

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

ANTONIO
VIVALDI
PASSATO
E FUTURO

VENEZIA
FONDAZIONE GIORGIO CINI
2009

ATTI ONLINE

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

13-16 GIUGNO 2007
ISOLA DI SAN GIORGIO MAGGIORE
VENEZIA

ISTITUTO ITALIANO
ANTONIO VIVALDI



fondazione
GIORGIO CINI *onlus*

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

ANTONIO
VIVALDI
PASSATO
E FUTURO

a cura di

FRANCESCO FANNA e MICHAEL TALBOT

VENEZIA

FONDAZIONE GIORGIO CINI

2009

Realizzazione editoriale:
Istituto Italiano Antonio Vivaldi
e Ufficio comunicazione
della Fondazione Giorgio Cini Onlus

Impaginazione: Giovanna Clerici

Prima edizione: ottobre 2009

© 2009 by Fondazione Giorgio Cini Onlus

www.cini.it

ISBN 978-88-96445-00-6

PREFAZIONE

Questa raccolta di saggi *on-line* accorpa le relazioni presentate durante il Convegno Internazionale di Studi «Antonio Vivaldi. Passato e futuro», organizzato dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini presso l'Isola di San Giorgio Maggiore, a Venezia, dal 13 al 16 giugno 2007. Anche se non tutti i cinquanta e più interventi sono stati inclusi – dal momento che alcuni non si prestavano ad essere divulgati in forma scritta e altri sono stati pubblicati indipendentemente – quelli qui ospitati offrono un quadro accurato ed esauritivo rispetto ai contenuti del convegno.

La scelta del titolo riflette quella di fornire una sorta di consuntivo di ciò che gli studiosi impegnati nella ricerca vivaldiana avevano prodotto nei primi anni del ventesimo secolo. Non appena fu pubblicizzato l'invito a proporre una relazione, apparve subito evidente che qualunque argomento era lecito, purché attinente a Vivaldi. Il raggruppamento delle relazioni nelle varie aree tematiche trattate durante le quattro giornate del convegno è stato realizzato pragmaticamente, a posteriori, sulla base delle proposte ricevute e accettate. Il risultato di questo processo ha portato a una ripartizione nelle seguenti sezioni, le cui ultime sette sono costituite da tavole rotonde associate a delle relazioni:

Aspetti biografici e documentari
I concerti per violino
Le opere per violoncello
L'influenza vivaldiana fuori Venezia
Aspetti stilistici della musica di Antonio Vivaldi
Vivaldi e la nobiltà
La musica vocale di Antonio Vivaldi
La musica vocale teatrale

TAVOLE ROTONDE
Dal manoscritto all'edizione del testo
La ricostruzione delle opere incomplete
L'instrumentarium e i registri vocali
Alla Vivaldi
La produzione musicale
La musica vocale teatrale
Problemi di catalogazione e cronologia

Il convegno ha evidenziato come Vivaldi continui a interessare e ad affascinare la comunità scientifica internazionale. Anche se l'epoca 'eroica' delle grandi scoperte si è forse esaurita, alcuni recenti ritrovamenti – come quello della partitura del *Motezuma* a Berlino, oltre a tre importanti lavori vivaldiani falsa-

mente attribuiti a Galuppi a Dresda – indicano che, fortunatamente, le porte non sono mai del tutto chiuse a piacevoli sorprese. Il compito di valutare il materiale già in nostro possesso basterebbe di per sé ad alimentare gli studi vivaldiani negli anni a venire. È in ogni caso un piacere constatare come la cerchia degli studiosi vivaldiani continui ad accogliere nuove generazioni di persone e che, a dispetto di una certa mancanza di attrattiva che la musica del diciottesimo secolo potrebbe esercitare in un'epoca dominata dalla «New Musicology», la ricerca vivaldiana non cessi di prosperare e di estendere il proprio campo di interessi ad aree sempre nuove.

Il successo del convegno ha sottolineato una volta di più l'importanza esercitata dal supporto istituzionale nei confronti del progresso della ricerca e della divulgazione della conoscenza. È indubbio che grazie alla risolutezza di alcuni ricercatori gli studi vivaldiani potrebbero proseguire anche in maniera indipendente, ma il sostegno dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e della Fondazione Giorgio Cini, assicurato da una molteplicità di opportunità che comprendono convegni, riviste scientifiche, monografie, edizioni critiche e mostre tematiche, è stato il fattore che ha permesso di incrementare esponenzialmente e di indirizzare in modo proficuo tutta questa mole di lavoro.

Come curatori di questi Atti vogliamo ringraziare i relatori intervenuti al convegno e tutti coloro che vi hanno preso parte. L'augurio è quello che un più vasto pubblico di fruitori – compreso chi avrebbe potuto incontrare qualche difficoltà nell'accedere a un volume a stampa – possa trovare materiale in grado di appagare il proprio interesse. Per quanto ci riguarda, la pubblicazione *on-line* degli Atti del convegno è una scommessa da valutare rispetto alla sua effettiva efficacia. Anche se in questo frangente la scelta di sostituire una più comune pubblicazione cartacea con un suo equivalente 'virtuale' è stata anche in parte dettata da considerazioni di ordine economico, nutriamo la speranza che valga ancora una volta il detto secondo cui «la necessità è la madre dell'invenzione».

I CURATORI

PREFACE

The present on-line collection of essays is based on papers read to the international conference “Antonio Vivaldi. Passato e futuro” organized by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi of the Fondazione Giorgio Cini and held on the Isola di San Giorgio Maggiore, Venice, from 13 to 16 June 2007. Not all of the fifty-odd papers are included – some were unsuited to permanent preservation in written form, while others have achieved independent publication elsewhere – but those appearing here give an accurate picture of what the conference was about.

The choice of conference title reflected the fact that the event was conceived as a kind of general stocktaking of what scholars active in research within Vivaldi-related areas were producing in the first years of the twenty-first century. When the initial call for papers went out, it was made apparent that, provided that there was a clear Vivaldian association, a paper on any topic was admissible. Hence the grouping of papers into sessions over the four days of the conference was in the main based pragmatically and retrospectively on the abstracts received and accepted. This process resulted in the devising of the following sessions, the last seven of which were round tables containing linked papers:

Biographical and documentary aspects

The violin concertos

The works for violoncello

Vivaldi’s influence outside Venice

Stylistic aspects of Antonio Vivaldi’s music

Vivaldi and the nobility

Antonio Vivaldi’s vocal music

The vocal music for the stage

ROUND TABLES

From manuscript to edited text

The reconstruction of incomplete works

The *instrumentarium* and the vocal registers

In imitation of Vivaldi

The musical production

The vocal music for the stage

Problems of cataloguing and chronology

The conference revealed that in the twenty-first century Vivaldi continues to interest and fascinate the scholarly community. The ‘heroic’ age of major discoveries is perhaps over, although such recent events as the reappearance of

the score of the opera *Moteczuma* in Berlin and of three more Vivaldi works misattributed to Galuppi in Dresden reminds us that – fortunately – the door never closes on welcome surprises. However, the need to evaluate the material that we already have would suffice to keep Vivaldi studies in business indefinitely. It is pleasing to see how the band of Vivaldi researchers is continually being replenished by scholars of the younger generation and how, despite the relative unfashionability of research into music of the early eighteenth century in our age of ‘New Musicology’, Vivaldian research continues to thrive and to encompass new areas.

The success of the conference underlines the importance of institutional support for the pursuit of research and the dissemination of knowledge. Doubtless, a few determined scholars would continue to work on Vivaldi regardless, but the support of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi and of its parent organization, the Fondazione Giorgio Cini, through the manifold opportunities that it provides in the form of conferences, journals, books, editions and exhibitions, has been responsible for hugely augmenting this work and channelling it productively.

As editors of these proceedings, we would like to thank all the conference participants and contributors of papers for their part in this event. We hope that readers worldwide – including some, perhaps, who might find it difficult to gain access to a printed volume – will find here material of interest to them. For us, the on-line publication of conference proceedings is a new venture, and we will be interested to learn how successful this mode of presentation is. On this occasion, financial considerations left us no choice but to replace orthodox publication in paper form by its ‘virtual’ counterpart, but we suspect and hope that there is truth in the saying that “necessity is the mother of invention”.

THE EDITORS

Peter Ryom

LA SITUATION ACTUELLE DE LA MUSICOLOGIE VIVALDIENNE

Le théologien et philosophe danois Søren Kierkegaard a laissé une maxime que je me permettrai de citer en introduction à cet exposé inaugural: «Livet forstås kun baglæns, men det leves forlæns.», soit en français: «La vie ne se comprend que par un retour en arrière, mais on la vit en avant».

Cette maxime s'applique parfaitement à la présente réunion. Sa fonction principale, ainsi que son titre le suggère, *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, est celle d'accroître l'intérêt des musicologues non vivaldiens pour la vie et l'œuvre du compositeur. Exprimé d'une façon plus concrète, le Convegno se propose d'attirer l'attention sur les domaines de recherches historiques et musicologiques dans lesquels il sera avantageux – ou même indispensable – de s'engager dans le but d'approfondir et d'affiner les connaissances de la vie et de l'œuvre de Vivaldi. Afin d'éviter le risque d'entreprendre des activités inutiles parce que déjà mises en œuvre ou même accomplies, il sera naturellement opportun comme point de départ d'examiner la situation actuelle de la musicologie vivaldienne. Telle sera donc la fonction principale du présent exposé.

Cependant, pour des raisons évidentes, il ne sera pas possible d'énumérer tous les éléments et tous les détails de nos connaissances actuelles sur la vie et la musique du compositeur qui nous intéresse. Non seulement ils sont trop nombreux pour être énoncés successivement, un par un, mais ils ont encore un caractère immatériel qui exclut l'application d'un tel procédé. En revanche il sera à la fois pratique et avantageux de présenter sommairement les publications musicales et les diverses sortes d'ouvrages biographiques et musicologiques qui se trouvent à notre disposition et d'en examiner brièvement la nature et la qualité.

M'adressant principalement et pour des raisons aisément compréhensibles aux personnes non averties, je prie les auditeurs initiés de bien vouloir m'excuser d'avancer des propos qui leur sembleront évidents et d'exposer des éléments d'informations bien connus.

LA «RENAISSANCE» DE VIVALDI

Depuis la redécouverte de Vivaldi pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, amorcée par les recherches effectuées dans la biographie et dans la

musique de J. S. Bach, le compositeur vénitien a été l'objet d'un nombre croissant d'études spécialisées, en premier lieu sur ses œuvres. Les toutes premières contributions – si elles n'étaient pas simplement destinées à démontrer que Vivaldi était un musicien médiocre dont Bach n'avait transcrit des concertos que pour s'amuser – avaient notamment pour but d'identifier l'origine des transcriptions. Mais progressivement, Vivaldi fut reconnu comme un compositeur digne d'intérêt d'un point de vue tant musical que musicologique. L'ouvrage d'Arnold Schering sur l'histoire du concerto instrumental, publié au début du XX^{ème} siècle,¹ en porte certainement témoignage; il en est de même pour ce qui concerne la grande monographie de Marc Pincherle sur la musique instrumentale de Vivaldi,² dont la rédaction fut entreprise vers la même époque mais qui ne fut publiée qu'en 1948. Pourtant, malgré la découverte dans les années 1920 des riches collections de manuscrits déposés à la Biblioteca Nazionale de Turin et malgré diverses initiatives entreprises dans le but de diffuser la connaissance de la musique de Vivaldi, ce ne fut qu'à la suite de la Seconde Guerre mondiale, plus exactement à partir de l'année 1947, que les activités acquirent progressivement un caractère stable et efficace.

Depuis sa fondation en cette même année, *l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi* s'est chargé d'un nombre croissant d'activités diverses, ce qui a été particulièrement favorisé par les commodités et les locaux que la Fondazione Cini, depuis 1978, généreusement a mis à sa disposition.

LES ÉDITIONS MUSICALES

Au début, ses deux fondateurs, Antonio Fanna et Angelo Ephrikian, s'étaient proposés de faire publier en éditions pratiques les œuvres instrumentales du fonds de Turin. Placée sous la direction artistique du compositeur Gian Francesco Malipiero et confiée aux soins de la maison d'édition milanaise Ricordi, l'édition, dont le premier volume parut la même année, en 1947, a eu une importance inestimable pour la connaissance de la musique de Vivaldi. Sans aucun doute possible elle a le mérite d'avoir réussi à attirer l'attention des musiciens et celle du grand public sur ses qualités. A ce propos, il est intéressant de noter que son influence se manifesta dès la parution du premier volume, à savoir le concerto pour violon en Si bémol majeur F. I n. 1 ou RV 367. En effet, le 22 novembre 1947, l'année de sa publication, la partition servit à l'exécution de cette œuvre dans un concert donné par le NBC Symphony Orchestra placé sous la direction d'Arturo Toscanini avec Mischa Mischakoff comme soliste.

Achevée en 1972, l'édition Ricordi comprend 529 partitions qui ont servi et qui servent encore à d'innombrables exécutions en salle de concert ou

¹ ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 1905, seconde édition 1927, réimprimés en fac-similé: Georg Olms, Hildesheim, et Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1965.

² MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale avec Inventaire-thématique*, Paris, Floury, 1948.

enregistrements sur disque et qui, en même temps, permettent aux musicologues et aux historiens de la musique d'analyser et d'évaluer les compositions.

En raison de l'importance fondamentale qu'il faut attribuer à l'édition de Ricordi, il serait utile d'en soumettre les volumes individuels à un examen critique, car dans la mesure où l'on avait jugé suffisant de fonder chaque partition sur un seul document, même dans les cas où l'on en connaît deux ou plusieurs, et du fait qu'un certain nombre des documents utilisés se sont révélés corrompus ou difficilement déchiffrables, il faut reconnaître que la qualité des partitions n'est pas la meilleure dans tous les cas. Pour ne citer qu'un seul exemple, la partition du concerto en La majeur pour violon RV 335, le *Coucou*, fut publiée d'après un exemplaire incomplet d'une édition de l'époque: il lui manque en effet une partie de violon II et une partie de basse continue avec orgue obligé. Aussi, serait-il avantageux de collationner méthodiquement les partitions, avant tout dans le but de rééditer les compositions publiées d'une manière défectueuse. Cette entreprise pourrait très naturellement être suscitée et organisée par les soins de *Istituto*.

Pour des raisons qui se perdent un peu dans l'obscurité, plusieurs compositions dont l'existence était bien connue à l'époque ont été laissées hors de considération. Pour les œuvres dont l'authenticité n'est pas assurée, le mal n'est pas important. En revanche, ce qui surprend davantage, c'est de constater non sans regret que plusieurs compositions transmises en partitions autographes n'ont toujours pas été publiées en édition moderne, comme par exemple le concerto en Ut majeur pour violon, RV 181, et celui en Mi majeur pour le même instrument soliste, RV 263.³ Il est vrai que les versions modifiées de ces deux œuvres, publiées du vivant de leur auteur,⁴ sont comprises dans l'édition de Ricordi, mais il est tout de même remarquable – et en même temps significatif pour la situation actuelle de la musicologie vivaldienne – que des œuvres transmises en documents autographes demeurent inédites. Dans la même ligne de pensée on peut citer les concertos pour viole d'amour publiés dans la version modifiée pour violon, ou le concerto pour cordes RV 153 dont les deux premiers mouvements sont reproduits dans l'ultime version et le finale dans la version originelle. En plus de cela, d'autres œuvres dont l'attribution à Vivaldi ne soulève aucun doute restent également inconnues faute d'édition moderne.

En supplément à l'édition de la musique instrumentale et par application des mêmes principes éditoriaux, *Istituto* a publié chez Ricordi les partitions d'un total de 13 compositions vocales sacrées de Vivaldi, ce qui en fin de compte ne représente qu'une fraction de sa musique vocale. Il n'en demeure pas moins que la série, à l'instar des partitions des concertos et des sonates, a servi à de

³ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Fondo Giordano vol. 29, fols. 90-97, et Fondo Foà 30, fols. 214-226.

⁴ RV 181a = opus 9 n° 1, RV 263a = opus 9 n° 4.

nombreuses exécutions et a réussi à faire comprendre que Vivaldi est l'auteur d'autre chose que «Les quatre saisons».

Malgré leurs mérites notoires, ces deux séries ont fini par se révéler insuffisantes, ce qui a motivé la création d'une nouvelle édition dont la principale qualité est celle d'être préparée selon des normes éditoriales critiques. Cette édition dont les premiers volumes parurent en 1984 est placée sous la direction d'un comité scientifique établi par *l'Istituto*. Actuellement, elle comprend toutes les œuvres vocales connues, sacrées et profanes, à l'exception des œuvres dramatiques dont les partitions sont toutefois en préparation. En outre, l'édition critique comprend les compositions instrumentales qui ont été découvertes depuis 1972 comme par exemple les sonates et les concertos de Manchester.

En coopération avec la maison d'édition S.P.E.S. à Florence *l'Istituto* a depuis quelques années entrepris la publication de deux autres séries intéressantes. L'une est l'édition critique des compositions parvenues jusqu'à nous dans un état incomplet, soit parce que les documents sont défectueux, soit parce que Vivaldi a laissés les œuvres inachevées. L'autre série est l'édition en fac-similé de documents particulièrement intéressants: manuscrits autographes et copiés, éditions de l'époque etc. Cette série est notamment utile pour l'étude de l'écriture personnelle de Vivaldi.

Il convient de signaler, enfin, que de nombreuses compositions ont été publiées par d'autres maisons d'éditions que celles qui collaborent avec *l'Istituto*. Il est question de publications de nature très variée: d'un côté elles comprennent des éditions critiques, parfaitement estimables, de l'autre côté on y trouve des transcriptions diverses, des arrangements pour toutes sortes d'instruments, des réductions, des remaniements etc, d'intérêt plutôt secondaire d'un point de vue historique et musicologique.

A ma connaissance, il n'existe aucun inventaire des ces publications, mais malgré la diversité de leur qualité il serait utile, me semble-t-il, de tenter d'en dresser un catalogue raisonné et de publier régulièrement un compte rendu des nouvelles parutions, éventuellement selon les principes adoptés par Roger-Claude Travers pour les enregistrements sur disques. Il n'est pas douteux qu'une telle bibliographie musicale serait de grande utilité pour les interprètes et pour les étudiants.

LES PUBLICATIONS MUSICOLOGIQUES

En 1978, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Vivaldi, *l'Istituto* organisa – sous le titre de *Vivaldi veneziano europeo* – un congrès international consacré à l'étude de sa vie, de ses œuvres et de son influence historique, première manifestation d'une longue série de conférences du même genre dont le présent *Convegno* fait naturellement partie et dont il semble inutile de développer l'importance. En revanche, il convient de rappeler que *l'Istituto*, à la suite des réunions consécutives, a le mérite d'en avoir publié les contributions

individuelles dans une série d'ouvrages musicologiques. Publiée par les soins de la maison d'édition florentine Leo S. Olschki, la série, intitulée *Quaderni vivaldiani*, comprend actuellement 12 titres dont plusieurs ont paru en deux volumes. Alors que les premiers titres, parus à partir de 1980, réunissent les contributions et les débats des conférences, les plus récents sont des monographies spécialisées sur différents aspects de la musique de Vivaldi et de la vie musicale à Venise à son époque, telles que l'inventaire des livrets des opéras,⁵ les études sur compositions vocales sacrées,⁶ sur la musique instrumentale⁷ ou sur les compositions pour flûte.⁸ Le prochain titre à paraître sera l'ouvrage de Reinhard Strohm sur les opéras dont nous aurons d'ailleurs le plaisir d'avoir la présentation par l'auteur en personne à l'occasion du présent *Convegno*.

Parmi les ouvrages en question, deux titres méritent une attention particulière en raison de leur nature spéciale et de leur importance, à savoir l'inventaire raisonné de la littérature vivaldienne dressé par Michael Talbot⁹ et la chronologie de la vie et de l'œuvre de Vivaldi par Karl Heller.¹⁰ Publiés ensemble en 1991, ces deux volumes sont de toute évidence inestimables et indispensables pour les musicologues qui s'intéressent au compositeur vénitien, mais en raison à la fois du nombre d'ouvrages qui ont été publiés depuis cette date et des résultats obtenus dans le domaine de la biographie vivaldienne, notamment grâce aux recherches effectuées par Micky White, il serait extrêmement utile et recommandable de les mettre à jour, que ce soit en mettant régulièrement des suppléments à la disposition des personnes intéressées ou en publiant, par exemple tous les cinq ans, les deux titres en éditions révisées et augmentées.

A ce propos, je me permettrai de proposer la publication, dans la même série, d'un ouvrage qui, me semble-t-il, pourrait avoir une certaine valeur pour ceux qui s'engagent dans les recherches sur la musique de Vivaldi, à savoir le catalogue intégral et systématique des documents musicaux actuellement connus comprenant l'inventaire des manuscrits classés par bibliothèques, complété par celui des éditions d'époque, des anciens inventaires etc. Un tel catalogue offrirait la possibilité de se faire une idée de l'ampleur de cette documentation et pourrait en même temps inciter à inspecter des archives jusqu'alors laissées hors de considération.

Contrairement aux *Quaderni* dont la parution s'est faite – et se fera sans doute – à intervalles irréguliers, les deux autres séries de publications dont l'*Istituto* a pris la responsabilité ont l'avantage d'être régulières. Chaque année, en effet,

⁵ ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI, MARIA GRAZIA PENZA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa* («Quaderni vivaldiani», 3), Firenze, Olschki, 1982.

⁶ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 8), Firenze, Olschki, 1995.

⁷ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Firenze, Olschki, 1998.

⁸ FEDERICO MARIA SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 11), Firenze, Olschki, 2001.

⁹ MICHAEL TALBOT, *Fonti e letteratura critica* («Quaderni vivaldiani», 5), Firenze, Olschki, 1991.

¹⁰ KARL HELLER, *Cronologia della vita e dell'opera* («Quaderni vivaldiani», 6), Firenze, Olschki, 1991.

Ricordi a publié, de 1980 à 2000, des annales sous le titre de *Informazioni e studi vivaldiani*. Depuis 2001, la maison d'édition déjà mentionnée, S.P.E.S. à Florence, se charge de la publication d'une nouvelle série de bulletins, les *Studi vivaldiani*.

Différentes l'une de l'autre d'un point de vue de la disposition typographique, les deux séries sont en revanche identiques pour ce qui concerne la matière et l'organisation. Leur fonction principale est de mettre à la disposition du monde musical et de la musicologie les résultats des recherches, des analyses et des études spécialisées, entreprises de divers côtés dans l'œuvre et la vie de Vivaldi. De cette description succincte suit que les contributions sont très nombreuses et que les sujets traités en sont extrêmement variés. Pour ne citer que quelques exemples on y trouve la présentation de nouvelles découvertes de compositions et de documents jusqu'alors inconnus, la description des qualités graphiques des manuscrits confectionnés par les copistes qui ont travaillé au service de Vivaldi,¹¹ la confrontation systématique des textes publiés dans les livrets des œuvres scéniques et des partitions d'opéra correspondantes,¹² l'analyse stylistique d'œuvres individuelles ou de groupes de compositions, l'évaluation des éléments de datation etc.

En outre, dans les deux séries, des sections spéciales sont régulièrement consacrées à la présentation d'activités déployées dans divers domaines de la vie musicale. Ainsi, à partir du premier tome des *Informazioni e studi vivaldiani* en 1980, Roger-Claude Traver a le mérite d'avoir présenté et commenté chaque année les innombrables nouveautés de la discographie vivaldienne. L'intérêt croissant manifesté à l'égard des œuvres dramatiques de Vivaldi incita de son côté Frédéric Delaméa à publier annuellement et d'une manière analogue, à partir du volume de 2002 des *Studi vivaldiani*, le recensement analytique des mises en scène qui ont eu lieu dans le monde entier depuis un an.

Je me permettrai de proposer l'introduction d'une nouvelle rubrique régulière dans les *Studi vivaldiani* (voir plus bas).

PUBLICATIONS DIVERSES

Malgré l'importance capitale des activités entreprises à l'initiative de l'*Istituto Italiano Antonio Vivaldi* et en dépit des progrès aussi impressionnants que nombreux qui en résultent, il convient de rappeler, pour se faire une idée plus nuancée de la situation actuelle de la musicologie vivaldienne, qu'un certain nombre d'ouvrages sur la vie et l'œuvre de Vivaldi ont été publiés séparément, sans faire partie des diverses séries de l'Istituto. D'un côté ce sont des monographies embrassant tous les aspects biographiques et stylistiques, tel que par exemple l'excellent livre de Karl Heller édité en 1991 à l'occasion du 250^{ème} anniversaire de la mort de Vivaldi. D'un autre côté, il est question

¹¹ PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, pp. 27-88.

¹² LIVIA PANCINO, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture*, 11 articles publiés en 1995-2005.

d'ouvrages spécialisés comme par exemple l'étude des manuscrits de Vivaldi,¹³ publiée à Copenhague en 1977, le livre sur la musique instrumentale de Pablo Queipo de Llano, édité à Madrid en 2005,¹⁴ ou celui que Michael Talbot publia l'année dernière sur les cantates profanes.¹⁵

A cela s'ajoute une certaine quantité de publications antérieures de nature différente et dont la valeur et l'importance, par rapport aux connaissances actuelles, sont naturellement très variées. A côté de la monographie pionnière sur la musique instrumentale de Marc Pincherle déjà citée, on peut mentionner le livre sur Vivaldi de Walter Kolneder de 1965¹⁶ ou les deux versions de celui de Remo Giazotto de 1965 et 1973 respectivement.¹⁷ D'importance manifestement secondaire par rapport à ces ouvrages sont les nombreuses tentatives de popularisation qui ont vu le jour.

Pour en revenir aux grandes monographies, aux études spécialisées, aux ouvrages de base, il faut constater qu'ils ont non seulement en commun le fait de perdre progressivement leur actualité, mais encore qu'ils sont même plus ou moins incomplets et donc périmés au moment de leur parution. Malgré tous les efforts fournis de la part des auteurs, les dernières découvertes, les résultats des recherches effectuées par leurs collègues ou la publication d'ouvrages sur des sujets apparentés ont facilement pu passer inaperçus. De cette constatation on doit tirer, me semble-t-il, deux conclusions non sans importance.

D'une manière générale, il y a lieu de reconnaître que les publications qui résultent des travaux effectués dans les divers domaines de recherches sur la vie et sur l'œuvre de Vivaldi ne doivent en aucun cas être regardées comme définitives en ce sens qu'elles comprennent tous les détails de ce que nous pourrions savoir. Bien au contraire, il paraît certain que des recherches renouvelées et des études approfondies y apporteront des éléments inédits qui permettront inévitablement de nous faire une idée générale plus ample et plus nuancée du compositeur Antonio Vivaldi, de sa vie et de son œuvre, et d'évaluer d'une manière plus précise et détaillée l'influence qu'il a exercée sur les musiciens de son époque et son importance historique. En fait, nous sommes encore loin d'avoir dépouillé toutes les bibliothèques et archives et d'avoir retrouvé toutes les œuvres qu'il a composées et de connaître tous les documents sur sa vie. Le flot continu de nouvelles découvertes – dont les toutes dernières datent d'il y a quelques mois seulement – en témoigne d'une manière convaincante et encourageante pour ceux qui voudront s'engager dans les recherches.

¹³ PETER RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, København, Antonio Vivaldi Archives, 1977.

¹⁴ PABLO QUEIPO DE LLANO, *El furor del Prete Rosso. La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Madrid, Fundación Scherzo et A. Machado Libros, 2005.

¹⁵ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.

¹⁶ WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi 1678-1741, Leben und Werk*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1965.

¹⁷ REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965, et *Antonio Vivaldi*, Torino, ERI, 1973.

L'ETHIQUE SCIENTIFIQUE

La seconde conclusion sur laquelle je voudrais mettre l'accent se rapporte à la question de l'éthique scientifique et consiste plus exactement à mettre en relief l'importance et la valeur d'une coopération à la fois bien organisée et respectée de tous les côtés.

Pour ce qui est de l'organisation, *l'Istituto*, pendant les soixante ans de son existence, a démontré d'une manière absolument convaincante qu'il possède les facultés et les ressources nécessaires pour se charger de coordonner les futures activités relatives à la vie et à l'œuvre de Vivaldi. Qu'il me soit donc permis, à cette occasion, d'encourager la direction et les divers comités spécialisés à garder soigneusement cette attitude et à bénéficier de leurs qualités notoires et, en même temps, de recommander aux personnes intéressées – que se soient les musicologues expérimentés ou ceux qui se proposent de s'engager dans les travaux sur le compositeur – de maintenir le contact avec *l'Istituto* afin de lui permettre de coordonner les initiatives et de mettre les résultats de leurs efforts à la disposition de leurs collègues.

Cela présuppose, d'un autre côté, que les travaux individuels soient scrupuleusement respectés. Il va sans dire que toute personne qui fait une découverte quelconque a non seulement l'obligation implicite d'en communiquer la nouvelle, mais elle possède aussi et surtout le droit exclusif d'être l'auteur de sa divulgation et celui d'en déterminer le moment juste et d'en choisir les moyens appropriés. En revanche, les personnes responsables des moyens de communication ont l'obligation de veiller à ce que ne soit posé aucun obstacle à la publication d'une nouvelle quelconque, même et surtout dans les cas où les résultats ne correspondraient pas aux idées qu'elles auraient pu se faire d'avance sur la question. D'une manière générale, en fait, il importe de reconnaître que personne ne détient de façon absolue, exhaustive et définitive les connaissances d'une matière. Au contraire, les éléments de celles-ci sont le produit d'échanges mutuels d'observations, d'idées et d'expériences. Les progrès que l'on se propose de faire et les résultats que l'on espère obtenir ne dépendent pas des capacités individuelles, des ressources et des initiatives d'une seule personne, mais doivent être les produits d'un effort collectif. Si ce principe fondamental n'est pas respecté, on risque de décourager ceux qui s'engagent dans un travail de recherches.

LA QUESTION DU CATALOGAGE

Si le présent *Convegno* est couronné de succès, ou, plus exactement, si les conférences et les débats réussissent à inciter à poursuivre les recherches et à s'engager dans des domaines qui restent à exploiter, il n'est pas douteux que les efforts apporteront progressivement des éléments qui regardent spécialement le recensement des œuvres. Que ce soit la découverte d'œuvres inconnues ou celle de documents passés inaperçus ou la présentation d'arguments inédits relatifs au problème de l'authenticité, les éléments des

connaissances acquises devront évidemment être réunis et mis à la disposition des personnes intéressées, et cela, dans la mesure du possible, dans un délai aussi bref que possible.

Afin d'éviter le risque de les retenir pendant de longues années jusqu'à ce qu'une version révisée et complétée du catalogue des œuvres de Vivaldi¹⁸ puisse être publiée, il serait profitable que soit établie une rubrique spéciale dans les *Studi vivaldiani* consacrée exclusivement aux questions de catalogage. Suivant le modèle des sections de Roger-Claude Travers pour la discographie et de Frédéric Delaméa pour les mises en scènes modernes des opéras, la rubrique proposée aura la fonction de publier chaque année tous les renseignements dignes d'intérêt à cet égard: publication de nouveaux numéros d'identification, retranchements éventuels du catalogue principal, présentation des découvertes de documents inconnus de compositions déjà inventoriées etc. A titre d'exemple il sera naturel d'y publier les coordonnées du manuscrit à Lund du concerto RV 377 découvert par Michael Talbot et d'y communiquer les incipit des airs d'opéra retrouvés dans les archives de la famille Arenberg, évoqués par Mme Cornaz. A ce même propos il sera certainement utile de prendre en considération les informations sur la chronologie que pourra fournir la base de données que Paul Everett se propose d'établir.

A l'instar des deux sections mentionnées, celle relative au catalogage doit en outre, pour des raisons pratiques et évidentes, être gérée par une seule personne qui devra en assumer la responsabilité entière. Il m'importe de signaler à ce propos que contrairement à ce que l'on pourrait peut-être attendre, ce ne doit pas indispensablement être l'auteur du *Verzeichnis* qui devra se charger de rédiger la rubrique proposée. Pour plusieurs raisons j'ai décidé d'en laisser les soins à une autre personne à qui sera confiée, en même temps, la mise à jour continue du catalogue. Après 45 ans de travail consacré de façon plus ou moins continue et persistente à la question du catalogage – mes premiers contacts avec Vivaldi remontent en effet au début des années 1960 – et ayant atteint l'âge de la retraite, j'estime que le temps est arrivé de suspendre définitivement mes activités. Ainsi, pour ma part, je tire les conséquences du présent *Convegno* dont la fonction principale est celle de remettre la musicologie vivaldienne aux soins de la jeune génération.

Mon successeur sera une personne dont les mérites en qualité à la fois de musicien et de musicologue sont évidents, mais qui en plus de cela a un avantage qui me paraît important. Depuis les premières tentatives vers la fin du XIX^{ème} siècle de recueillir des informations sur la vie et sur l'œuvre de Vivaldi, les recherches ont été entreprises par des musicologues de nationalités fort dissemblables: allemande, américaine, anglaise, autrichienne, belge, danoise, française, hollandaise, irlandaise, italienne etc. Dans ces conditions il me paraît juste de confier la responsabilité d'un devoir aussi important que celui du

¹⁸ PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007.

recensement à une personne de la même nationalité que le compositeur qui nous intéresse.

J'ai le grand plaisir d'annoncer que Federico Maria Sardelli a bien voulu accepter la charge. Dès la parution du *Verzeichnis*, ce sera donc à lui qu'il faudra adresser les renseignements qui d'une façon ou d'une autre se rapportent au catalogue des œuvres de Vivaldi. Je vous prie avec insistance de bien vouloir respecter sa nouvelle fonction et de le soutenir et de l'assister dans son futur travail.

CONCLUSION

Pour résumer en quelques mots la situation actuelle de la musicologie vivaldienne, il paraît opportun de noter qu'elle ne dispose pas d'un ouvrage fondamental qui réunit l'ensemble des éléments immatériels de nos connaissances, comparable, pour ce qui concerne la richesse des renseignements et les méthodes appliquées, à l'œuvre admirable d'Alberto Basso sur la vie et la musique de Bach.¹⁹ Nous sommes en effet encore loin d'avoir exploité tous les domaines de recherches pertinents et d'avoir réuni une telle masse d'information qu'il soit possible de présenter un volume de la même envergure.

De même, il faut reconnaître que nous ne disposons pas non plus de l'édition complète des œuvres musicales de Vivaldi, à la fois critique et pratique, comparable à la Neue Bach-Ausgabe ou à la Neue Mozart-Ausgabe pour ne citer que ces deux monuments.

À l'occasion d'une réunion au mois d'octobre dernier, organisée par la direction de l'*Istituto* et destinée notamment à poser les prémices du présent *Convegno*, les participants ont invoqué spontanément un nombre considérable de questions relatives à la vie et surtout à la musique de Vivaldi au sujet desquelles il serait avantageux, selon eux, d'entreprendre de nouvelles recherches dans des domaines plus ou moins inexplorés ou de poursuivre les études actuellement en cours. Les quelques exemples communiqués dans la lettre d'invitation adressée aux participants du *Convegno* ont sans doute permis de se faire une idée de la diversité et de la nature des travaux à envisager. Pour ma part je me permettrai d'en suggérer d'autres:

- 1 la publication intégrale des textes des livrets d'opéras (à l'instar des textes des cantates de Bach).²⁰ Une telle édition devra naturellement comprendre toutes les variantes et les modifications successives des textes;
- 2 la poursuite de l'analyse et de la description détaillée des qualités du papier de musique dont se servait Vivaldi (telle que l'étude qu'a effectuée Alan

¹⁹ ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I et II, Torino, EDT, 1979 et 1983.

²⁰ WERNER NEUMANN, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte, unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1956, 2^{ème} édition 1967.

Tyson pour certains documents manuscrits de Mozart).²¹ Un tel projet ferait donc suite aux travaux de Paul Everett;²²

3 la publication complète des documents relatifs à la vie de Vivaldi, regroupés soit d'après leur nature (autographes, non-autographes etc suivant le modèle des «Bach-Dokumente»), soit en ordre chronologique (tels que les documents sur la vie de Mozart).²³ Il n'est pas douteux que les archives vénitienes par exemple renferment des documents inconnus ce que confirme les recherches effectuées par les soins de Micky White.

A ces activités bibliographiques on pourrait ajouter l'entreprise d'études spéciales et systématiques comme par exemple:

4 les relations structurelles entre les airs d'opéra en forme «da capo» et les Allegros des concertos instrumentaux; déjà au début du siècle précédent, Arnold Schering nota dans son histoire du concerto instrumental :«Höchst wertvolle Resultate würde ein Vergleich seines Operschaffens mit seinem Instrumentalschaffen ergeben, aber leider scheinen alle Vivaldische Opernpartituren untergegangen. Einen Begriff seines dramatischen Stils liefern mehrere erhaltene Opernarien. [...] so bestätigt ein Blick auf sie die gemeinsamen Basen, auf denen Arie und Konzert sich um diese Zeit bewegen».²⁴ Heureusement, les pertes ne sont pas si déplorables qu'il le supposait: les partitions manuscrites des fonds de Turin invitent à la confrontation des deux genres musicaux;

5 l'emploi de divers instruments tels que le violoncelle, le hautbois ou le basson (suivant le modèle de Federico Maria Sardelli pour la musique pour flûte);

6 l'instrumentation de la partie de basse continue dans les œuvres de Vivaldi telle qu'elle se présente dans les documents.

La nature et la quantité des sujets suggérés démontrent nettement que la musicologie vivaldienne, en dépit des résultats impressionnants qu'elle a réussi à obtenir depuis plus d'un siècle, doit toujours affronter de nouveaux défis et

²¹ ALAN TYSON, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachussets and London, England, Harvard University Press, 1987.

²² Voir par exemple PAUL EVERETT, *Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 90-107. Du même auteur: *Vivaldi at Work: the Autograph of the «Gloria» RV 589*, «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, pp. 68-87.

²³ *Bach-Dokumente herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig*, vol. 1-3, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1963; *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Bärenreiter, 1961, avec le supplément *Addenda und Corrigenda*.

²⁴ *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (voir note 1), p. 86.

s'engager dans de nouvelles voies. Ainsi, il est certain que plusieurs des questions soulevées en octobre seront l'objet des conférences individuelles et des débats qui auront lieu pendant les jours suivants.

Pour conclure, il m'importe de prononcer mes vœux sincères non seulement pour la réussite des travaux immédiats, mais encore et surtout pour ceux qui seront entrepris dans les années à venir.

