluide du Trévisan, Nicola Benedetti, faisant fi de la rhétorique baroqueuse, répond par l'engagement charnel et le sens dramatique. L'écoute comparative du RV 386 de 1728 est cruelle pour Sinkovsky, démonstratif et spectaculaire, à la limite de la trivialité, là où Carmignola et Benedetti choisissent le rubato expressif, la conduite plus rhapsodique. Dans le *Larghetto*, invitation à la méditation, la dimension quasi spirituelle apportée par Carmignola fait la différence. L'utilisation du matériel Ricordi mélangeant deux versions du RV 211 de 1732 est une erreur commune aux deux virtuoses, là où Chandler, au discours bien articulé, mais sans flamme, réalisait sa propre édition. Le seul véritable regret vient en fait des ritournelles et des accompagnements où se niche tout le mystère vivaldien, si subtil, prêt à fermer sa lumière au moindre déséquilibre. Certes, la ligne expressive de l'orchestre, tout aussi impliqué que sa soliste, est chaleureuse mais la texture est lourde – dans le RV 386 par exemple. Saluons avec Olivier Fourés le programme au thème certes galvaudé de concertos « de Noël », magnifiés ici par Lars Ulrik Mortensen et son Concerto Copenhagen (2020-21/36). La mise en place est exemplaire. La simplicité et le naturel reflètent la plus grande maîtrise, et de nombreux détails nous tirent l'oreille, comme la finesse agile du violon de Fredrik From dans *Il Riposo per il S.S. Natale* de Vivaldi ou l'ensemble des basses capables d'effets véritablement saisissants. Pour le neuvième volume des concertos pour violons de Vivaldi préservés à Turin, Naïve réunit six concertos de grande maturité, remarquables pour leurs caractères rhapsodiques, leurs ambitions formelles, ainsi que pour leur créativité instrumentale (2020-21/19). Des pièges rhétoriques qui mélangent tous les courants vivaldiens, de la danse à la spiritualité, de la description à l'introspection émotionnelle, et demandent, afin que le miracle musical puisse apparaître, au soliste comme à l'orchestre, autant de capacités techniques qu'une sensibilité très particulière au langage brillant et sensuel du musicien vénitien. L'avis de Fourés dans la revue Diapason est pertinent. Boris Begelman est sans contexte un violoniste remarquable, aisé dans son geste, sonore, mais l'orchestre, trop soucieux de marquer durement les temps plutôt que de chercher des phrases ou de rebondir sur les mesures de danse, bride toute déclamation inspirée dès les ritournelles et ramène à un discours trop vertical et plat pour profiter des caractères pourtant si contrastés des compositions. Charlotte Gardner, dans la revue Gramophone,