Roger-Claude Travers

LA MALADIE DE VIVALDI:
CRITIQUES DE LA THÈSE DE 1981 DE ROGER-CLAUDE TRAVERS

La découverte de nouveaux documents utiles permettant d'éclairer des points restés jusque là obscurs de la vie ou de l'œuvre d'une figure historique est la fierté du chercheur, qu'il soit historien, ou musicologue, si le personnage est un compositeur. Ces éléments exhumés, s'ils sont authentifiés, sont des faits d'une valeur scientifique incontestable, sur lesquels se baseront des études ultérieures.

Interpréter par contre une documentation déjà connue pour échafauder des hypothèses est un jeu intellectuel certes stimulant, mais, comme me l'a rappelé Peter Ryom avec pertinence, lorsque je rédigeais en 1981 ma thèse de doctorat en médecine – mais non en musicologie – sur *La maladie de Vivaldi*, d'un intérêt relatif, sinon secondaire.

Ce travail, qui connut à l'époque une diffusion raisonnable, n'a jamais été jusqu'alors réédité¹ et m'est, aujourd'hui encore, souvent réclamé par des médecins s'intéressant au compositeur et par des musicologues ou des musiciens. Mais depuis un quart de siècle, jamais il n'a bénéficié de critique constructive confirmant ou infirmant les conclusions auxquelles ma modeste expérience d'alors m'avait conduit.

Je n'ai pas l'ambition d'être, en m'inspirant de la savoureuse formule de Reinhard Strohm au sujet de Vivaldi, le meilleur médecin parmi les musicologues ou le meilleur musicologue parmi les médecins. Mais dans la mesure où les réponses apportées sur la nature de cette mystérieuse maladie ne sont pas un dogme et nécessitent, par pur esprit scientifique, une contradiction, je vous propose de l'apporter moi-même ici, en espérant ainsi rouvrir un débat dont l'issue ne peut pas être consensuelle, tant que la découverte d'un document fiable n'en apportera pas le point d'orgue.

Cette communication se base donc sur une thèse que la plupart d'entre vous ne connaissent pas, sinon par le court résumé paru peu après sa soutenance dans le *Bollettino* de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi,² même si les éléments du

Roger-Claude Travers, 50bis Rue de la Marne, 86000 Poitiers, Francia.
e-mail: travers.rc@wanadoo.fr

¹ Ce *convegno* a été l'occasion de rééditer cette thèse de 1981 sous forme de fichier .pdf, téléchargeable, comme document annexe, à cette communication.

² ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Une mise au point sur la maladie de Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 52-60.

texte sur lequel se construit la discussion diagnostique, la fameuse lettre autographe du 16 novembre 1737 adressée par Vivaldi au Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona,³ sont, en apparence, connus par tous les chercheurs.

La première question à se poser concerne la validité du texte sur lequel nous travaillons. Sixième des lettres publiées en 1871 par Federigo Stefani, elle n'est connue que dans une transcription n'obéissant pas aux critères de l'édition critique, comme l'a montré Francesco Degrada⁴ en comparant l'original du texte d'une autre lettre de Vivaldi à Bentivoglio à son édition par Stefani. Il nous est, hélas! impossible d'effectuer cette même comparaison avec celle du 16 novembre 1737, qui appartient à une collection privée inaccessible. Le fait qu'elle ait furtivement réapparu le 6 décembre 1991 chez Sotheby à Londres,⁵ avant de disparaître à nouveau après avoir changé de main, sans que l'expert ait eu le droit d'en transcrire et diffuser exactement le contenu, est naturellement frustrant. Mais c'est un état de fait, et nous nous baserons donc sur un document dont nous soupçonnons la nature corrompue. Ce qui est relativement grave, car chaque terme employé par Vivaldi pour évoquer sa maladie et les conséquences qui en découlent a son importance.

Une faute plus sérieuse, qui était évitable, a été de faire confiance, pour ce travail rédigé entièrement en français, à la traduction élégante mais approximative de Marc Pincherle,⁶ qui ne respecte pas la subtilité de l'écriture de Vivaldi quand il bâtit son argumentaire.

De corruption en corruption, le documentation de base ne répond plus aux critères permettant une analyse scientifique fiable. Nous repartirons donc aujourd'hui, pour limiter les approximations d'interprétation, de la lettre éditée par Stefani.

Pour nourrir la discussion, de nouvelles sources de documentation ont été, depuis vingt-cinq ans, exhumées. De nouvelles pistes biographiques mentionnant la présence de Vivaldi en différentes villes, à Cento,⁷ à Vicenza⁸ notamment, l'apport annexe d'informations ne le concernant pas directement, mais évoquant son entourage ou son cadre de vie, et par dessus tout, le travail de Micky White sur les archives de La Pietà,⁹ dans le sillage des découvertes faites jadis par don Gastone Vio.

³ Cette lettre, révélée en 1871 par Federigo Stefani, à qui elle appartenait, a été publiée à Venise en 1871 en italien (FEDERIGO STEFANI, *Sei lettere di Antonio Vivaldi maestro compositore della prima metà del secolo XVIII*, Venise, 1871), puis en français dans la «Revue de Musicologie», Paris, novembre 1930, dans la traduction de Marc Pincherle, qui la reprit dans sa monographie.

⁴ FRANCESCO DEGRADA, *Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca*, «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, pp. 83-89.

⁵ MICHAEL TALBOT, *Miscellany*, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, pp. 111-112.

⁶ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, Floury 1948 (Johnson Reprint Corporation, New York, 1968), pp. 284-285.

⁷ MICHAEL TALBOT, *Miscellany*, «Informazioni e studi vivaldiani», 20, 1999, p. 137.

⁸ MARIO SACCARDO, *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 17-21.

⁹ MICKY WHITE, *Biographical Notes on the «Figlie di coro» of the Pietà contemporary with Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 21, 2000, pp. 75-97.

Des études intéressantes récentes complètent utilement ces données fondamentales: comme l'analyse des portraits par Jutta Wende,¹⁰ Federico Maria Sardelli¹¹ ou François Farges,¹² celle de l'écriture par Livia Pancino,¹³ ou l'approche intime du Vivaldi violoniste par Olivier Fourés.¹⁴ J'ai, pour ma part, complété mes études quelque peu «mercenaires», obéissant plus à l'art des sciences humaines qu'aux critères de la connaissance scientifique, en m'attachant à l'interprétation caractéro-psychologique de l'écriture de Giovanni Battista Vivaldi,¹⁵ et au décryptage des données de la médecine systémiste, alternative au courant hippocratique-galénique, dont certains médecins du *Settecento* étaient friands, comme en témoigne, semble-t-il, le Dr. Hayes¹⁶ en 1753. Il évoque en effet la *complexion volatile* de Vivaldi, *ayant trop de mercure dans sa constitution*.

Cette nouvelle réflexion a enfin bénéficié des commentaires avisés de deux médecins sur la thèse originale, les drs. Sterdyniak¹⁷ et Boutaric,¹⁸ et du scepticisme bienvenu d'auteurs comme Olivier Fourès ou Patrick Barbier,¹⁹ auteur qui ne s'embarrasse pas de précautions plumitives, en traitant don Antonio de *fièvre coquin*.

La thèse de 1981 donne une explication possible, globale et cohérente de la maladie de Vivaldi et confirme les conclusions du dr. Pietro Berri en 1942,²⁰ dont Michael Talbot a légitimement souligné l'antériorité.²¹ C'est à dire le diagnostic d'asthme bronchique.

Cependant, une relecture, après un quart de siècle, ne laisse pas entièrement convaincu.

¹⁰ JUTTA WENDE, *Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 83-98.

¹¹ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 103-113.

¹² FRANÇOIS FARGES et MICHEL DUCASTEL-DELACROIX, *Au sujet du vrai visage de Vivaldi, essai iconographique*, in *Vivaldi. Vero e falso*, aux soins de Antonio Fanna e Michael Talbot («Quaderni vivaldiani», 7), Firenze, Olschki, 1992, pp. 155-179.

¹³ LIVIA PANCINO, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, pp. 92-95: 97.

¹⁴ OLIVIER FOURÉS, *L'œuvre pour violon soliste de Vivaldi, vers une chronologie du corpus*, mémoire de Master, Lyon, Université Lumière, 2005.

¹⁵ Les résultats de cette étude, réalisée en 1985 à ma demande par le graphologue Pierre Faideau, n'ont pas été publiés jusqu'à ce jour.

¹⁶ WILLIAM HAYES, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*, London, Robinson, 1753.

¹⁷ Courrier personnel du 5.01.1984.

¹⁸ JEAN-JOSÉ BOUTARIC, *La maladie de Vivaldi: une maladie de renard?*, «L'âme et la corde», 11, pp. 26-30.

¹⁹ PATRICK BARBIER, *La Venise de Vivaldi*, Paris, Grasset, 2002, p. 31.

²⁰ PIETRO BERRI, *La malattia di Vivaldi*, «Musica d'oggi: Rassegna di Vita e di Cultura Musicale», 24, 1942, pp. 9-13.

²¹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica* («Quaderni vivaldiani», 5), Firenze, Olschki, 1991, p. 123.

Bien que je m'en défende dans ma discussion diagnostique,²² l'identification à l'asthme est soulignée de façon trop péremptoire.

J'interprète trop la lettre de Vivaldi en fonction de ce diagnostic, ce qui me conduit à être trop généreux et long dans les formes cliniques et évolutives de l'asthme, et très restrictif et sévère, au contraire pour d'autres maladies.

C'est ainsi que j'élimine trop rapidement quatre:

- les suppurations bronchiques chroniques des emphysèmes,
- les causes d'hypertension artérielle pulmonaires,
- les névroses,
- les mystifications.

Les deux premiers diagnostics ne peuvent, hélas!, pas être étayés par la moindre documentation, mais ils n'auraient pas dû être négligés dans le cadre d'une thèse de médecine. Les deux autres méritent une attention particulière.

CE QUE L'ON PEUT OPPOSER AU DIAGNOSTIC D'ASTHME

Le résumé syndromique de la maladie (c'est à dire les conclusions tirées de toutes les informations apportées par l'interrogatoire, l'examen et les explorations du malade, assimilées ici au décryptage de la lettre) confronté aux éléments biographiques connus de Vivaldi, dit ceci:

Sensation d'oppression endo-thoracique évoluant sur un mode chronique depuis la naissance ou la prime-enfance, avec des accès paroxystiques de périodicité inconnue, chez un malade de cinquante-neuf ans, de sexe masculin, non fumeur, avec limitation de l'activité physique contre-indiquant la marche depuis un temps indéterminé, et mode de vie en semi-réclusion dans sa maison.

Le diagnostic d'asthme que je retiens appelle six remarques:

1°) La notion de crise paroxystique est en fait absente de la lettre de Vivaldi. La sensation d'«étroitesse de poitrine», dont fait état Vivaldi, semble correspondre à un état permanent, ou constant dans certaines circonstances (messe, marche...), évoquant une dyspnée chronique (difficulté à la respiration) ou une oppression thoracique.

L'obligation d'interrompre la célébration de la messe peut être due à une aggravation circonstancielle d'une maladie chronique et non à une crise paroxystique.

Les circonstances exactes de l'interruption de la messe ne sont absolument pas décrites par Vivaldi. Rien n'indique l'existence de prodromes (signes avant-coureurs), le besoin d'aide, l'attitude de l'assistance. Vivaldi ne dit pas qu'il a rejoint la sacristie. La description pathétique faite par le dr. Berri est très imagée,

²² ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La maladie de Vivaldi*, Poitiers, «Association Vivaldi de Poitiers», 1982, pp. 53-64.

mais malheureusement dénuée de bases. Vivaldi a pu souffrir «d’oppression» chaque fois qu’il disait la messe, mais ne l’interrompte que dans trois cas.

Aucune évolution réelle de la maladie ne se dégage de la lettre de Vivaldi. Tout est sur le même plan. Vivaldi passe sans transition de 1705 à 1737: *Per questo io vivo quasi sempre in casa* (à cause de cela, je vis presque toujours à la maison).

J’insiste malheureusement dans la thèse sur la précision apportée par Vivaldi: «je ne puis plus marcher». À ce propos, il existe un problème dans la traduction française due à Marc Pincherle. La phrase exacte est *non posso camminare* (je ne peux pas marcher [à cause de...]). Ce détail a une grande importance, car la notion d’évolutivité de la maladie que je soulignais, liée au mot «plus» n’existe pas si on le corrige par le mot «pas».

2°) Je classe l’asthme dans les maladies à dyspnée chronique,²³ ce qui, médicalement, peut être contesté.

L’asthme est une maladie chronique, mais la dyspnée est paroxystique. De là, on ne voit pas très bien comment tous les troubles de Vivaldi peuvent s’expliquer par l’asthme, du moins si l’on s’en tient aux informations qu’il nous donne.

S’il s’agit d’une forme simple, c’est-à dire avec crises paroxystiques survenant à une fréquence indéterminée, on ne comprend pas l’impossibilité de la marche qui, selon Vivaldi, est permanente, constante. D’autre part, on pourrait trouver curieux que les crises ne soient mentionnées qu’à l’occasion du service de la messe. Il est vrai que les justifications de Vivaldi concernent les motivations du cardinal Ruffo pour lui interdire l’entrée de Ferrare: c’est à dire de ne pas dire la messe. Il peut ne pas lui sembler nécessaire d’expliquer les autres circonstances d’apparition.

Quoiqu’il en soit, un asthme aussi sélectif – surtout s’il évolue depuis l’enfance – est bizarre et semble ne jamais avoir été décrit.

Ne confondons pas l’asthme, entité nosologique (ensemble des formes d’une même maladie) précise, identifiée, avec l’hystérie de conversion, l’hypochondrie ou l’angoisse.

Notons que le caractère diurne et le lien à une activité précise pourrait évoquer un asthme allergique dû à un «allergène d’église». Mais outre qu’un tel allergène n’est pas connu, il ne semble pas que la maladie empêchait Vivaldi d’entrer dans une église.

L’asthme d’effort, tel que je le conçois dans ma discussion, est rare, et tous les auteurs consultés pour cette mise au point le décrivent comme une forme de début chez l’adulte jeune, ce qui ne correspond pas au cas de Vivaldi. Une telle forme clinique est assez contradictoire avec l’activité et la vie de Vivaldi.

Bien plus fréquent semble être l’asthme après cessation d’effort, mais cet asthme est proportionnel à l’effort physique. Ce qui ne va pas dans notre cas.

²³ ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La maladie de Vivaldi*, cit., pp. 52-69.

3°) L'asthme devient bien une maladie à dyspnée chronique au stade d'asthme à dyspnée continue, avec éventuellement cœur pulmonaire chronique (ce qui désigne les accidents cardiaques chroniques provoqués par une affection pulmonaire lentement progressive). Ce qui était le cas de l'écrivain Marcel Proust. Dans ce cadre, comment pourrait-on expliquer l'activité débordante de Vivaldi (voyages, carrière, enseignement) et, toujours, la sélectivité de la maladie? De plus, dans ce cas, il y aurait eu toux, crachats et fièvre, manifestations présentes chez Proust, mais qui n'est mentionné nulle part par Vivaldi (ni par ses contemporains).

4°) La sensation de *stretrezza di petto* (étroitesse de poitrine) évoque-t-elle vraiment l'asthme? C'est difficile à dire; pas les crises paroxystiques semble-t-il. Je n'explique pas tout d'abord la sélectivité de la maladie. Vivaldi n'a eu de symptômes justifiant de quitter l'autel que dans 0,3% des célébrations:

appena ordinato sacerdote, un anno o poco più ho detto messa, e poi l'ho lasciata avendo dovuto tre volte partir dall'altare senza terminarla a causa dello stesso mio male.

Est-ce suffisant pour renoncer à dire la messe, surtout si on a une haute considération pour cet acte? La question peut être posée.

Mais surtout, je n'explique pas non plus pourquoi Vivaldi n'emploie jamais le terme d'asthme et pourquoi il reste si flou dans la description de sa maladie.

J'accepte sans la discuter suffisamment la thèse de Pietro Berri, qui justifiait l'identification de la *stretrezza di petto* à l'asthme:

Elle repose sur le fait, dit-il que dans De natura simplicium, le fameux médecin de Rapallo, Giovanni da Vigo, archiatre (médecin en chef) pontifical (1460-15??), en parlant des expériences faites sur lui-même, disait: «ce remède (la scabieuse) m'a été secrètement révélé dans ma jeunesse pour soulager l'oppression de poitrine («strictura pectoris»)».

L'examen de plusieurs ouvrages médicaux²⁴ postérieurs à celui de da Vigo limite en fait beaucoup la valeur de cette identification. Ce praticien était contemporain du début du courant médical renaissant, qui avait duré environ un siècle (de 1540 à 1650 environ), et qui donc, à l'époque de Vivaldi, était obsolète et avait été remplacé par les deux courants dominant à Venise: le galénique et le systémiste.

Le terme «asthme» est notamment parfaitement identifié.

Sylvius (1614-1672)²⁵ établit la différence entre l'asthme et l'orthopnée (dyspnée empêchant le malade de rester couché et l'obligeant à s'asseoir ou à rester debout), ainsi qu'entre l'anhélation (respiration courte et fréquente), la

²⁴ Voir en particulier: CHARLES LICHTENHALER, *Histoire de la Médecine*, Paris, Fayard, 1978, et JEAN-JACQUES PEUMERY, *L'histoire illustrée de l'asthme, de l'antiquité à nos jours*, Paris, R. Dacosta, 1984.

²⁵ SYLVIVS (FRANÇOIS DE LE BOE, dit), *De Aeris Inspiratione laesa* XII, XV, «Opera medica», Amstelodami, 1679.

dyspnée occasionnée par un cauchemar, et la suffocation hypocondriaque qu'il compare à la strangulation.

Stahl (1660-1734)²⁶ décrit une observation d'un patient en proie à un sentiment d'anxiété, respiration à peine possible, et un sentiment de compression du thorax... En bref, tous les symptômes de l'«asthme convulsif».

Junker (1709-1759)²⁷ donne une intéressante définition et une classification de l'asthme. *L'asthme est une gêne de la respiration, résultant tantôt de l'atonie et de l'encombrement des voies bronchiques par des humeurs épaisses, tantôt d'une contraction spasmodique, rigide et active de ces voies. Le mot «asthme» est dérivé du grec: «je respire difficilement».*

Willis (1621-1675)²⁸ conçoit une origine nerveuse dans la genèse de l'attaque d'asthme. Il devenait logique, en effet, d'admettre que la crise d'asthme n'était autre qu'un phénomène réflexe dont le retour se faisait au niveau des bronches du poumon – dans l'«asthme convulsif».

Floyer (1649-1734)²⁹ distingue «le véritable asthme d'avec les autres espèces de difficultés de respirer». Lui-même asthmatique, il écrit: *J'ai trouvé des asthmiques qui m'ont dit l'avoir été pendant cinquante ans et se sont néanmoins assez bien portés, sans que leurs poumons aient été beaucoup altérés et sans être hors d'état de s'acquitter de leurs fonctions ordinaires. C'est à quoi je réfléchis souvent pour encourager mes malades et m'encourager aussi moi-même, puisque mon asthme ne m'empêche pas d'étudier, de marcher, d'aller en voiture, de remplir mes fonctions, de manger, de boire et dormir, aussi bien que j'ai jamais fait, et que je ne m'aperçois point du tout que mes poumons soient altérés...* Si Sir John Floyer avait été le médecin de Vivaldi, on peut en déduire qu'il lui aurait conseillé de continuer son service.

Mais cette littérature médicale n'était sans doute pas connue de Vivaldi, pourrait-on rétorquer! Certes, mais un document de toute première importance nous éclaire sur les termes employés par les médecins vénitiens du temps de Vivaldi. Plus précisément encore, dans l'entourage même de Vivaldi. Je tiens à remercier Micky White de m'avoir confié, il y a quelques années, avant publication, le résultat de ces patientes recherches concernant les pensionnaires de La Pietà, leur nom, date et âge du décès, cause de décès, durée de la maladie. Un document d'une valeur exceptionnelle dont le mérite de la découverte lui revient tout entier, alors que je me contente d'interpréter les éléments qui m'intéressent dans cette discussion. Notre base de données compte 725 pensionnaires de l'institution, pour lesquels 70% des diagnostics (514 patients) se concentrent sur les mêmes causes de décès. 100 pensionnaires meurent de phtisie *Etesia*, la tuberculose donc, dans 13,8% des cas. Puis, par ordre décroissant, viennent le *Mal di petto* (terme même employé par Vivaldi pour

²⁶ GEORG ERNST STAHL, *Theoria medica vera*, Halle, 1707, cité par PINEL, *Nosographie philosophique* 3, Paris, J. A. Brosson, 1813, pp. 237-238.

²⁷ JOHANN JUNKER, *Conspectus Medicinæ theoretico-practicæ*, Halle, 1718.

²⁸ THOMAS WILLIS, *De Asthmate*, «Opera omnia», Tomus posterior, Sect.1, XII, Lyon, J. A. Huguéan, 1681, pp. 103-114.

²⁹ SIR JOHN FLOYER, *A Treatise of the Asthma*, London, R. Wilkin, 1698.

décrire son mal, avant de préciser *Stretezza di petto*, et qui désigne sans doute une affection thoracique à polarité cardiaque plus que pulmonaire, dans 13,1% (95 cas), puis la fièvre *Febre ettica* (hectique: qui persiste), *Febre maligna* dans 12,8% (93 cas), l'hydropisie *Idropesia* (épanchement de sérosité dans une cavité du corps) dans 9,5% (69 cas), l'apoplexie *Appoplesia* (= hémorragie cérébrale) dans 7,5% (57 cas), la fluxion *Flusso* dans 4,4% (32 cas), la «pointe au cœur» *Punta (di petto)*, probablement l'infarctus dans 29 cas, soit 4%. Suivent la variole *Variole*, le cancer (identifié comme tel, même si le nombre est certainement sous évalué), et, dans 5 cas, est posé distinctement de diagnostic d'asthme *Asmo*. Soit 0,70% des cas.

Les cas de Lavinia et Rosana, entre autres, sont particulièrement intéressants, car ces malheureuses pensionnaires, qui, précisons-le, ne faisaient pas partie du *Coro*, portent à la fois deux diagnostics:

Lavinia, décédée en décembre 1715, à l'âge de 48 ans, est mentionnée comme asthmatique depuis un an, et souffrait de *mal di petto* depuis un mois. Ce qui sous entendrait que le *mal di petto* (affection aiguë thoracique, probablement d'origine cardiaque) s'était surajouté à l'asthme bien identifié depuis un an. Ce que confirme l'acte de Rosana décédée en décembre 1758, à l'âge de 85 ans, mentionnée comme asthmatique depuis six ans, qui souffrait de *mal di petto* (même remarque que pour Lavinia) depuis neuf jours. Là encore, le *mal di petto* (affection aiguë) s'était surajouté à l'asthme bien identifié depuis un an.

Camila, elle, morte à 87 ans en novembre 1719, en souffrait depuis trois mois, tandis que Cornelia, morte à 40 ans en août 1736, n'en souffrait que depuis douze jours.

Gustinia enfin, morte à 40 ans elle aussi en juillet 1746, en souffrait depuis deux mois.

Les registres semblent donc indiquer, selon les cas, les poussées paroxystiques ayant entraîné la mort (question de jours) ou la durée d'un asthme à dyspnée continue, durant depuis bien plus longtemps. Quoiqu'il en soit, le terme asthme *Asmo* est bien mentionné, et distingué de *Mal di petto*.

Deux tiers des 95 pensionnaires souffrant de «*mal di petto*» décédèrent en quelques jours (entre 4 et 25 jours). Pour une trentaine d'entre elles, la durée de la maladie s'échelonne entre 1 et 5 mois, ce qui laisse soupçonner une infection pulmonaire traînante, un cancer bronchique ou pathologie touchant le système cardiovasculaire.

Restent les cas exceptionnels d'Agostina qui souffrait de *mal di petto* depuis 4 ans et 4 mois (ce qui laisse soupçonner un début brutal bien identifié), Cecilia, morte à 72 ans après un an de maladie, et Aurelia, qui devait en souffrir depuis si longtemps qu'il est noté [*da*] *molto tempo*.

Aucun de ces cas ne se réfère à l'asthme, différencié de *mal di petto*, à différencier aussi de la phtisie, comme l'indique le cas de la petite Monica, morte à 11 ans en mai 1711 de *mal di petto e tisia*.

L'analyse sommaire de ces précieux documents montre que pour les médecins de La Pietà, l'asthme et la phtisie étaient des maladies bien connues, ce que nous laissons soupçonner les écrits des praticiens sus mentionnés.

Vivaldi emploie, lui, le terme de *mal di petto*, comme à La Pietà, mais de plus, il précise *strettezza di petto*, comme pour distinguer une expression employée pour désigner une affection généralement aiguë ou en poussée évolutive d'un état permanent *un male che patisco a nativitate*. Qu'il ait ignoré le terme «asthme» est hautement improbable. Qu'il ne l'ait pas précisément indiqué, alors qu'il tente de se justifier, reste peu compréhensible.

5°) La comparaison avec l'asthme de Marcel Proust, que j'ai reprise de l'article de Pietro Berri, est séduisante, mais pas toujours adéquate. Proust souffrait d'un asthme sévère, invalidant, ne lui laissant quasiment aucun répit, et qui restait pratiquement indépendant des saisons. De nombreux facteurs étiopathogéniques (étudiant les causes de la genèse de la pathologie) s'intriquaient, bien sûr, dans sa maladie, mais les facteurs allergiques étaient nets, notés et non spécifiques (rhume des foins, allergie aux fleurs, à la poussière, impossibilité d'aller à la campagne). Ses crises étaient imprévisibles et n'avaient aucune sélectivité. Il n'aurait jamais pu mener une activité aussi importante que celle menée par Vivaldi.

Proust a continué à fréquenter les salons le plus qu'il a pu, et continuait à y être invité.

Il n'a jamais été dans l'impossibilité de marcher (en dehors des périodes de complications).

Il n'a jamais eu besoin de tant d'assistance.

Proust a vraiment vécu reclus à la fin de sa vie (même s'il sortait quand même un peu), alors que Vivaldi voyagea à travers l'Italie et l'Europe.

Je suggère dans la thèse que *Vivaldi, contraint par sa maladie à vivre reclus, a pu ainsi écrire une œuvre importante*. Un tel raisonnement ne s'applique pas exactement à Proust. Au début, Proust ne gardait la chambre que lors des complications (surinfections, fièvre) ou des périodes de crise, mais ce n'était pas une occasion d'écrire, car il était obligé de s'aliter et était freiné dans son activité d'écrivain, comme il l'explique, par exemple, dans son courrier avec Mr. et Mme. Straus. Par la suite, la constatation que, après chaque sortie, il devait s'aliter, l'a amené à renoncer volontairement à sortir pour terminer son œuvre littéraire qui représentait pour lui (et pour nous!) l'essentiel de sa vie.

6°) Enfin, d'un point de vue étiopathogénique, si on peut être d'accord avec Roland de Candé³⁰ sur l'état névrotique de Vivaldi, on ne peut approuver les conclusions qu'il tire sur l'origine psychosomatique de sa maladie, que j'ai reprises.

En effet, la thèse de la *réaction névrotique à l'absence de vocation religieuse* (Candé *dixit*) s'oppose à la thèse de l'asthme. S'il s'agit d'une réaction névrotique, il s'agit alors d'hystérie de conversion, d'angoisse. Un tel trouble aurait dû disparaître ou se modifier après le renoncement à la célébration du culte et n'explique pas l'impossibilité de la marche.

³⁰ ROLAND DE CANDÈ, *Vivaldi*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, pp. 89s.

On ne peut défendre l'idée que Vivaldi souffre d'asthme *depuis sa naissance* en réaction à une absence de vocation qui se manifeste des années plus tard! Dans une telle hypothèse, il faudrait admettre que la maladie de Vivaldi a commencé au début des années 1700, donc remettre en cause les dires de Vivaldi. C'est éventuellement possible, mais il s'agit d'une hypothèse.

En conclusion de ce chapitre, j'ai volontairement insisté sur ce qui ne me paraît pas bien correspondre au diagnostic d'asthme, pour montrer que l'on ne pouvait affirmer ce diagnostic avec une telle certitude, ou du moins de façon privilégiée.

Cependant, on doit reconnaître que ce diagnostic est un de ceux qui doivent être soulevés.

Peut-être peut-on alors justifier le flou de la description de Vivaldi par le fait qu'il ne s'agit pas d'une lettre à un médecin pour qu'il fasse un diagnostic et propose une thérapeutique – donc une lettre avec de grandes précisions sur les symptômes et leur évolution –, mais une lettre pour se défendre contre des accusations qu'il estime peut-être injustifiées, ce qui l'amène à ne citer que ce qu'il juge important dans le cadre de cette défense et peut-être à exagérer certains symptômes.

ÉTUDE D'AUTRES POSSIBILITÉS

D'autres diagnostics possibles, insuffisamment abordés dans la thèse, ne peuvent être négligés dans le cadre d'un tel travail universitaire, même si il est impossible de les soutenir, en l'absence de tout document permettant de les étayer.

Par exemple: les suppurations pulmonaires chroniques, un emphysème modéré (état pathologique du poumon caractérisé par la dilatation et la destruction des bronchioles respiratoires et de la paroi des alvéoles), les causes d'hypertension artérielle pulmonaire, auxquelles il faut bien songer devant une dyspnée d'effort, surtout si l'on admet que plusieurs maladies ont pu se succéder chez Vivaldi, ou la tachycardie supra ventriculaire paroxystique (affection caractérisée par la répétition d'accès, à début et à fin brusques, durant de quelques minutes à plusieurs heures, pendant lesquelles le cœur bat très rapidement et régulièrement).

Deux en fait, sur lesquels je ne me suis pas suffisamment penché, et que je n'ai pas finalement retenus, méritent d'être à nouveau soulevés: la crise d'angoisse chez une personne phobique, et la mystification.

La crise d'angoisse chez une personnalité phobique (ou hystéro-phobique)

Pietro Berri présente une conception partielle et fautive de la névrose phobique; ce que j'aurais dû souligner. Il lui est donc facile de réfuter ce diagnostic. L'agoraphobie, qu'il mentionne, n'est qu'un aspect parmi d'autres des phobies. Selon Hesnard,³¹ cité dans la thèse, il existerait quatre

³¹ ANGELO HESNARD, *Les phobies et la névrose phobique*, Paris, Payot, 1961.

groupes de phobies (et des formes de passage vers la névrose d'angoisse), que je résume:

- I Les phobies de situations vécues: agoraphobie / claustrophobie / angoisse des rues / angoisse des moyens de transport (Freud lui-même).
- II Les phobies des contacts: objets / animaux / contact avec les malades, morts / excréta humains (fèces, salive...).
- III Les phobies d'impulsion criminelle / suicidaire.
- IV Les phobies des situations sociales: éreutophobie (peur de rougir en public) / contact social, personnes, groupe social, sexe opposé... / certains phénomènes de trac / professionnelles.

L'angoisse des rues parmi les phobies de situations vécues, comme les phobies des situations sociales de type professionnelles, peut correspondre à Vivaldi. Les formes pluri symptomatiques sont les plus fréquentes.

Parmi les phobies de situations vécues, l'agoraphobie a été décrite et étudiée par Westphal³² en 1801. Il s'agit de la peur des rues larges, des places, des espaces ouverts, ce qui ne semble pas correspondre à la maladie de Vivaldi, comme le montre le récit de Hiller,³³ décrivant Vivaldi traversant la Piazza S. Marco en compagnie de Pisendel. L'angoisse des rues, par contre, peut expliquer la pathologie de Vivaldi, du moins en partie. Dans cette forme clinique, le sujet ne peut sortir de chez lui sans être accompagné. Souvent même, il ne peut rester seul chez lui. Dans ces deux phobies, l'angoisse peut être évitée par diverses méthodes: se faire accompagner ou par l'utilisation permanente d'un véhicule.

Des phobies de situation sociales, l'éreutophobie (= peur de rougir en public) est la plus fréquente. Dans les cas les plus graves, le sujet ne peut plus paraître en public. Parmi celles-ci, le cas particulier de certaines phobies professionnelles mérite d'être souligné: il est intéressant de noter que le Dr. Wilhelm Stekel,³⁴ de qui Freud s'est inspiré pour ses écrits sur la névrose phobique, rapporte le cas d'un... rabbin qui, au milieu du service, n'aurait plus pu continuer son office, et aurait finalement dû abandonner sa profession! Nous sommes en plein dans le sujet.

Pour Perrier,³⁵ ces phobies de situations sociales amorcent déjà la structure paranoïaque. Ce qui irait dans le sens de l'analyse de Michael Talbot.³⁶

³² CARL FRIEDRICH OTTO WESTPHAL, *Die Agoraphobie, eine neuropathische Erscheinung*, «Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten», 3, Berlin, 1871-72, pp. 138-161.

³³ JOHANN ADAM HILLER, *Lebenslauf des ehemaligen königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Concertmeisters Herrn Johann George Pisendel*, «Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend», 1, 1766-1767, pp. 277-82, 285-92.

³⁴ WILHELM STEKEL, *Les états d'angoisse nerveux et leur traitement* (traduction française de L. Hahn), Paris, Payot, 1930.

³⁵ FRANÇOIS PERRIER, *Phobies et hystérie d'angoisse*, «La psychanalyse» (Revue), 11, 1956, pp. 165-195.

³⁶ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, London, Dent, 1978, pp. 93-95.

Il faut également rappeler que la conception actuelle des névroses est plus souple, moins tranchée, que la historique division Phobie/Hystérie/Obsession, à laquelle je me suis un peu facilement rattaché. De nombreuses formes de passages, d'associations, sont décrites; notamment la névrose phobique, qui surviendrait souvent chez une personnalité hystéro-phobique.

Une connaissance raisonnée de la documentation amène à déduire que les signes décrits par Vivaldi s'accordent bien aux signes de l'angoisse présents chez le phobique en situation phobogène. À savoir l'oppression thoracique (décrite), plus ou moins accompagnée – ce que l'on déduit en lisant entre les lignes – de signes cardiaques (tachycardie, palpitations), tremblements, sueurs, dérobement des jambes, lipothymie. Ces signes peuvent très bien être qualifiés d'«étroitesse de poitrine». En général, les phobies commencent tôt dans l'enfance et l'évolution variable se fait sur un mode chronique pendant des années, avec possibilités de rémissions ou d'aggravations. Vivaldi a pu avoir une névrose phobique associant angoisse des rues et phobies sociales.

Une telle personnalité phobique, ou hystéro-phobique, est absolument compatible avec le profil psychologique de Vivaldi, son affectivité, son comportement social, avec notamment les phénomènes de surcompensation, d'hyperémotivité, le besoin d'être sécurisé, ou l'agressivité. Vivaldi a très bien pu être déclaré apte à la prêtrise en ayant une personnalité hystérique (au sens actuel du terme). La grande crise hystérique, du type de celles décrites par Charcot, est rare. On observe plus fréquemment des équivalents mineurs, ou la personnalité «dite» hystérique. Certes, le contexte socio-culturel est important. Un Vénitien et un Norvégien, devant une situation identique, réagiront sans doute selon des codes comportementaux différents, à prendre en compte pour décrypter les réactions de l'individu. Il n'empêche que le Latin, comme le Nordique, peuvent présenter une telle personnalité, même si le premier l'exprimera probablement avec une dramatisation plus évidente.

De la personnalité hystérique, Vivaldi a la dépendance affective, la recherche de relations sécurisantes, la volonté de paraître, de séduire, la mythomanie peut-être (en tous cas, les recoupements d'informations laissent fort à penser qu'il est un menteur notoire).

On peut noter chez Vivaldi des conduites contra-phobiques:

- fixation sur les situations phobogènes (messe, marcher seul dans la rue), avec évitement de ces situations (ce qui l'aurait amené à renoncer à la célébration du culte, comme l'avait fait le rabbin du Dr. Stekel).
- impossibilité de la marche: de nos jours, les grands phobiques prennent la voiture. Vivaldi utilise le carrosse et la gondole; il sort accompagné de gens qu'il connaît (les «femmes», Pisendel) et a besoin d'un «tiers sécurisant».
- il a également besoin d'une présence humaine chez lui, ce qui pourrait, entre autres motifs prenant en compte les usages de l'époque pour un prêtre, expliquer qu'il a toujours vécu avec ses parents.
- la bigoterie, les signes de croix, décrits complaisamment par Goldoni,³⁷ qui peuvent être considérés comme des protections symboliques.

Dans le cadre d'une telle pathologie, l'affirmation de Vivaldi: *tout ce que je puis faire de bien, je le fais à la maison et à la table de travail* prend tout son sens et correspond à la réalité simple et vraie.

Sans doute serait-il intéressant de disposer de davantage d'éléments sur Anna Girò. Je note qu'elle est une femme de théâtre et qu'elle s'attache à Vivaldi, prêtre, donc en principe sexuellement inaccessible. Qu'elle ait été pour Vivaldi un élément sécurisant semble hautement douteux. Un faisceau d'éléments, que je n'ai pas le temps de réunir ici, m'amènent à penser, comme Micky White,³⁸ que *l'Annina del Prete rosso* était une diva assez futile, très attachée à ce qui brille, qui n'a eu de consistance qu'à travers l'image sublimée que Vivaldi lui-même en avait.

Le véritable protecteur d'Antonio fut plutôt le patriarche du «clan Vivaldi», Giovanni Battista, qui accompagna son fils tout au long de sa carrière et de ses voyages, presque jusqu'à la fin. Il eut peut-être l'ultime apaisement en voyant son fils réintégré à La Pietà par un vote unanime le 13 avril 1736, peu de temps avant sa mort survenue le 14 mai, un mois plus tard exactement.

Sans son père, Vivaldi était perdu! Cette conclusion lapidaire de Micky White, à laquelle je souscris bien volontiers, est confortée par rares documents directement liés à Vivaldi père, comme par exemple la découverte de relevés comptables de loyers rédigés avec application par Giovanni Battista, qui montrent la précision de l'homme dans son approche des choses concrètes.

Ce qui rejoint heureusement l'étude grapho-psychologique que je demandai d'effectuer en 1985 au président d'alors de la société française de graphologie, Pierre Faideau, à qui je confiai un exemple présumé de l'écriture de Papà Vivaldi.³⁹ Voici ses conclusions:

C'est la rigueur qui domine sous cette écriture stable, équilibrée, pesée, où toutes les lettres sont lisibles. G.B. ne sort pas de la ligne tracée, et la règle est appliquée comme il se doit, sans rudesse, car il est sensible et vibrant, sans sensiblerie, car il est ferme et conséquent. Quelques fioritures dans les hampes et jambages, conformes à l'esprit de l'époque, sont aussi souples, adaptabilité aux circonstances, avec une certaine fantaisie. Le trait est encore beau, en relief, bien que pâteux, car il a soixante dix ans au moment de cette écriture. Autre caractéristique intéressante, l'écriture est parfois à pression déplacée (hampes plus légères que le délié), ce qui implique un manque relatif sur le plan de l'affirmation naturelle de soi, suivi d'un «forçage» sur celui des contacts. Cela explique en partie la rigueur dans le quotidien: on dirait maintenant «formation réactionnelle», ce qui est une défense. La sensibilité est en nuances, vibrante, sur un fond d'étroitesse. La pensée est mathématique et analytique, logique. Peu de rêves dans un quotidien qu'il faut assumer. Plus concret et sensoriel que mystique, il peut avoir des principes religieux, mais qui ne bouleversent pas sa vie. C'est l'écriture d'un «honnête homme» qui n'aime pas les compromissions, et qui peut même les déjouer, car il est adroit.

³⁷ CARLO GOLDONI, *Commedie*, I-XVII, Venezia, Pasquali, 1761-78, et *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, I-III, Paris, Duschesne, 1787.

³⁸ Conclusions résultant d'une conversation privée.

³⁹ Le graphologue a reçu pour examen des copies de folios de *La Senna festeggiante*, RV 693, de la main du scribe 4, communément identifié comme étant Giovanni Battista. Voir: PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, pp. 27-88: 50.

On ne soulignera donc jamais assez l'importance de son père dans la vie du *Prete rosso*. Les arguments apportés dans la thèse de 1981 pour réfuter le diagnostic de névrose phobique ne semblent pas, ainsi, irréfutables, et une grande prudence s'impose. En effet, j'y élimine cette hypothèse, en suggérant qu'«une telle pathologie aurait emprisonné Vivaldi toute sa vie, ce qui ne semble pas le cas, puisqu'il était intégré dans la société de son temps et qu'il a affronté toutes les situations difficiles de son existence avec brio».

Mais... Vivaldi fut bien prisonnier de sa maladie toute sa vie! Il dut renoncer à célébrer la messe, s'enfermait chez lui, ne pouvait marcher et n'était plus appelé dans les «salons»! Vivaldi lui-même le dit dans sa lettre: toute sa vie est annexée par la maladie, comme l'expriment les phrases: *tout ce que je peux faire de bien ou tout vient de mon mal*.

Les critiques du diagnostic de névrose, de ce point de vue, sont contradictoires avec le diagnostic d'asthme, car elles pourraient s'appliquer à lui, compte tenu du profil psychologique que l'on peut dresser de Vivaldi (le besoin d'être sécurisé, l'angoisse, voire la structure paranoïaque!).

La mystification

Il est difficile enfin de ne pas envisager cette hypothèse déjà soulevée hier par Malipiero⁴⁰ et Talbot, entre autres, puis aujourd'hui par Barbier et Fourès. Il peut s'agir d'une mystification pure et simple, d'une mystification chez une personnalité névrotique, ou d'une mystification par exagération.

Déjà sans parler même de mensonges, il faut s'interroger sur la fiabilité des informations apportées par Vivaldi, en tenant compte des problèmes de mémoire, d'imprécision (ce n'est pas une lettre à vocation scientifique), de la méconnaissance de la médecine (étio-pathogénie, sémiologie...), d'erreurs de date.

En ce qui concerne la crédibilité de Vivaldi, l'argument le plus troublant est sans doute que personne ne signale sa maladie, hormis lui-même. Et pas toujours d'ailleurs, lui qui écrivait le 10 Juin 1730 au Prince Carl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz⁴¹ qu'il n'a plus l'intention de quitter la Sérénissime puisqu'il y est retourné *lode a Iddio* (grâce à Dieu) en bonne santé. Autrement dit, si nous n'avions pas cette lettre, nous n'aurions pu soupçonner l'existence de cette maladie.

La documentation bien connue ne peut que confirmer, de plus, que Vivaldi est un affairiste vivant dans une atmosphère de scandale, pour lequel la fin justifie les moyens.

La démonstration de sa lettre s'est finalement, semble-t-il, révélée peu convaincante pour Bentivoglio, ainsi que pour Ruffo. Vivaldi donne le sentiment de penser que, plus le mensonge est gros, plus il est crédible: voir

⁴⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Un frontespizio enigmatico*, «Bollettino bibliografico musicale», gennaio 1930, pp. 16-19.

⁴¹ RUDOLF ELLER, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 5-23.

l'échange judiciaires avec Antonio Mauro, où il est aussi très convaincant.⁴² Vivaldi pensait-il que Ruffo allait vérifier ses dires? Cette *pathologie que toute l'Europe connaît* semble tout à fait ignorée par le cardinal Ruffo et le marquis Bentivoglio. D'ailleurs, Ruffo a maintenu son interdiction.

Enfin, si l'on admet l'hypothèse que Vivaldi avait une personnalité, une structure névrotique, il nous faut avoir une autre appréciation de la notion de crédibilité.

Il faut différencier un mensonge chez une personne normale de celui commis par une personnalité névrotique.

Je le répète: ce n'est pas une lettre de Vivaldi à un médecin, à qui il expose son cas pour obtenir un diagnostic et un traitement, mais une lettre utilisant des raisons médicales au service d'une démonstration. Mais il n'utilise pas que des arguments médicaux. Il utilise des arguments d'autorité, dans sa volonté de se servir de tout ce qui peut aller dans son sens. Il ne se rend pas compte que ces deux types de discours se contredisent.

Voyons l'argumentation de Vivaldi.

Le premier discours *je ne peux dire la messe pour raisons médicales s'oppose au second j'ai été appelé en de nombreux endroits* (à Rome, dans les appartements du pape, à Mantoue, à Vienne) *et je n'y ai pas dit la messe.*

Le premier argument correspond au discours «médical» qui conduit à insister sur la maladie, sa gravité (impossibilité de marcher), sa longue évolution (depuis la naissance), ses conséquences sociales (vie recluse, non fréquentation des maisons des seigneurs).

Le second argument est un argument d'autorité. Ruffo, semble-t-il penser, ne va quand même pas le rejeter, alors que le pape lui-même l'a reçu, de même que le prince de Hesse Darmstadt, l'empereur Charles VI à Vienne, le cardinal Ottoboni à Rome... et alors qu'il correspond avec neuf altesses!

De ce discours d'autorité, se dégage une activité débordante, de nombreux voyages, la fréquentation de nombreux seigneurs, même s'il écrit spontanément dans la lettre sus nommée au Prince Carl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz son désir de ne plus quitter Venise *dove in avvenire mi fermerò di continuo* (où je resterai fixé à l'avenir).

Les deux discours sont contradictoires. Aux voyages s'oppose la vie recluse. *À j'ai été appelé à Vienne... ou le pape a voulu m'entendre, s'oppose aucun seigneur ne m'appelle en sa maison.*

Certains de ces arguments sont spécieux, sujets à caution. S'il a été appelé comme musicien, il est normal qu'on ne lui demande pas de servir la messe, car il est en dehors de sa paroisse, on sait qu'il a abandonné le service, et les églises ont naturellement un prêtre attiré. La mystification expliquerait le flou du symptôme, l'imprécision quant à l'évolution, et pourrait expliquer l'imprécision de date. Affirmer qu'il n'a dit la messe qu'un an lui permet d'insister sur la

⁴² LINO MORETTI, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi vene-ziano europeo*, aux soins de Francesco Degrada («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 89-99.

sévérité de la maladie – par rapport à trois ans – et être aussi plus crédible. Quant à l'autre erreur de date *vingt-cinq ans que je ne dis plus la messe* (au lieu de trente-deux ans), elle pourrait s'expliquer, à la limite, par l'absence de rigueur. La précision dans les chiffres n'est pas, chez Vivaldi, systématique. Comme si, pour lui, nommer les choses précisément l'emprisonnait dans une vérité unique, était une limitation, alors que la citation de chiffres outrés semble représenter plutôt chez lui une indication de dynamique dans le discours, une affirmation de volonté de puissance, chez ce *Prêtre roux* qui, comme l'écrit Fourés,⁴³ *apparaît comme un véritable commediant-tragediant, tellement agité, dramatique, enthousiaste, impulsif, impatient, fier et fourbe qu'il s'en dégage une inévitable sympathie.*

Vivaldi donc, dans cette lettre, donne l'impression, peut-être fautive, de suggérer par des arguments d'autorité une «vérité officielle» médicale susceptible de servir de compromis avec le cardinal Ruffo.

Si l'on admet que Vivaldi a menti, comment expliquer le renoncement à la messe? Peut-être tout simplement par la volonté de se consacrer à la musique et à sa carrière, avec l'espoir de gagner plus d'argent par la suite, ce qui a compensé la perte momentanée de salaire.

Vivaldi a commencé à fréquenter les salons et à voyager loin (quoique sa formation musicale l'ait, semble-t-il, conduit, en compagnie de son père, dans d'autres villes d'Italie que Venise), après avoir renoncé à la messe, contrairement à ce qu'écrit Pietro Berri: *Vivaldi renoncera à la messe et à bien d'autres choses en choisissant de mener une vie de reclus, en se faisant accompagner dans de rares voyages absolument inévitables par des personnes le connaissant...* Les «rares» voyages du Rosso ne sont pas si rares que ça pour l'époque, en comparaison avec ceux d'autres musiciens. Ayant renoncé à la messe, Vivaldi a pu mener sa carrière comme virtuose ou directeur d'orchestre et de théâtre, dispenser son enseignement, voyager pour faire connaître sa musique.

L'idée que Vivaldi aurait renoncé à la messe du fait de la «haute considération qu'il a pour cet acte», comme l'a suggéré Don Vio,⁴⁴ est bien une idée de... prêtre! Elle ne l'empêcha pas, selon Goldoni, de jeter dans un coin son bréviaire, dans un geste spontané et franc! Il faut admettre alors que la parole du Livre n'avait pas à ses yeux une importance si sacrée!

Pour terminer, j'affirme dans la thèse que *la maladie de Vivaldi, l'obligeant à vivre reclus, explique l'importance de son œuvre.*

On peut retourner la proposition: Vivaldi avait «une grande furie de composition», ce qui l'a amené à s'enfermer et à élaborer une grande œuvre.

Il n'y a pas à s'étonner du temps passé par Vivaldi, chez lui, à écrire. Pour un compositeur, un écrivain, la table de travail est le lieu de travail, de la même façon qu'un artisan indépendant peut rester dans son atelier soixante à quatre-vingts heures par semaine.

⁴³ OLIVIER FOURÉS, *Le musicien et son œuvre pour violon soliste* in *L'œuvre pour violon soliste de Vivaldi, vers une chronologie du corpus*, cit., p. 5.

⁴⁴ Lors d'une conversation privée.

EN CONCLUSION

Si l'hypothèse d'asthme est plausible, elle ne doit pas être aussi privilégiée. Les hypothèses développées ici sont d'ailleurs parfaitement contradictoires, montrant la présomption d'une telle recherche, ce qui est normal, dans la mesure où l'on ne dispose pas de plus de renseignements.

Un ultime regret est sans doute que l'auteur n'ait pas pu tenir compte des variations des formes cliniques des maladies, entre l'époque de Vivaldi et la nôtre.

L'hygiène, le mode de vie, l'alimentation, les thérapeutiques ont modifié bien des choses. Pour l'asthme par exemple, le cœur pulmonaire chronique était sans doute plus fréquent; à l'inverse, l'état de mal asthmatique, lié le plus souvent à des erreurs thérapeutiques, l'était moins. Il faudrait aussi tenir compte du «facteur iatrogène» (saignées injustifiées par exemple).

Sur le plan historique, il faudrait vérifier le plus possible les dires de Vivaldi: tâche impossible, tant que de nouveaux documents n'auront pas été réunis.

L'objet de la présente conclusion est donc d'exhorter les auteurs à venir à la plus grande prudence devant toute certitude interprétative, en ramenant l'hypothèse de Pietro Berri, que j'ai reprise et développée, à un niveau de crédibilité raisonnable.

Nous ne pouvons faire encore, vis-à-vis de «La maladie de Vivaldi», que des conjectures.

Paola Cirani

VIVALDI E LA MUSICA A MANTOVA.
DOCUMENTI INEDITI E NUOVI SPUNTI DI RIFLESSIONE*

MANTOVA AUSTRIACA

Era probabilmente la fine di marzo del 1718¹ quando don Antonio Vivaldi giunse a Mantova, accompagnato da alcune persone che lo seguivano costantemente a motivo della sua salute malferma. Di lì a poco sarebbe iniziata la consueta stagione teatrale di primavera che da sempre in città, nonostante i numerosi travagli politici ed economici, veniva realizzata in maniera sfarzosa con opere e commedie e nella quale il nostro compositore avrebbe avuto una parte di rilievo.

Il ducato al tempo, dopo i tormentati anni di inizio secolo che avevano visto il territorio coinvolto nella guerra di successione spagnola, malgrado la fine della dinastia gonzaghesca attraversava un periodo di relativa tranquillità. All'ultimo esponente del casato, Ferdinando Carlo, bollato di fellonia dall'imperatore, fuggito a Venezia e morto pochi mesi dopo a Padova, era subentrato l'imperatore d'Austria che aveva annesso il territorio ai propri possedimenti per affidarlo al governo di un amministratore cesareo, il conte trentino Giovan Battista di Castelbarco,² cognato del nobile mantovano Alessandro Arrivabene.³

Contestualmente al crollo del ducato, era tuttavia inesorabilmente venuto meno il prestigio culturale della città che non poteva più esser paragonato, come una volta, a quello delle maggiori potenze. Sebbene nell'azione di governo si fosse cercato di seguire una linea di cautela volta a confermare l'assetto istituzionale e sociale esistente, le autorità si erano date da fare per realizzare modifiche al sistema difensivo e, anziché alle arti,⁴ avevano posto viceversa la massima attenzione al rafforzamento delle fortificazioni, in modo tale da

* Ringrazio sentitamente Alessandro Borin per i preziosi consigli e le utili informazioni che mi ha generosamente fornito per il presente studio.

¹ FEDERIGO AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, a cura di Giuseppe Amadei ed Ercolano Marani, Mantova, CITEM, 1955-1957, IV, p. 330.

² Al Castelbarco fu affiancato Giuseppe Lottario Königsegg per il comando militare e il barone di Taonath per il settore economico.

³ CESARE MOZZARELLI, *Mantova da capitale a provincia*, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, Milano, Electa, 1983, p. 13.

⁴ Negli anni che precedettero l'arrivo a Mantova del langravio furono rappresentate *L'ingratitude castigata o sia L'Alarico*, *L'Aretusa*, *Arenione*, *Armida abbandonata*, *Armida al campo*, *Alciade*, *L'amor politico e generoso della regina Ermengarda*, *L'Astarto*, *Il tradimento premiato*. Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi: I-MAa), Gonzaga, b. 3170, *Opere in musica che si sono rappresentate in*

conferire alla provincia ai margini dell'impero uno ruolo militarmente strategico. Questa funzione venne ribadita peraltro dal successore del Castelbarco, il «piissimo»⁵ langravio Filippo d'Assia Darmstadt (1671-1736), inviato a governare il ducato dal 1714 al 1735, che tuttavia si premurò di gestire formalmente la corte secondo l'uso gonzaghesco.

Anche se l'attività dei teatri non era mai cessata, con lui vi fu un risveglio della vita musicale. Egli scelse di abitare in un'ala del Palazzo Ducale con i figli⁶ Giuseppe (1699-1740),⁷ Teodora (1706-1784)⁸ e Leopoldo (1708-1764)⁹ e di condurre una vita abbastanza ritirata. Si pose tuttavia in luce soprattutto per la sua forte passione per gli spettacoli che, da allora, riacquistarono maggiore sistematicità e videro talvolta impegnati nelle recite gli stessi principi.

Al momento del passaggio di potere tra i due rappresentanti imperiali, si ebbe una ricognizione dello stato del Palazzo e fu stilata una dettagliata relazione nella quale venivano evidenziate le carenze delle strutture. La nota, redatta nel 1714 dal sovrintendente alle fabbriche Giosafat Barlaam Bianchi,¹⁰ prendeva in considerazione anche le sale degli spettacoli di corte che, nonostante fossero ancora in uso, erano assai logore e fatiscenti.

I teatri utilizzati a Mantova dai principi erano tutti e tre di origine cinquecentesca, ma il più antico e di maggiori dimensioni risultava quello eretto dall'architetto Giovanni Battista Bertani tra il 1549 e il 1551 a ovest del castello,¹¹ semidistrutto da due incendi a fine Cinquecento,¹² ristrutturato nel corso degli anni da Ippolito Andreasi, quindi da Antonio Maria Viani e, infine, da Ferdinando Galli Bibiena.¹³ Vi era poi il «Teatrino piccolo di Castello» sopra la Camera degli Sposi, sala di superficie limitata usata soprattutto dai governanti

Mantova nel Teatro detto il Comico, e nel Nuovo Teatro Arciduciale dall'anno 1708 a tutto il 1742. La nota archivistica riferisce anche di altri spettacoli realizzati prima del 1717 e sino a metà secolo. Il documento è riportato in CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 77-88: 81-84.

⁵ Cfr. la lettera di Vivaldi al marchese Guido Bentivoglio, Venezia, 16 novembre 1737, cit. da ADRIANO CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1967, pp. 45-79: 66.

⁶ Filippo era vedovo di Maria Teresa principessa di Croy.

⁷ Giuseppe nel 1740 divenne vescovo di Augusta.

⁸ Teodora sposò nel 1727 il duca Antonio Ferdinando di Guastalla che morì soltanto due anni dopo le nozze.

⁹ Leopoldo sposò Enrichetta d'Este, vedova di Antonio Farnese.

¹⁰ *I-MAn*, Gonzaga, b. 3168, perizia sullo stato degli edifici di corte, 2 maggio 1714.

¹¹ L'edificio veniva chiamato solitamente «Teatro Grande».

¹² Il primo incendio si verificò nel 1588 e dello stesso fu incolpato tal Ruggero Pantara che avrebbe agito su mandato di Ranuccio Farnese; un secondo incendio ebbe luogo presumibilmente nel 1591. Cfr. PAOLA CIRANI, *Il Teatro Nuovo di Mantova (1732-1898)*, Mantova, Postumia-Casa del Mantegna, 2001, pp. 11-12.

¹³ Il Teatro Grande di corte era stato riedificato agli inizi del Settecento dal Bibiena che, tuttavia, a seguito della fine della dinastia gonzaghese, non aveva potuto completare i lavori. La struttura veniva usata saltuariamente, in quanto sprovvista di alcune parti murarie e non sufficientemente attrezzata, e fu completata soltanto diversi anni dopo da Andrea Galluzzi. L'inaugurazione ebbe luogo nel 1732.

che si esibivano personalmente accanto a professionisti, affiancati da nobili e aristocratici. Di poco successivo era infine quello situato nelle adiacenze dell'attuale Piazza Arche, detto «delle Commedie», dove recitavano prevalentemente i comici; l'ambiente era stato ristrutturato radicalmente da Fabrizio Carini Motta nel 1688.¹⁴ E fu proprio quest'ultimo l'edificio degli spettacoli messo a disposizione del quarantenne Antonio Vivaldi che giungeva a Mantova, probabilmente per la prima volta, dopo una carriera in patria ormai collaudata e consacrata dai successi.

DA VENEZIA A MANTOVA

Sino ad allora Vivaldi, oltre ad alcune importanti raccolte strumentali tra le quali il famoso *Estro armonico* op. III,¹⁵ si era dedicato all'insegnamento del violino e del canto presso il veneziano Ospedale della Pietà con eccellenti risultati, tanto che chiunque ascoltasse le ragazze da lui istruite rimaneva incantato dalla soavità delle loro voci e dal repertorio eseguito. Dopo pochi mesi dalla sua assunzione infatti, le fanciulle dell'Ospedale della Serenissima si erano fatte notare per abilità in varie occasioni, ma soprattutto in un concerto di brani del loro maestro comprendente una «sinfonia d'instromenti [...] di tant'armonia e con tale novità d'idea» da destare la meraviglia del pubblico e da far supporre che si trattasse di una composizione giunta «più dal cielo che dagli uomini».¹⁶

In campo teatrale Vivaldi aveva esordito a Vicenza al Teatro delle Garzerie nel 1713 con *Ottone in villa*¹⁷ di Giovanni Palazzi ed aveva poi esercitato l'attività impresariale al Sant'Angelo di Venezia per alcuni anni.¹⁸

E proprio lì dovette averlo notato il langravio d'Assia, noto musicofilo solito recarsi nella città lagunare per assistere agli spettacoli ai quali intervenivano, peraltro, artisti che si fregiavano della sua protezione.¹⁹ Pure nel carnevale del 1716 il nobiluomo era intervenuto alle opere rappresentate in alcuni dei numerosi teatri della Serenissima insieme a «un nipote del re di Prussia, [a] un principe d'Hassia Cassel» e ad altri «soggetti esteri qualificati».²⁰ All'arrivo

¹⁴ Il Teatro Fedeli, eretto da Fabrizio Carini Motta nel 1669, era stato smantellato e ridotto a magazzino di legna e foraggi, quindi a stalla. *I-MAa*, Finanze, Teatro, H. VIII, 1669-1785; *I-MAa*, Gonzaga, bb. 3144, 3152, 3153, 3170, 3171.

¹⁵ L'opera fu pubblicata ad Amsterdam presso Estienne Roger prima del 1712.

¹⁶ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, p. 49.

¹⁷ Le indicazioni relative al numero d'opera sono sempre tratte dal catalogo tematico di PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1977, (d'ora in poi RV Ryom-Verzeichnis). Nel caso di *Ottone in villa* RV 729.

¹⁸ Cfr. i libretti di *Lucio Papirio* e *Rodomonte* in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 14440 e 20089.

¹⁹ Il langravio proteggeva diversi artisti tra i quali Annibale Fabbri, Giovanna Gasparini, Nicola Tricarico e Chiara Orlandi.

²⁰ «Pallade Veneta», 2-9 gennaio 1716/7, ff. 3-4, cit. in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 300.

dell'amico Antonio Ferdinando Gonzaga duca di Guastalla inoltre, non aveva mancato certo di assistere con lui all'*Incoronazione di Dario*,²¹ lavoro su libretto di Adriano Morselli musicato dal Prete rosso, messo in scena al Teatro Sant'Angelo «con magnificenza» e che «riescì con applauso».²² Il principe era assai influente in ambiente veneziano e anche l'anno prima aveva avuto un ruolo essenziale riguardo al pagamento del compenso pattuito al celebre castrato *Cortoncino* da parte dell'impresario del Sant'Angelo, Lodovici.²³

Nella medesima sala in seguito fu realizzata *Arsilda, regina di Ponto*,²⁴ quindi al San Moisè *Tieteberga*,²⁵ entrambe con musica dell'ormai «reputatissimo» Vivaldi, e l'eco del successo riportato dai due lavori dovette giungere alle orecchie del principe Filippo che non seppe resistere alla tentazione d'invitare a Mantova l'osannato compositore. Questi, dal canto suo, in cerca di nuovi riconoscimenti che potessero soddisfare la sua notoria vanità,²⁶ abbandonò per alcuni anni la Serenissima, dove era oggetto peraltro di crescenti invidie, diretto nell'importante centro lombardo che aveva accolto prima di lui altri prestigiosi musicisti, tra i quali Antonio Caldara.

I rapporti tra Mantova e Venezia, da tempo assai stretti a motivo anche della relativa facilità con la quale le due città erano raggiungibili tra loro per via d'acqua, si erano consolidati ulteriormente con gli ultimi esponenti della dinastia gonzaghesca. Il ramo dei Nevers, e in particolare Carlo II e il figlio Ferdinando Carlo, erano di frequente presenti nella Serenissima dove trascorrevano prevalentemente il periodo del carnevale che iniziava il 26 dicembre e terminava il martedì grasso. Il più giovane dei due vi aveva persino

²¹ *L'incoronazione di Dario. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo per opera terza nel carnevale dell'anno 1716. Dedicato a [...] Antonio-Ferdinando Gonzaga duca di Guastalla [...]*, Venezia, Marino Rossetti, 1717.

²² «Pallade Veneta», 23-30 gennaio 1716/7, ff. 2-3, in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, cit., pp. 301-302. Gli interpreti furono: Annibale Pio Fabbri, Anna Dotti, Anna Maria Fabbri, Angelo Zannoni, Teresa Cotte, Carlo Christiani, Antonia Pellizzari, Rosa Mignatti; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 13049.

²³ I-MAa, Gonzaga, b. 2346, la corte di Mantova al conte Giovan Battista Colloredo, 4 marzo 1716.

²⁴ *Arsilda regina di Ponto. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo nell'autunno dell'anno 1716. Dedicata all'illustrissimo D. Giacomo Brivio conte di Brochles e Veggio feudatario di Montevicchia*, Venezia, Marino Rossetti, 1716. L'autore del libretto era Domenico Lalli; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 2892; «Pallade Veneta», 24-31 ottobre 1716, c. 4, cit. in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, cit., p. 296.

²⁵ *Tieteberga. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Moisè l'autunno dell'anno 1717*, Venezia, Marino Rossetti, 1717. Il libretto era di Antonio Maria Lucchini; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 23124; «Pallade Veneta», 16-23 ottobre 1717, f. 2, cit. in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, cit., p. 308.

²⁶ Nel 1706 il suo stipendio alla Pietà ammontava a 100 ducati. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, cit., p. 210.

acquistato un palazzo²⁷ che gli consentiva di vivere tra gli agi e di frequentare in modo regolare le ambitissime sale degli spettacoli, solite ospitare molti degli artisti da lui protetti.²⁸ Gli interscambi di comici, cantanti e musicisti tra Mantova e Venezia costituivano una collaudata consuetudine, come d'altra parte era costante la ripresa nel ducato di opere rappresentate in prima assoluta nei vari teatri di San Moisè, San Luca, San Giovanni Grisostomo, San Cassiano e Sant'Angelo.

Il langravio austriaco affidava normalmente il reclutamento degli artisti a un proprio segretario che, in base a sue disposizioni, coordinava le varie proposte e stilava i contratti. I suoi gusti teatrali erano quelli del pubblico del tempo e, quindi, sollecitò certamente l'importante ingaggio di Antonio Vivaldi, l'astro musicale del momento.

L'arrivo in città di un celebre compositore proveniente dalla Serenissima non costituiva che il proseguimento di una tradizione ben sperimentata e non dovette destar scalpore in sé, salvo forse per il fatto che il maestro giungeva a Mantova con un gruppetto di persone²⁹ delle quali facevano parte due donne, Paolina Girò, che si occupava del compositore, e la di lei sorella Anna, ritenuta in seguito la sua amante; giovani peraltro «riguardate da S.A.S. [il langravio d'Assia] con somma benignità».³⁰

In quei giorni il Teatro Comico, adeguatamente attrezzato,³¹ era già in attività poiché l'architetto bolognese Francesco Bibiena (1759-1739), allora impresario, vi stava allestendo le opere del carnevale, il *Lucio Papirio dittatore*³² di Antonio Salvi e Giuseppe Maria Orlandini e *La Cunegonda*.³³

In verità, già alla fine del 1716, per la precedente stagione di carnevale, il Bibiena si era interessato presso le autorità per l'ammodernamento del

²⁷ *I-MAa*, Gonzaga, b. 321.

²⁸ Si veda in proposito PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantova, Postumia-Casa del Mantegna, 2005, *passim*.

²⁹ Tra queste persone figurava anche il padre Giambattista che copiò, tra l'altro, le partiture operistiche composte a Mantova dal figlio.

³⁰ Lettera del marchese Guido Bentivoglio a Vivaldi, Ferrara, 5 maggio 1737, e lettera di Vivaldi a Guido Bentivoglio, cit., Venezia, 16 novembre 1737, cit. in ADRIANO CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, cit., pp. 61, 67.

³¹ Anche nel carnevale del 1718 si dovette ricorrere ad alcune scene del Teatro dei Timidi. Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana (d'ora in poi *I-MAav*), Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 27 gennaio e 13 marzo 1718.

³² *Lucio Papirio. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnevale dell'anno 1718*, Mantova, Alberto Pazzoni, [1717]. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 14445.

³³ *La Cunegonda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnevale dell'anno 1718*, Mantova, Alberto Pazzoni, 1717. Sia *La Cunegonda* che *Lucio Papirio dittatore* furono interpretati da Giuliano Albertini, Marianna Lorenzani, Maria Morosi, Lucinda Griffoni, Giovambattista Pinacci e Vittoria Tesi. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 6964.

palcoscenico e dell'orchestra nonché per la fattura di due nuove scene, dal momento che non era più possibile continuare a chiedere in prestito sipario e attrezzatura ad altre istituzioni cittadine.³⁴ A questo fine egli aveva approntato una perizia tecnica per quantificare la spesa che i lavori comportavano³⁵ e il langravio, visionato il preventivo, aveva acconsentito in via del tutto eccezionale a soddisfare le richieste dell'architetto, dal momento che pure il teatrino degli Accademici Timidi,³⁶ situato nel palazzo un tempo di Ferrante Gonzaga accanto alla chiesa della Madonna del Popolo e utilizzato di tanto in tanto in caso di necessità, non era praticabile e richiedeva restauri.³⁷ Si rendeva indispensabile disporre quindi al più presto di una sala perfettamente attrezzata dove realizzare la nuova stagione teatrale e, di lì a poco, nella stessa furono rappresentate con sfarzo *La Griselda o La virtù al cimento*,³⁸ con libretto di Apostolo Zeno e musiche di Giuseppe Maria Orlandini, e *La pastorella al soglio*,³⁹ di Giulio Cesare Corradi con musiche sempre dell'Orlandini. Per gli allestimenti, nonostante le migliorie all'edificio effettuate dal Bibiena, si fece ricorso ancora una volta a materiale degli Accademici Timidi. Questi infatti, nell'inverno del 1718, riuniti in assemblea, avevano deciso di mettere a disposizione della corte alcune scene.⁴⁰

L'architetto Francesco Bibiena, che oltre ad essere impresario si occupava degli apparati degli spettacoli insieme a Giovanni Speciga e Giacomo Mazzolini, da circa un ventennio lavorava a Mantova, dove era stato già attivo alla fine del secolo precedente accanto al fratello Ferdinando. Si era occupato di

³⁴ *I-MAa*, Gonzaga, b. 3172, Francesco Bibiena da Mantova alla corte di Mantova, 17 novembre 1716. Anche alla fine del 1716 erano state domandate in prestito all'Accademia dei Timidi due scene e il sipario per l'opera del principe Giuseppe. *I-MAav*, Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 10 gennaio 1717.

³⁵ *I-MAa*, Gonzaga, b. 3368, 16 dicembre 1716.

³⁶ Anche il 7 gennaio 1714 l'amministratore cesareo aveva chiesto agli Accademici Timidi il loro teatro per consentire anche ai comici di allestire alcune recite. Il teatro delle commedie, infatti, in quei giorni era impegnato per l'opera in musica. *I-MAav*, Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 7 gennaio 1714.

³⁷ La corte ricorreva anche a sipario, scene e sedie appartenenti al Teatrino degli Accademici. *I-MAav*, Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 25 aprile 1716 e 10 gennaio 1717.

³⁸ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nel mese di maggio dell'anno 1720*, Venezia, Marino Rossetti, 1720. Nella pagina rivolta al lettore sta scritto: «[I] presente Drama [...] se in qualche parte adulterato si vede [...] non si deve che alla pura necessità di averlo dovuto stampare come per l'apunto è stato ultimamente recitato in Mantova nel 1718 [...]». CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 12528.

³⁹ *La pastorella al soglio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnevale dell'anno 1717*, Mantova, Alberto Pazzoni, [1717]. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 18141. Nel libretto figurano quali interpreti: Raffaello Baldi, Chiara Stella, Rosaura Mazzanti, Francesco Bernasconi, Francesca Cuzzoni, Gio. Maria Morosi, Teresa Fiolini. Cfr. anche: *I-MAa*, Gonzaga, b. 3170, *Opere in musica, che si sono rappresentate in Mantova nel Teatro detto il Comico, e nel Novo Teatro Arciducale dall'anno 1708 a tutto il 1742*, cit.

⁴⁰ *I-MAav*, Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 27 gennaio 1718 e 13 marzo 1718.

ristrutturazioni, di quadratura, ma anche di scenografia introducendo nuovi particolarissimi orientamenti quali la «veduta per angolo» in alternativa alla tradizionale «veduta a cannocchiale».⁴¹ In quel torno di tempo aveva prestato servizio comunque anche presso altri importanti committenti, primo tra tutti l'imperatore Leopoldo I a Vienna, per il quale aveva rifatto il teatro di corte, e il suo successore Giuseppe I. Tornato in Italia nel 1713 ricco di fama e gloria per gli apprezzamenti riservatigli, fu presente in maniera assidua a Mantova dove lavorò accanto all'allievo Andrea Galluzzi⁴² (che terminò il Teatro Grande nel 1732). In concomitanza all'attività di scenografo, assunse in città per alcune stagioni anche l'impresa del teatro, nella speranza di conseguire utili rilevanti. A Mantova la professione di impresario non era rischiosa come a Venezia, dove i fallimenti erano frequenti. La corte infatti, pur lasciando all'interessato il ricavato dei palchi, si sobbarcava le spese maggiori che gli spettacoli comportavano e, in caso di ulteriori difficoltà, interveniva sanando il deficit. Simile prassi era stata ereditata dai Gonzaga che sempre avevano affidato l'organizzazione delle recite a un professionista, ma senza impegnarlo più di tanto a risultati economici. Anche riguardo agli spettacoli dei comici i duchi mantovani erano soliti lasciare agli attori tutto il ricavato dei palchi. Dato però che i commedianti tenevano di frequente un comportamento dissoluto e provocavano disordini e litigi dovunque andassero, il langravio ne aveva vietato le recite sin dal suo arrivo in città, respingendo persino le richieste a lui dirette da illustri principi.⁴³

LA STAGIONE DEL 1718

Considerati i numerosi carichi di lavoro che trattenevano l'architetto spesso lontano da Mantova e in quel torno di tempo a Roma per il rifacimento del Teatro Alibert,⁴⁴ nella primavera del 1718 l'impresa del teatro fu affidata al cantante bolognese Pietro Ramponi⁴⁵ che collaborò con Vivaldi, appena giunto nel territorio con l'incarico di presentare nuovi lavori teatrali. I due si conoscevano bene in quanto avevano già operato assieme al Sant'Angelo e non ebbero probabilmente difficoltà a intendersi. A corte il veneziano non ottenne comunque subito la patente di «Maestro di cappella di camera»,⁴⁶ come

⁴¹ ANNA COCCIOLI MASTROVITI, «Galli Bibiena Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 31, p. 656.

⁴² Il Galluzzi al tempo era attivo stabilmente a Modena e si portava a Mantova soltanto occasionalmente. ANNA COCCIOLI MASTROVITI, «Galluzzi Andrea», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 51, p. 754.

⁴³ Il langravio negò il teatro nel 1723 al marchese Pirro Visconti di Milano e, di lì a pochi mesi, al principe Antonio Farnese. *I-MAA*, Gonzaga, b. 2350, il langravio Filippo da Mantova al marchese Pirro Visconti, 13 agosto 1723, e il langravio Filippo da Mantova ad Antonio Farnese, 3 dicembre 1723.

⁴⁴ ALBERTO DE ANGELIS, *Il Teatro Alibert o delle Dame (1717-1863)*, Tivoli, Chicca, 1951, p. 14.

⁴⁵ *I-MAA*, Scalcheria, b. 35.

⁴⁶ CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, cit., p. 78.

viceversa è stato pur autorevolmente sostenuto sino ad ora. Sulla base dei documenti infatti, soltanto nell'autunno dell'anno successivo, dopo aver dato ulteriormente prova della sua valentia, il Nostro ottenne il prestigioso incarico ricoperto almeno sino al 1716 da Carlo Zuccari.⁴⁷ Tale nomina riguardava il compito di sovrintendere alle esecuzioni musicali, di comporre e dirigere, e faceva figurare il beneficiario del mandato tra i salariati autorizzandolo a usufruire di alcuni privilegi, quali l'alloggio, oltre a un regolare compenso. La protezione del langravio era allora assai ambita e costituiva una sorta di indiscutibile lasciapassare per transitare tra i vari territori senza problemi e sicuri di un importante appoggio in caso di bisogno; ma una gratificazione di tale portata era ancora prematura per il compositore veneziano.⁴⁸

Per il momento Vivaldi giungeva a Mantova soltanto con l'incombenza di fornire una nuova opera teatrale, occupandosi forse sporadicamente anche della musica profana di corte. Relativamente ai riti sacri era in servizio nella Cappella Palatina di Santa Barbara l'abile Pietro Crescimbeni, artista che curava il repertorio destinato alle celebrazioni liturgiche e dirigeva l'organico ricostituito nel 1710 e formato allora da ventidue persone: vi erano due soprani, tre contralti, due tenori, un baritono e un basso che si esibivano accompagnati da quattro violini, una viola, un violoncello, un contrabbasso, due oboi, tre trombe, oltre naturalmente all'organo.⁴⁹ Anche l'ultimo duca, Ferdinando Carlo, aveva sempre tenute separate le mansioni dei due maestri attivi presso di lui riguardo all'ambito sacro e profano e Vivaldi nondimeno, stando alla documentazione nota,⁵⁰ non risultò mai coinvolto in alcuna celebrazione e si occupò soltanto di composizioni destinate ai divertimenti della corte e della popolazione.

Crescimbeni, in servizio presso i Gonzaga almeno dal 1668, era stato nominato «maestro di chiesa» nel 1704 e, come altri colleghi, col cambio del governo aveva mantenuto la posizione accordatagli in precedenza. Non vi furono infatti mutamenti traumatici dal punto di vista professionale per i musicisti che, pur con la dominazione austriaca, continuarono a svolgere come un tempo le loro regolari mansioni. Nel corso del secolo l'orchestra crebbe numericamente e alla stessa furono aggregati mano a mano ulteriori elementi. Quando Vivaldi giunse a Mantova, detta orchestra doveva presentarsi

⁴⁷ *I-MAa*, Gonzaga, b. 490.

⁴⁸ La patente accordata dal langravio fu esibita anche dal virtuoso Annibale Pio Fabbri a Modena, quando fu arrestato alla porta della città per essersi rifiutato di aprire un suo baule. *I-MAa*, Gonzaga, b. 2859, Annibale Pio Fabbri da Venezia alla corte di Mantova, 29 novembre 1721.