apprécie le dernier récital d'Adrian Chandler « Extra Time » (2020-21/57), avec notamment le Concerto *Per la Solennità di S. Lorenzo* RV 286, le RV 171 *Per Sua Maestà Cesarea e Cattolica* et la version soi-disant « tardive » du RV 365. Le violon maîtrisé du soliste épaulé par sa joyeuse Serenissima honorent correctement le projet. Signalons aussi, pour l'anecdote et la documentation, une curiosité sur YouTube (2020-21/57) : le premier enregistrement connu du premier *Allegro* du Concerto pour violon RV 250, un des concertos les moins ambitieux de Vivaldi, par Toshihiko Amano, qui s'arroge tous les rôles. Il joue en « re-recording » les violons I et II, l'alto et le violoncello da spalla. Le récital de Marianne Piketti sur cordes en boyaux et archet baroque est autrement ambitieux (2020-21/25). Les solistes de son Concert idéal sont de grands artistes et les œuvres vivaldiennes astucieusement révisées par Olivier Fourés suscitent une excitante curiosité. Prenez le Concerto pour violon et violoncelle RV 814 par exemple, composé à la fin des années 1730, dont il ne subsiste plus ... que la partie d'alto (celle que Vivaldi composait toujours en dernier, et qui contient implicitement toutes les autres !). Chapeau ! Fourés a su en dérouler la structure harmonique et y injecter l'élan vivaldien, en s'inspirant, entre autres, de figures empruntées au RV 575, 535 ou 71. Cela donne une petite page pimpante, un peu bouffe, sans doute étrangère à celle que Chiaretta et Teresa ont joué à la Pietà, mais séduisante. La version primitive de la Sinfonia de *La verità in cimento* est significative du drastique travail d'élagage de Vivaldi par souci d'efficacité. Il n'hésite pas par exemple à jeter une belle couleur chromatique dans le second mouvement. Et la sinfonia gagne en cohérence. La Sonata *Al Santo Sepolcro* – notamment la fugue – est superbe. Quelles basses ! Le RV 553 pour quatre violons pris à un tempo vivifiant trouve enfin sa référence, avec des solistes à un niveau virtuose suffisant pour offrir des gerbes d'ornements jubilatoires. Marianne Piketti est sincèrement inspirée dans le *Grave* du RV 562 et le *Larghetto* du RV 390, présenté ici avec son étrange introduction inédite. Les traits complexes des solos, impeccablement joués, étonneront les vivaldiens gardant à l'oreille l'interprétation de Biondi, qui s'en tenait à la version définitive. Tout aussi passionnant est le dernier disque de Sardelli (2020-21/26). Le Conservatoire Benedetto Marcello de Venise préserve un curieux recueil remontant aux Archives de la Pietà, ayant appartenu à l'élève de Vivaldi Anna-Maria « del violino », qui contient la partie soliste de 31 concertos, et dans les mouvements lents, la ligne de basse continue. D'autres sources nous renseignent sur la plupart des œuvres, mais plusieurs ne se retrouvent pas ailleurs. Reconstituer un concerto entier à partir de ces précieux fragments est à la portée de Federico Maria Sardelli, est un des rares spécialistes possédant une connaissance intime du langage du compositeur. Avant lui, Fabrizio Ammetto se hasarda prudemment (2006, Tactus) à restituer des mouvements de plusieurs concertos pour violon et orgue. Plus récemment, Fourés lui aussi osa de manière convaincante l'élaboration de concertos entiers, dont les RV 771 et 808, qui se retrouvent dans le présent récital. Seuls les RV 818 et 772 sont ici de parfaits inédits. L'expertise de Sardelli impressionne. Malgré une écoute attentive, on ne décèle pas de faute significative. C'est du Vivaldi ! Le choix de Federico Guglielmo comme soliste, meilleur interprète de concertos