⁴⁹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 3301, *Notta delli musici da accordarsi al servizio di S.M.C.* [...]. Nella mantovana Basilica Palatina di Santa Barbara era presente un prestigioso organo approntato da Graziadio Antegnati. Il langravio si occupò sempre del buono stato ed efficienza dello strumento e, pure nel 1728, ordinò che fosse revisionato. *I-MAa*, Mandati, b. 69, 17 agosto 1728.

⁵⁰ Al proposito è stata consultata, senza risultati positivi, la documentazione dell'Archivio storico diocesano di Mantova relativa agli anni 1718-1720.

leggermente diversa rispetto alla situazione iniziale,⁵¹ ma non è da dimenticare che sempre, in circostanze particolari, si fece ricorso ai diversi suonatori soprannumerari presenti nel territorio, talvolta incaricati a corte di altre incombenze – un violinista era barbiere,⁵² un musico cacciatore⁵³ – e che entravano a far parte dell'organico salariato soltanto quando moriva un collega.⁵⁴ Tali musicisti impegnati nei riti sacri erano in ogni modo per lo più gli stessi che si esibivano negli spettacoli profani. Il compositore veneziano quindi, in teatro, si trovò di fronte a suonatori attivi nella cappella ducale, ai quali venivano aggiunti, a seconda delle esigenze, ulteriori strumentisti, non ultimi alcuni fiati facenti parte dei vari reggimenti stranieri presenti nel territorio.⁵⁵

Terminata la stagione di carnevale del 1718 iniziarono i preparativi per le imminenti nuove recite e, alla fine di marzo, come sempre, i proprietari della sala degli spettacoli intenzionati ad assistere alle opere furono invitati a versare il consueto ducato da venti lire a Carlo Bertazzone, responsabile della Scalcheria,⁵⁶ mentre i restanti condomini ricevettero l'avviso di consegnare le chiavi dei palchi.⁵⁷

Dopo trattative, prove e acquisti di materiale, il 24 aprile, passata la Pasqua, prese il via finalmente la stagione di primavera con *Armida al campo d'Egitto*,⁵⁸ opera di Vivaldi su libretto di Giovanni Palazzi realizzata soltanto poche settimane prima con successo al teatro di San Moisè a Venezia. A Mantova la composizione fu interpretata da Angelo Zanoni, Antonia Margherita Merighi, Rosa Venturini, Rosa D'Ambreville, Annibale Pio Fabbri, Antonia Maria Laurenti e Luca Antonio Mengoni, cantanti noti al Nostro e da lui apprezzati

⁵¹ Nel 1710, al tempo della formazione del corpo musicale, l'orchestra era formata da un soprano, due contralti, un tenore, un baritono, un basso, quattro violini, due viole, un violoncello, un contrabbasso, un oboe, due trombe e l'organo. Nel 1715 ne facevano parte invece: due soprani, tre contralti, due tenori, un baritono, un basso, tre violini, due viole, due violoncelli, due oboi, quattro trombe e l'organo. Anche allora era maestro di cappella Crescimbeni. *I-MAa*, Gonzaga, b. 3301; *I-MAa*, Gonzaga, b. 3137.

⁵² *I-MAa*, Scalcheria, b. 43. Nel 1722, in occasione della visita dei duchi di Modena, durante la festa da ballo suonò un'orchestra formata da nove violini, un violoncello, due contrabbassi, quattro oboi, due fagotti e due trombe. Gli oboisti e fagottisti facevano parte del Reggimento Giudaï. A capo dell'organico figurò Stefano Giuseppe Bagnolli. *I-MAa*, Scalcheria, b. 43.

⁵³ *I-MAa*, Scalcheria, b. 43.

⁵⁴ PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, cit., pp. 130-142.

⁵⁵ Tra gli strumentisti ingaggiati occasionalmente nel 1722 ricordiamo Gasparo Waiglis, Enrico Turizari, Fedrico Hezoz, Giorgio Gepf, suonatori di oboe, e Cristoforo Mayer, suonatore di fagotto. *I-MAa*, Scalcheria, b. 46.

⁵⁶ La Scalcheria aveva il compito di sovrintendere ai bisogni della corte occupandosi in particolare della contabilità relativa a cibi, generi alimentari, vini e spese di viaggio.

⁵⁷ *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

⁵⁸ *Armida al campo d'Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova nel mese di aprile e maggio dedicata a sua altezza [...] il sig. prencipe Filippo langravio d'Hassia Darmstatt ecc. ecc.*, Venetia, Christoforo Bortoli, 1718. RV 699. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 2762.

nelle stagioni 1716-17 e 1717-18 al Sant'Angelo di Venezia.⁵⁹ In verità le prime due cantanti avevano fatto parte del cast del medesimo lavoro soltanto pochi giorni prima nella città lagunare e ben conoscevano l'opera e le esigenze musicali del maestro. Per loro non si presentarono quindi particolari difficoltà e sicuramente eseguirono la parte in maniera sicura e apprezzabile. Della rappresentazione riferì peraltro in modo entusiastico la locale Gazzetta che lodò senza mezzi termini sia l'autore che gli artisti.⁶⁰ Lo spettacolo fu replicato per diverse sere e restò in scena sino alla fine di maggio. Il langravio Filippo, sempre in stretto contatto con Vienna che condizionava sostanzialmente ogni progetto mantovano, informò certamente la corte degli Asburgo anche della stagione teatrale da poco conclusasi e le sue comunicazioni si rivelarono importanti riguardo alla diffusione oltralpe dei lavori vivaldiani. Considerato il successo delle opere, il governante non pose neppure difficoltà a raccomandare l'artista veneziano all'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici di Firenze⁶¹ presso la quale, alla fine di maggio, il compositore era diretto per la realizzazione alla Pergola di *Scanderbeg*,⁶² su libretto di Antonio Salvi. D'altro lato Filippo non aveva al momento bisogno di lui in quanto in procinto di partire per il consueto soggiorno estivo nella vicina villa della Favorita. Prima di porsi in viaggio, su invito dello stesso Vivaldi evidentemente già impegnatosi con lui per il futuro, provvide al cast che avrebbe dovuto aprire la successiva stagione di carnevale e inoltrò al duca di Modena domande relative alla disponibilità o meno di alcuni artisti là attivi:⁶³ per non vedersi sfuggire i migliori interpreti del momento era necessario infatti muoversi per tempo e far firmare i contratti agli interessati con un largo anticipo. Il musicista veneziano era ben esperto al proposito e fece pressione sul langravio perché la questione dei cantanti fosse conclusa prima della fine di giugno. Risolse quindi le importanti e inderogabili pratiche relative a un ambito che gli stava tanto a cuore, il governante si allontanò infine dalla città per la consueta villeggiatura.

Vivaldi abbandonò dunque Mantova diretto a Firenze, ma soltanto dopo aver provveduto alle retribuzioni dei cantanti Angelo Zanoni e Antonio Mengoni che, in base a una clausola contrattuale a noi sconosciuta, erano a carico del compositore. Quest'ultimo, comunque, detrasse l'importo sborsato agli artisti da quello spettantegli dall'affitto di alcuni palchi a sua disposizione.⁶⁴

⁵⁹ REINHARD STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 11-63: 44-45.

⁶⁰ Foglio di notizie, 29 aprile 1718.

⁶¹ Cfr. il documento in CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, cit., p. 79.

⁶² RV 732. L'opera andò in scena il 22 giugno e la parte di protagonista fu interpretata dal mantovano Giovan Battista Carboni.

⁶³ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2347, lettere del langravio Filippo da Mantova al duca Rinaldo I, 3 e 17 giugno 1718.

⁶⁴ *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

VIVALDI IMPRESARIO

Assolti puntualmente e con successo gli impegni che lo tenevano lontano dal ducato, in autunno Vivaldi era di nuovo a Mantova impegnato, anche come impresario, nella realizzazione della stagione di carnevale, dal momento che l'architetto Bibiena, prima di lui coinvolto negli allestimenti cittadini, era a Roma occupato con l'ampliamento del teatro Alibert. Al proposito il musicista ricevette dalla Scalcheria un anticipo di 50 luigi d'oro dei trecento stabiliti⁶⁵ e, a sua volta, autorizzò il pagamento di un acconto ai cantanti ingaggiati per le recite.⁶⁶ «Secondo l'accordo stabilito col sig. Don Antonio Vivaldi»⁶⁷ riscosero compensi Giuseppe Pederzoli, Anna Ambreville, Margherita Gualandi detta *Campioli*, Teresa Muzzi, Gasparo Geri e i mantovani Giovanni Francesco Benedetti e Lorenzo Beretta.⁶⁸ Tra le ricevute dei pagamenti, tuttavia, non sono pervenute quelle relative all'anziano⁶⁹ Calvi detto *Gambino* – virtuoso della cappella arciducale stipendiato con una retribuzione fissa – che eseguì la parte comica di «Lindo». L'artista, citato peraltro nel libretto, prese parte infatti alla messa in scena senza ricevere alcun compenso suppletivo oltre al normale salario.

Giovanni Battista Calvi, cantante e organista, era attivo a corte almeno dal 1680. Aveva partecipato più volte ad opere, oratori, serenate, accademie e, intorno al 1694, era stato raccomandato dall'allora maestro di cappella Giovanni Battista Tomasi per il posto vacante di organista, dopo la morte del titolare Giacomo Finati. Nella circostanza si era parlato molto della vicenda che aveva visto schierati due partiti riguardo alla successione del defunto. L'incarico era infatti conteso a *Gambino* da Carlo Zuccari, abile artista in grado di accaparrarsi l'ambita incombenza. Allora il duca aveva agito però in maniera diplomatica, affidando all'uno il compito di «organista di chiesa», all'altro, Calvi, il ruolo di «organista di camera».⁷⁰

In base al contratto i cantanti avevano diritto a un alloggio attrezzato anche per cucinare, ma restava a loro carico il viaggio per giungere sulla piazza. Solitamente venivano collocati in spazi appartenenti alla corte, ma era usuale che allo scopo fossero affittate pure abitazioni private nelle immediate adiacenze del teatro. Margherita Gualandi fu infatti messa a dimora in due camere di proprietà di Lodovico Brignoli,⁷¹ che risiedeva proprio di fronte alla sala degli spettacoli; Teresa Muzzi trovò invece alloggio presso il sarto Giovanni Francesco Clavario che, come nel caso precedente, concesse alcune sue stanze

⁶⁵ *I-MAa*, Scalcheria, b. 45, pagamento 16 novembre 1718.

⁶⁶ I pagamenti venivano effettuati solitamente dopo la prima recita della prima opera, dopo la prima recita della seconda opera e all'inizio dell'ultima settimana di carnevale. Questa volta si derogò invece dall'usanza tradizionale. *I-MAa*, Scalcheria, b. 45.

⁶⁷ *I-MAa*, Scalcheria, b. 45.

⁶⁸ *I-MAa*, Scalcheria, b. 45, 15 dicembre 1718 e 21 febbraio 1719.

⁶⁹ Calvi sarebbe morto nel 1729. *I-MAa*, Mandati, b. 69, c. 108.

⁷⁰ PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, cit., p. 133.

⁷¹ *I-MAa*, Scalcheria, b. 6.

per due mesi e mezzo ricevendo 150 lire;⁷² Giuseppe Pederzoli fu alloggiato al contrario a Palazzo nell'appartamento «del Paradiso» dove lavoravano solitamente i sarti.⁷³ Gli artisti ricevettero come di consueto pure biancheria e utensili da cucina, sia per sé che per eventuali servitori, e vennero dotati di alcuni mobili noleggiati presso l'ebreo Moisè Berla⁷⁴ e portati a destinazione da un facchino.⁷⁵

Alla consegna del teatro, Vivaldi constatò che diversi palchi non erano provvisti di serratura funzionante e si fece rimborsare dalla Scalcheria le spese per le necessarie riparazioni.⁷⁶ Simili danni alle porte, comunque, venivano rilevati con frequenza in quanto era abituale che in sala accedessero furtivamente senza pagare il biglietto persone che, forzati i chiavistelli dei palchi, vi prendevano posto abusivamente.

Il compositore ricevette pure le solite duemila lire per le scene⁷⁷ che, ormai da un paio d'anni, venivano concesse all'impresario prima dell'inizio della stagione di carnevale.⁷⁸ Un certo utile derivò peraltro al Nostro da Giovanni Erba,⁷⁹ concessionario dei giochi realizzati nel ridotto,⁸⁰ che dovette pagargli 60 lire per ogni sua serata in teatro. In passato il duca accordava gratuitamente a un suddito meritevole la licenza riguardante l'allestimento dei vari tavoli di biribissi, dadi, caselle, lotto e il privilegio relativo a tale attività, ora proibita ora tacitamente tollerata dai governanti, si rivelava lucroso. Anche i guadagni del musicista risultarono discreti considerato che, alla somma sborsata da Erba, erano da aggiungere il ricavato dei palchi e il denaro a fondo perduto accordato ogni anno dal langravio per finanziare gli spettacoli.⁸¹

Il carnevale del 1719⁸² si aprì con *Teuzzone*⁸³ su libretto di Apostolo Zeno, dramma ambientato in Cina e realizzato con diverse varianti rispetto al testo

⁷² *I-MAa*, Scalcheria, b. 38, ricevuta di Giovanni Francesco Clavario, 12 dicembre 1718.

⁷³ *I-MAa*, Scalcheria, b. 38, 3 dicembre 1718.

⁷⁴ *I-MAa*, Scalcheria, b. 38.

⁷⁵ *I-MAa*, Scalcheria, b. 38, 13 novembre 1718.

⁷⁶ *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

⁷⁷ *I-MAa*, Gonzaga, b. 3131, il langravio Filippo da Mantova a Carlo Bertazzone, 7 febbraio 1719.

⁷⁸ *I-MAa*, Scalcheria, b. 45.

⁷⁹ Erba, in seguito, ottenne anche la cittadinanza mantovana. *I-MAa*, Indice dei decreti, b. 7, 1740.

⁸⁰ La licenza concessa a Giovanni Erba consentiva al suo beneficiario di tenere i seguenti giochi: biribissi, migliarine, libri, dadi, caselle e pirline.

⁸¹ Riguardo al bilancio della stagione cfr. documento n. 1. Vivaldi guadagnò complessivamente 4777 lire mantovane, in quanto agli introiti di lire 5389 vennero tolte lire 612 dovute a conguagli monetari e ad anticipi di somme a carico dell'impresario. Per tale motivo Vivaldi sborsò a Geri, di tasca propria, 192 lire. Ricordiamo che un paolo corrispondeva a due lire; un ducato a 11,78 lire; un luigi a 68 lire; una doppia da 33 paoli a 66 lire; una doppia da 34 paoli a 68 lire.

⁸² La prima della rappresentazione ebbe luogo il 26 dicembre 1718. Foglio di notizie, 30 dicembre 1718.

⁸³ *Teuzzone. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova nel carnevale dell'anno 1719*, Mantova, Antonio Pazzoni, [1719]. RV 736. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 23107.

originale.⁸⁴ Probabilmente si trattava di un lavoro arrangiato con una certa fretta prendendo a prestito forse un'aria di Giuseppe Maria Orlandini, che aveva musicato il medesimo soggetto anni addietro,⁸⁵ ma non ci sono certezze in proposito. La prima ebbe luogo comunque il 28 dicembre e, dopo diverse repliche, fu allestito *Tito Manlio*⁸⁶ di Matteo Noris.

L'opera, tratta da Tito Livio,⁸⁷ era già stata messa in musica nel 1696 da Carlo Francesco Pollarolo per Firenze ed aveva riportato consensi unanimi, tanto da venir ripresa più volte in quegli anni in altre città della Penisola. A Venezia, presso il prestigioso teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, il lavoro conseguì nel 1697 un successo strepitoso, quasi senza eguali e si registrò la vendita di addirittura 17.000 tagliandi d'ingresso.⁸⁸ Il soggetto dell'opera, inerente alla storia romana, prevedeva i vari intrecci amorosi con relativo lieto fine tanto apprezzati dal pubblico del tempo e ben si prestò per sottolineare un lieto evento di corte del tutto impreveduto:⁸⁹ le importanti, ma inspiegabilmente non realizzate nozze del governatore con la principessa Eleonora di Guastalla, vedova del granduca di Toscana Francesco Maria de' Medici.⁹⁰

La partitura, come recita un'indicazione di mano dello stesso Vivaldi sul manoscritto originale,⁹¹ era stata redatta in soli cinque giorni; prassi peraltro non insolita per un compositore di quegli anni che spesso si trovava a dover affrontare con prontezza e decisione situazioni inattese. Nella circostanza il Nostro, che sicuramente aveva già abbozzato le parti principali della lunga e impegnativa opera, fece ricorso pure ad alcune sue musiche precedenti e, stando al libretto, mise in scena un basso comico, Calvi, nel ruolo di servitore assegnandogli alcune arie. Per tale allestimento inserì nell'orchestra ulteriori strumentisti utilizzando dei soprannumerari, sempre disponibili e pronti a suonare, quasi sempre senza compenso. Tuttavia si avvalse pure di abili professionisti in servizio presso altre corti, quali l'oboista Giorgio Razemberger attivo presso il duca di Guastalla e necessario per rinforzare l'organico della

⁸⁴ La dedica del libretto a stampa, sia di quest'opera che della precedente, è firmata da Giovanni Antonio Mauro, scenografo che aveva collaborato a Venezia con Vivaldi. Egli probabilmente fungeva soltanto da prestanome, come era solito fare e motivo per il quale, nel 1739, finì per litigare con il compositore. Nella documentazione d'archivio mantovana comunque Mauro non è mai nominato. Cfr. MARIO RINALDI, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 241-245.

⁸⁵ REINHARD STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, cit., p. 44.

⁸⁶ *Tito Manlio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova nel carnevale dell'anno 1719*, Mantova, Pazzoni, 1719. RV 738. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 23230.

⁸⁷ L'opera in questione di Tito Livio è *Ab urbe condita* (VIII, 7).

⁸⁸ «Terminò con ogni quiete il carnevale, e l'opera, et il Teatro di San Giovanni Chrisostomo ha fatto nelle recite 17 mille bolletini; it in esso la nobiltà fece sontuoso banchetto, e superbo festa di ballo, che durò sin al giorno». *I-Vnm*, Ms It. VI. 474 (=12218), 23 febbraio 1697.

⁸⁹ L'avviso delle nozze fu dato soltanto il giorno di Natale del 1718.

⁹⁰ IRENE COTTA, «Gonzaga Eleonora», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 57, pp. 708-711.

⁹¹ Tale partitura è conservata presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

nuova partitura:⁹² in alcune scene, quali il «Non ti lusinghi la crudeltate», era infatti previsto un assolo di oboe obbligato⁹³ e a Mantova, evidentemente, non era presente uno strumentista in grado di portare a termine una parte tanto impegnativa. I trombettisti, come sempre, si occuparono di eseguire le parti del corno come era d'uso in quei tempi. Gli ultimi cornisti ufficiali presenti in città dei quali si abbia notizia erano stati infatti, alla fine del secolo precedente, Ercolano Galieri e Girolamo Gallinetti, quest'ultimo attivo anche presso gli Asburgo a Vienna nel 1697.⁹⁴ È da ricordare che, in caso di necessità, si faceva altresì ricorso agli strumentisti dei vari reggimenti militari del territorio, ma nemmeno tra gli stessi figuravano suonatori di corno. L'unica traccia al proposito risulta in una nota dei presenti alle funzioni per la Festa della Purificazione che era celebrata ogni anno il due febbraio nella cappella di Santa Barbara. Non tra gli orchestrali, bensì tra gli staffieri e lacché venivano nominati infatti «li due che suonano li corni da caccia».⁹⁵

La rappresentazione del *Tito Manlio* ebbe luogo senza problemi e il pubblico rimase presumibilmente soddisfatto, anche se manca la cronaca dello spettacolo da parte della locale Gazzetta. Tuttavia, circostanza curiosa ai nostri giorni ma che certo non provocò allora tanto clamore, fu che gli attori si presentarono in palcoscenico in entrambe le opere della stagione con indosso abiti che richiamavano quelli della corte mantovana piuttosto che costumi di epoca romana o cinese, come avrebbero richiesto le ambientazioni delle diverse vicende. Tali scelte furono determinate da una serie di motivazioni, non ultima quella di assecondare in qualche modo i gusti del pubblico, composto non soltanto da aristocratici. Così facendo si giungeva peraltro a una sorta di compromesso tra le richieste di molti spettatori, orientati verso un tipo d'opera meno impegnativa e di facile comprensione e le esigenze di grandezza e autocelebrazione di una corte che voleva vedersi rispecchiata nei personaggi aulici in scena.⁹⁶ L'esaltazione della nobiltà d'altro lato faceva parte del disegno politico dell'Austria che, favorendo l'immobilismo istituzionale aveva mantenuto strumentalmente coinvolta l'aristocrazia nella cariche amministrative, come ai tempi dell'ultimo duca.

Sembra tuttavia realistico pensare che la decisione riguardante la costumistica sia stata determinata pure da motivazioni economiche. Gli abiti impiegati erano stati confezionati per una rappresentazione recitata tre volte nel giugno del 1716 in occasione di un evento straordinario: la nascita dell'arciduca d'Austria Leopoldo.⁹⁷ Nella circostanza il principe Giuseppe si era mostrato

⁹² *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, un segretario del langravio da Mantova al duca di Guastalla Antonio Ferdinando, 18 gennaio 1719.

⁹³ MARIO RINALDI, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, cit., p. 122.

⁹⁴ *I-MAa*, Scalcheria, b. 16.

⁹⁵ *I-MAa*, Scalcheria, b. 47, spese per la festa della Purificazione.

⁹⁶ LUIGI CATALDI, *La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di Antonio Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 52-89: 56-60.

⁹⁷ Leopoldo morì pochi giorni dopo la nascita.

splendidamente abbigliato sul palco eretto a Palazzo nella Sala di Troia, accanto a importanti professionisti⁹⁸ e a comparse veneziane, nell'opera *Il Grand' Alessandro*⁹⁹ di Carlo Zuccari, maestro di cappella di camera che, seduto al cembalo, aveva diretto un'orchestra formata da una ventina di persone. Lo spettacolo nel corso dell'estate, in occasione della visita del principe Carlo Alberto di Baviera, era stato replicato quindi dalla nobiltà locale che si era esibita accanto alla famiglia del langravio e ad alcuni professionisti.¹⁰⁰ Allora erano state versate al sarto Francesco Mea¹⁰¹ somme di rilievo¹⁰² per la realizzazione degli abiti previsti dalla vicenda che, considerate le condizioni economiche della città tutt'altro che floride, non era consigliabile lasciare giacere inutilizzati negli armadi di corte. Si rendeva opportuno al contrario reimpiagare in qualche modo velluti, sete, frange, veli, pizzi e altri costosi tessuti pregiati e, così facendo, si proseguiva peraltro una prassi adottata anche dai Gonzaga. Pure per la recita con balli di *Antioco*, allestita nella primavera del 1721 nel Teatrino di castello da principi, dame e cavalieri¹⁰³ in occasione della visita del langravio Enrico,¹⁰⁴ si cercò in un primo tempo di acquistare il necessario per modificare i vestiti presso alcuni mercanti locali ma, a seguito del rifiuto degli stessi di continuare a fornire a credito il prezioso materiale, si fece fronte alla situazione con economie di ogni tipo,¹⁰⁵ non ultima quella della vendita dei drappaggi serviti per i funerali dell'imperatrice madre in Santa Barbara.¹⁰⁶ Considerate le difficoltà, anche allora

⁹⁸ Nella circostanza avevano cantato Angiola Augusti, Francesca Cuzzoni, vicentina, Francesco De Grandis, Giuseppe Cossani, Giuseppe Bassani, Nicola Tricarico, Giuseppe Boschi, Giovan Battista Carboni. Per la Serenata e il prologo dell'opera l'orchestra fu così compensata: «Al oboè di Guastalla [Razaremberger] £ 154.10, a Pietro [Fabbri] oboè £ 39, a Gio. [Crosmer] oboè £ 29.5, al [Giovanni Battista] Strada [violino] £ 39, a don Guindani [violino] £ 29.5, a Giuseppe Susta [violino] £ 29.5, a Domenico Pelosi [violino] £ 29.5, al Malanca violetta £ 19.10, a Gasparo Boschi violone £ 39, a Gambino [Giovan Battista Calvi] 2° cembalo £ 39 [il primo cembalo era Carlo Zuccari]»; per il concerto la formazione era invece la seguente: «Bassetto £ 58.19, [Alessandro] Falavigna [violino] 48.15, d. Zucconi £ 48.15, Antonio £ 48.15, Stefano 48.15, Nattale 48.15, Pattone violetta £ 29.5, D. Giovanni Zuccari violetta £ 58.10, Francesco Maria Zuccari contrabbasso £ 48.15, D. Giambon contrabbasso 48.15, il fagotto tedesco [Cristoforo] 29.5, due trombetta [del langravio] 120». *I-MAa*, Gonzaga, b. 393; *I-MAa*, Scalcheria, bb. 38. 40.

⁹⁹ Il prologo fu composto dal nipote di Carlo Zuccari, il contrabbassista Giovanni Zuccari. *I-MAa*, Gonzaga, b. 390. Il soggetto del *Grand' Alessandro* era assai amato in ambiente mantovano. Pure nel 1659 il duca Carlo II aveva recitato nella Sala di Troia, con alcuni nobili locali, una commedia in musica d'argomento analogo. PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, cit., p. 219.

¹⁰⁰ Intervennero alle repliche il contralto Francesco de' Grandis e l'oboista Giorgio Razaremberger. *I-MAa*, Gonzaga, b. 390.

¹⁰¹ Francesco Mea si servì dell'aiuto di sarti ebrei. *I-MAa*, Gonzaga, b. 393. Mea apparteneva a una famiglia di origini veneziane. Nel 1667 aveva ottenuto la cittadinanza mantovana tal Giovanni Battista Mea, probabile suo congiunto. *I-MAa*, Indice dei decreti, b. 7, 1667.

¹⁰² La spesa per gli abiti del 1716 ammontò a £ 3565.17. *I-MAa*, Scalcheria, b. 38.

¹⁰³ I personaggi del lavoro in scena erano sette. A questi andavano aggiunti cinque ballerini. Le recite furono effettuate il 25 e 26 aprile e il 18 e 22 maggio 1721. *I-MA*, Scalcheria, b. 46.

¹⁰⁴ Enrico era fratello del langravio Filippo.

¹⁰⁵ *I-MA*, Scalcheria, b. 46, 16 aprile 1721.

¹⁰⁶ *I-MAa*, Scalcheria, b. 43.

si riutilizzarono infine con semplici adattamenti i lussuosi abiti confezionati per *Il Grand'Alessandro* che ben si prestarono per un allestimento che i nipoti dell'ospite effettuarono, come recita il libretto, esclusivamente «per proprio divertimento».¹⁰⁷

Anche l'anno seguente, quando andarono in scena *L'Arminio*¹⁰⁸ e *Rodoguna principessa de' Parti*,¹⁰⁹ rappresentati sempre per diletto dalla nobiltà, si procedette peraltro in maniera analoga. La realizzazione di un vestiario del tutto nuovo per un'opera costituiva in realtà un'eccezione, non la regola e veniva attuata solitamente in caso di visite di ospiti illustri o per eventi straordinari. Nel 1719 la sospensione delle annunciate nozze dovette costituire un freno per spese ora non più necessarie ed era assolutamente normale recuperare quanto già in dotazione a corte.

L'uso dei medesimi costumi per *Teuzzone* e *Tito Manlio* del 1719, infine, fu probabilmente imposto anche da ragioni pratiche. Infatti non sarebbe stato possibile apportare variazioni sostanziali agli abiti già pronti per ragioni oggettive di tempo, considerato che l'avviso dell'importante matrimonio aveva sorpreso chiunque a corte, lasciando spiazzati pure i sarti di palazzo che dovevano provvedere in tutta fretta ai preparativi che l'evento comportava: era necessario infatti addobbare finestre, sedie e quant'altro poteva essere utilizzato dagli invitati alle nozze. Pure l'esperto Francesco Mea cercò di adattare i costumi che aveva a disposizione alle corporature degli artisti che dovevano indossarli ora, ma non fu certo nelle condizioni di modificarli più di tanto. Risultò una decisione del tutto logica quindi, e che nulla aveva di straordinario, quella di far fronte all'imprevisto con l'impiego di quanto giaceva da tempo inutilizzato nei guardaroba di corte, e il veder in scena abiti non proprio pertinenti alle vicende rappresentate non dovette risultare un fatto strano per il pubblico del momento.

La stagione del 1719 risultò infatti particolarmente riuscita e il teatro fu sempre al completo. Il numero elevato di recite realizzate, tuttavia, determinò

¹⁰⁷ *Rodoguna principessa de' Parti, tragedia di Pietro Cornelio portata sulla scena italiana e dedicata all'altezza serenissima del signor principe Enrico Langravio D'Assia Darmstat [...] e recitata da' serenissimi suoi nipoti con alcune dame e cavalieri per proprio divertimento nel Teatrino di Corte il carnevale dell'anno 1722*, Pazzoni, Mantova, 1721. Il lavoro prevedeva quali interpreti i maggiori esponenti della nobiltà locale. Accanto al langravio Enrico figurarono infatti il marchese Nicola Ippoliti di Gazoldo e la contessa Laura D'Arco. *I-MAA*, Scalcheria, b. 46.

¹⁰⁸ *L'Arminio, tragedia di Monsieur Campistron portata sulla scena italiana e dedicata all'altezza serenissima del signor principe Enrico Langravio D'Assia Darmstadt [...] e recitata da' serenissimi suoi nipoti con alcune dame e cavalieri per proprio divertimento nel Teatrino di Corte il carnevale dell'anno 1722*, Pazzoni, Mantova, [1721]. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 2793.

¹⁰⁹ *Rodoguna principessa de' Parti, tragedia di Pietro Cornelio portata sulla scena italiana e dedicata all'altezza serenissima del signor principe Enrico Langravio D'Assia Darmstat [...] e recitata da' serenissimi suoi nipoti con alcune dame e cavalieri per proprio divertimento nel Teatrino di Corte il carnevale dell'anno 1722*, Pazzoni, Mantova, [1721]. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 20088. I balli furono: *Ballo di furie*; *Ballo di sacrificatori*; *Ballo di marinai*; *Ballo di popoli della Siria festeggianti per le nozze d'Antioco* e *Rodoguna*.

danni imprevisti allo scenario che venne «quasi distrutto» e ridotto in un tale stato da non risultare più utilizzabile.¹¹⁰ Il langravio predispose quindi il pagamento di ulteriori 8000 lire per le riparazioni necessarie al nuovo impresario della stagione di primavera,¹¹¹ Giovan Battista Carboni (*Battistino*), cantante castrato mantovano educato musicalmente alla corte dei Gonzaga e ora in servizio presso la cappella arciducale. Anche con il cambio di dominazione l'artista rimase nel territorio continuando la propria attività professionale. I protagonisti dello spettacolo e lui in particolare, peraltro, furono sempre protetti dal nuovo governante¹¹² che sempre li tutelò prendendo attentamente in considerazione le loro più curiose richieste. Riguardo a Carboni, Filippo d'Assia permise addirittura, con apposito mandato,¹¹³ che i suoi buoi e carro potessero transitare dentro e fuori le mura cittadine senza il pagamento di alcun dazio¹¹⁴ e che l'artista fosse autorizzato a usufruire gratuitamente di un palco in teatro. Il langravio riservò analoghi trattamenti di favore pure alla rinomata virtuosa Barbara Riccioni Forestieri, protagonista indiscussa delle scene teatrali di alcuni lustri prima, che lamentò i danni provocati dall'andirivieni dei comici sui suoi possedimenti nel commissariato di San Giorgio.¹¹⁵ Furono comunque vagliate con cura pure le istanze di Maria Landini, cantante in passato presente a Mantova¹¹⁶ e allora attiva presso la corte imperiale, beneficiaria di alcuni privilegi,¹¹⁷ e del basso Pietro Paolo Scandalibene che fu nominato commissario di Curtatone.¹¹⁸

Carboni, peraltro, era solito allontanarsi dal territorio per svolgere la propria intensa attività di cantante, sempre con l'autorizzazione di Filippo, e pure nel giugno precedente era partito alla volta di Firenze con una lettera di raccomandazione del langravio che, dopo averne vantati i meriti all'Elettrice Palatina presso la quale l'artista era diretto, suo tramite richiedeva il contralto Rosaura Mazzanti per la successiva stagione di carnevale.¹¹⁹

Anche per quest'opera di primavera, che avrebbe dovuto proseguire i festeggiamenti per le nozze del langravio, erano stati ingaggiati cantanti di grido. Al proposito furono interpellati la virtuosa Giovanna Reggiani,¹²⁰ che acconsentì a patto di non risultare impegnata per più di venti recite,¹²¹ Stefano

¹¹⁰ *I-MAa*, Gonzaga, b. 3121, il langravio Filippo da Mantova a Carlo Bertazzone, 15 maggio 1719.

¹¹¹ Carboni era stato impresario assieme a Michelangelo Pomelli anche nella primavera del 1712. Allora i due avevano posto in scena *Alciade*. *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

¹¹² Carboni godeva delle simpatie anche dell'imperatrice che nel 1729 ordinò che fosse accresciuto il suo salario. *I-MAa*, Mandati, b. 68, c. 163, 14 settembre 1726.

¹¹³ I mandati erano atti di volontà del governante.

¹¹⁴ *I-MAa*, Gonzaga, Mandati, b. 66, 2 novembre 1718.

¹¹⁵ *I-MAa*, Gonzaga, Mandati, b. 66, 28 ottobre 1718.

¹¹⁶ Maria Landini aveva ottenuto la cittadinanza mantovana. *I-MAa*, Indice dei decreti, b. 7, 1700.

¹¹⁷ *I-MAa*, Gonzaga, Mandati, b. 66, 22 aprile 1719.

¹¹⁸ *I-MAa*, Gonzaga, Mandati, b. 65, 1715, c. 19.

¹¹⁹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2347, il langravio Filippo da Mantova all'Elettrice Palatina, 5 giugno 1718.

¹²⁰ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, il langravio Filippo da Mantova a Mario Stella, 4 febbraio 1719. La Reggiani fu alloggiata a Palazzo nell'appartamento della Mostra. *I-MAa*, Scalcheria, b. 38.

¹²¹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, Mario Stella da Brescia al langravio Filippo, 15 febbraio 1719.

Romani detto *Pignattino*¹²² e Giovanni Paita¹²³ che accettarono la proposta. Furono presenti per anche Francesca Cuzzoni, che prese dimora nel palazzo del conte Francesco Torelli sino a giugno,¹²⁴ Rosa Ambreville, alloggiata in casa del sergente Rovati, Geminiano Remondini, Giambattista Roberti¹²⁵ e il soprano castrato Gasparo Geri.

In verità era stato lo stesso principe Filippo a scegliere il cast richiedendo i vari cantanti e, allo scopo, aveva interpellato a Brescia il conte Mario Stella, capitano della città, esprimendo il proposito di «formare una scielta compagnia di soggetti» idonei a solennizzare i suoi sponsali,¹²⁶ così come si era rivolto a Stefano Romani sottolineando che la compagnia approntata sarebbe stata composta «tutta di soggetti famosi», atta quindi a far spiccare la maestria del suo interlocutore.¹²⁷

In conformità al contratto i cantanti furono a Mantova il 13 aprile, pronti per andare in scena il 3 maggio con *La Mérope*,¹²⁸ probabilmente di Zeno e Orlandini. Dello spettacolo la locale Gazzetta scrisse un'entusiastica recensione:

Si degnò S[ua] A[ltezza] S[erenissima] il Sig[nor] Principe Darmstat nostro Governatore di concedere, che Mercoledì scorso sera fosse dato alla pubblica aspettativa, ed impaziente curiosità di questa Nobiltà, e distintissima Foresteria di Dame, e Cavalieri, che vengono, e di qua passano, il già avvisato Dramma della *Mérope* in Musica, che riesce, e viene ritrovato degno dell'universale applauso, che riporta, mentre che l'orecchio nella squisitezza delle voci de' Virtuosi rappresentanti, ed armoniosa Orchestra trova il più disiderabile godimento. Non è inferiore quello dell'occhio, che passando sopra la varietà delle decorazioni, e nuove Scene di bizzarra idea, e maestose invenzioni, estatico fissa lo sguardo nella diversità delle vaghe apparenze, e confonde col finto la stessa verità, onde riesce pienamente soddisfatta la vista anche ne' conosciuti inganni. Perciò si continoveranno le Recite per tutto il presente Mese, e forse passeranno nel venturo, e regolarmente ogni Settimana ne' giorni di Sabato, Domenica, Martedì, e Mercoledì.¹²⁹

Come di consueto, prima dell'inizio della stagione, il responsabile della Scalcheria richiese il pagamento del ducato ai proprietari dei palchi che intendevano prender parte allo spettacolo. Tuttavia, a distanza di alcune settimane dalla recita, dovette intervenire bruscamente il marchese Luigi

¹²² *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, un segretario del langravio Filippo da Mantova a Stefano Romani, 14 marzo 1719.

¹²³ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, un segretario del langravio Filippo da Mantova ad Annibale Visconti, 5 aprile 1719.

¹²⁴ *I-MAa*, Scalcheria, b. 38.

¹²⁵ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2347, il langravio Filippo da Mantova alla corte di Modena, 17 giugno 1718. Alcuni artisti erano previsti per l'opera ordinaria, altri furono ingaggiati in fretta e furia dopo l'annuncio ufficiale delle nozze.

¹²⁶ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, il langravio Filippo da Mantova a Mario Stella, 4 febbraio 1719.

¹²⁷ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, il langravio Filippo da Mantova a Stefano Romani, 14 marzo 1719.

¹²⁸ *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

¹²⁹ Foglio di notizie, 12 maggio 1719.

Ippoliti di Gazoldo, cavallerizzo maggiore del langravio, intimando il pagamento dovuto ed evidentemente mai effettuato dai più.¹³⁰

Vivaldi non ebbe probabilmente parte alcuna nell'impresa. Fatto sta che si prese comunque la briga di autorizzare alcuni componenti della cancelleria, cui era debitore di favori, di accedere liberamente in teatro senza pagare il biglietto. Non d'accordo con tale concessione arbitraria che andava evidentemente a suo discapito, intervenne drasticamente in proposito l'impresario Giovan Battista Carboni, beneficiario del ricavato dei palchi che, prendendo le distanze dal compositore, negò ogni favoritismo nei confronti dei protetti dal veneziano,¹³¹ consigliando¹³² peraltro allo stesso di sdebitarsi con eventuali suoi creditori in maniera da non arrecargli danno.¹³³ L'atteggiamento arrogante di Vivaldi era forse determinato dal successo delle sue opere. Ma evidentemente egli non aveva considerato che quanto da lui sollecitato andava a svantaggio di un protagonista dello spettacolo assai amato e sempre tutelato dalla corte e che il langravio difficilmente avrebbe assunto nei confronti dello stesso un atteggiamento ostile, tanto più che il virtuoso in questione era appoggiato pure dalla corte di Vienna.

IL CARNEVALE DEL 1720 E IL RITORNO A VENEZIA. BENEDETTO MARCELLO

A motivo della recente nomina a «maestro di cappella di camera»¹³⁴ accordatagli dal langravio, che gli assicurava un compenso fisso, e a motivo dei pressanti impegni che lo tenevano lontano dal territorio, nel carnevale del 1720 Vivaldi non funse più da impresario e accettò l'incarico l'architetto piacentino Andrea Galluzzi, attivo sino a quel momento a Modena, ma solito collaborare col maestro Francesco Bibiena che in quei mesi, tuttavia, era ancora impegnato al Teatro Alibert.¹³⁵ Anche Giovan Battista Carboni peraltro si trovava a Roma per esibirsi al Capranica nel *Tito Sempronio Gracco* e nel *Turno Aricino* di Scarlatti e non fu nelle condizioni di partecipare all'impresa.

Nel novembre del 1719 Galluzzi si stabilì a corte nell'appartamento «dei Paragoni»¹³⁶ con alcuni suoi aiutanti e a lui furono consegnate scene e teatro. Il

¹³⁰ I-MAa, Scalcheria, b. 35, Luigi Ippoliti di Gazoldo da Mantova a Carlo Bertazzone, 1 giugno 1719.

¹³¹ Carboni permise l'ingresso gratuito soltanto all'anziano collega canonico Michelangelo Pomelli, musicista della Cappella arciduciale.

¹³² «Il cavallerizzo maggiore precede ognuno, quando S.A. è a cavallo, o in carrozza, [...] comanda alla stalla, agli staffieri, laché, paggi, ha cura delle robbe, e di tutti gli arnesi della scuderia [...]». I-MAa, Scalcheria, b. 6, *Notizie de' trattamenti praticati in occasione di foresteria de personaggi illustri* [...] 3 marzo 1733.

¹³³ I-MAa, Scalcheria, b. 35.

¹³⁴ I documenti contabili fanno riferimento all'incarico di «maestro di cappella di corte» soltanto a partire dall'autunno del 1719 e, d'altro lato, la prima opera nella quale Vivaldi si fregia del titolo è appunto *La Candace*, rappresentata nel carnevale del 1720.

¹³⁵ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 1613.

¹³⁶ I-MAa, Scalcheria, b. 39, 4 ottobre 1719.

responsabile della Scalcheria provvide quindi come sempre all'alloggio delle virtuose.¹³⁷ Furono a Mantova nella circostanza Camilla Zoboli, Anna Guglielmini, Antonio Barbieri, Giovanni Battista Muzzi (*Speroncino*), Giovanni Antonio Archi (*Cortoncino*) e Margherita Zani, quest'ultima con l'impegno di cantare «da donna».¹³⁸

Nel frattempo richiesero il teatro pure alcuni giocatori di corda e di fantocci che tuttavia furono indirizzati dal principe Giuseppe nella Sala degli spettacoli dell'Accademia dei Timidi.¹³⁹

Il 26 dicembre la stagione si aprì con *Alessandro cognominato Severo*,¹⁴⁰ per proseguire quindi col nuovo lavoro di Vivaldi *La Candace, o siano li veri amici*,¹⁴¹ su libretto di Francesco Silvani¹⁴² e Domenico Lalli, autori che il musicista aveva conosciuto personalmente a Venezia. Questa volta non furono riutilizzati abiti già in dotazione della corte, ma il sarto Gian Antonio Spolari detto *L'Amici*, alloggiato anch'egli a Palazzo, approntò un vestiario assolutamente nuovo.

Dopo il brillante avvio, comunque, a seguito della morte¹⁴³ a Vienna dell'imperatrice Eleonora Maddalena, vedova di Leopoldo I e madre del reggente Carlo VI, il 26 gennaio si ebbe la sospensione degli spettacoli in tutti i territori soggetti alla dominazione austriaca e pure la stagione mantovana subì un brusco arresto. I cantanti, come da contratto riguardo ai casi fortuiti di interruzione delle recite, riceveranno i due terzi del compenso e diversi di loro partirono quindi da Mantova.

Considerata la forzata inattività, Vivaldi, che non aveva modo di proseguire il suo operato, chiese anch'egli di potersene andare temporaneamente dalla città per provvedere ad alcuni suoi affari personali. Filippo d'Assia non pose obiezioni all'istanza e stilò una lettera per il conte Giovanni Battista Colloredo, ambasciatore imperiale a Venezia, con la quale accordava al compositore il permesso di allontanarsi da Mantova, ma che contestualmente ribadiva

¹³⁷ *I-MAa*, Scalcheria, b. 35.

¹³⁸ *I-MAa*, Scalcheria, b. 45.

¹³⁹ *I-MAav*, Verbali delle sedute dell'Accademia 1686-1767, 27 novembre e 30 dicembre 1720.

¹⁴⁰ Galluzzi aveva curato le scene per la stessa opera nell'autunno del 1718 al Teatro Molza di Modena. Il libretto era di Apostolo Zeno, la musica di vari autori. La dedica del libretto reca il nome dell'editore Alberto Pazzoni che, evidentemente, partecipò in qualche modo all'impresa. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 689.

¹⁴¹ *La Candace o siano Li veri amici. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova nel carnovale dell'anno MDCCXX sotto la protezione di S.A. serenissima la signora principessa Eleonora di Guastalla sposa di S.A.S. il signor principe Filippo langravio d'Assia Darmastat*, Pazzoni, Mantova, [1720]. RV 704. La dedica indica che il libretto probabilmente era stato stampato mesi prima, quando non era ancora nota la sospensione delle nozze tra il langravio e la principessa di Guastalla. Siamo comunque di fronte al primo libretto noto nel quale Vivaldi si fregia del titolo di «maestro di cappella di camera di S.A.S. il Sig. principe Filippo langravio d'Assia Darmstadt». La musica dell'opera è andata perduta.

¹⁴² Francesco Silvani era sotto la protezione dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo, come dichiarava peraltro lui stesso nei frontespizi dei suoi lavori.

¹⁴³ Eleonora Maddalena Teresa di Neoburgo morì il 19 gennaio.

L'impegno del musicista nei suoi confronti.¹⁴⁴ L'artista il 26 febbraio ricevette il compenso spettantegli di cinque mesi¹⁴⁵ – somma ricavata da due capitoli di spesa differenti¹⁴⁶ – ma da questo denaro fu detratto l'importo relativo ad alcuni debiti che egli aveva contratto con la Scalcheria; dopodiché partì,¹⁴⁷ all'oscuro di quanto lo attendeva nella Serenissima dove a fine anno sarebbe apparso un libello anonimo, *Il teatro alla moda*, nel quale veniva preso di mira prevalentemente lui, sia per la sua musica, che per i rapporti che teneva con cantanti, impresari e altri personaggi del mondo dello spettacolo. Se ne andò dalla città probabilmente ignaro del fatto che il trentaquattrenne patrizio Benedetto Marcello, autore della pubblicazione e ben a conoscenza della spregiudicatezza in affari che contraddistingueva il Prete rosso,¹⁴⁸ aveva rapporti col langravio e proprio a lui, in quel torno di tempo, aveva fatto pervenire la serenata¹⁴⁹ a otto voci *Le nozze di Giove e Giunone* tramite il virtuoso della cappella mantovana Giovan Battista Carboni,¹⁵⁰ di ritorno nel ducato dopo il servizio prestato nei teatri di Venezia.¹⁵¹ Si trattava della «cantata fatta all'occasione dello sposalizio di una coppia regale» conservata a Vienna nella Biblioteca degli Amici della Musica, brano appositamente composto per il progettato matrimonio del langravio la cui eco doveva essere giunta subito anche a Venezia. A sua volta Filippo si era premurato di omaggiare Marcello con una composizione di Haendel, *Aci, Galatea e Polifemo*, lavoro rappresentato in prima a Napoli il 19 luglio 1708 per le nozze di Carlo Tocco, principe di Acaia e Montemiletto e replicato il 9 dicembre 1708 a Capua, nel palazzo ducale di Piedimonte, per lo sposalizio della cognata Maria Maddalena di Croy.¹⁵² Nella circostanza il principe aveva ricevuto la dedica della composizione da parte del

¹⁴⁴ Cfr. il documento in CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, cit., p. 80.

¹⁴⁵ Il compenso mensile era di dieci luigi, dove il luigi corrispondeva a 68 lire nuove mantovane. *I-MAa*, Scalcheria, bb. 33, 38.

¹⁴⁶ Un documento riguardante un primo pagamento a Vivaldi è pubblicato da LUIGI CATALDI, *Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 13-23: 19, 21 e fa riferimento a una somma prelevata dal capitolo degli utili del teatro. Sempre in data 26 febbraio 1720, tuttavia, Vivaldi percepì un'ulteriore somma prelevata dalla cassa della Scalcheria, come testimoniano i documenti inediti nn. 2 e 3.

¹⁴⁷ *I-MAa*, Scalcheria, b. 38, 26 febbraio 1720.

¹⁴⁸ NICOLA MANGINI, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia*, in *Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 49-59: 52.

¹⁴⁹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2858, Benedetto Marcello da Venezia al langravio Filippo, 27 luglio 1720. Cfr. documento n. 5.

¹⁵⁰ L'approccio di Marcello al langravio si era avuto, probabilmente, grazie al Carboni stesso che gravitava nell'ambiente degli artisti legati a Francesco Gasparini, suo maestro.

¹⁵¹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, il langravio Filippo da Mantova a Benedetto Marcello, 23 luglio 1720. Cfr. documento n. 4.

¹⁵² AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli con notizie inedite sulla napoletana Congregazione dei Sette Dolori*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Polistena – San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 297-478: 332.

letterato Nicolò Giuvo¹⁵³ ed era stato omaggiato anche della partitura. L'aristocratico musicista della Serenissima, commosso dal dono, si era posto a disposizione del governante per scrivere «parole di cantate, oratorij, serenate».¹⁵⁴ Il nobile veneziano, destinatario della preziosa composizione inviategli da un personaggio di simile importanza, faceva parte dell'Arcadia ed era pure membro della *Quarantia civil vecchia*, importante organo della magistratura della Serenissima. Contestualmente era dotato di un particolarissimo talento musicale e, in rapporti cordiali con il governante mantovano, come forse in altre occasioni, si premurò di fornirgli brani da intrattenimento destinati a eventi celebrativi di corte. I componenti della famiglia arciducale, soliti trascorrere vari momenti della giornata facendo musica – Giuseppe al clavicembalo,¹⁵⁵ accanto a Teodora nelle vesti di cantante – ricevettero talvolta pure brani scritti per le esecuzioni private di palazzo e anche Vivaldi, durante il suo soggiorno a Mantova, scrisse brani simili quali *Qual in pioggia dorata*¹⁵⁶ e *O mie porpore più belle*¹⁵⁷ – lavoro encomiastico per contralto, due violini, viola e basso in onore di Antonio Guidi di Bagno eletto nel 1719 vescovo della città – ma sicuramente anche altri.¹⁵⁸

Benedetto Marcello, nel periodo in cui contattò il principe Filippo, stava portando a termine il suo libello satirico, ma nello scritto indirizzato al governante austriaco non accennò minimamente a Vivaldi che allora era già rientrato a Venezia e seguitava peraltro a destare invidie e antipatie a motivo soprattutto del crescente successo conseguito. Il nobile veneziano si era schierato con la corrente teatrale riformista di Zeno e Muratori che deprecava il malcostume teatrale del quale il Prete rosso sembrava incarnare il prototipo e in verità, proprio alla fine di quel fatidico 1720, l'inquieto compositore avrebbe proposto la sua *La verità in cimento* su testo di Giovanni Palazzi, in cui si presentavano casi numerosi di tagli, ripensamenti, cuciture e incongruenze drammatiche che costituivano il bersaglio della satira del nobile letterato.

Non sappiamo se il Nostro fu informato delle relazioni tra il langravio e il suo antagonista. Fatto sta che nell'immediato non tornò più a Mantova. Si dichiarò costantemente al servizio del governatore d'Assia, fu benvenuto nel ducato, dove peraltro per volontà del principe Giuseppe nel 1725 andò in scena al Teatro Comico il suo *Artabano*¹⁵⁹ su testo di Antonio Marchi, una ripresa da

¹⁵³ Ivi, p. 359.

¹⁵⁴ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2858, Benedetto Marcello da Venezia al langravio Filippo, 27 luglio 1720, cit.

¹⁵⁵ *I-MAa*, Scalcheria, b. 46, 24 dicembre 1720.

¹⁵⁶ RV 686.

¹⁵⁷ RV 685.

¹⁵⁸ Sulla base della ricostruzione di Talbot, le cantate composte a Mantova sono le seguenti: RV 649, RV 652, RV 653, RV 654, RV 658, RV 659, RV 661, RV 665, RV 680, RV 685, RV 686, RV 799. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 95.

¹⁵⁹ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 2909. Interpretarono l'opera: Francesco Maria Venturini, Gaetano Fracassini, le sorelle Zanuchi, Giovanna Gasparini, Teresa Zanotti, Anna Felice Fontana.

parte dell'impresario-poeta Santo Burigotti di *La costanza trionfante* del 1716, ma non è noto alcun documento che testimoni la sua presenza nel territorio gonzaghese sino al 1731.

Ancora nel 1726 egli inviò nella città virgiliana la sua serenata a quattro voci *Queste, Eurilla gentil*,¹⁶⁰ di librettista sconosciuto, scritta per ricordare musicalmente il compleanno del langravio, considerato che, come ogni anno, nella residenza della Favorita dove Filippo era solito trascorrere l'estate, il 31 luglio ebbero luogo sontuosi festeggiamenti per celebrare l'importante anniversario. In quell'occasione fu allestita la composizione del musicista veneziano e ne furono interpreti i figli del governatore, Giuseppe e Teodora, affiancati dalle due dame, contessa Maria Caterina Capilupi Biondi e contessa Margherita Facipecora Pavesi.

DI NUOVO A MANTOVA

Dopo un soggiorno in Boemia protrattosi per più di un anno, Vivaldi tornò infine a Mantova nel dicembre del 1731 per assumere l'impresa dell'imminente stagione di carnevale al Teatro Comico.

Come di consueto ricevette dalla Scalcheria le chiavi dei palchi liberi, che rimasero a sua disposizione per essere affittati, e le riconsegnò al termine delle recite.¹⁶¹

Il compositore non ebbe tuttavia il tempo di effettuare che poche prove per le sue due opere previste in cartellone, ma realizzò le ultime e decisive, dal 21 dicembre, nella galleria di Palazzo, accanto alle stanze dove risiedeva abitualmente il principe Giuseppe. Questi aveva fatto appositamente attrezzare tale spazio e volle certo presenziare alle varie esibizioni degli artisti, anche per fornire consigli e pareri.¹⁶² Pure i Gonzaga, d'altro lato, erano soliti ascoltare in anteprima quanto poi realizzato nelle proprie sale degli spettacoli e, se lo ritenevano opportuno, non esitavano persino a modificare il cast a distanza di pochi giorni dalla prima.¹⁶³ Nel 1731 non si presentò comunque tale eventualità e il 26 dicembre presero il via normalmente le recite con *Semiramide*,¹⁶⁴ su libretto di Silvani, per proseguire quindi con *Farnace*, di Antonio Maria Lucchini, opera andata in scena al Sant'Angelo di Venezia nel carnevale del 1727. Dedicatario

¹⁶⁰ *Serenata a quattro voci da cantarsi nel palazzo della Favorita il dì 31 luglio nel celebrarsi la nascita di S.A.S. il Sig. principe Filippo langravio d'Assia*, Mantova, Pazzoni, [1726]. RV 692.

¹⁶¹ I-MAa, Scalcheria, b. 35, *Nota della disposizione de' palchetti del Teatro Comico nel tempo delle recite delle due opere in musica nel carnevale dell'anno 1732*: «Piano. [...]»; 9. Ebbe la chiave il sig. D. Vivaldi impresario dell'opera [...]».

¹⁶² I-MAa, Scalcheria, b. 53, 21 dicembre 1731.

¹⁶³ Carlo II nel 1662 sostituì Bernardino Bardolini con il musico Formenti, destando amarezza nell'artista rimpiazzato all'ultimo momento. PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, cit., pp. 23-24.

¹⁶⁴ *Semiramide. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova il carnevale dell'anno 1732 dedicato all'altezza del sig. principe Giuseppe langravio d'Assia Darmstadt*, Mantova, Pazzoni, 1731. RV 733. La musica è andata perduta.

del primo lavoro era lo stesso principe Giuseppe che, a corte, andava via via assumendo il ruolo principale nell'azione di governo accanto al non più giovanissimo padre. Era lui inoltre il maggior interessato agli spettacoli e diversi musicisti, a conoscenza del suo vivo interesse, gli indirizzarono proprie composizioni nella speranza di riportarne un qualche utile economico. Tra questi figurò pure il pisano Francesco Ciampi, del quale erano andati in scena nel 1726 a Mantova due lavori,¹⁶⁵ che di lì a pochi mesi omaggiò il nobiluomo con una *Cantate pour voix seule et b.c.*¹⁶⁶ probabilmente eseguita a corte dallo stesso dedicatario della partitura.

La stagione di carnevale ebbe quale protagonista l'inseparabile allieva di Vivaldi, Anna Girò, che si esibì a fianco di Maria Maddalena Pieri, Mariano Nicolini, Angela Romani, Angelica Monteviali, Teresa Zanardi Gavazzi, Giuseppe Alberti e Francesco Sacchi. Santa Marchesini e Pellegrino Gagiotti furono interpreti invece di *La vendetta di Despina*,¹⁶⁷ una serie di intermezzi eseguiti tra un atto e l'altro delle opere. Non ne conosciamo gli autori, ma il piacevole battibecco creatosi tra due personaggi comici, la furba Despina e l'avarò Forbante, furono certo apprezzati anche dal pubblico mantovano. La vicenda, svincolata dal lavoro nel quale era inserita, si articolava in tre parti e presentò in scena una coppia di attori bolognesi specialisti nei ruoli buffi, anche se il contralto Marchesini non recitava più, come aveva fatto al Teatro di San Bartolomeo a Napoli, accanto al notissimo basso Gioacchino Corrado. La donna, con quest'ultimo, aveva costituito per anni un duo di prim'ordine nel genere in quanto in possesso di doti non soltanto canore. I protagonisti degli intermezzi dovevano certo saper intonare la voce, ma anche recitare, ballare, tirare di scherma e muoversi disinvolatamente sul palcoscenico in modo da divertire il pubblico. Il Corrado, che avrebbe conseguito ulteriore fama l'anno dopo nei panni di Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi, si esibiva ora, sempre a Napoli, accanto a Celeste. Gagiotti non era certo da meno del collega e risultava anch'egli una celebrità tra i buffi, tanto da essere annesso quale membro effettivo nell'Accademia Filarmonica di Bologna.¹⁶⁸ Sicuramente la Marchesini e Gagiotti ottennero le *convenienze* loro spettanti, ossia un certo numero e tipologia di arie e duetti, come di prammatica, ma al solito adeguarono le proprie abilità interpretative al pubblico mantovano, evidenziando una capacità di adattamento ai luoghi e alle circostanze che dovevano essere peraltro requisiti ineliminabili di chi, spostandosi in continuazione, era tenuto all'eclettismo.

¹⁶⁵ Di Francesco Ciampi erano andate in scena nel 1726 a Mantova le opere *Lucio Vero* e *Zenobia*. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, cit., 14506.

¹⁶⁶ La composizione è conservata presso il *Conservatoire Royal* di Liegi.

¹⁶⁷ *La vendetta di Despina, intermezzi da rappresentarsi nel Teatro Arciduciale di Mantova il carnevale dell'anno 1732*.

¹⁶⁸ STEFANIA VILLANI, «Gaggiotti Pellegrino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 51, pp. 248-249.

Le scene delle opere furono curate da vari artisti in quanto Galluzzi era allora impegnato altrove e sarebbe tornato in città soltanto nel mese di marzo per completare i restauri del teatro iniziati diversi lustri prima da Ferdinando Bibiena.

I costumi furono curati invece dal mantovano Pietro Nazzari, sarto personale di Teodora scelto evidentemente per la sua abilità non comune.

L'orchestra disponibile in quegli anni non risultava ancora adeguata rispetto a quanto richiesto dalle partiture del compositore veneziano e fu necessario ricorrere a strumentisti aggiuntivi. Al proposito furono ingaggiati due trombettisti che vennero compensati dallo stesso langravio con 118.10 lire.¹⁶⁹

Nel corso delle recite la sala risultò sempre gremita e, tra il pubblico, figurarono assiduamente le maggiori personalità locali. Accanto a dame e gentiluomini sedevano esponenti del clero, graduati e i rappresentanti delle più illustri casate mantovane. Non mancarono di presenziare le prestigiose recite del rinomato divo del momento, oltre al governatore seduto come sempre nel suo palchetto sontuosamente addobbato, i marchesi Ippoliti di Gazoldo, Federico Striggi, Gaetano Gonzaga, Pio Guerrieri, Camillo Arrigoni, Alessandro Guerrieri, Silvio Andreasi, Alessandro Arrivabeni, nonché i conti Furlani, Chieppio, Zanardi, Panizza.

Il compositore al termine della stagione se ne andò da Mantova; tuttavia ancora per alcuni anni continuò a fregiarsi del titolo di «maestro di cappella» del principe Filippo.

Nel marzo del 1735 il langravio cessò le proprie funzioni, ma pure la nuova opera vivaldiana di quell'anno, *L'Adelaide*,¹⁷⁰ fece riferimento allo stimato governante «infinitamente amante della musica»,¹⁷¹ anche se ormai questi era decaduto dal suo prestigioso incarico.¹⁷²

¹⁶⁹ *I-MAa*, Scalcheria, b. 54, pagamento 11 marzo 1732.

¹⁷⁰ RV 695.

¹⁷¹ *I-MAa*, Gonzaga, b. 2348, un segretario del langravio Filippo da Mantova a Stefano Romani, 14 marzo, cit.

¹⁷² Il libretto era stato stampato evidentemente prima della cessazione dell'incarico del langravio.

Documenti

1.

Luigi d'oro effettivi graziati da S.A.S. trecento a lire sessanta otto/ l'uno £ 20400./ Danaro della camera per le scene 2000./ Danaro delle Loggie del teatro affittate per doppie d'Italia/ N. 115 da £ 65 l'una 7475./ Per una loggia, e porta per 7 Signori della Cancellaria Arci/ducale secondo l'accordo passato 238./ Per il gioco del Biribis per recite N. 36 a £ 60 per/ recita 2160./ E per bonificazione fatto dal Sig. D. Antonio Vivaldi di lire/ otto per doppia per la differenza delle £ 60 alle/ 68 in recite quaranta come dal conto presenta/ to a S.A. 320/ £ 32593./ Summa qui contro de pagamenti a virtuosi per 27624./ Restano £ 4969./ Ricevute 5389./ Debitore il Sig. D. A. Vivaldi £ 420./ Scalcheria Arciduale 15 febbraio 1719. Carlo Bertazzone.

Al Sig. Geri doppie da paoli 33 N. 96 £ 6336./ Signora Ambreville doppie da paoli 30 N. 90 5400./ Al Sig. Geri doppie da paoli 33 N. 96 £ 6336./ Signora Ambreville doppie da paoli 30 N. 90 5400./ Signora Muzzi lo stesso danaro 5400./ Signora Campioli doppie da paoli 30 N. 60 3600./ Sig.r Benedetti doppie da paoli 30 N. 45 2700./ Sig. Beretta ducati 200 da £ 6.4. per cadauno, contando le lire a traieri 4 per una cosi in/ scrittura d'accordo sono lire mantovane 2356./ Sig. Pederzoli ducati 200; come sopra, e battendo/ ducati 50; si devono spedire a Padova,/ restano ducati 150 1767/£ 27559./ Più al commesso che riscuote il danaro delle/ loggie secondo il solito 65/ 27624.

I-MAa, Scalcheria, b. 45.

2.

Il Sovrintendente della Scalcheria Carlo Bertazoni, paghera/ a Don Antonio Vivaldi, cinquanta luiggi che se gli si devono per/ cinque mesi di paga, il luiggi a lire sessanta otto, che fa la/ somma di lire di Mantova tre milla quattrocento le quali/ devono essere pagate in parte, del denaro restante del opera, della/ riscossa dei palchetti ed altro destinato per questo qual restante con/siste compreso il palchetto del Sig.r marchese Castiglione/ secondo il conto esibito in lire 1576.12/ e poi altri lire 1823.8/ del nostro denaro proprio, che si trova nella cassa della Scalcheria/ quale due partite 1576.12/ e poi altri lire 1823.8/ del nostro denaro proprio, che si trova nella cassa della Scalcheria/ quale due partite faranno la sopra scritta somma delli lire/ tre milla quatro cento, che si devono a Don Antonio Vivaldi della/ quale si devono prima pagare gli debiti del medesimo qui contratti/ ed il sopravanzo poi rimesso nelle sue mani contra quietanza/ dell'intera somma delli lire 3400. Il restante poi del nos/tro denaro restara in cassa della Scalcheria in deposito, sino/ ad altra nostra disposizione. Di corte gli 20 febraro 1720/ Filippo Langravio di Hassia.

I-MAa, Scalcheria, b. 33.

3.

Adi 26 febraio 1720/ O' ricevute io sottoscritto dal Sig.r Carlo Bertazzone/ sovrintendente della Scalcheria Arciduale; altre lire/ milleottocentoventitre, e soldi otto, per saldo delle lire tre/ mille quattro cento dovutomi secondo gli ordini di S.A.S./ il Sig.r Principe Governatore Padrone, valuta di luigi/ cinquanta da lire sessant'otto l'uno per mesate cinque/ di mia proviggione, come Mastro di Cappella di Camera/ dell'A.S. in ragione di luigi dieci al mese dico £ 1823.8/ Io D. Antonio Vivaldi affermo.

I-MAa, Scalcheria, b. 38.

4.

Al Sig.r Benedetto Marcello. Venezia/ Li 23 luglio 1720/ Ill.mo ed Ecc.mo Signor mio Signor [...] colendissimo/ Il dono della Serenata che l'E.V. si è compiaciuta di/ far presentare a S.A.S. il Signor principe Governatore in oc/casione del ritorno, che qui ha fatto da / Venezia il musico di questa capella/ Arciduca Gio. Battista Carboni, gli è/ stato sommamente caro; è però benignamente/ mi commette di passarlene i più dis/tinti ringraziamenti, ed assieme pre/garla di voler aggradire l'altra, che le/ invia col mezzo del corriere perso/nale, latore della presente/ restando incaricato/ farne la consegna/ nelle di lei proprie mani, e esprimerle/ i precisi sentimenti/ della stima ben singolare, che ne le/ professa, ed il vivo desiderio/ che nodrisce di comprovarglielo/ negli incontri, che frequenti si au/gura di servirla. Nel darmi l'/onore di ubbidire à questo clementissimo/ cenno dell'A.S. verso l'E.V./ permetterà ch'io la supplichi/ da voler per atto dell'animo/ lei gentilissimo accogliere l'offerta, che le fò della/ riverente servitù mia, tutta ambiziosa/ per l'impiego de' suoi pregiatissimi coman/damenti; nell'adempimento de' quali possa/ maggiormente autenticarmi.

I-MAa, Gonzaga, b. 2348, il langravio Filippo da Mantova a Benedetto Marcello, 23 luglio 1720.

5.

Ill.mo Signor mio colendissimo/ Oltre l'aggradimento generoso impartito da cotesta S.A./ alle cantate da me umiliategli col mezzo del/ Sig. Gianbatta Carboni ha voluto altresì con eccesso/ di gentilezza onorarmi del distinto dono della/ Serenata del Sig.r Hendel per mezzo di V.S. Ill.ma. Confuso io per tanto da queste così pregevoli/ grazie corrispondo all'A. Sua con i sentimenti/ della più divota riconoscenza pregando vivamente/ V.S. Ill.ma di voler assicurarla del mio costante/ ossequio, e brama d'ubbidire a suoi cenni quando si compiacia avanzarmegli con parole di cantate, oratorij, serenate ecc. protestando a lei/ che io non posso avere maggior gloria o contento/ che di sentire a S.A. con tal occasione ringra/zio ancora V.S. Ill.ma d'aversi fatto a me noto, e ricambio le sue espressioni cortesi, con altrettanto/ di stima, mentre mi dico/ di V.S. Ill.ma/ Benedetto Marcello/ Venezia, 27 luglio 1720.

I-MAa, Gonzaga, b. 2858, Benedetto Marcello da Venezia al langravio Filippo, 27 luglio 1720.

Fabrizio Ammetto

I CONCERTI DI VIVALDI

«CON» (O «PER»?) DUE VIOLINI «OBLIGATI» (O «PRINCIPALI»?)*

Tavola 1. I concerti per due violini di Vivaldi

			autografo	copia	prima edizione a stampa (vivente Vivaldi)
1)	RV 505	Concerto in Do maggiore	partitura	—	—
2)	RV 506	Concerto in Do maggiore	—	parti staccate	—
3)	RV 507	Concerto in Do maggiore	partitura	partitura e parti staccate	—
4)	RV 508	Concerto in Do maggiore	partitura	parti staccate	—
5)	RV 509	Concerto in Do minore	partitura	—	—
6)	RV 510	Concerto in Do minore (= RV 765)	partitura	partitura (con scizzioni autografe)	—
7)	RV 511	Concerto in Re maggiore	partitura	—	—
8)	RV 512	Concerto in Re maggiore	partitura	—	—
9)	RV 513	Concerto in Re maggiore	—	—	G. F. Witvogel [ca. 1736]
10)	RV 514	Concerto in Re minore	partitura	—	—
11)	RV 515	Concerto in Mi maggiore	partitura	—	—
12)	RV 765	Concerto in Fa maggiore (= RV 767)	—	partitura (con scizzioni autografe)	—
13)	RV 516	Concerto in Sol maggiore	partitura	—	—
14)	RV 517	Concerto in Sol minore	partitura	—	—
15)	RV 519	Concerto in La maggiore, op. III n. 5	—	partitura e parti staccate	E. Roger [1711]
16)	RV 520	Concerto in La maggiore (incompleto)	parti staccate	—	—
17)	RV 521	Concerto in La maggiore	—	partitura e parti staccate	—
18)	RV 522	Concerto in La maggiore	—	partitura	—
19)	RV 522	Concerto in La minore, op. III n. 8	—	—	E. Roger [1711]
20)	RV 523	Concerto in La minore	partitura	parti staccate	—
21)	RV 524	Concerto in Si maggiore	partitura	—	—
22)	RV 525	Concerto in Si maggiore	partitura	—	—
23)	RV 526	Concerto in Si maggiore (incompleto)	parti staccate	—	—
24)	RV 527	Concerto in Si maggiore	partitura	—	—
25)	RV 528	Concerto in Si maggiore (versione dubbia)	—	parti staccate	—
26)	RV 529	Concerto in Si maggiore	partitura	—	—
27)	RV 530	Concerto in Si maggiore, op. IX n. 9	—	—	M.-Ch. Le Cène [1727]
28)	RV 764	Concerto in Si maggiore (cd. RV 548)	—	parti staccate	—

Oltre la metà dei concerti per due violini di Vivaldi censiti da Peter Ryom¹ è giunta a noi tramite gli autografi (generalmente le partiture,² e in due soli casi le parti staccate).³ Di quattro concerti abbiamo le edizioni a stampa pubblicate vivente Vivaldi,⁴ mentre sei lavori (incluse due opere dubbie) sono traditi

Fabrizio Ammetto, via Beato Leopoldo 113, 06049 Spoleto, Italia.

e-mail: fammetto@tiscali.it – oppure – fammetto@hotmail.it

* Il contenuto del presente saggio è frutto delle ricerche svolte per la tesi di Dottorato in Musicologia e Beni musicali, Università di Bologna, *I concerti per due violini di Vivaldi (con edizione di RV 513, 521, 528, 764 e ricostruzione di RV 520, 526)*.

¹ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenaghen, Engström & Sødring, 1986, pp. 597-629. PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden [etc], Breitkopf & Härtel, 2007, pp. 217-227.

² RV 505, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 523, 524, 525, 527, 529.

³ RV 520 e 526.

⁴ RV 519 (= op. III n. 5, Amsterdam, E. Roger, [1711]), RV 522 (= op. III n. 8, *idem*), RV 530 (= op. IX n. 9, Amsterdam, M.-Ch. Le Cène, [1727]), RV 513 (è l'ultimo dei *VI Concerti a cinque stromenti* di autori diversi, Amsterdam, G. F. Witvogel, [ca. 1736]).

esclusivamente da copie manoscritte non autografe.⁵ Infine, vanno aggiunti al computo alcuni testimoni pure non autografi (partiture e/o parti staccate) che tramandano ulteriori lezioni di cinque concerti.⁶

L'interesse di Vivaldi per il «doppio concerto» con la partecipazione solistica di due violini è ufficialmente attestato per la prima volta nella raccolta dell'*Estro armonico* del 1711, con due lavori: il concerto in La maggiore RV 519 (op. III n. 5) e il concerto in La minore RV 522 (op. III n. 8). Il favore che godettero fin da subito queste due composizioni (come accadde pure ad altre della stessa silloge) è ben noto. L'opera III venne pubblicata in otto fascicoli di parti staccate distinte: quattro per i violini, due per le viole, una per il violoncello, e una per il violone e il cembalo. Realmente, in RV 519 e 522 le due viole suonano la medesima parte, così come tutti i bassi eseguono la stessa linea melodica,⁷ e le parti dei violini sono abbinate a coppia: il *Violino Primo* con il *Violino Terzo*, e il *Violino Secondo* con il *Violino Quarto*. In questo modo *Violino Primo* e *Violino Secondo*, con ruolo solistico, eseguono parti distinte nelle sezioni dei «tutti», cioè si comportano come in un «concerto grosso» romano: in altre parole, potremmo dire di trovarci di fronte a un «concertino a due», privato dunque della parte del violoncello concertante. Va precisato tuttavia che, se il concerto RV 522 si configura pienamente come lavoro con due solisti, altrettanto non si può affermare per RV 519, dove oltre la metà degli interventi solistici nel primo tempo sono affidati esclusivamente al *Violino Primo*, come avviene pure per l'intero movimento centrale. (In RV 519, anche le difficoltà tecnico-musicali e le tessiture verso l'acuto sono sbilanciate a favore del primo solista.)⁸

L'unico ulteriore esempio di concerto con due violini obbligati presente in una raccolta a stampa autorizzata da Vivaldi si trova ne *La cetra*, del 1727: il concerto in Si bemolle maggiore RV 530 (op. IX n. 9). In questo caso l'editore Le Cène stampa tre parti staccate distinte per i violini, una per la viola e due parti identiche per «organo e violoncello». Il numero e le denominazioni delle parti dei violini seguono questa volta la prassi nord-italiana: *Violino Primo*, *Violino Secondo* e *Violino Terzo*. Il *Secondo*, che partecipa a tutti gli episodi solistici, suona nei «tutti» la linea dei violini primi (al pari del *Violino Primo*); al *Violino Terzo* è affidata la parte dei violini secondi dell'orchestra.

Dunque, in due raccolte – l'opera III e l'opera IX – pubblicate a poco più di 15 anni di distanza l'una dall'altra incontriamo due morfologie diverse nello

⁵ RV 506, 521, 528, 552, 764, 765. Ai fini del tema analizzato in questa sede, il concerto RV 552 non viene preso in considerazione per il suo particolare trattamento del secondo violino solista (*altro Violino per eco in lontano*), che non suona mai nei «tutti» (dove i violini dell'orchestra procedono sempre all'unisono, ad eccezione di un paio di battute nel movimento iniziale).

⁶ RV 507, 508, 510, 519, 523.

⁷ Eccezion fatta per RV 522, I mov., batt. 34-36.

⁸ Come mi ha giustamente ricordato Michael Talbot (in una corrispondenza privata), «l'asimmetria nell'uso degli strumenti obbligati è comunissima in Vivaldi, autore che con la sua attività svolta alla Pietà era svincolato dalla necessità di dover rispettare regole gerarchiche in vigore invece tra gli strumentisti di un'orchestra di corte».

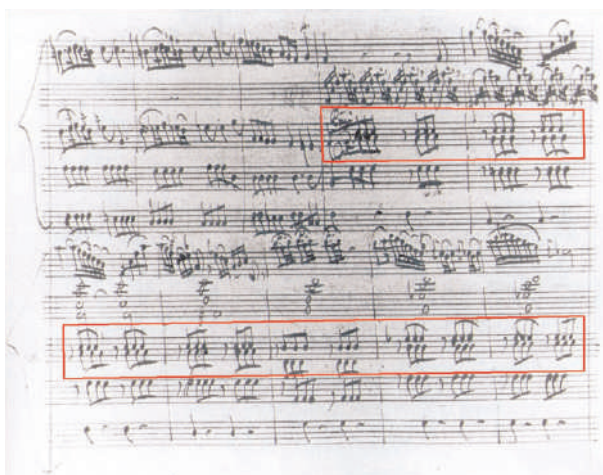
stesso repertorio: in un caso il secondo violino solista svolge il ruolo-guida dei violini secondi, nell'altro appartiene alla sezione dei violini primi. (A quest'ultima tipologia appartengono anche i due concerti incompleti – RV 520 e 526 – contenuti nella raccolta manoscritta *La cetra*, datata 1728, e tramandata da parti staccate autografe.)

Ma nelle sedici partiture autografe oggi conservate come è organizzata la distribuzione strumentale delle parti dei violini?

Per tredici concerti,⁹ tutti composti dopo il 1720,¹⁰ Vivaldi utilizza fogli di formato oblungho con dieci pentagrammi a pagina, organizzati in due sistemi di cinque righe ciascuno: i primi tre servono rispettivamente il violino primo «obligato», il violino secondo «obligato» (insieme alla fila dei violini I), e la sezione orchestrale dei violini II.