pour Anna-Maria à ce jour (CPO), est judicieux. Sa technique est solide, son ornementation mesurée, certes sans la dimension théâtrale d'un Biondi ni la fluidité d'une Beyer ou l'élégance sensible d'un Carmignola. Abandonner un moment son l'Arte dell'Arco pour passer sous le joug du maestro de Modo Antiquo le bride peut-être parfois (cadence finale du RV 772). Dans le RV 771, dérivé des trois derniers mouvements de la Sonate RV 5, là où Lina Tur Bonet (Pan) prenait des risques, Guglielmo choisit une bonhomie à la Mintz, avec un résultat probant. Dans les double concertos, Roberto Loreggian, déjà complice émérite de l'Arte dell'Arco pour violon et orgue (Brilliant) est un fin partenaire. Savourons dans le finale du RV 775 les jeux d'orgue savamment choisis pour répondre au violon et briller dans la petite cadence finale. On ne connaissait RV 774 que par la transcription de Fourés pour orgue et psaltérion da la version Gester (Bis). Modo Antiquo y est énergique sans dureté, avec des basses rythmiquement scandées. Pour le RV 808, Sardelli affronte Amandine Beyer (ZigZag). Moins de dentelles et de jeu funambulesque ici, moins de vaporeux, surtout dans la chaconne paraphrasant le RV 114. Sardelli consolide l'assise des tutti avec de forts appuis, dans un souci de lisibilité, caractéristique du Florentin, précis, toujours, dans ses intentions. Si les échanges de Venise avec l'orient ont contribué intimement à forger son identité, notamment culturelle, trouver des liens concrets entre cet héritage et la musique de Vivaldi, comme Giordano Antonelli tente témérairement de le suggérer dans son récital (2020-21/57), laisse perplexe. La transcription de la *sinfonia* tardive RV 168, dont l'*Allegro* final est affublé d'une « longue improvisation sur la lyre grecque, dans le style des *Taxim* ottomanes » a certes un charme narcotique, comme pouvait en avoir le *Grave* du célèbre Concerto *Grosso Mogul* par le cymbalum de Marcel Comendant dans le récital « Gypsy Baroque ». Du Vivaldi sous kif. Admettons, pour l'anecdote. Plus prosaïquement, ce récital regroupe pour l'essentiel des concertos bien connus composés pour l'essentiel vers 1725, période d'activité intense pour La Pietà. Le RV 96 fut ramené à Dresde par Pisendel en 1717. Le RV 168 date des dernières années, 1736 environ, alors que la jolie *Sinfonia* incomplète de Berlin, RV 125, est hélas apocryphe. L'allure tranquille du RV 517 pour 2 violons donne le ton de l'approche de Musica Antiqua Latina, plus en affinité avec la conception rassurante du duo Stern et Oïstrakh que de la morgue des rivaux Minasi et Sinkovsky. Oublions la petite faute d'instrumentation dans le RV 96, composé pour une traversière de Dresde, mais agréablement joué ici à la flûte à bec. Le concerto pour mandoline est restitué fidèlement, avec accompagnement des cordes en pizzicato. L'abord des pages avec violoncelle(s) où la partie soliste est tenue par Giordano Antonelli, mentor de l'ensemble, confirme l'impression générale. Un chant calme et volontiers méditatif, des accents bien appuyés sans les aspérités qu'un Rostropovitch se délectait à insuffler dans les *Allégros* du RV 413. Chez les Baroques, Antonelli est plus proches de la sérénité d'un Christophe Coin que des saillies de Francesco Galligioni, tout aussi pertinent d'ailleurs. Ce concert bien conçu caresse comme une brise, sans vraiment envoûter. Pour terminer cette section concertante largement consacrée aux instruments à cordes, abordons les bois. Et spécifiquement le basson. Après

quatre volumes d'une intégrale jusque-là impeccable, suivant la voie royale du respect du texte critique, Sergio Azzolini (2020-21/34) a eu d'envie d'explorer des chemins de traverse en s'imaginant trouver une vraie réponse à une fausse question. Et si ces concertos avaient été joués par l'orchestre de Dresde ? Nulle trace pourtant de telles pages à la cour saxonne, riche pourtant en matériel vivaldien trituré ou non par Pisendel. Non. Vivaldi ne destinait ce répertoire ni à la Pietà, ni à Dresde. L'orchestre de Prague du comte Morzin est par contre une piste solide. Peut-être la seule. Pour les trois quarts postérieurs à 1730, ces étranges pages sont un péché de vieillesse, une folie. Azzolini reste le seul interprète, à l'exception de la japonaise Miho Fukui, à avoir compris que le basson, pour Vivaldi, est un personnage d'opéra qui vit, solo après solo, des scènes dramatiques. Écoutez par exemple l'*Andante* du RV 467 : la ligne soliste n'est pas surchargée comme celle de Thunemann, et le chant est soyeux, le rubato au service de l'histoire racontée. La petite cadence sur pédale de basse mène dans des contrées quasi orientales. Parfait. Que de plaisir aussi dans ces solos longs et étirés, sculptés par une colonne d'air infiniment malléable dans le RV 489 ou cet *Allegro* du RV 479, sorte de vadrrouille où le soliste baguenaude, s'arrête pour cueillir un trille, monter une gamme, respirer, oser une figure biscornue. Azzolini reste un « grand'uomo » mais un piètre metteur en scène. Le systématisme un peu étouffant du charcutage des tutti pour mettre en relief certaines cellules agace vite, comme ce Barnum d'orchestre à l'envergure délirante : 9 violons, un continuo logorrhéique, des bois à profusion, et même ce fameux contrebasson qui se justifiait pleinement quand Kossenko reconstitua avec probité les arrangements par Pisendel des *Concerti con molti strumenti*. Ici, le gras et le fouillis dominant. Mais le plus grave est peut-être la réécriture des parties intermédiaires de l'orchestre dans les ritournelles, si simples chez Vivaldi pour fluidifier et mettre en avant le discours. L'enfer est pavé de bonnes intentions.