Quando negli episodi solistici i primi due pentagrammi sono occupati e si rende necessario avere due parti orchestrali distinte per i violini, queste vengono scritte entrambe nel terzo rigo. In tutti questi casi, comunque, il principio secondo cui il secondo violino solista appartiene alla sezione dei violini primi è sempre mantenuto.

Figura 1. Concerto RV 529 (I, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa



Ci sono alcuni casi, tuttavia, in cui Vivaldi scrive la parte del secondo solista su un rigo diverso (il terzo, o addirittura il quarto!), ma si tratta di vere e proprie sviste del compositore, corrette con una cancellatura¹¹ o con l'apposizione di una rubrica correttiva.

⁹ RV 505, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 524, 525, 527, 529.

¹⁰ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Firenze, Olschki, 1998, p. 436.

¹¹ In RV 512 (III mov., batt. 131-137) e in RV 517 (I mov., batt. 37-39, e III mov., batt. 67-69).

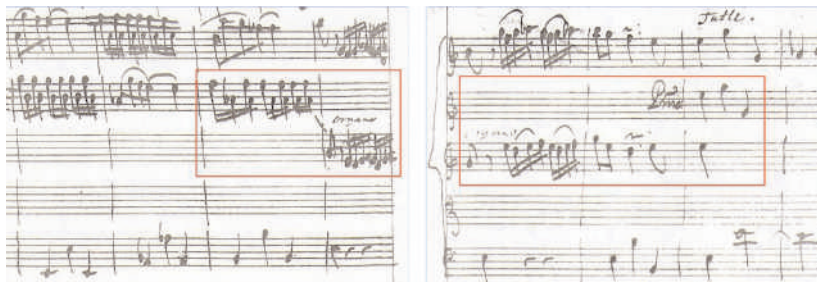
Ad esempio, nell'Allegro finale di RV 510 (batt. 33-35), in concomitanza con una voltata di pagina, la parte del secondo solista è notata erroneamente sul terzo pentagramma.

Figura 2. Concerto RV 510 (III, Allegro), I-Tn, partitura autografa



È curioso constatare che il copista dell'ulteriore fonte del concerto, conservata a Londra, non ha capito lo sbaglio di Vivaldi e ha riportato la medesima disposizione grafica pur senza aver 'subito' il cambio-pagina!

Figura 3. Concerto RV 510/765 (III, Allegro), GB-Lam, con annotazioni autografe



Un'avvertenza per i copisti assai significativa (anche se poi cassata) si legge nel secondo pentagramma dell'autografo di RV 508: *Scrivete tutti li Soli del Secondo Violino / nella seconda riga* (Fig. 4).

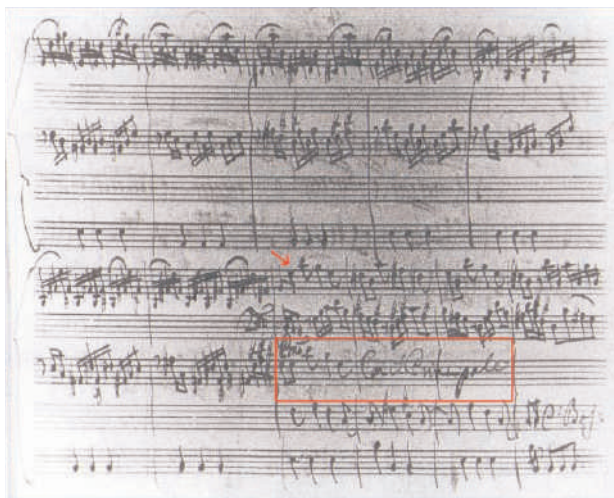
Benché posta all'inizio della composizione, la rubrica trova la sua giustificazione soltanto giunti al terzo movimento: infatti, mentre nell'Allegro iniziale la parte del secondo solista è già notata sul secondo pentagramma,

Figura 4. Concerto RV 508 (I, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa



nell' *Allegro* finale inizia sorprendentemente sul quarto pentagramma (batt. 16-18) e prosegue poi sul terzo fino alla fine. Ma, anche in questo caso, l'appartenenza del secondo solista al gruppo dei violini I non può essere messa in dubbio:¹² nel III movimento, in corrispondenza dell'entrata del terzo «Tutti», Vivaldi precisa infatti *Con il Principale*, indicazione che chiarisce che il secondo violino solista deve seguire la linea del violino primo principale.

Figura 5. Concerto RV 508 (III, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa

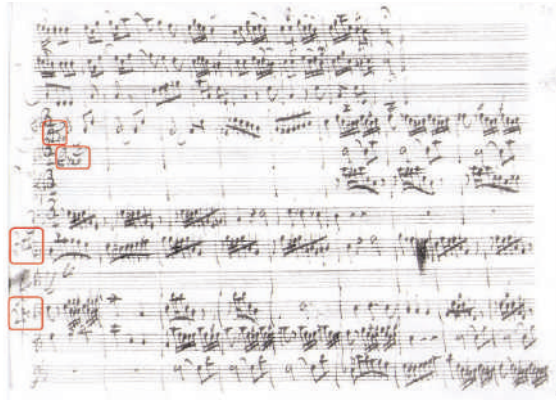


¹² Nell'edizione Ricordi (Tomo 116°, a cura di Gian Francesco Malipiero, Milano, Ricordi, 1951, 1999³) è sbagliata la sezione orchestrale d'appartenenza del violino secondo «obbligato».

Altrove Vivaldi inverte anche le posizioni delle parti orchestrali dei violini: tralasciando i casi di semplice svista,¹³ siamo talvolta di fronte a veri ripensamenti compositivi in corso d'opera.

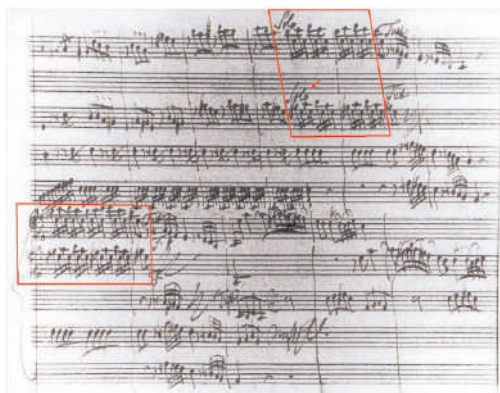
Nel movimento finale di RV 517, solo nel momento in cui concepiva la seconda entrata del fugato Vivaldi deve aver pensato di dover invertire le parti dei violini II con quelle dei I, probabilmente per ragioni di tessitura (dal pentagramma seguente, infatti, tutto ritorna in ordine).

Figura 6. Concerto RV 517 (III), *I-Tn*, partitura autografa



Nel secondo «tutti» del movimento iniziale di RV 511 (batt. 49-50) il compositore ha deciso in un secondo momento di affidare i due passaggi in semicrome ai solisti, piuttosto che alle intere sezioni dei violini (come avveniva invece nel «tutti» iniziale): il passo risulta dunque scritto nei primi due pentagrammi soltanto nelle batt. 52-53, e per fugare ogni dubbio Vivaldi ha apposto due volte la scrizione «solo».

Figura 7. Concerto RV 511 (I, *Allegro molto*), *I-Tn*, partitura autografa



¹³ In RV 505 (I mov., batt. 131-138), in RV 508 (I mov., batt. 66-69) e in RV 512 (I mov., batt. 58-60).

Detto fra parentesi, nell'*Allegro* finale dello stesso RV 511 è presente un'ulteriore svista scrittoria: nel passaggio da c. 241v a c. 242r Vivaldi ha dimenticato di completare la linea del basso (batt. 44-49), almeno nella chiusura della progressione discendente (batt. 44) e nelle due formule cadenzali successive (batt. 46-47 e 49).

Figura 8. Concerto RV 511 (III, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa



Caso interessante è quello del concerto RV 517, la cui partitura è scritta su due diversi tipi di carta da musica: inizia su due fogli a 12 pentagrammi (utilizzati fino a batt. 52 del primo movimento), prosegue su altri due fogli a 10 pentagrammi (fino a batt. 35 del movimento centrale), riprende su altri due fogli a 12 pentagrammi (fino a batt. 76 del movimento finale), e si conclude su un ulteriore foglio a 10 pentagrammi. Ma, nonostante Vivaldi avesse a disposizione un rigo ulteriore da utilizzare (almeno all'inizio), l'idea compositiva nell'allestimento strutturale della partitura è sempre la medesima: tre pentagrammi per tutte le parti dei violini (con il secondo solista appartenente alla fila dei violini I), a costo di lasciare in bianco due righe nei fogli con 12 pentagrammi.

Figura 9. Concerto RV 517 (I, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa



Totamente differente è la situazione nell'autografo del concerto RV 507, lavoro che – secondo Cesare Fertonani – per motivi grafologici e stilistici «parrebbe risalire alla seconda metà degli anni Dieci o forse attorno al 1720»:¹⁴ come è già stato osservato, la partitura di questa composizione distingue le due parti dei violini principali (denominati «di concertino»), dai cosiddetti «ripieni», secondo una tipica nomenclatura romana.¹⁵ In questo caso Vivaldi ha utilizzato fogli di carta da musica con 18 pentagrammi, organizzati in tre sistemi da sei righe ciascuno. Come accade nei citati concerti dell'op. III, nei «tutti» il secondo solista suona la parte dei violini II dell'orchestra. Nel III movimento tutti i violini procedono all'unisono, ad esclusione delle ultime cinque battute, che ripropongono la disposizione suddetta.

Figura 10. Concerto RV 507 (I, *Allegro*), I-Tn, partitura autografa



Il concerto RV 523 scritto dopo il 1720 è stato considerato, insieme a RV 507, un'eccezione minoritaria tra i concerti per due violini vivaldiani: secondo Peter Ryom,¹⁶ Michael Talbot¹⁷ e Cesare Fertonani,¹⁸ anche in questo caso, infatti, il secondo violino solista sarebbe 'tratto' dalla fila dei violini II, come fa supporre la disposizione delle parti nel primo sistema, sebbene poi contraddetta già a partire dal secondo sistema. Ad avallare l'ipotesi di eccezionalità starebbe comunque per Talbot anche l'analogia intestazione autografa «Concerto con due

¹⁴ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., pp. 435-436.

¹⁵ MICHAEL TALBOT, «Lingua romana in bocca veneziana»: *Vivaldi, Corelli and the Roman School*, in *Studi corelliani IV, atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki, 1990, pp. 303-318.

¹⁶ PETER RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Copenaghen, Antonio Vivaldi Archives, 1977, p. 89.

¹⁷ MICHAEL TALBOT, «Lingua romana in bocca veneziana»: *Vivaldi, Corelli and the Roman School*, cit., p. 313, nota 24.

¹⁸ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., p. 436.

violini *principali*», presente sia in RV 507 sia in RV 523, in vece della più usuale titolazione «Concerto con due violini *obligati*».

Figura 11. Concerto RV 523 (I, *Allegro molto*), I-Tn, partitura autografa



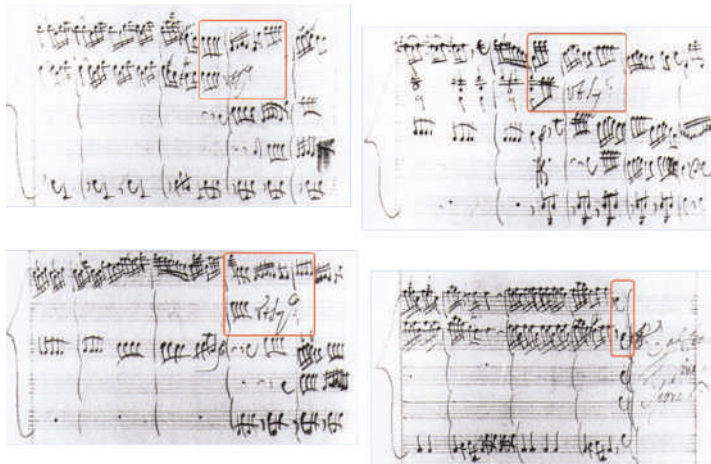
Va però osservato che Vivaldi non sembra curarsi sempre del rigore terminologico: la già citata scrizione *Con il Principale* (riferita al primo solista) si trova in una composizione (RV 508) la cui intestazione recita «Concerto con 2 violini *obligati*»; dunque due denominazioni diverse convivono nello stesso manoscritto.

Figura 12. Concerto RV 508 (I e III), I-Tn, partitura autografa



Inoltre, se in RV 523 il secondo solista svolgesse davvero il ruolo-guida dei violini secondi, come si giustificerebbero alcuni passaggi di raccordo dai «soli» ai «tutti» (con entrate sfasate di violini e viola) dove Vivaldi ha accennato le prime note (unite alla tipica abbreviazione *Ut Supra*) che fanno riferimento alla parte dei violini primi?

Figura 13. Concerto RV 523 (I, *Allegro molto*), I-Tn, partitura autografa



Mi riferisco alle batt. 32, 51, 75 e 108 del primo movimento, dove risulta chiaro che la fine del passaggio solistico del secondo solista si aggancia naturalmente alla linea dei violini primi: per le stesse ragioni addotte da Talbot a proposito di RV 765, «it is actually impossible for the second solo violin, on completion of a solo passage, to join the orchestral second violins».¹⁹ Infine, anche l'intero movimento conclusivo di RV 523 è scritto nella maniera consueta, cioè con il secondo pentagramma riservato ai passaggi solistici del secondo violino. Credo pertanto che l'errata disposizione strumentale nel primo sistema – prontamente corretta da Vivaldi nel secondo sistema, ma senza evitare che si producesse una certa confusione interpretativa – rientri tra i casi di semplice svista del compositore; d'altra parte, inversioni nelle posizioni delle parti orchestrali dei violini sono presenti anche nel movimento finale dello stesso concerto.

Invocare, poi, il sostegno di fonti concordanti non autografe in un caso come questo ci porterebbe fuori strada.²⁰

¹⁹ MICHAEL TALBOT, «*Lingua romana in bocca veneziana*»: Vivaldi, Corelli and the Roman School, cit., p. 313, nota 24.

²⁰ Ryom ritiene erroneamente che «Le manuscrit non autographe en parties séparées à la Bibliothèque Nationale à Paris, lequel n'a visiblement pas été examiné en vue de la publication du concerto, confirme en effet que le deux violons solistes doivent se joindre respectivement aux violons I et aux violons II lorsqu'ils ne sont pas solistes» (cfr. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, cit., p. 89).

Nella parte staccata del «violino secondo obbligato» del manoscritto conservato a Parigi che tramanda RV 523, l'imitazione canonica in ogni entrata dei «tutti» viene curiosamente annullata: per 'agganciare' la fine del «solo» al «tutti» seguente, il copista è costretto a ripetere le quattro crome ribattute per posticipare di due quarti la seconda entrata!

Figura 14. Concerto RV 523 (I, *Allegro molto*), F-Pn, copia, parte staccata del violino «violino 2.° obbligato»

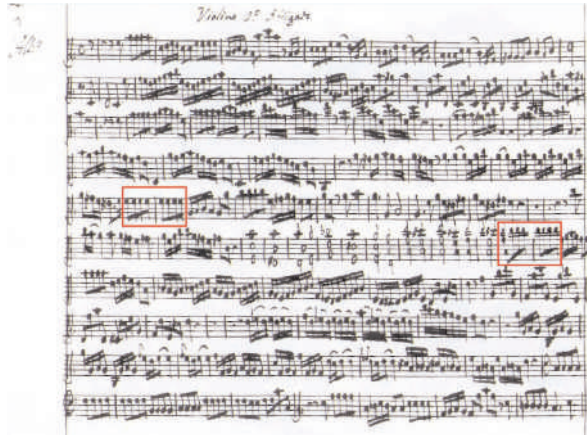


Figura 15. Concerto RV 523 (III, *Allegro*), F-Pn, copia, parte staccata del violino «violino 2.° obbligato»



Nei «tutti» del III movimento, poi, il secondo solista suona talvolta la linea dei violini II, talaltra quella dei violini I! E ancora, nella stessa fonte parigina la nuova denominazione degli strumenti trasforma l'originale vivaldiano in un «concerto grosso»: le parti orchestrali dei violini diventano infatti *Violino Primo di Rip[ien]o* e *Violino Secondo di Rip[ien]o*. Analogo destino è riservato al concerto RV 508 nella lezione tramandata dalla fonte manoscritta non autografa

conservata a Dresda: il secondo violino solista migra dalla sezione dei violini primi (nell'autografo) a quella dei violini secondi (nella copia di Dresda).

Il concerto in Si bem. maggiore RV 528 è considerato un arrangiamento per due violini solisti – di dubbia autenticità – del concerto per violino RV 381.²¹ Nella fonte non autografa che tramanda RV 528 il secondo solista appartiene al gruppo dei violini secondi. Poiché ne possediamo anche una trascrizione di Bach per clavicembalo solo (BWV 980, in Sol maggiore) realizzata intorno al 1713, è possibile considerare quest'anno come *terminus ante quem*.

Rimangono ancora da commentare un paio di composizioni le cui fonti meritano un'analisi particolare. Il concerto RV 513 è l'ultimo della raccolta *VI Concerti a cinque stromenti* di autori diversi assemblata da Witvogel attorno al 1736, ma la cui data di composizione risale ad un periodo assai precedente.²² Nel terzo movimento, la fonte contiene una 'cadenza', annunciata dalla tipica scrizione vivaldiana «si ferma a piacimento». Non è l'unica cadenza presente nei concerti per due violini, ma è l'unica scritta esplicitamente per entrambi i solisti: nell'*Allegro* finale della partitura autografa di RV 507, infatti, è affidata però soltanto al primo violino, mentre a conclusione del movimento centrale di RV 509, in corrispondenza di una corona sull'accordo di dominante, compare la rubrica «à piacim[en]to», ma senza alcuna cadenza scritta.

La questione di maggior interesse di RV 513, in questa sede, è tuttavia l'individuazione della sezione orchestrale di riferimento per il secondo violino solista. Le parti staccate a stampa che tramandano il lavoro non sono ambigue in questo senso: il secondo solista appartiene alla fila dei violini II. Tuttavia, nutro in proposito un serio dubbio sulla decisione editoriale di Witvogel. Nel primo movimento, la seconda parte del II episodio solistico (batt. 74-92) è interamente affidata soltanto al I violino solista, ed è sorretto da vari tipi di accompagnamento orchestrale: prima da violini e viola a 3 parti reali (batt. 74-81), poi dal basso continuo (batt. 81-86), infine da un tipico 'bassetto' affidato a una tessitura di violino (batt. 86-92). Ma nella prima tipologia di accompagnamento (batt. 74-81) a suonare sono il secondo solista insieme alle file di violini I e viole, mentre i violini II tacciono: a parte lo sbilanciamento sonoro tra le parti (uno strumento contro due sezioni) che invece dovrebbero essere omogenee, si osserva stranamente che il secondo solista è scritto in una tessitura più grave rispetto a quella della fila dei violini I, tipica invece per una fila di violini II. Ma non è tutto. Nella terza tipologia di accompagnamento a questo «Solo» (batt. 86-92) la linea del 'bassetto' è affidata da Witvogel soltanto al secondo solista, e non a tutti i violini, come normalmente avviene; inoltre, alla

²¹ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, cit., p. 626.

²² *L'incipit*, un piccolo frammento autografo, è stato trovato tra i manoscritti vivaldiani conservati a Torino: faceva parte di un inventario redatto negli anni 1726-29 (cfr. ROGER-CLAUDE TRAVERS: booklet al CD ANTONIO VIVALDI, *6 Concerti a due violini*, Dynamic CDS 167, 1996, riportato in PABLO QUEIPO DE LLANO, *El furor del Prete Rosso. La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Madrid, Fundación Scherzo – A. Machado Libros, 2005, p. 295, nota 181).

batt. 92 – in corrispondenza della ripresa del «tutti» – nella parte orchestrale dei violini II compare inspiegabilmente una nota isolata (fa₄), che non è naturalmente la testa del tema, ma invece la nota finale del passaggio d’accompagnamento precedente (è lo stesso fa₄ che conclude il passaggio del ‘bassetto’ del secondo solista). Per quale ragione ci troviamo di fronte a tutte queste anomalie? Se tentassimo di immaginare il processo interpretativo dell’editore, o di chi per lui,²³ nel compilare le parti staccate avendo sott’occhio una tipica partitura vivaldiana a cinque sistemi (o una copia nella stessa disposizione grafica), potremmo risolvere il problema. Anche in questo caso di manoscritto autografo disperso Vivaldi deve aver considerato il secondo violino solista come appartenente alla sezione dei violini I, e dunque in partitura avrà scritto i passaggi solistici nel secondo pentagramma, lasciando il rigo vuoto nei «tutti» o occupato dalla parte dei violini I negli accompagnamenti dei «soli». Inoltre, deve aver notato la parte delle batt. 86-92 soltanto nel secondo pentagramma con un qualche rimando nel terzo pentagramma (per esempio *Ut Supra* o *Tutti li violini*); al termine deve aver scritto la testa del tema nel secondo pentagramma, e la nota fa₄ conclusiva del ‘bassetto’ nel terzo pentagramma. Questo spiegherebbe anche l’anomalia nella terz’ultima battuta del II movimento, dove la fine del passaggio solistico del secondo violino non si collega all’entrata del «tutti» se si continua a considerare il secondo solista appartenente alla fila dei violini II, anziché dei violini I.

Concludo questa rapida rassegna con il caso del concerto RV 521, pervenuti tramite due manoscritti non autografi, entrambi conservati a Dresda: una partitura e un set di parti staccate.

Sebbene la partitura indichi scorrettamente – per motivi di equilibri sonori – che nei «tutti» le due parti dei violini sono affidate l’una ai due solisti e l’altra congiuntamente alle sezioni orchestrali di violini I e II, le parti staccate mostrano

Figura 16: Concerto RV 521 (I, *Allegro*), D-DI, copia, partitura



²³ Rudolf Rasch mi ha ricordato che Witvogel utilizzava generalmente parti staccate come base per le proprie stampe.

invece che il secondo violino solista appartiene alla sezione dei violini I.²⁴ E, nonostante il concerto venga datato per motivi stilistici agli anni Dieci del Settecento,²⁵ alcuni elementi strutturali interni – come la presenza di una forma con ritornello ‘matura’ nei movimenti estremi, la riproposizione letterale del primo episodio solistico prima dell’ultimo «tutti» nell’*Allegro* iniziale, la presenza della ripresa dell’*incipit* nel tempo centrale – suggeriscono piuttosto un periodo di composizione non propriamente ‘giovanile’.

Se anche questa interpretazione fosse corretta, potremmo dunque concludere ipotizzando che fino agli anni Dieci, o poco oltre, Vivaldi ha concepito la distribuzione funzionale delle singole parti strumentali del concerto per due violini come un ‘assottigliamento’ dell’organico del «concertino» di un concerto grosso: due parti solistiche rispettivamente tratte dalle file dei violini I e dei violini II. Successivamente, ma non oltre la fine del secondo decennio del Settecento, Vivaldi ha invece inteso il concerto per due violini come un ‘ampliamento’ del concerto solistico. La presenza di testimoni non autografi che si discostano da questa distinzione appena fatta (come le copie manoscritte di RV 508 e 523, o la stampa di RV 513), attesta dunque né più né meno il ritardo da parte di editori e copisti nella recezione di questo cambio di concezione compositiva.

²⁴ Con l’unica eccezione di un passaggio (anomalo nell’intera produzione vivaldiana dei concerti per due violini): le batt. 57-68/I del III movimento, dove il secondo solista è trattato ‘momentaneamente’ come il violino ‘principale’ della fila dei violini II.

²⁵ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., p. 435.

Karl Heller

ZUR SOLOGESTALTUNG IN SPÄTEN VIOLINKONZERTEN VIVALDIS:
PHRASENBILDUNG, MOTIVARBEIT, STELLUNG DER SOLOTEILE
IM SATZGANZEN

Von allen Schaffensbereichen Vivaldis hat das Solokonzert und speziell das Violinkonzert nicht nur am frühesten das Interesse musikhistorischer Forschung auf sich gezogen, es ist auch späterhin stets ein bevorzugter Gegenstand form- und stilgeschichtlicher Untersuchungen geblieben, und dies sowohl in der auf die Konzertgattung ausgerichteten Forschung als auch in der Vivaldi-Spezialforschung. Erklärungen dafür müssen angesichts der von der Musikgeschichtsschreibung früh erkannten herausragenden Bedeutung Vivaldis als Konzertkomponist nicht gegeben werden. So darf man heute – nach rund einhundertjähriger Forschungsgeschichte auf diesem Feld – konstatieren, dass das Solokonzert Vivaldis hinsichtlich seiner Formidee, seines musikalisch-stilistischen Profils und seiner gattungsgeschichtlichen Stellung vergleichsweise gut erforscht ist. Dies gilt vorab für die generellen Struktur- und Stilmerkmale des Vivaldischen Solokonzert-Typus und dabei speziell des in sogenannter „Ritornellform“ („Ritornellsatzform“) angelegten Konzertallegros, betrifft mittlerweile aber auch Momente der personalstilistischen Entwicklung innerhalb des mehr als drei Jahrzehnte umspannenden Konzertschaffens des Komponisten, d. h. Unterscheidungsmerkmale zwischen einem frühen, mittleren und späten Konzertstil Vivaldis.

Zu diesen die individuelle Stilentwicklung betreffenden Fragen besteht gleichwohl neulich erschienenen Forschungsbedarf. Solche Problemstellungen gezielt anzugehen, wurde und wird z. T. noch heute dadurch erschwert, dass, wie bekannt, nur für einen sehr geringen Teil des großen Konzert-Ceuvres gesicherte Entstehungsdaten überliefert sind. Die etwa 225 erhaltenen Soloviolinekonzerte liegen zu rund zwei Dritteln in fast ausnahmslos undatierten Handschriften vor, denen zunächst – ohne spezialisierte philologische Forschungsarbeit – keine Hinweise auf die Entstehungsdaten zu entnehmen sind, und auch die durch die Forschung relativ früh ermittelten Erscheinungsjahre der Konzertdrucke erlauben ja nur in einem sehr eingeschränkten Sinne Rückschlüsse auf die effektiven Kompositionsdaten der in ihnen enthaltenen Werke. So lag den beiden Forschern, die in den 1950er Jahren die ersten größeren monographischen Darstellungen über Vivaldis

Karl Heller, Liskowstrasse 15, 18059 Rostock, Germania.
e-mail: karlheller@web.de

Konzertform erarbeiteten – Walter Kolneder¹ und Rudolf Eller² – nur erst ein Minimum an chronologischem Wissen vor. Aus dieser Situation heraus entschied Kolneder sich dafür, Form und Stil der Solokonzerte Vivaldis unter weitgehender Ausklammerung entwicklungsgeschichtlicher Aspekte zu untersuchen und zu beschreiben, während Eller ungeachtet der geringen Hinweisdichte auf ungefähre chronologische Daten gerade auch die „Wandlung“ des Vivaldischen Konzertstils im Blick hatte und dabei zu überaus bemerkenswerten Beobachtungen gelangte.

Auch wenn die Datierungsproblematik sich vom Grundsätzlichen her heute kaum anders darstellt, so hat die in den 1960er Jahren einsetzende Vivaldi-Quellenforschung im einzelnen doch bedeutende Fortschritte erbracht. In allen Schaffensbereichen, auch in sämtlichen instrumentalen Gattungen, gibt es mittlerweile eine beträchtliche Zahl von Einzelwerken oder Werkgruppen, die sich auf Grund philologisch ermittelter Daten wenn nicht auf das Jahr genau, so doch auf einen relativ eng begrenzten Zeitraum datieren lassen. Damit aber haben sich die Voraussetzungen für Untersuchungen über Wandlungen des persönlichen Kompositionsstils Vivaldis entscheidend verbessert. Mit Blick auf die hier verfolgte Fragestellung zum Spätstil im Solokonzert sind dabei insbesondere die Quellenforschungen Paul Everetts hervorzuheben. Dank der von ihm in mehreren Studien aus den späten 1980er Jahren³ vorgelegten Ergebnisse lassen sich – neben Werken anderer Gattungen – annähernd dreißig Solokonzerte, darunter zehn Violinkonzerte, den 1730er Jahren (einschließlich der Zeitmarke „um 1730“) zuordnen, und dies bietet zweifellos die Chance, signifikante Stilmerkmale des späten Vivaldischen Solokonzerts weit verlässlicher und präziser als solche zu benennen und zu beschreiben.

Eine Darstellung, die sich gezielt und auf breiter Grundlage dieser Aufgabe stellt, liegt bisher nicht vor. Es müsste dies eine Studie sein, die – entsprechend dem komplexen Charakter der zur Sprache stehenden Merkmale – alle Seiten der Komposition in den Blick nimmt, Formanlage, Ritornellbau und Sologestaltung ebenso wie Spezifika der Themenbildung, der Satzstruktur und des Verhältnisses von Tutti und Solo. Wohl liegen zu all diesen Aspekten wertvolle Einzelbeobachtungen vor, es fehlt indes eine detaillierte und komplexe Behandlung des gesamten Fragenkreises.

¹ Vgl. WALTER KOLNEDER, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Strasbourg/Baden-Baden, Heitz, 1961 („Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen“, Band 42).

² Vgl. RUDOLF ELLER, *Das Formprinzip des Vivaldischen Konzerts. Studien zur Geschichte des Instrumentalkonzerts und zum Stilwandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Habil.-Schrift, Leipzig, 1957 (maschr.); siehe auch ders., *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956*, hrsg. von E. Schenk, Graz-Köln, Böhlau Nachf., 1958, S. 150-155.

³ Vgl. PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani*, hrsg. von Antonio Fanna und Giovanni Morelli („Quaderni vivaldiani“, 4), Firenze, Olschki, 1988, II, S. 727-757; ders., *Vivaldi's Paraphrased Oboe Concertos of the 1730s*, „Chigiana“, 41, 1989, S. 197-216; ders., *Vivaldi's Marginal Markings. Clues to Sets of Instrumental Works and their Chronology*, in *Irish Musical Studies, I: Musicology in Ireland*, hrsg. von G. Gillen and H. White, Dublin, Irish Academic Press, 1990, S. 345-359.

Was in diesem Beitrag versucht werden soll, ist die Beschreibung eines bisher kaum beachteten Teilphänomens, einer einzigen, wenngleich besonders charakteristischen Komponente des späten Solokonzertstils, nämlich der kompositorischen Struktur der Soloteile in den schnellen Konzertsätzen und einiger damit einhergehender Veränderungen im Satzverständnis und in der Satzanlage. Als Untersuchungsfeld dienen dabei zunächst Violinkonzerte, deren Entstehungszeit nicht vor „um 1730“ liegt. Die Beschränkung allein auf die Gattung (oder Untergattung) des Violinkonzerts wurde durchaus bewusst gewählt; denn Ziel ist nicht eine Charakterisierung und Bewertung genereller, gattungsübergreifender Spätstilmerkmale im Œuvre Vivaldis, sondern die Beschreibung konkret-gattungsbezogener Veränderungen, die sich in einer bestimmten Schaffensperiode am Violinkonzert beobachten lassen. Insofern ist der Ansatz ein gänzlich anderer als der, den Michael Talbot in seiner neulich erschienenen Studie *Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline* verfolgt.⁴

Die generellen Merkmale der Sologestaltung in Violinkonzerten später Entstehung sind am klarsten bisher von Cesare Fertonani herausgearbeitet worden.⁵ Der von ihm eingeführte Begriff des „virtuosismo lirico“⁶ charakterisiert treffend den Grundzug der zuerst in gedruckten Konzerten aus den opera 9 und 11 (1727, 1729) beobachteten neuartigen Solobehandlung, die sich vor allem in folgendem äußere: „in distese e ornamentate frasi cantabili nel registro acuto e sovracuto“ [...], „in una sensibile diversificazione ritmica e melodica“;⁷ oder, wie es an anderer Stelle heißt, in einer „scrittura solistica raffinatissima e spesso addirittura preziosa nella diversificazione figurale, nella varietà dell'articolazione e del fraseggio“.⁸ Damit (und mit weiteren von Fertonani benannten Eigenschaften) sind die entscheidenden Wahrnehmungsfaktoren dieser veränderten Sologestaltung treffend charakterisiert; was indes weitgehend fehlt, sind Aussagen dazu, auf welche strukturellen Verfahren Aufbau und Verlauf so gearteter Soloteile sich in vielen Fällen gründen, und eben auf die Verdeutlichung dessen zielen die folgenden Ausführungen.

Als Ausgangspunkt meiner Demonstrationen wähle ich das erste Solo aus dem 1. Satz (*Allegro molto*) des Violinkonzerts e-Moll RV 278, das nach Paul Everett zu der Gruppe der 1730/31 in Böhmen komponierten Instru-

⁴ Vivaldi, *'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly-Discovered Work and its Background*, hrsg. von Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, S. 147-168. Ich danke Michael Talbot dafür, dass er mir das Manuskript seiner Studie zugänglich gemacht hat.

⁵ Vgl. CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi („Quaderni vivaldiani“, 9)*, Firenze, Olschki, 1998, S. 358-362 u. a.

⁶ Ebda., S. 359.

⁷ Ebda., S. 358f.

⁸ Ebda., S. 397.

mentalwerke gehört.⁹ Der in Notenbeispiel 1 vorliegende Werkausschnitt¹⁰ mag über die von Fertonani benannten Eigenschaften hinaus noch einen weiteren Wesenszug erkennbar werden lassen – jene besondere Qualität nämlich, die ich als organisches Sich-Entfalten der Musik, als ein zwanglos-selbstverständliches „Gleiten“ von Phrase zu Phrase beschreiben möchte.

Notenbeispiel 1. RV 278, Satz 1, Solo 1

The musical score consists of five staves: V. conc., V. I, V. II, Va., and B.c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 23 through 41. Various phrasing and ornamentation markings are present, including slurs, trills (tr), and specific movement labels such as (m1.0 - m1.1), (m2.0 - m1.1), m2.1, m1.2, m3.0, m1.2v, m3.0, (m4.0 - m4.1), m4.2, m3.1, m4.3, and m3.1. The piece ends at measure 41 with a 'Tutti' marking.

⁹ PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology* (wie Anm. 3), S. 739.

¹⁰ Aus Platzgründen wird in den Notenbeispielen nur der Text der Violino-concertato-Stimme wiedergegeben. Vorliegender Werkausschnitt wurde im Vortrag als Klangbeispiel dargeboten.

Verfolgt man den musikalischen Verlauf des eben gehörten Solos in den Noten, so wird deutlich, worauf der beschriebene Eindruck eines „organischen Sich-Entfaltens“ sich gründet: auf Techniken und Verfahren der Motivarbeit, die in höchst bemerkenswerter Weise Formen und Elemente der klassischen „thematischen Arbeit“ vorwegnehmen – unbeschadet dessen, dass diese Verfahren sich zumindest partiell von der dem Solospiel eigenen spielerisch-variativen Umgehensweise mit einem Ausgangsmaterial herleiten lassen. Wertvolle Beobachtungen zu der Rolle, die Vivaldi im Vorfeld der klassischen „thematischen Arbeit“ gespielt hat, hat bereits vor vier Jahrzehnten Karl H. Wörner mitgeteilt,¹¹ ohne dass sein Untersuchungsansatz von der Vivaldi-Forschung weiterverfolgt worden wäre.

Um die angesprochenen kompositorischen Verfahrensweisen zu verdeutlichen, bedienen die nachfolgenden Beschreibungen sich eines Schemas von Motivbenennungen, zu dessen Verständnis eine kurze Erläuterung angebracht erscheint. Der alleinige Zweck der von mir benutzten (und in die Notenbeispiele eingetragenen) Benennungen besteht darin, bestehende Motivzusammenhänge sichtbar zu machen, und diesem Ziel dient die gewählte Form der Benennung. Die Bezeichnungsformen *m1.0*, *m1.1* usw. erscheinen geeignet, verschiedene Varianten (Ableitungen) eines Ausgangsmotivs oder Ausgangs-Teilmotivs (*m1.0*, *m2.0*) zu kennzeichnen. Der Einschluss zweier Motiv-bezeichnungen in Klammern zeigt an, dass die betreffenden Motive hier gemeinsam eine größere musikalische Einheit – gewöhnlich als Phrase bezeichnet – bilden. Des durchaus behelfsmäßigen Charakters sowie mancher Inkonsequenzen des Bezeichnungsverfahrens bin ich mir voll bewusst; es ist alles andere als ein durchgebildetes System, will vielmehr allein das Erfassen bestimmter Motivbeziehungen und -ableitungen erleichtern helfen.

Zu einigen motivischen Details in Notenbeispiel 1. Das Solo beginnt mit einer eintaktigen Phrase, die einem zweimal erklingenden punktierten Auftaktmotiv (*m1.0*) eine Variante dieses Motivs mit weicher Vorhalts-Endung folgen lässt (*m1.1*). Nach diastematisch veränderter Wiederholung dieser Phrase beginnt in Takt 26 eine neue, wiederum eintaktige, Phrase, die das Motiv *m1.0* durch ein Figurationsmotiv (*m2.0*) ersetzt, als Schlussmotiv indes das Motiv *m1.1* aus den beiden vorhergehenden Phrasen beibehält. Phrase 3 und deren stufenversetzte Wiederholung bilden zusammen den Nachsatz zu dem aus den Phrasen 1 und 2 gebildeten Vordersatz. Der Solobeginn vollzieht sich also nicht nach dem Verfahren, für das der Begriff „Fortspinnung“ steht (d. h. mit einer aus dem Themenkopf unmittelbar herauswachsenden „Fortspinnung“), sondern wird durch ein Thema aus korrespondierendem Vorder- und Nachsatz,

¹¹ Vgl. KARL H. WÖRNER, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg, Bosse, 1969 („Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“, 18), S. 67-73. Wörner beschreibt unterschiedliche Formen der von Vivaldi praktizierten „Abspaltungsprozesse“ und hebt hervor, in „welch hohem Maß die thematische Verarbeitungstechnik bei Vivaldi bereits in die Höhe des kompositorischen Bewusstseins gehoben ist“ (S. 71).

dazu in durchgehend paariger Taktordnung, markiert. Die Weiterführung erfolgt in Zweiunddreißigstel-Figurationen, zu denen eine Ableitung aus Motiv *m2.0* hinführt (T. 28, *m2.1*). (Der auftaktige Achtel-Sprung zu der in der Oberquarte einsetzenden Zweiunddreißigstel-Kette macht den Rückbezug auf *m2.0* evident.) Ihren Abschluss findet diese erste Phase des Solos durch eine Halbschluss-Kadenz mit nachfolgender Pause.

Ob es sich bei dem punktierten Auftaktmotiv, mit dem in Takt 31 die zweite Phase des Solos beginnt (*m1.2*), um ein bewusstes Anknüpfen an das Initialmotiv der ersten Phrase (*m1.0*) handelt, mag vielleicht als strittig erscheinen. Auf jeden Fall aber führt diese motivische Entsprechung zu einer Verklammerung der beiden Soloabschnitte – als eines der Elemente, die jenen Eindruck eines selbstverständlichen „Gleitens“ der Musik von Phrase zu Phrase bewirken. Ist es Zufall, dass der Komponist bei der Sequenzierung dieser Phrase (Auftakt zu T. 34) auf die Punktierung des Initialmotivs verzichtet hat? – Von besonderem Interesse ist in dieser zweiten Phase des Solos ein motivischer Vorgang, der auf geradezu exemplarische Weise durch jenes Verfahren geprägt ist, das mit dem auf die klassische Motivarbeit bezogenen Begriffsapparat als „Motivabspaltung“ – auch „motivische Verkürzung“ – bezeichnet wird, und in dem sogar Ansätze dessen sichtbar werden, was als „entwickelnde Variation“ verstanden wird: das unablässige, fortschreitende Weiterbilden einer Ausgangsgestalt. Gemeint ist die mit den Sechzehntel-Triolen in Takt 37 Mitte beginnende Entwicklung. In ihr wird das mit einer Seufzerwendung endende Schlussglied (*m4.1*) der sich empor schraubenden Triolenkette (*m4.0*) abgespalten und unter Zwischenschaltung von Pausen isoliert sequenziert (bei Umwandlung der auftaktigen Sechzehntel-Triolen in Zweiunddreißigstel = *m4.2*), um dann zuletzt über eine verknäppte Variante (ohne Seufzer-Achtel = *m4.3*) in einen neuen Motivkomplex überzuleiten. In einer Komposition von 1730 ein wahrhaft bemerkenswertes Beispiel fortgeschrittener Motivarbeit!

Die in diesem Solo beobachteten Formen der Motivarbeit finden sich in unterschiedlichen Ausprägungen auch in den folgenden Notenbeispielen. Ich werde in meinen Kommentierungen auf solche Techniken wie Motivabspaltung und motivische Verkürzung nicht nochmals ausdrücklich hinweisen, sondern nur auf solche Merkmale kurz eingehen, die im Eingangsbeispiel weniger eine Rolle spielten. Dies ist in Beispiel 2 und noch mehr in Beispiel 3 – beide ebenfalls aus RV 278 stammend – das Moment einer quasi permanenten Motivvariation und damit eines von starker innerer Logik geprägten Fortschreitens der Musik. Dafür steht in Beispiel 2 die Vierundsechzigstel-Schleiferfigur (nach übergebundener Achtel), die bei ihrer Einführung das zweite Motivelement einer eintaktigen Phrase bildet (*m2.0*). Das Motiv endet die beiden ersten Male in einer Viertelnote, mündet die weiteren Male in zwei fallende Achtelnoten, die nach sofortiger Wiederholung, d. h. nach Abspaltung und Verkürzung drängen, und führt schließlich in eine in spannungsvollen Schritten aufsteigende expressive melodische Geste.

Notenbeispiel 2. RV 278, Satz 1, Schlussphase Solo 2

Musical score for Notensbeispiel 2, RV 278, Satz 1, Schlussphase Solo 2. The score consists of six staves of music in G major, measures 59 to 65. Motives are labeled as (m1.0 - m2.0), (m1.0 - m2.1), (m2.1), (m2.1 - m3.0), and [Tutti].

Notensbeispiel 3. RV 278, Satz 3, Ausschnitt aus Solo 1

Musical score for Notensbeispiel 3, RV 278, Satz 3, Ausschnitt aus Solo 1. The score consists of five staves of music in G major, measures 55 to 76. Motives are labeled as m1.0, m1.1, (m1.2 - m2.0), m2.1, m2.2, and m2.1.1.

In Beispiel 3 wird das Motiv *m1.0* im Zuge einer freien Sequenzierung variiert und erhält dabei eine neu hinzutretende zweitaktige Schlusswendung (*m2.0*, Takte 63-64). Diese Schlusswendung wird abgespalten und bestimmt in einer variativen Umbildung das weitere motivische Geschehen. Die Umbildung besteht darin, dass an die Stelle der vordem ausgehaltenen Endnote als ein signifikantes neues Element ein in weiten Achtel-Sprüngen niederfallendes Dreitonmotiv tritt (Takt 66). Das so entstehende Zweitaktmotiv *m2.1* mündet

nach zweimaliger, durch stufenweises Ansteigen des Schlusstones „gesteigerter“, Wiederholung bei der vierten Wiederkehr in eine über eine fallende Skalenfigur erreichte Zwischenkadenz (*m2.2*, Takt 71-74). Danach aber wird dieses Zweitaktmotiv *m2.1* erneut aufgegriffen, und zwar diesmal mit variativer Umbildung seines ersten Taktes (*m2.1.1*).

Mit der vergleichsweise detaillierten Beschreibung dieser Beispiele aus dem Konzert RV 278 sei die Einzelbeschreibung der Motivverarbeitungstechniken beendet. Die Beispiele stehen für eine erhebliche Zahl ähnlich gestalteter Soloteile in Violinkonzerten aus der letzten Schaffensperiode des Komponisten, deren Betrachtung naturgemäß noch weiteres und ergänzendes Beobachtungsmaterial erbringen würde. Genannt seien hier die Konzerte RV 177, 282, 330, 367, 380 und 390, die sich auf Grund philologischer Befunde mit hinlänglicher Sicherheit dem letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten zuordnen lassen.

Die an Ausschnitten aus dem Konzert RV 278 exemplifizierte Soloanlage geht nun einher mit weiteren Profil-Veränderungen der Soloteile und letztlich des Gesamtgefüges des schnellen Konzertsatzes. Die Veränderungen betreffen in ganz auffallender Weise zunächst das Verhältnis von Solostimme und Begleitfundament. Anders als in Solokonzerten früher und mittlerer Entstehung, in denen die Solobegleitung meist dem Continuo übertragen ist, nicht selten aber auch die Ripieno-Streicher mit ritornellmotivischer Begleitung oder durch intermittierende Ritornell-Einwürfe am Sologeschehen beteiligt sind, herrscht in den späten Violinkonzerten weit überwiegend ein anderer Begleittypus vor: eine stereotyp, oft in gleichbleibenden Achteln verlaufende „neutrale“ *Bassetchen*-Begleitung ohne das geringste eigenmotivische Profil – eine Begleitform, wie man sie aus vielen Arien neapolitanischer Opern kennt. Der erste Solotakt in Notenbeispiel 1 (T. 24) zeigt eine besonders häufige Form dieses Begleittypus. All dies heißt aber: In den Soloteilen ist das musikalische Geschehen allein auf die Solostimme fokussiert, und dies ist zweifellos in Wechselwirkung zu deren motivisch reicherer und differenzierterer Anlage zu sehen.

Zum Verständnis der neuen Rolle, die den so gestalteten Soloteilen im Hinblick auf das Gesamtprofil des Konzertsatzes zuwächst, ist es notwendig, noch einmal auf die Gestaltung des Solobeginns zurückzukommen. Es geht dabei um die an Notenbeispiel 1 beschriebenen Verfahren der Phrasen- und Themenbildung, die den ersten Sologedanken eines Satzes in die Form eines vollausgebildeten und dabei klar strukturierten „Themas“ fassen – in einen aus Vorder- und Nachsatz bestehenden „Satz“ (so der Terminus der deutschen Musiktheorie), der oft einer „quadratischen“ Bauform folgt. Diese Solothemen

sind bevorzugt kantabler Natur, auf jeden Fall haben sie – um eine Formulierung Arnold Scherings aufzugreifen – „die Kraft eines Zitats“,¹² und dies wird dem Satzgeschehen dienstbar gemacht: Der in der Schlussphase des Satzes übliche Rückbezug auf den Satzbeginn, also der Effekt quasi einer „Reprise“, erfolgt in den späten Konzerten oft mit dem Eintritt des letzten Solos und nicht mit einem Da capo des Anfangsritornells. Es ist dies Ausdruck dafür, dass die durch motivische Profilierung und differenziertere Strukturen aufgewerteten Soloteile erhöhte Bedeutung auch für das Verständnis des Formganzen des Konzertsatzes erlangen. Bezugspunkt der „Quasi-Reprise“ ist nunmehr der erste Sologedanke, mit dessen Wiederaufnahme in der Tonika das letzte – meist das dritte – Solo einsetzt. Nach diesem ostentativen Brückenschlag löst das Schluss-Solo sich im weiteren Verlauf zumeist allerdings weitgehend von der motivischen Bindung an das erste Solo; jedenfalls ist diese keineswegs immer so relativ eng wie im Beispielpaar 4a/4b, das dem wohl um 1737 entstandenen B-Dur-Konzert RV 367 entstammt.

Notenbeispiel 4a. RV 367, Satz 1, Beginn Solo 1

¹² ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905 („Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen“), S. 75. Scherings Formulierung bezieht sich auf den „Ritornellgedanken“ Albinonis.

Notenbeispiel 4b. RV 367, Satz 1, Beginn Solo 3

Hervorhebenswert erscheint mir an diesem Beispiel das hohe Maß an Bewusstheit, das sich in den variativen Umbildungen des Ausgangsmaterials ausdrückt – unbestreitbar ein Beispiel entschieden planvollen Komponierens.

Das in diesem Satz auf das dritte Solo folgende Schlussritornell besteht aus nichts weiter als aus wenigen Kadenztaktten, nämlich dem Epilog des Eingangsritornells, und auf diese oder ähnliche Weise schließen die Allegrosätze der hier behandelten späten Violinkonzerte in den weitaus meisten Fällen. Das in den Konzerten früherer Entstehung für den Satzschluss bevorzugte *Dacapo* des gesamten Eingangsritornells begegnet nur noch als Ausnahme. Dies alles bedeutet aber, dass die formale Anlage dieser Sätze in den Eckpunkten weitgehend der Konzertsatzform entspricht, wie Johann Joachim Quantz und Joseph Riepel sie in den 1750er Jahren beschreiben:¹³ vier „Tutti“ und drei Solopartien als Norm, eine Art Reprisenfunktion des dritten Solos und drastische Schrumpfung des Schlussritornells, das „manchmal nur in 2 oder 3 Tacten (bestehet)“.¹⁴ Auffassungen, nach denen die so beschriebene Konzertsatzform sich von der Vivaldischen in maßgeblichen Aspekten unterscheidet,¹⁵ gründen auf der vereinfachten Vorstellung eines quasi

¹³ Vgl. JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Johann Friedrich Voß, Berlin, 1752, S. 295-297; JOSEPH RIEPEL, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M. und Leipzig, Christian Ulrich Wagner, 1755, S. 93ff. und S. 105f. Siehe auch ERICH REIMER, *Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert*, in *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans-Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Breig, Stuttgart, R. Brinkmann u. E. Budde, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1984 (= „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“, XXIII), S. 202-216.

¹⁴ JOSEPH RIEPEL, a.a.O., S. 105. Zum Umfang der Binnenritornelle bemerkt Riepel in diesem Zusammenhang: „Die Mittel-Tutti werden freylich wohl gar nicht lang gemacht; allemassen sich nur das Solo hören lässt, und nicht das Tutti.“

¹⁵ So geht etwa Erich Reimer davon aus, dass „im Vivaldischen Konzertsatz“ das letzte Ritornell „in der Regel aus einer vollständigen Wiederholung des Anfangsritornells (bestand)“; a.a.O., S. 214.

unveränderlichen Standardtyps der „Vivaldischen Ritornellform“ und bedürfen somit deutlicher Relativierung.

Wie weit sich in Konzerten später Entstehung das Konzept des schnellen Konzertsatzes von der im allgemeinen Bewusstsein als einer feststehenden Größe verankerten „Vivaldischen Ritornellform“ und deren Ritornell-Episodenstruktur entfernen kann, mag ein Blick auf den ersten Satz (*Andante molto*) des Konzerts RV 380 – eines der in Böhmen entstandenen Werke – zeigen. In diesem relativ kleinen Satz sind alle drei Soloteile durch das gleiche Basismotiv verbunden, das seinerseits der ersten Motivgruppe des Ritornell-Hauptteils (nach einer sechstaktigen Einleitungspartie) entnommen ist. Die Notenbeispiele 5a – 5d mögen dies demonstrieren und zugleich den besonderen Reichtum phantasievoller und dabei satzüberspannender variativer Motivarbeit veranschaulichen. Auf Einzelheiten der vielfältigen Motivarbeit und-neukombinationen hinzuweisen ist weder möglich noch erforderlich; lediglich auf ein Detail sei die Aufmerksamkeit gelenkt: auf die Art der Phrasenbildung am Beginn des ersten Solos (Notenbeispiel 5b). Der hier zu beobachtende Aufbau der zweitaktigen Eingangssphrase aus zwei voneinander deutlich abgehobenen – ja in Kontrastnähe sich bewegenden – Motiven ist ein verbreitetes Merkmal der Sologestaltung in den späten Konzerten.

Notenbeispiel 5a. RV 380, Satz 1, Ritornellbeginn (T. 7-10)

The image displays a musical score for the beginning of the Ritornello in the first movement of Vivaldi's Concerto RV 380. The score is in G major and 3/4 time. It shows measures 7 through 10. Measure 7 is marked 'ml.0' and 'f'. Measures 8 and 9 are marked 'ml.1'. The score features a complex texture with multiple staves, including a solo violin part with trills and a basso continuo part with a steady eighth-note pattern.

Notenbeispiel 5b. RV 380, Satz 1, Beginn Solo 1

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with trills. Measure 21 continues with similar eighth notes and trills. Measure 22 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and trills. Measure 23 continues with sixteenth notes and trills. Measure 24 concludes with a final note and a trill. Brackets indicate melodic intervals: (m1.2 - m2.0) between measures 20 and 21, (m1.3 - m3.0) between measures 22 and 23, and m1.1 under measure 24.

Notensbeispiel 5c. RV 380, Satz 1, Beginn Solo 2

Musical notation for measures 39-42. Measure 39 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with trills. Measure 40 continues with similar eighth notes and trills. Measure 41 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and trills. Measure 42 concludes with a final note and a trill. A bracket indicates a melodic interval of m1.4 between measures 39 and 40.

Notensbeispiel 5d. RV 380, Satz 1, Beginn Solo 3

Musical notation for measures 53-61. Measure 53 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with trills. Measure 54 continues with similar eighth notes and trills. Measure 55 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and trills. Measure 56 continues with sixteenth notes and trills. Measure 57 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and trills. Measure 58 continues with sixteenth notes and trills. Measure 59 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and trills. Measure 60 continues with sixteenth notes and trills. Measure 61 concludes with a final note and a trill. Brackets indicate melodic intervals: m1.5 between measures 53 and 54, (m4.0 - m5.0) between measures 55 and 56, m1.1 between measures 57 and 58, and m1.1 between measures 60 and 61.

An der Gesamtgestalt dieses Satzes¹⁶ interessiert über die Art der Sologestaltung und die satzübergreifenden Motivbeziehungen hinaus insbesondere auch die Relation zwischen Ritornell- und Soloanteilen, konkret: das deutlich verringerte Gewicht der Tutti-gegenüber der Solokomponente. Mit seinen nur vier Takten ist das dritte Ritornell kaum mehr als ein kurzes Ritornell-Zitat, und das Satzende bietet sodann ein typisches Beispiel für die oben beschriebene in späten Konzertsätzen übliche Reduzierung des Schlussritornells auf den Ritornell-Epilog.

Ist es bei einem solchen Satz noch angemessen, die Soloteile als „Episoden“ zu bezeichnen? Schon im Blick auf die fast zur Regel gewordene Praxis, erstes und letztes (meist drittes) Solo motivisch aufeinander zu beziehen, erscheint es geboten, diese Terminologie zu überdenken – eine Terminologie, die eher dazu beiträgt, den großen Abstand, der zwischen diesen späten Solokonzertsätzen des Komponisten und denen seiner frühen und auch noch seiner mittleren Zeit liegt, zu verdecken.

Die mitgeteilten Beobachtungen zur Solo- und zur Satzgestaltung in späten Violinkonzerten ziehen mancherlei Fragen und Überlegungen nach sich, die in diesem Beitrag nicht weiterverfolgt werden können. Einiges sei abschließend stichwortartig angedeutet.

1. Naturgemäß stellt sich die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem sich der Übergang zu dem beschriebenen späten Konzertstil vollzogen hat. Eine Antwort darauf kann vorerst nur mit aller Vorsicht gegeben werden. Immerhin lässt sich aus der Beschäftigung mit den Violinkonzerten der Drucksammlungen ab op. 8 (1725) mit einiger Sicherheit ableiten, dass die Veränderungen kaum vor 1725 ihren Ausgang genommen haben dürften und dass als die maßgebliche Phase der stilistischen Umprofilierung in der Konzertsatzgestaltung wohl die späten 1720er Jahren anzunehmen sind. Eine Bestätigung erfährt diese Vermutung durch die Konzerte, die in dem Mitte der 1720er Jahre angelegten Stimmbuch der *Pietà*-Geigerin Anna Maria überliefert sind:¹⁷ Nur in dreien der zwanzig Soloviolkonzerte dieser Quelle (RV 179a, 286, 349) treten Merkmale der beschriebenen Sologestaltung (mehr oder weniger) signifikant hervor, am klarsten in dem vielleicht im September 1726 eingetragenen¹⁸ *San Lorenzo*-Konzert RV 286, das der Komponist 1728 in die handschriftliche *La cetra*-Sammlung übernommen hat. Auch in den Konzerten des 1727 gedruckten op. 9 treten die neuen Merkmale eher noch „keimhaft“ und

¹⁶ Die Satzanlage wurde im Vortrag durch zwei längere Klangbeispiele veranschaulicht.

¹⁷ *I-Vc*, Busta 55, vol. 133.

¹⁸ Vgl. MICHAEL TALBOT, *Anna Maria's Partbook*, in *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*. Symposium vom 4. bis 7. April 2001, Venedig, hrsg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2004, S. 23-81, bes. S. 38-41. Talbot entwickelt hier die einleuchtende These, dass die Reihenfolge der Konzerte in Anna Marias Stimmbuch der Reihenfolge der Lieferung der Konzerte an die *Pietà* entspricht und dass die Eintragungen sich auf den Zeitraum Juli 1723 bis September 1726 erstrecken.

keineswegs durchgehend zutage, in der Wiener Dedikationshandschrift *La cetra* von 1728 und in dem 1729 erschienenen Druck op. 11 finden sich dann Konzerte,¹⁹ in denen, wie die in den Notenbeispielen 6 und 7 wiedergegebenen Solo-Ausschnitte aus den Konzerten RV 277 und RV 202 zeigen, die neue Art der Sologestaltung voll ausgeprägt ist.

Notenbeispiel 6a. RV 277, Satz 1, Solo 1

Notenbeispiel 6b. RV 277, Satz 1, Beginn Solo 4

Notenbeispiel 7. RV 202, Satz 1, Schluss Solo 1

¹⁹ Zu nennen sind hier vor allem die Konzerte RV 189, 202, 277, 286 und 390.

In dem in Notenbeispiel 6a mitgeteilten Soloausschnitt fesselt insbesondere die Art, wie das Initialmotiv (*m1.0*) mit stets neuen Motivelementen (*m2.0*, *m3.0*, *m4.0*) kombiniert wird, in der in Beispiel 7 wiedergegebenen Satzpartie das „entwickelnde“ Variieren eines Ausgangsmotivs (*m1.0*). – Dass in der Satzdisposition noch die Anlage mit fünf Ritornellen und vier Soloteilen überwiegt, könnte als Indiz für eine gewisse Übergangsstellung der damals komponierten Solokonzerte gewertet werden. Unzweifelhaft ist bei all dem mit einer diskontinuierlich verlaufenden Entwicklung zu rechnen, und keinesfalls ist es so, dass die beschriebenen strukturellen Merkmale in den späten Konzerten nun generell und durchgehend zur Gestaltungsgrundlage werden.

2. Es liegt nahe, die an datierten beziehungsweise datierbaren Konzerten erkannten spezifischen Spätstil-Merkmale ihrerseits im Sinne von Datierungshilfen heranzuziehen. Ziel kann dabei selbstverständlich nicht eine mehr oder weniger präzise Datierung einzelner Konzerte sein, wohl aber sollte der Nachweis entsprechender markanter Gestaltungsmerkmale in einem bisher nicht datierbaren Konzert ein hinreichendes Argument für dessen Zuordnung zum Schaffen „kaum vor ca. 1728“ abgeben. Bei der analytischen Beschäftigung mit einer eher zufälligen Auswahl zeitlich nicht einzuordnender Violinkonzerte ergab sich für eine größere Gruppe von Werken eine solche Zuordnung.²⁰ Zu ihnen gehört auch das Konzert RV 191, aus dessen erstem Solo Notenbeispiel 8 die Anfangsphase wiedergibt. Phrasenbildung und Motivarbeit verkörpern hier besonders sinnfällig die neue Art der Sologestaltung.

Notenbeispiel 8. RV 191, Satz 1, Beginn Solo 1

3. Selbstverständlich wird es notwendig sein, die für diesen Beitrag auf Violinkonzerte beschränkten Untersuchungen auch auf Konzerte für andere Soloinstrumente auszudehnen. In erster Linie bieten sich dafür die beiden großen Gruppen der Violoncello- und der Fagottkonzerte an. Bei deren cursorischer Durchsicht formte sich der Eindruck, dass bestimmte Seiten der an späten Violinkonzerten beobachteten Solobehandlung hier deutlich weniger

²⁰ Genannt seien hier die folgenden Konzerte: RV 190, 191, 201, 222, 235, 273, 295 und 375.

zum Tragen kommen, beim Solokonzert für Violine – für den Geiger Vivaldi fraglos die ureigenste Form seiner Konzertkunst – vielmehr durchaus eigene und spezifische Tendenzen der Sologestaltung gewirkt haben dürften.

4. Nicht zuletzt gilt es die hier isoliert betrachteten Veränderungen im Konzertstil Vivaldis in den Kontext des italienischen Konzertschaffens um und nach 1730 einzuordnen. Dabei wäre einerseits zu fragen, inwieweit diese Veränderungen auf Einflüsse „von außen“ zurückgehen könnten und ob es möglich ist, stichhaltige Indizien für konkrete Formen einer derartigen Beeinflussung beizubringen; desgleichen wäre aber auch zu prüfen, ob und inwieweit Vivaldis späte Konzerte ihrerseits eine stilistische Vorbild-Funktion erlangt haben könnten. Auf das Violinkonzert bezogen liegt es nahe, dabei zuerst an den um eine halbe Generation jüngeren, in engem Kontakt zu Venedig stehenden Giuseppe Tartini zu denken, der um 1730 mit seinen ersten Konzertdrucken an die Öffentlichkeit trat. Dass es zwischen Tartinis Konzertstil und dem des späten Vivaldi vielerlei Berührungspunkte gibt, lassen schon die in der Literatur gegebenen Merkmalsbeschreibungen der Konzerte Tartinis erkennen²¹ – Cesare Fertonani nennt Tartinis Namen im Zusammenhang mit seiner Charakterisierung des Vivaldischen „virtuosismo lirico“ denn auch ausdrücklich²² –; detaillierte vergleichende Untersuchungen zu strukturellen Aspekten der beiderseitigen Sologestaltung liegen meines Wissens indes bislang nicht vor. Diese Arbeit anzugehen könnte sich als durchaus lohnend erweisen.

²¹ Vgl. vor allem MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturrepoche*, Wolfenbüttel-Berlin, Georg Kallmeyer-Verlag, 1935, sowie PIERLUIGI PETROBELLI, Artikel *Tartini, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, Band 25, S. 108-114.

²² CESARE FERTONANI, a.a.O., S. 359.

Sebastian Zips

DIE RITORNELLFORM IN DEN JEWEILS ZWEITEN SÄTZEN DER CELLOSONATEN RV 40 UND RV 43

QUELLENLAGE

Beide Sonaten werden in einer Sammelhandschrift mit sechs Violoncello-sonaten in der Bibliothèque Nationale zu Paris aufbewahrt (*F-Pn*, Vm⁷ 6310). Die nicht autographe Handschrift entstand – nach verschiedenen Untersuchungen – in der Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die Sonaten RV 40 und RV 43 sind Pasticci, das bedeutet, ihre Sätze können auch schon vorher entstanden, oder aus anderen Werken entliehen sein.

RITORNELLFORM

Zunächst muss gesagt werden: Es gibt nicht *den* vivaldischen Ritornelltypus schlechthin. Abweichungen finden sich immer wieder. Dennoch kann von der Mehrzahl der Soloconcerti folgendes Grundgerüst für den Eröffnungssatz aufgestellt werden: R1 – S1 – R2 – S2 – R3 – S3 – R4 – S4 – Schluss.
(R steht für Ritornell, S steht für Solo)¹

Folgende Funktionen kommen den Teilen zu:²

- R1: Eröffnung in der Tonika.
- S1: Modulation in die zweite Tonart. In Moll: entweder nach III (43%) oder v (49%).
- R2: Material aus R1 (zu 71%). Bestätigt die zweite Tonart (67%). Kann entfallen (19%)!
- S2: Modulation in die periphere Tonart, meist mit neuem Material (zu 56%).
- R3: Material ebenfalls aus R1 (zu 80%). Bestätigt die periphere Tonart (34%) oder moduliert zurück in die Tonika oder in andere periphere Tonarten. Kann entfallen (5%)!
- S3: Rückmodulation in die Tonika (sofern nicht in R3 geschehen), mit eigenem Material (zu 41%). Kann ebenfalls entfallen (34%)!
- R4: Wiederherstellung der Tonika; falls dies in R3 oder S3 geschehen ist: Stabilisierung der Tonika. Wenn es ein S4 gibt, kann es von R4a und R4b rahmenartig umschlossen sein, wobei R4b kurz ausfällt.
- S4: Bestärkt die Tonika und gibt dem Solisten noch einmal Raum, seine Virtuosität besonders zur Schau zu stellen. Kann sowohl aus neuem Material (38%) oder früherem Material bestehen (34%). Entfällt selten.
- Schluss: kurzes Ritornell: Material meist aus dem „Nachsatz“ von R1 (54%).

Sebastian Zips, Clara-Schumann-Strasse 26, 95030 Hof, Germania.
e-mail: sebastian.zips@yahoo.com

¹ Vgl. SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, S. 81-154.

² Die in Klammern angegebenen Prozentzahlen geben den Wert an, der am häufigsten zu finden ist.

An harmonischen Schemata bei den Concerti in Moll finden sich als die drei am häufigsten (alle zu je etwa 10%) Verbreitetsten (Typisierung nach McVeigh/Hirshberg):³

Typ A.2. i – v – III – i.

Typ C.1. i – III – v – i.

Typ C.2. i – III – iv – i.

ANALYSE DER BEIDEN SÄTZE

Analyse der Sonate in e-moll RV 40/II

Vom Rhythmus und Charakter des Satzes her liegt eine Allemande vor.

Charakteristisch für das Thema ist ein für Vivaldi typisches Dreischlagmotiv: (H-h-H), das allerdings mit Sechzehntelnoten umspielt ist.

Formteil	Takt	Stufe	Thematisches Material
R1	1 m.A.-8	I	AB (A:Vordersatz: 1.m.A.-3 /B: Nachsatz: 3-8)
S1	9 m.A.-18	I > III	A C (kompletter Vordersatz + Fortspinnung)
R2	19 m.A.-21	III > iv	A' (Themenkopf nach G-Dur, a-moll gekehrt)
S2	22 m.A.-24	iv	D (Interpolation mit neuem Material)
R3	entfällt		
S3	entfällt		
R4a	25 m.A.-27	I	A (Reprisesfunktion)
S4	27-33	I	E (letztes und längstes Solo mit neuem Material)
R4b	34 m.A.-39	I	B (Nachsatz von R1 kaum merklich verändert)

Bemerkenswertes:

S1 wiederholt den Vordersatz von R1; laut McVeigh/Hirshberg trifft man dies eher selten an (8% Häufigkeit).⁴

R2 moduliert bereits in die periphere Tonstufe, hier in die Mollsubdominante a-moll (iv). Diese frühe Modulation trifft man eher selten an: McVeigh/Hirshberg konstatieren davon eine Häufigkeit von 5%.⁵ Für gewöhnlich übernehmen die Soloteile die Modulation.

S2 besteht nur aus einer kurzen Interpolation und fällt, auf die gesamte Satzlänge betrachtet, sehr kurz aus (nur 3 Takte). Die periphere Tonart a-moll nimmt im ganzen Satz nur 5 Takte ein und spielt damit keine Rolle. Um den Wiedereintritt der Tonika nicht zu abrupt wirken zu lassen, harmonisiert Vivaldi die Auftaktnote H mit einem dominantischen H-Dur Akkord.

³ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 112f.

⁴ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 99.

⁵ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 127.

R3 entfällt, denn es ist kein Ritornell in der peripheren Tonart (in diesem Falle: a-moll) auffindbar. Auch dies ist in wenigen Fällen anzutreffen, da es nur bei 5% der Concerti festgestellt werden kann.⁶

S3 entfällt ebenfalls. Der Grund für das Entfallen von R3/S3 soll in der Zusammenfassung dieser Untersuchung genannt werden.

Der Schluss bezieht sein Material aus dem Nachsatz des Motivs von R1, das schließenden Charakter hat (V-i).

Was das Verhältnis von Solo/Tutti anbelangt, so findet man ein ebenbürtiges Gleichgewicht vor: Die Anteile sind 51:49.

Analyse der Sonate in a-moll RV 43

Vom Rhythmus und Charakter her liegt ebenfalls eine Allemande vor.

Charakteristisch für das Thema ist auch hier der Dreischlag (a-A-a), der ohne Umspielung deutlicher auszumachen ist.

Formteil	Takt	Stufe	Thematisches Material
R1	1 m.A.-11	I	AB (A Vordersatz: 1 m.A.-4, B Nachs.: 5 m.A.-11)
S1	12-19	I > III	A´C (nur Themenkopf, dann Fortspinnung)
R2	20 m.A.-22	III	A´(Vordersatz verkürzt nach C-Dur gekehrt)
S2	23 m.A.-31	III > v	D (Solo mit neuem Material)
R3	entfällt		
S3	entfällt		
R4	31-35	I	A (Reprisesfunktion)
S4	35-47	I	E (letztes und längstes Solo mit neuem Material)
R4b	47-49	I	A´´ (Themenkopf abgewandelt)

Bemerkenswertes:

S1 wiederholt ebenfalls, wie RV 40, den Vordersatz von R1.

R2 kommt hier keine modulierende Funktion zu.

R3/S3 entfallen wie bei RV 40.

R4b besteht nicht wie bei RV 40 aus dem Nachsatz von A, sondern aus dem abgewandelten Themenkopf mit einer eigenen Schlussformel. Nach McVeigh/Hirshberg kann man dies in 8% der Fälle antreffen.⁷

Die Modulationen finden nur in den Ritornellen statt. Dies trifft bei 41% aller Concerti zu.⁸

Die periphere Tonart, in diesem Fall e-moll, nimmt auch wie bei RV 40 kaum Raum ein.

Das Verhältnis Solo/Tutti entspricht 31:49. Hier ist also das Gewicht zu Gunsten der Soloteile verschoben.

⁶ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 128.

⁷ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 147.

⁸ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 127.

ERGEBNIS UND SCHLUSS

Beide Analysen zeigen deutlich, dass eine Concertosatzform nachgewiesen werden kann:

4 Ritornelle und 3 Solopassagen kann man in der Solostimme entdecken. Auch harmonisch wird das Concertosatzschema voll erfüllt.

Dennoch liegt ein richtiger Concertosatz, der zu einem Kammermusiksatz umgearbeitet wurde, nicht vor: dagegen spricht dessen Kürze von nur 39 (RV 40/II), bzw. 49 (RV 43/II) Takten. Die Soloteile, die bisweilen nur aus drei Takten bestehen, fallen zu kurz aus. Der Wechsel von Solo – Tutti geschieht zwar nicht zu häufig, aber zu schnell hintereinander.

Eine Ausführung mit einem Orchester und einem Solisten würde sowohl bei den Musikern als auch bei den Hörern eher zu unbefriedigenden Ergebnissen führen und wohl auch zu sehr Experimentcharakter zeigen. Eine Aufführung als Concerto empfiehlt sich also nicht.

Was das rein optische Bild beider Sätze anbelangt, so fällt unmittelbar der Wiederholungsstrich auf, der eher einen Sonatensatz in der Binärform vermuten lässt. Beim genaueren Betrachten der Satzstruktur stellt man fest, dass die Binärform hier – wie bei den anderen schnellen Sätzen der übrigen 8 Cellosonaten – durch eine „Reprise“ am Schluss im Grunde zu einer Ternärform erweitert wurde.

So lässt sich diesen Sätzen auch folgendes Schema zu Grunde legen:⁹

RV 40	RV 43	Formteil
Takt 01 m.A.-18	Takt 01 m.A.-19	„Exposition“
Takt 19 m.A.-24	Takt 20 m.A.-31	„Durchführung“
Takt 25 m.A.-29	Takt 31-49	„Reprise und Schluss“

Setzt man nun beide Gliederungen gleich, so erhält man:

R1/S1 = „Exposition“.

R2/S2 = „Durchführung“.

R4a/S4/R4b = „Reprise“ und Schluss.

Diese Gegenüberstellung liefert den Grund, warum R3/S3 in beiden Sätzen fehlt: Vivaldi hatte die dreiteilige Sonatenform nicht aus den Augen verloren. Das Vorhandensein von R3/S3 hätte die Proportionen des dreiteiligen Aufbaus eines Sonatensatzes zu dessen Ungunsten verschoben und aus dem Gleichgewicht gebracht.

⁹ Dabei sind die Begriffe nicht mit denen der klassischen Sonate gleichzusetzen, sondern stellen deren Entsprechung dar.

So kann nun am Ende der Untersuchung gesagt werden, dass beide Formmerkmale, sowohl die der Ritornellform, als auch die des ternären Sonatensatzes deutlich und unzweifelhaft vorhanden sind. Man kann und muss von einer formalen Konvergenz zweier verschiedener Satztypen sprechen.¹⁰

Damit kann gezeigt werden, dass Vivaldi beide Formen nicht nur beherrschte, sondern es auch verstand, beide Formen so zu verschmelzen, dass man sie nicht mehr voneinander zu trennen vermag.

Beide Sätze geben damit Zeugnis und Beweis von Vivaldis sicherem Beherrschen von „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“.

¹⁰ Der Begriff des Parallelismus soll an dieser Stelle vermieden werden, da er, mathematisch betrachtet, ein sich niemals näherndes Nebeneinander bezeichnet.

Steven Zohn

TELEMANN THE VIVALDIAN

Vivaldi's influence on Johann Sebastian Bach has long been a source of scholarly fascination. Since the beginning of the nineteenth century, commentators have acknowledged Bach's early contact with the Venetian composer's music as a formative experience; Vivaldi "taught him to think musically", as Johann Nikolaus Forkel famously put it in 1802.¹ By contrast, there has been a notable lack of consensus regarding the Vivaldian credentials of Germany's leading composer during the early eighteenth century, Georg Philipp Telemann. Early in the twentieth century, Walther Krüger placed Telemann squarely among the followers of Corelli, a distortion perpetuated as late as the 1960s by Siegfried Kross, who claimed that "Telemann followed the Vivaldian solo concerto only to a limited extent".² There were, however, some dissenting voices. Marc Pincherle noted that "such a follower of Corelli as Telemann nevertheless welcomed the innovations that Vivaldi brought into the structure as well as the substance of the concerto". Arthur Hutchings considered that Telemann, "so far from fitting into a niche labelled 'Corellian', represents the whole history of the concerto and other forms of French and Italian concert music as reflected in German composers from Muffat until after Quantz". And Pippa Drummond found that "the Corellian manner was but one of a number of styles which Telemann could adopt at will".³

But it was Peter Ahnsehl, writing in the early 1980s, who first suggested that Telemann regarded Vivaldi as much more than one influence among many. Ahnsehl boldly asserted that "the majority of Telemann's concertos are inconceivable without the adoption and assimilation of Vivaldi's

Steven Zohn, Boyer Coll. of Music and Dance, Temple Univ., Philadelphia PA 19122-6079, USA.
e-mail: steven.zohn@temple.edu

¹ NIKOLAUS FORKEL, *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works*, translated in *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, eds Hans T. David and Arthur Mendel, revised and enlarged by Christoph Wolff, New York, W.W. Norton, 1998, p. 442. For a consideration of what Forkel may have meant by this phrase, see CHRISTOPH WOLFF, *Vivaldi's Compositional Art and the Process of 'Musical Thinking'*, in *Nuovi studi vivaldiani*, eds Antonio Fanna and Giovanni Morelli ("Quaderni vivaldiani", 4), 2 vols, Florence, Olschki, 1988, I, pp. 1-17; reprinted in *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991, pp. 72-83.

² WALTHER KRÜGER, *Das concerto grosso in Deutschland*, Reinbeck, Jürgens, 1932, p. 93; SIEGFRIED KROSS, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing, Hans Schneider, 1969, p. 38.

³ MARC PINCHERLE, *Vivaldi: Genius of the Baroque*, trans. Christopher Hatch, New York, W.W. Norton, 1957, p. 246; ARTHUR HUTCHINGS, *The Baroque Concerto*, revised edn, New York, Charles Scribner's Sons, 1979, p. 237; PIPPA DRUMMOND, *The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 216.

achievements".⁴ This, too, was something of a distortion, for as Wolfgang Hirschmann subsequently demonstrated, Telemann's earliest concertos, written between 1708 and 1713, reflect influences predating his encounter with Vivaldi's music. Hirschmann concluded that "for Telemann, the concerto's 'generic essence' was in many respects completely different than for Vivaldi"; that the multiplicity of styles and genres upon which the German composer drew – Italian, German, French, Polish, *stile antico*, polychoral, *sinfonia*, *intrada*, *concerto grosso*, *da capo* aria, *sonata*, *rondeau*, accompanied recitative – "was inconsistent" with Vivaldi's conception of virtuosity and tutti-solo contrast. "This is why", Hirschmann claimed, "Telemann consistently composed movements, oriented in principle toward Vivaldi's model, that show greater motivic and harmonic differentiation, are more finely constructed with a richer tutti-solo relationship, and on the whole are more 'integrated' and stylized".⁵ One might take issue with aspects of Hirschmann's comparison, but it is true that Telemann's eclectic approach continued to color his concertos even after his assimilation of Vivaldian formal syntax during the 1710s. A work such as the famous viola concerto, in which all movements exhibit Vivaldian ritornello form, may serve as a case in point. Here, there are four movements, not three; the viola's extensive quotation of ritornello material in the fast movements is atypical of Vivaldi; and the finale is an unusual fusion of ritornello and binary forms.