Aucun récital de **musique sacrée** ou **vocale** ne suscitant l'enthousiasme cette année, abordons tout de suite le **répertoire lyrique**, avec deux opéras réussis de l'Édition Vivaldi de Naïve. *Il Tamerlano* ou *Bajazet* (2020-21/33) ? Vivaldi intitule le manuscrit de son pasticcio, composé en 1735 pour le Teatro filarmonico de Vérone, *Bajazet*. Il sera représenté sous le titre *Il Tamerlano*. Dantone se conforme aux indications du livret, tandis que Fabio Biondi, dans sa mémorable version de 2005 (Virgin), offrant le plateau le plus éblouissant jamais réuni dans un opéra de Vivaldi, en restait aux choix initiaux du Vénitien. Honneurs au vaincu Bajazet, qui, comme Moctezuma ou Caton (tous des barytons pour les rôles-titres des opéras), garda les faveurs du compositeur qui ne prisait guère les vainqueurs : Tamerlan, Cortés ou César (tous les sopranos !). Il compose lui-même les airs pour Bajazet et sa fille Asteria, dont les relations dramatiques constituent les moments forts de la partition, et abandonne Tamerlano, Irene et Andronico aux Napolitains à la mode, Hasse, Giacomelli ou Broschi. Le livret est savoureux. Le sultan Ottoman Bajazet, vaincu par l'Empereur des Tartares Tamerlano, est retenu prisonnier et résolu à mourir. Comme Andronico, prince grec allié de

Tamerlano, qu'il trahit, Tamerlano est amoureux d'Asteria et renonce ainsi à son union avec Irène, princesse de Trébizonde. Par ruse, Asteria feint d'accepter de monter sur le trône mais tente de l'assassiner par le fer, puis par le poison. Dénoncée par Irène, elle est arrêtée. Bajazet meurt. Tamerlano pardonne. « *Lieto fine!* ». Moins narcissique qu'un Biondi aux inspirations fulgurantes, la patte de Dantone est énergique et délicate à la fois, respectueuse de l'œuvre. Les trois CD, là où Biondi devait se contenter de deux, permettent de rendre justice aux superbes récitatifs, conduits par avec un évident talent de continuiste. C'est vivant, palpitant, avec une réserve pour l'extraordinaire scène d'ouverture, trop amputée. Petit bémol aussi pour les *da capo* composés par Dantone, qui déforment les lignes musicales au lieu de les magnifier. Bravo ! en revanche pour la reconstruction, avec le choix d'airs d'une concordance prosodique, stylistique et historique parfaites pour *Quel ciglio vezzosetto* et *Cruda sorte, avverso fato*. Même le *Nel profondo* remplaçant le *Qual furore, qual affanno* est justifié. La Girò, petit gosier qui le chantait et avait les yeux plus grands que le ventre, s'appropriait volontiers les grands airs pyrotechniques de son maestro. Alors, pourquoi pas ? D'autant qu'ici, Delphine Galou, la plus belle voix de la distribution, y fait honneur. Regrettons par contre une erreur de Dantone. Pourquoi diable, pour *D'ira e furor armato*, insérer un improbable *Certo timor* de la vieille *Candace* alors qu'existe l'original dans *Motezuma* (II.8) ? Si l'Asteria de Galou campe une Girò somptueuse, le Bajazet de Bruno Taddia n'a ni l'autorité, ni le timbre d'Idebrando d'Arcangelo chez Biondi. Un vaincu qui savonne à tour de langue et semble considérer que n'être pas en mesure constitue un bel effet dramatique. Le Tamerlano de Filippo Mineccia ne saurait rivaliser avec David Daniels. Ses changements de registres, ses vocalises appliquées, sa projection modeste déçoivent. Sophie Rennert (Irène), très précise dans la diction exprimant bien le texte (*Sposa son disprezzata*), est honorable. Une belle réalisation donc, malgré quelques errements, qui laissent à la version Biondi notre préférence. De l'opéra *Argippo*, composé en 1730 par Vivaldi pour Vienne et repris sous sa direction un peu modifié à Prague, nous ne possédions que les livrets et un recueil d'airs actuellement conservés à Ratisbonne, à partir desquels Ondřej Macek reconstitua en 2008 la version de Prague, dont le label Dynamic capta une représentation en live. Le modeste plateau tchèque n'a guère, hélas, hanté les mémoires. En 2011, un *Argippo* en partition complète était découvert à Darmstadt. C'est ce *pasticcio* que Fabio Biondi a eu la riche idée d'exhumer (2020-21/32). Copié par l'*impresario* Peruzzi pour les théâtres d'Europe centrale, il comporte une dizaine des airs de Vivaldi et une douzaine attribuable à des compositeurs à la mode en 1732. Cet opéra de gabarit modeste, « assemblé de bric et de broc », comme l'écrit Strohm, est malgré tout un petit bijou, typique du style vivaldien tardif. L'orchestre se réduit aux cordes et au continuo. Les récitatifs, réduits à la portion congrue par une main anonyme, conduisent efficacement d'un air à l'autre. La trame relève d'un savoureux quiproquo. Tisifaro, le Grand Moghol, reçoit à sa cour Argippo, roi de Cingone et Osira, son épouse. Zanaïda, fille de Tisifaro pense avoir été jadis séduite et abusée par Argippo. Méprise idéale pour justifier des airs de désespoir et de fureur. Le coupable est en fait Silvero, le conseiller du Moghol,

qui avouera sa faute en fin de troisième acte et épousera sa princesse aimée. Delphine Galou campe une Zanaïda de caractère. Dans le célèbre *Se lento ancora il fulmine*, ses agréments parfaits tiennent la dragée haute à Romina Basso et Cecilia Bartoli qui le gravèrent en récital. Balançant entre colère et pitié dans *Che gran pena* de Hasse, vocalisant à merveille dans le pathétique *Io son rea*, elle est parfaite dans ce rôle difficile. L'Osira de Marie Lys est un délice. D'une tendresse épanouie dans *Bell'idolo amato* de Porpora, rayonnante dans *Qual disarmata nave*, d'un dolorisme apaisé dans *Vado a morir per te* de Fiorè, elle subjugue. Emöke Barath est un Argippo à l'acier plus trempé que les autres rôles, un vrai roi. Son agilité dans une page véhémence comme *Da più venti combattuta* convainc. La belle voix de basse onctueuse et expressive de Luigi De Donato donne à Tisifaro un singulier relief (*Rege son che combattuto*). L'air de Pescetti *Dov'è la morte* où Tisifaro révèle son désespoir enchante par sa subtilité. Sans démeriter, le Silvero de Marianna Pizzolato reste en deçà de ce plateau de rêve, mené par un Biondi à l'affût, tout à tour caressant, délicat, dynamique et toujours élégant. Une grande réussite de l'Edition Vivaldi. Complétons la recension de ces opéras complets par un récital d'*arie* par Nathalie Stutzmann accompagnée par son ensemble Orfeo 55 (2020-21/24). Comme l'exprime Richard Wigmore dans Gramophone, la tessiture de contralto profond de Stutzmann convient parfaitement à ce répertoire. Avec sa voix aussi ferme et imposante que jamais, elle excelle dans *Svena, uccidi, abbatti, atterra*, oscillant entre la férocité et le pathétique fragile quand Asteria affronte Tamerlano dans le *Bajazet* de Vivaldi. Elle trouve aussi une caractérisation puissante dans *Gelido in ogni vena*, où la voix et les cordes glacées se défient mutuellement vers de nouveaux sommets d'angoisse. La coloration vocale de Stutzmann est toujours vraie et spécifique. Elle apporte un vocalisme resplendissant et une conviction passionnée à chacun de ses audacieux dans les airs choisis.

Des **enregistrements subsidiaires** de qualité enrichissent la documentation. Comme le précise Philip Kennicott dans "Gramophone" commentant les transcriptions pour clavecin de Bach d'après Vivaldi (2020-21/28), Benjamin Alard choisit librement ses instruments, notamment en interprétant plusieurs des concertos pour orgue sur le clavecin à pédale (un robuste instrument de 1993 basé sur un original de 1720 de Hambourg). Il souligne le contraste entre les lignes solo et tutti, privilégiant une ornementation fleurie dans les mouvements lents, avec en particulier des lignes *cantabile* donnant à la ligne mélodique un scintillement, un frémissement, une intensité vocale particulièrement séduisants. Charlotte Gardner, également dans "Gramophone", recommande, à l'instar de Fourés, le récital Locatelli par Ilya Gringolts accompagnée par le Finnish Baroque Orchestra (2020-21/D3). Le violon de Gringolts, un Gagliano de 1770 sur cordes en boyaux sonne magnifiquement et avec naturel. La technique virtuose dans les *Capricci* des mouvements extérieurs est fabuleuse. Ces morceaux de technique pure sont « gonflés, soyeux, édulcorés, subtilement ombragés », comme le dit Gardner, exprimant un charme et une beauté sans réserve. Les Concertos de Mauro D'Alay sont une curiosité d'un intérêt plus limité (2020-21/D1). Fourés nous rappelle que Luca Fanfoni avait courageusement découvert, en 2006, les

redoutables concertos d'Antonio Lolli (Dynamic). Voici qu'il remonte d'une génération et s'intéresse aux 12 Concertos Op. 1 de Mauro D'Alay, publiés en 1725. Les compositions reflètent directement l'influence de Vivaldi, auquel D'Alay n'hésite pas à emprunter d'innombrables motifs (le n°10 apparaît comme un concerto hommage), teinté toutefois d'un esprit généralement plus galant. Bien loin d'égaler les atmosphères du modèle vénitien, ces concertos mettent néanmoins en évidence un violon sûr, agile et malin, ainsi qu'un sens du phrasé simple et naturel, témoignant parfois d'une réelle inspiration (n°3, 10 et 12). Malgré une réverbération envahissante et des conditions stakhanovistes d'enregistrement (deux jours pour douze concertos (!?), ces concertos gardent un certain charme. Les Fanfani savent indéniablement jouer du violon. L'ensemble Scaramuccia, lui, exploite une idée excellente : illustrer le voyage que fit Georg Pisendel en 1716-1717 à travers l'Italie (2020-21/D2). Le virtuose saxon rencontra à Rome, Florence et Venise plusieurs compositeurs et violonistes locaux, auprès desquels il perfectionna son écriture et son jeu, copia plusieurs de leurs partitions et s'en vit dédier d'autres, signées Montanari, Fanfani [Tanfani], Albinoni ou Vivaldi. Le programme montre, par les variations, diminutions et ornements notés à même les manuscrits, les extraordinaires terrains de jeu que ces sonates proposaient. Que la RV 25 de Vivaldi, probablement la plus simple jamais écrite par le compositeur ait été dédiée à un virtuose aussi exceptionnel que Pisendel a de quoi surprendre, du moins de prime abord. Car en vérité, ses sept mouvements forment une base idéale pour approfondir l'interprétation des danses. La brillante sonate d'Albinoni qui lui est dédiée, celle de Valentini, contrastée, celle de Montanari, introspective et brute, celle de Fanfani pleine d'esprit et de sensualité, sont servies par l'excellent Javier Lupiáñez, d'une liberté d'approche et d'une autorité remarquables. Agile, créatif, inspiré, il fait magnifiquement goûter les milles saveurs de ces partitions qui cachent souvent leurs mystères. Ses complices de Scaramuccia – Inès Salinas au violoncelle et Patricia Vintem au clavecin – l'accompagnent avec énergie et fantaisie. Terminons cette section avec une heureuse parution vocale (2020-21/D4). L'oratorio *Jahel* fut donné en 1747 à l'Ospedale des Medicanti de Venise, où Galuppi occupait le poste de maestro di coro. Il Buranello le reprit vingt-trois ans plus tard à aux Incurabili, pour la fête de l'Ascension 1770, avec autant de succès. Les deux manuscrits préservés (Zürich et Berlin) reprennent la version de 1770, sans changements notables avec celle de 1747, sinon sans doute la présence dans la *sinfonia* de deux cors, apparemment inusités au Medicanti jusqu'au mitan du siècle. Paolo Faldi, qui exhuma la musique en 2009 à Venise, les remplaça judicieusement par l'orgue. L'écriture de Galuppi imprégnée de style napolitain est caractéristique des années galantes. Quelle rupture avec l'ardente *Juditha triumphans* de Vivaldi de 1716 ! Cet oratorio en bas latin reprend un récit biblique du livre des Juges (chapitre 4), qui raconte l'histoire de Yaël (= Jahel), femme qui sauve la nation d'Israël de la dévastation promise par le chef de guerre cananéen Siséra. Elle le tue en lui enfonçant un piquet dans le crâne alors qu'il dormait en confiance chez elle. Cela rappelle évidemment la décapitation d'Holoferne par Judith. Les auteurs vénitiens d'oratorios, comme les *figlie* qui les chantaient, étaient friands de telles

horreurs. La narration est brève mais éloquente, comme la prophétie visionnaire de Deborah (I.5) ou la lamentation de Sisara après sa défaite (II.1), en récitatif accompagné. L'implication de Musica Fiorita de Daniela Dolci captivante. Le continuo enrichi de théorbe, mandolines et psaltérion se justifie. La répartition des airs est équilibrée : Un par protagoniste dans les deux parties du drame, tous exigeants techniquement, notamment pour le rôle de Haber, qui demande une grande chanteuse. En dépit d'un grave un peu éteint, et de quelques problèmes d'agilité, Kristine Jaunalksne reste honorable. Diana König et Jenny Högström également, l'une campant un Sisara expressif et autoritaire, l'autre une Jahel résolue. La prophétesse Deborah de Gunhild Alsvik, lumineuse mais assez fragile, n'est pas habitée. On rêve d'une Sandrine Piau, d'une Emöke Baráth servir un tel personnage. Oublions le Nabal un peu ingrat de Julia Kirschner et le Barak lourd et sans grand caractère de Christina Metz. Une version d'attente en somme.

INDICE

MICHAEL TALBOT

By Vivaldi (After All): The Violin Concerto RV Anh. 131 3

Di Vivaldi (tutto considerato): il Concerto per violino RV Anh. 131
(Sommario) 23

FABRIZIO AMMETTO – LUIS MIGUEL PINZÓN ACOSTA

A lezione dal Prete rosso: le correzioni di Vivaldi nel Concerto
per violino Mus.2421-O-14 di Pisendel 25

Johann Georg Pisendel, Concerto per violino in La minore, Mus.2421-O-14
a cura di Fabrizio Ammetto e Luis Miguel Pinzon Acosta (partitura) 49

Taking Lessons from the Red Priest: Vivaldi's Corrections in the Violin
Concerto Mus.2421-O-14 by Pisendel (Summary) 59

FABRIZIO AMMETTO

Postilla alla ricostruzione di BWV 1052R di J. S. Bach
in risposta alla recensione di Jude Ziliak su «Early Music Performer» 61

Postscript to the Reconstruction of BWV 1052R by J. S. Bach in Reply
to the Review by Jude Ziliak in "Early Music Performer" (Summary) 77

Miscellany (Compiled by M. Talbot) 79

Miscellanea (A cura di M. Talbot) 85

Discographie Vivaldi 2020-2021 (Aux soins de R.-C. Travers) 91

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Maggio 2022