How much of a Vivaldian *was* Telemann, then? In attempting to answer this question, I will not be concerned here with determining which Vivaldi concertos he knew, and when he knew them.⁶ Nor will I attempt to tabulate the many

⁴ PETER AHNSEHL, *Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei Georg Philipp Telemann*, in *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR, Magdeburg 12. bis 18. März 1981, eds Günter Fleischhauer, Wolf Hohohm, and Walther Siegmund-Schultze, 3 vols, Magdeburg, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, 1983, II, p. 113.

⁵ WOLFGANG HIRSCHMANN, *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*, 2 vols, Kassel, Bärenreiter, 1986, I, pp. 245-46. See also Hirschmann's discussion (pp. 31-47) of the violin concertos TWV 51:e3, F2, G8, and a2, which he finds to be particularly Vivaldian.

⁶ It is worth bearing in mind, however, that Bach's apparent source for Vivaldi's Op. 3 concertos, Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar, was closely associated with Telemann. Six of the prince's concertos were posthumously published by Telemann as the *Six concerts à violon concertant* (Frankfurt, 1718), and Telemann dedicated his *Six sonates à violon seul* (Frankfurt, 1715) to Johann Ernst. In later years, Telemann seems to have performed Vivaldi's concerto Op. 7 no. 2, which is included in a list of "concertos that may be performed" between the three acts of his 1725 comic intermezzi, *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat*, TVWV 21:15. The manuscript copy of the intermezzi that includes this list is dated by Joachim Jaenecke to c. 1725, but Mary Adelaide Peckham suggests that the copyist may have prepared his score from the 1728 edition of *Pimpinone* for the intermezzi's 1730 revival. See *Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften*, ed. Joachim Jaenecke, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: Kataloge der Musikabteilung, series 1, vol. 7, Munich, Henle, 1993, p. 280; and MARY A. PECKHAM, *The Operas of Georg Philipp Telemann*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1972, pp. 123-124. For a transcription of the list, see Telemann, *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat: Ein lustiges Zwischenspiel*, ed. Thomas W. Werner, *Das Erbe deutscher Musik*, vol. 6, Mainz, B. Schott's Söhne, 1936, pp. 101-102.

dozens of Vivaldi-inspired movements by Telemann. Rather, I wish to focus on a few cases that I believe help demonstrate the depth of Vivaldi's influence on Telemann's musical imagination.

Rebecca Kan has coined the term "concerto adagio form" to refer to a condensed version of the ritornello structure associated with concerto allegros.⁷ One manifestation of this form is the slow movement in which a central solo episode is framed by brief ritornellos, a type common in Vivaldi's Op. 3 and, perhaps not coincidentally, in the concertos of J. S. Bach. Bach's movements favor symmetrical ritornello frames, arioso style in a long central episode, and accompanying ostinatos. As indicated in Table 1, the concerto adagio with ritornello frame is also a movement type cultivated by Telemann with some frequency.⁸ His examples appear in both concertos and sonatas, the latter suggesting a particular fascination with the type during the late 1720s and 1730s (note the publication dates in the "comments" column). To judge from works in the table left unpublished by Telemann, such movements began to appear in his music around 1715. A preference for two or three soloists in the central episode is evident from the small number of solo sonatas and concertos, though the *Gruppenkonzerte* TWV 53:D5 and 54:D2 feature only a violin soloist in their middle movements.

Only one work, the double concerto for recorder and flute, TWV 52:e1, includes two ritornello-frame movements. But its opening Largo is not in the expected arioso style; instead, the soloists' restless figuration and the strings' slow-moving harmonic support lend the movement an unsettled, prelude-like feeling. This is also the only example known to me of a ritornello-frame movement occurring at the beginning of a concerto or sonata. More conventional is the concerto's second Largo, excerpted in Example 1. Here the unusually brief ritornello frame is provided by just the strings, which delicately accompany the ensuing 'vocal' duet for recorder and flute with pizzicato chords. Also worth singling out is the central Adagio of the Concerto for violin, trumpet, and cello, TWV 53:D5, where an accompanied recitative passage for the violin soloist precedes a brief unison ritornello that introduces the aria-like main section with what will become an accompanying ostinato figure. Thus, as in several others of his concertos and sonatas, Telemann conceives the movement as an instrumental recitative-aria pair. Perhaps a desire for dramatic verisimilitude explains why the 'aria' ends with just a brief recollection of the opening ritornello.

The concerto adagio movements in Telemann's sonatas are in some ways more interesting than those in his concertos. That the allusion is in fact to the concerto – and perhaps ultimately to the aria – is clear enough, not least because half of the movements in question abut one or more in concerto allegro

⁷ REBECCA KAN, *Vivaldi, Bach and Their Concerto Slow Movements*, in *Irish Musical Studies 8: Bach Studies from Dublin*, eds Anne Leahy and Yo Tomita, Dublin, Four Courts, 2004, pp. 65-91.

⁸ See the brief discussion in PIPPA DRUMMOND, *The German Concerto*, cit., p. 210.

form. One therefore has a stronger sense of these works as *Sonaten auf Concertenart*, to use a term invented by Telemann's Hamburg colleague Johann Adolf Scheibe.⁹ In part to compensate for the absence of an accompanying string body, Telemann typically sets off the framing ritornello from the central section through tonal disjunction, textural contrast, and, in the Trio for oboe, violin and continuo, TWV 42:g5, by tempo change. Note in Example 2 that the ritornello ends on the dominant of G minor, but that the central episode is in B flat; note as well that the ritornello is to be played slightly faster than the episode.

Michael Talbot and Bella Brover-Lubovsky have called attention to the frequency in Vivaldi's music of temporary modal shifts to the parallel minor. Such gestures often take the form of major-minor echoes of material or, especially in concerto and aria ritornellos, of temporary minor-mode enclaves preceding a principal or terminal cadence. In many cases, tension is generated not only harmonically, but also through a reduction in dynamic level and a change in texture, often involving the use of a *bassetto*.¹⁰

Telemann may have first employed this gesture in a C major violin concerto introducing his 1724 pastoral opera *Der neumodische Liebhaber Damon*, TVWV 21:8.¹¹ But by far his most interesting use of the minor-mode enclave occurs in the opening Allegro of the Concerto for three violins, TWV 53:F1. Brover-Lubovsky has already pointed to this work as an example of an Italian – and particularly Vivaldian – device transferred north of the Alps. Now, the first-movement ritornello, given in Example 3, does not sound especially Vivaldian; its initial segment reminds one more of the opening phrase of Bach's Fifth Brandenburg Concerto. Yet the ritornello does exhibit a classic tripartite organization in which the final segment is interrupted by a turn to the parallel minor, effected by the three soloists above a *bassetto* accompaniment. As Table 2 shows, this brief interlude (labeled with an "I" in the "ritornello material" column) returns not in a subsequent ritornello, as one might expect, but during the third solo episode. Even more strikingly, it seems to inform the tonal plan of the entire movement, for as a quick glance at the table reveals, most of this F-major movement explores minor tonalities. In fact, aside from the opening and concluding ritornellos, only a relative handful of measures is in the major mode; even the first solo episode turns to G minor after a few measures. To my knowledge, no other concerto movement by Telemann features this kind of tonal 'composing out.' Brover-Lubovsky points to several major-mode concerto movements by Vivaldi in which an entire solo episode in the tonic minor precedes a closing

⁹ JOHANN ADOLF SCHEIBE, *Critischer Musikus*, Leipzig, Breitkopf, 1745; repr. Hildesheim and New York, Georg Olms, 1970, pp. 675-678.

¹⁰ MICHAEL TALBOT, *Modal Shifts in the Sonatas of Domenico Scarlatti, "Chigiana"*, 40, 1985, p. 33; BELLA BROVER-LUBOVSKY, 'Die schwarze Gredel,' or the Parallel Minor Key in Vivaldi's Instrumental Music, "Studi vivaldiani", 3, 2003, pp. 108-109.

¹¹ It is possible that the concerto was also performed at the opera's 1719 Leipzig premiere (as *Die Satyren in Arcadien*).

ritornello containing a tonic minor phrase, and to other movements featuring more extended sections in the tonic minor.¹² Given that some of these movements occur in Vivaldi's latest published works, it seems possible that Telemann's extreme 'minorization' of his movement (published in 1733) was a conscious response to this type of tonal planning.

The intensity arising from the odd modal trajectory of Telemann's allegro carries over to the concerto's middle movement, another adagio with a ritornello frame. As shown in Example 4, the ritornello features canonic imitation and suspension chains between the soloists, who are accompanied by an ostinato broken up between the ripieno violin and viola parts. As in so many of Telemann's ostinato-based slow movements, the repeated figure migrates to one of the solo parts as the ritornello concludes. The following episode allows the soloists to shine in turn, and much of the action happens with only *bassetto* support. Predictably, the third movement is lighter than the first two. But its fugal ritornello adds a kind of contrapuntal intensity that has so far been lacking in the piece.

Viewed as a whole, this concerto seems consciously designed as a meditation on the Vivaldian style – its somewhat retrospective musical language all the more striking in comparison to the high *galant* mode of the triple concerto for flute, violin, and cello, TWV 53:A2, that Telemann published alongside it in his *Musique de table*. There are no encroachments of the French and Polish styles upon the Italian, relatively few markers of the *galant* idiom, limited integration of tutti and solo material, and an avoidance of the four-movement plan so favored by Telemann. One might accuse the composer of pandering to the European-wide taste for Vivaldi's concertos, especially as the *Musique de table* was heavily marketed in Vivaldi-crazed Paris during the early 1730s. But I prefer to see the concerto as more of a personal *omaggio a Vivaldi*, as an acknowledgement of Telemann's considerable musical debt to the Venetian composer.

Let us conclude with what might be considered a humorous take on one aspect of Vivaldian style, namely, the soloistic interruption of a ritornello late in a concerto allegro. In the second movement of the Concerto for flute, oboe d'amore, and viola d'amore, TWV 53:E1, a mature work probably composed during the 1730s, Telemann wittily allows the soloists to extend their third and final episode by continually interrupting what purports to be the concluding, tonic ritornello. Here he exploits the modular organization of his Vivaldian ritornello, for each brief phrase is separated by soloistic interjections.¹³ The joke's

¹² BELLA BROVER-LUBOVSKY, 'Die schwarze Gredel', cit., pp. 110 and 115.

¹³ HANS ENGEL, *The Concerto Grosso*, trans. Robert Kolben, Cologne, A. Volk; New York, Leeds Music, 1963, p. 42, also saw the humor in this formal operation: "Telemann resorts to the most amusing method of of splitting up the opening tutti into seven fragments that return as later tutti – looking at it the other way around, the later tutti, when put together, are a repetition of the first tutti, except of course they were meanwhile interrupted by the soli between them".

punchline comes when the twenty-eight-measure ritornello (given in Example 5), now doubled in length owing to the soloists' interruptions, at last manages to reach its concluding phrase – only to have its terminal cadence denied by the soloists at the last second. Undeterred, the ritornello backs up a few measures for another, successful, run at the cadence. After the soloists get in their final word, the tonic ritornello is at last heard in its uninterrupted entirety. In setting up a dramatic opposition between the ritornello, which struggles mightily to end the movement, and the soloists, who attempt to thwart it, Telemann burlesques a formal device inherited by him from Vivaldi and other Italian composers.

As this brief survey of selected movements has shown, Vivaldi's concerto style did not merely inspire Telemann to 'think musically.' Movement types or formal devices such as the concerto adagio with ritornello frame, minor-mode enclave, and interrupted ritornello also helped him to think dramatically by nourishing his gifts as a musical storyteller. And it is this aspect of Telemann's Vivaldi reception, as much as any other, that makes his music "inconceivable" (to quote Ahnsehl) without the Venetian composer's influence.

TELEMANN THE VIVALDIAN

Table 1. Telemann's Concerto Adagios with Ritornello Frame

TWV	Scoring (with continuo)	Comments
40:106/iii	Duet for two unaccompanied flutes	<i>Sonates sans basse</i> (1727)
41:g7/iii	Solo for flute or violin	<i>XII Solos</i> (1734)
42:D5/iii	Trio for two flutes	<i>Musique de table</i> (1733)
42:D6/iii	Trio for flute and obbligato harpsichord	<i>Six concerts</i> (1734)
42:d5/iii	Trio for two flutes or violins	<i>Sonates en trio</i> (1738-42)
42:E6/ii	Trio for violin and viola da gamba	
42:e3/ii	Trio for flute and obbligato harpsichord	<i>Six concerts</i> (1734)
42:G6/ii	Trio for viola da gamba and obbligato harpsichord	<i>Essercizii musici</i> (c. 1728)
42:g5/iii	Trio for oboe and violin	<i>Essercizii musici</i> (c. 1728)
42:A3/iii	Trio for flute and obbligato harpsichord	<i>Six concerts</i> (1734)
43:A1/iii	Quartet for flute, violin, and viola da gamba or cello	<i>Quadri</i> (1730)
51:D5/iii	Concerto for oboe and strings	
51:G4/ii	Concerto for violin and strings	doubtful
51:A2/iii	Concerto for oboe d'amore and strings	
52:C1/iii	Concerto for two chalumeaux and strings	
52:e1/i, iii	Concerto for flute, recorder, and strings	
52:F1/iii	Concerto for recorder, bassoon, and strings	
53:D5/ii	Concerto for violin, trumpet, cello, and strings	
53:F1/ii	Concerto for three violins and strings	<i>Musique de table</i> (1733)
54:D2/ii	Concerto for three horns, violin, and strings	
54:Es1/iii	Concerto for two horns, two violins, and strings	<i>Musique de table</i> (1733)

Table 2. Structure of TWV 53:F1/i

Measures:	1-16	16-30	30-33	33-47	47-50	50-73
Ritornello/Solo:	R ¹	S ¹	R ²	S ²	R ³	S ³
Key:	I	—ii	ii	—iii	—iii	—V
Ritornello Material:	V, F, I, E		V		V	I
Measures:	73-81	81-95	95-100	100-118	118-132	
Ritornello/Solo:	R ⁴	S ⁴	R ⁵	S ⁵	R ⁶	
Key:	V	—V/vi	vi	—I	I	
Ritornello Material:	V, F		E'		V, F, E, E'	

Ritornello material: V = Vordersatz, F = Fortspinnung, E = Epilog, I = (Solo) Interlude

TELEMANN THE VIVALDIAN

Example 1. Telemann, Concerto for recorder, flute, and strings, TWV 52:e1/iii.

Largo

Recorder

Flute

Violin 1

Violin 2

Viola

Continuo

6

STEVEN ZOHN

Example 2. Telemann, Trio for oboe, violin, and continuo, TWV 42:g5/iii.

Andante

Violin

Oboe

Continuo

Largo

5

11

17

6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3

5 4 3 7 6 5 6 6 6 6 5 6 6 6

6 6 6 4 5 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 5 6 4 4 4 6

TELEMANN THE VIVALDIAN

Example 3. Telemann, Concerto for three violins and strings, 53:F1 /ii.
Reproduced from Georg Philipp Telemann, *Musique de table*, ed. Max Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst, vols 61-62, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.

Allegro

Violino 1
Violino 2
Violino 3
Violino grosso
Viola
Violoncello e Fondamento

STEVEN ZOHN

The image displays a musical score for Steven Zohn, consisting of six staves. The top four staves are arranged in two pairs, each pair likely representing a different instrument (e.g., two violins or two violas). The fifth staff is a double bass line, and the sixth staff is a bass line with fret numbers. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into four measures. The first measure shows a complex rhythmic pattern in the upper staves and a bass line with a fret number of 6. The second measure continues the pattern with a fret number of 7. The third measure features a fret number of 5, with a 6 above it. The fourth measure concludes with a fret number of 3, with a 5 above it. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

TELEMANN THE VIVALDIAN

Example 4. Telemann, Concerto for three violins and strings, 53:F1 /iii.
Reproduced from Georg Philipp Telemann, *Musique de table*, ed. Max Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst, vols 61-62, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.

The image displays a musical score for a concerto by Georg Philipp Telemann. The score is titled "Largo" and is in 3/4 time. It is arranged for three violins and strings. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the violins playing a melodic line and the strings providing harmonic support. The second system continues the development of the themes. The third system shows the continuation of the string parts and the beginning of a new section for the violins. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

STEVEN ZOHN

Example 5. Telemann, Concerto for flute, oboe d'amore, viola d'amore, and strings, TWV 53:E1/ii.

Allegro

Viola d'amore

Oboe d'amore

Flute, Violin I - II

Viola

Basso

9

17

Jehoash Hirshberg

VIVALDI, VIVALDIANISM AND ZANI:
INFLUENCE AND INDIVIDUALITY

Almost any solo concerto composed in Italy between 1710-1750 manifested the overwhelming influence of the process which Michael Talbot has named "The Vivaldian Revolution".¹ At the same time, Vivaldi's contemporaries and immediate followers also retained individual traits of their own. When the phrase "strongly influenced by Vivaldi" makes its frequent recurrence in research and popular literature, what does it specifically imply beyond a vague impression? This question is especially difficult in the context of the enormous repertory which requires a distinction between that which Jan La Rue had coined "significant and coincidental resemblances".²

In our recent book³ Simon McVeigh and I have applied two complementary methodologies:

1. The statistical methodology, which we have used in order to compare entire repertories through the separate encoding of individual parameters. This methodology enabled us to determine the preferences each composer manifested in his choices of options.

2. Detailed accounts of entire movements as performative experience.

In the present paper I will expand the latter methodology as a proposed tool for judging the extent and nature of the influence of Vivaldi on his contemporaries.

Our premise has been that the Vivaldian concerto movement was conceived as a succession of brief events, each opening up a set of implications, one of which is chosen to be realized in the next event, which in its own turn opens up a new set of implications.⁴ The constant process of selection between options was guided in each individual case by an overall strategy. A systematic methodology would be required in order to determine the individual strategy of each composer. In the present article I propose the first step towards such a

Jehoash Hirshberg, Dept. of Musicology, Hebrew Un., Mt Scopus 91905, Jerusalem, Israel.
e-mail: msmus@mscc.huji.ac.il

¹ "Vivaldi", *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 25 November, 2002), <<http://www.grovemusic.com>>.

² *Significant and Coincidental Resemblances between Classical Themes*, "Journal of the American Musicological Society", 14, 1961, pp. 224-234.

³ SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto 1700-1760*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.

⁴ The implication-realization model has been extensively discussed in LEONARD MEYER, *Style and Music*, Philadelphia, 1982, pp. 3-68, and in EUGENE NARMOUR, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, Chicago, 1990.

methodology, through a detailed comparison of two concerto movements whose deliberate association may be established beyond doubt.

Andrea Zani (1696-1757) was one of the finest concerto composers of the period. Zani was active most of his life in his hometown Casalmaggiore save for a few years in the mid 1930s when he worked in Vienna, and there is no evidence of any personal encounter between Vivaldi and Zani.⁵ Yet his concertos manifest a thorough knowledge of Vivaldi's concertos.

Example 1.

Vivaldi RV 316.a

Zani, Cello Concerto Zan27

Vivaldi RV 317 Op. 12/1

Zani, op 2/12 Zan15

Vivaldi, RV 184

Zani, Op. 2/8 Zan1

⁵ RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musicisti cremonesi nella mostra bibliografica nella Biblioteca governativa*, Cremona, 1958, pp. 79-82; *Medaglioni di musicisti lombardi in Musicisti lombardi ed emiliani*, Siena, eds Adelmo Damerini and Gino Roncaglia, 1958, pp. 51-54; SIMON MCVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., pp. 248-256; NIKOLAUS DELIUS, *Andrea Zani, alias Vivaldi RV 785, "Studi Vivaldiani"*, 6, 2006, pp. 9-15.

Three of Andrea Zani's violin concertos (Zan1, Zan15, Zan27)⁶ refer to Vivaldi's concertos RV 184, 316a, and 317 respectively through a direct and easily recognizable quotes of their high-profile mottos.

In the present article I will concentrate on the two C major concertos, Vivaldi's RV 184 and Zani 1.⁷ I will make use of the following symbols:⁸

Symbols and Definitions

R1	Ritornello in tonic
M	Motto
S1	Solo modulating to secondary key
R2	Ritornello in secondary key
S2	Solo in secondary key, modulating to peripheral key
R3	Ritornello in a peripheral key
R3a, R3b	Ritornelli in two different peripheral keys
S3	Solo effecting retransition to tonic
R4	Ritornello in tonic
S4	Solo in tonic

In addition to the motto common to the two concertos, one of the specific traits of Vivaldi's movement is a brief concertino phrase just before the completion of R1. Zani states his intentional indebtedness to Vivaldi in that he too ends R1 with a similar concertino phrase, both sections being based on similar syncopated patterns.

Vivaldi's R1 unfolds a sequel of brief motives:

1. An arpeggiated chord [M]
2. A descending scale pattern, both parts in strict unison [n], all on I-V-I
3. A short two part imitative, rhythmically irregular, motive [o]
4. A two chord brief reference to the subdominant with a cadence in unison [p]
5. A return to the scale pattern [n1]
6. A concertino three-violin syncopated motive in the minor tonic. The concertino phrase creates anticipation for a full section in the minor mode
7. A fanfare-like cadential phrase [q]
8. An Adagio preview of the solo violin
9. A repeat of the fanfare like cadential phrase [q]

⁶ See thematic catalogue in SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, cit., pp. 346-351. Zan15 has been published, eds Jehoash Hirshberg and Simon McVeigh, Edition HH, 2002.

⁷ For a comparative discussion of Vivaldi's RV 317, Albinoni's op. 9/8, and Zan15 see SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., pp. 18-24.

⁸ SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., p. 11.

JEHOASH HIRSHBERG

Example 2.

Vivaldi, R1 M

Allegro

5 n

9 o p

13 nl Concertino

17 q

21

24 Adagio Allegro

27

Zani's R1 is of about the same length, but differently built. The implications of the motto quote from Vivaldi are realized immediately. The texture is elaborated into a dense imitative texture over a walking bass and the ascending fourth of the motto is realized as an *Adeste Fideles* pattern [m].⁹

⁹ LEONARD MEYER, *Style and Music*, cit., p. 51.

This continues into an arpeggiated modulatory pattern with a full cadence on the dominant. The same imitative texture now continues on the dominant. There follows a concertino phrase which makes another direct reference to Vivaldi and the arpeggiated motive closes R1. Yet Zani ignores Vivaldi's discrete implication of the minor mode, limiting the concertino to the textural parameter. Whereas Vivaldi's ritornello is diverse, Zani's is monomotivic.

Example 3.

The musical score for Example 3 is presented in three systems, each with three staves (Violin I, Violin II, and Viola/Bass). The tempo is marked 'Allegro'.

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled 'Zani, R1 M' in a box above the first staff. A box containing the letter 'n' is placed above the fourth measure. The first two staves show a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is labeled 'Viola fills in in parallel tenths' and contains a continuous eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 5-8):** Continues the melodic and accompanimental patterns from the first system.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled 'M Dominant' in a box above the first staff. The melodic line features a change in rhythm and pitch, while the accompaniment remains consistent.
- System 4 (Measures 13-16):** Labeled 'Subdominant' in a box above the first staff. A box containing the letter 'n' is placed above the first measure. The melodic line continues with eighth-note patterns, and the accompaniment remains consistent.

Concertino

In his repertory Zani follows Vivaldi in his preference for soli which are motivically different from the ritornelli. Statistically, those two options reach 59% in Vivaldi and 62% in Zani: that is, a meaningless difference. Vivaldi's S1 retains the articulated, multi-motivic conception of R1, with a specialized motive for each of the three stages of the concise modulation to the dominant. The solo performs a process of rhythmic acceleration from triplets to semiquavers.

Example 4.

Zani adopts the same conception of a multi-motivic S1, yet he expands the process to a considerable extent. Zani also bases each stage of the modulation on the principle of rhythmic acceleration, which goes much beyond that of Vivaldi.

Example 5.

The musical score for Example 5 consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The measures are numbered 25 through 29. Annotations above the staves indicate key stages: 'Zani, S1' at measure 25, 'Tonic' at measure 26, 'Dominant' at measure 27, 'Circumventing through tonic and subdominant' at measure 28, and 'Rhythmic intensification' at measure 29. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, showing a progression of rhythmic complexity and acceleration.

Having based S1 on themes different from R1, both Vivaldi and Zani postpone the realization of the implications of R1 until the entry of R2.

Vivaldi's R2 restates the motto in the dominant, and then omits nearly half of R1, so that R2 consists of 14 bars instead of 23. Significantly, the implication of the brief turn to the subdominant that occurs in R1 is omitted in R2, since it would have resulted in an intermediate tonic, the use of which Vivaldi applied merely in 14% of his repertory.¹⁰ The concertino phrase is likewise omitted since the time for the realization of the implied minor mode has not yet arrived.

Example 6.

The image shows a musical score for Vivaldi's R2 M, measures 39-52. It is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 39-43) is labeled 'Vivaldi, R2 M' and shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system (measures 44-52) includes dynamic markings 'p' and 'q' and shows more complex rhythmic patterns in both staves.

By contrast, Zani's second ritornello is an accurate transposition of R1, together with the intermediate tonic which realizes the implication of the subdominant in R1 (compare example 3, bar 16). Indeed, Zani prefers the intermediate tonic in half of his 37 solo concertos.

Vivaldi begins his S2 with a realization of the implications of the second motive of S1. Whereas S1 accelerates from quaver triplets to semiquavers, S2 accelerates from semiquavers to semiquaver triplets.

¹⁰ SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., p. 123.

Example 7.

Vivaldi, S2

process of acceleration

R3

Both Vivaldi and Zani adopt the strategy of basing the soli on the principle of acceleration, yet whereas Vivaldi sustains the process over two soli, Zani exhausts it already in S1. Consequently, Zani turns in S2 to new devices of double stops and contrapuntal texture. His long S2 runs for 25 bars, compared with 13 in Vivaldi's S2.

Example 8.

Zani, S2

JEHOASH HIRSHBERG

Musical score for piano, measures 71-89. The score is written in treble and bass clefs. Measure 71 shows a complex melodic line in the treble and a bass line with a few notes. Measures 75-79 feature a more active treble line with many sixteenth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 82 has a treble line with a series of eighth-note chords and a bass line with a simple eighth-note accompaniment. Measures 84-87 show a treble line with a series of eighth-note chords and a bass line with a simple eighth-note accompaniment. Measure 89 features a treble line with a series of eighth-note chords and a bass line with a simple eighth-note accompaniment. A trill (tr) is marked above the final note of the treble staff in measure 89. A box labeled 'R3' is placed above the final note of the treble staff in measure 89.

Vivaldi's S2 modulates to the peripheral tonal area. Interestingly, this is the only movement in his entire solo concerto repertory with the tonal scheme I-V-IV-vi-I: that is, with the subdominant as a peripheral tonal centre.¹¹ Each centre is articulated by its own stable ritornello. This is Vivaldi's preferred strategy, which appears in 53% of his ritornello movements. Vivaldi creates a hierarchy of the tonal centres in that both R3a and R3b omit the motto and are much shorter than R2. R3a is only 11 bars long, and it does include a brief reminder of the concertino phrase, which reiterates the implication of the minor mode.

Example 9.

R3b finally realizes the implication of the minor mode. It is very brief and is all based on the imitative motive O, this time in an unstable progression of descending fifths which is circular, returning to A minor.

Example 10.

¹¹ See SIMON MCVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., pp. 110-113, for the extreme diversity of Vivaldi's tonal schemes.

The peripheral tonal area is the salient area in which Zani fully departs from Vivaldi and asserts his own strategy. He presents a single R3 which modulates from iii to vi. Indeed, modulating R3 is his preference in 73% of his 37 concertos. R3 features an intensive modulatory process of descending fifths, which suddenly changes direction and moves towards the cadence in A minor.

Example 11.

The musical score for Example 11 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 90-93) is labeled 'Zani, R3 M' and 'e minor'. The second system (measures 94-97) is labeled 'E major' and 'A major'. The third system (measures 98-100) is labeled 'D major', 'G major', and 'C major'. The fourth system (measures 101-103) is labeled 'F major', 'E major', and 'a minor'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a 'z' (zaccato).

After R3, the very short S3 re-establishes the tonic through a hiatus.

Example 12.

The musical score for Example 12 is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 87-88) is labeled 'Vivaldi, S3'. The second system (measures 89-90) is labeled 'Hiatus'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a 'z' (zaccato).

Yet at that point the soloist moves directly from S3 to S4, which postpones the final ritornello through a quick sequential progression from C major through A minor, C minor, G major, and back to C major. Motivically S4 is a miniature recapitulation of past ideas of the rhythmic acceleration and the minorization. R4 re-establishes formal balance, being a full da capo of R1.

Zani's S3 is much longer – 33 bars – and it realizes the modulatory process implied in R3 in that it continues the pattern of the descending fifths up to bar 109, with a sudden move to an implied F major in bar 110, which leads as far as B flat and E flat major before turning back through a chromatic change in bar 119. Zani final ritornello, like Vivaldi's, is a full da capo.

Example 13.

The musical score for Example 13 is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system, labeled 'Vivaldi, S4', begins at bar 91 and features a sequence of chords: C major (bar 91), F major (bar 92), and G major (bar 93). The second system starts at bar 94, with a G major chord (bar 94) and a C minor chord (bar 95). The third system begins at bar 97, showing a C major chord (bar 97). The fourth system, labeled 'R4', starts at bar 100. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Example 14.

104 [Zani, S3]

107

110

113

116

119

122

125

128

The comparative analysis leads to the following conclusions:

1. Vivaldi and Zani share the general conception of the ritornello movement as a succession of hierarchically graded events, each of which creates a set of implications.
2. Vivaldi places the two analogous tonic areas at the top of the hierarchy, descending in duration and extent of motivic material to R2 and then to R3a and R3b. By contrast, Zani retains a balance between the tonic and dominant areas which strongly contrast with the harmonically unstable R3. Yet he uses the melodic parameter as a unifying device in that all ritornelli are based on the motto.
3. Vivaldi is more consistent in his realizations of the implications and in his employment of the hierarchical concept in all parameters. For example, in R2 Vivaldi carefully omits the motivic units, the realization of which he postpones to the peripheral area, as well as the violin solo preview, which would have been meaningless had it been repeated.
4. Vivaldi is extremely economical in that he leaves out any material which is not conducive to the overall process of the entire movement, so that the peripheral ritornelli and soli are markedly brief. By contrast, Zani tends to more extensive soli and to the maintenance of the motto as a unifying device.

The methodology suggested here must be applied with care before any general conclusions are drawn, in view of the enormous diversity of options which Vivaldi applied. For example, Vivaldi did use modulatory R3 in 26%, and the ritornelli and soli share material in 46% of his solo concertos. An inquiry in depth will be required in order to determine the reasons behind the selection. In this particular case, the nature of the motto suits the tutti texture and is not idiomatic for solo violin. Also, criteria should be devised for the choice of comparable movements beyond the limited group of proven homage. The pilot project offered in the present article is intended to lead to a deeper insight into the compositional thought and strategies of the concerto composers.

Gregory Barnett

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

The problem that inspires my essay is an old one: Vivaldi's era falls well within our canonic common-practice period of major-minor tonality, and yet modal theory looms large in the musical thinking from his time. Zaccaria Tevo's *Il musico testore* (1706), for example, devotes some forty-five pages to the modes, covering not only ancient, medieval and Renaissance theory but also more recent modal practice.¹ Francesco Gasparini feels duty bound to explain why he does not discuss them in his 1708 treatise on keyboard accompaniment, writing:

I would be obliged to set forth the number and nature of the modes, and their formation but because this is material that would require a long treatise more appropriate to those who study composition, and because this is well discussed by many celebrated authors [...], a fall-back idea occurs to me that will enable the ingenious keyboardist to clarify without great confusion that which pertains to playing in every mode with the proper accompaniments. It will thus suffice to note that every composition is formed with either the major third or the minor third.²

The modes are thus the province of the composer, whereas Gasparini's treatise is directed at accompanying keyboardists who need only distinguish between major- and minor-third compositions. And the composer who knows no better than this is the object of scorn in Benedetto Marcello's well-known satire of opera. In Marcello's scathing portrait, the ignorant composer (perhaps modeled on Vivaldi himself)

Gregory Barnett, Rice University, The Shepherd School of Music-Ms 532, P.O. Box 1892, Houston, TX 77251-1892, USA.

e-mail: gbarnett@rice.edu

¹ ZACCARIA TEVO, *Il musico testore*, Venice, Bortoli, 1706, pp. 234-269, comprises the bulk of his treatment of modal theory. Pages 223-233 include duos – first in each of the twelve modes of Renaissance theory and then in each of the eight modes of seventeenth-century theory, known in modern scholarship as the “church keys” or “church tones”. Tevo's term throughout is *tuono*, a term first introduced on p. 234 as “tuoni o modi armoniali”.

² FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venice, Bortoli, 1708, p. 73: “Pare, che qui sarei in obbligo di dar a conoscer la qualità, e quantità de' Toni, e loro formazione. Mà perche questa è materia, che richiederebbe un lungo trattato, più propria per chi studia il Contrapunto, abbastanza dimostrata da tanti Celebri Autori, tra quali non mancherà allo Studioso dove possa sodisfarsi: per non prolungarmi in ciò che per noi non è tanto necessario, e per non ingombrar la mente in doppia applicazione, mi nasce nell'Idea un ripiego, che senza tante confusioni potrà il mio ingegnoso Suonatore venir in chiaro di ciò che appartiene al ben modulare ogni Tono con i suoi giusti accompagnamenti. Basterà dunque avvertire, che qualsivoglia Composizione è formata o con la Terza maggiore, o con la Terza minore”.

will not know how many modes there are or how to distinguish them, how they are divided, or what their properties are. Rather, he will say on the matter that there are only two modes, major and minor [...].³

Marcello's initial remarks to the composer, on the whole, include the modes as part of basic information on practical counterpoint; the fundamentals, as he saw them, were intervals, part-writing and, as quoted here, the modes and their properties.

All three publications – each representing a distinct sphere of Italian writings on music and each emanating from Vivaldi's milieu of early *Settecento* Venice – thus acknowledge the modes in contemporary practice. And this raises the questions at the heart of my essay: how do the modes inform the early – *Settecento* composer's tonal perspective – and how, if at all, does modal theory intersect with Vivaldi's compositional style?

POLYPHONIC MODAL THEORY

The modes originated in Western music as an eight-fold system derived from the Byzantine *oktoechos* for classifying ecclesiastical plainchant: first antiphons and later all chants.⁴ In this, medieval theory focused primarily on the terminating pitch (final), on high or low *ambitus* (that is, authentic or plagal), and sometimes, in a borrowing from psalmody, on a recitation pitch (*repercussa*).⁵ By the late Middle Ages, the concept of modal *ambitus* had been refined to comprise a proper species of fifth and fourth shared by each of the four authentic and plagal pairs of modes with the same final. Thus in the tenor voice, for example, the first two modes, D-authentic and D-plagal, use the same species of fifth and fourth, but arrange them differently to form distinct *ambitus*: the authentic comprises a fifth (*d–a*) plus a fourth (*a–d'*) above the D-final; the plagal uses the same interval species and final, but with the fifth (*d–a*) above and the fourth (*A–d*) below.

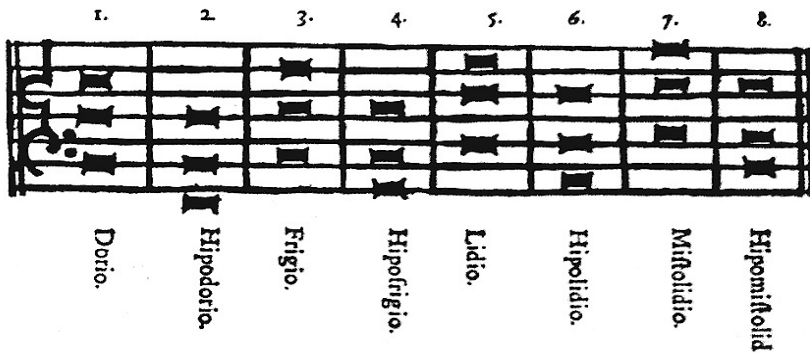
Figure 1, taken from Tevo's summary of medieval theory, shows the *ambitus* of each of the eight modes (with Greek names) comprising the fifths and fourths proper to each.⁶

³ BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venice, Borghi di Belisania [Poletti], [1720], p. 15: "Non dovrà il moderno Compositore di Musica possedere notizia veruna delle *Regole* di ben comporre, toltone qualche principio universale di prattica. Non comprenderà le *Musicali numeriche Proporzioni*, non l'ottimo effetto de *Movimenti contrarj*, non la *mala Relazione de Tritoni*, e d'*Esachordi maggiori*. Non saprà quali, e quanti siano li *Modi* ovvero *Tuoni*, non come *divisibili*, non le *Proprietà* de medesimi. Anzi sopra di ciò dirà, non darsi che due soli *Tuoni*, *Maggiore*, e *Minore*: cioè, *Maggiore* quello c'hà la *Terza maggiore*, & *Minore* quello, che l'hà *Minore*; non rilevando propriamente ciò che dagli *Antichi* per *Tuono maggiore*, e *minore* si comprendesse".

⁴ FRANS WIERING, *The Language of the Modes*, New York and London, Routledge, 2001, pp. 2-10, provides a clear and concise summary of medieval modal theory.

⁵ For a detailed overview of the theory, particularly that of the so-called eleventh-century synthesis of the anonymous *Dialogus de musica* and Guido of Arezzo's *Micrologus*, see HAROLD S. POWERS and FRANS WIERING, "Mode", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn, eds Stanley Sadie and John Tyrrell, New York, Grove's Dictionaries Inc., 2001, 29 vols, 16, pp. 796-823.

⁶ ZACCARIA TEVO, *Il musico testore*, cit., p. 263.

Figure 1. Zaccaria Tevo, *Il musico testore*, Venice 1706, p. 263: modal ambitus, tenor voice


A crucial landmark in the history of modal theory lay in its application in the sixteenth century to polyphonic repertory, marked by Pietro Aron's classification of polyphonic compositions according to the traditional eight-mode system and then by Heinrich Glarean's analyses within his newly conceived twelve-mode theory.⁷ However, most influential in the Italian theoretical tradition of the seventeenth and eighteenth centuries was Gioseffo Zarlino's synthesis of contrapuntal and modal principles in his *Le istituzioni harmoniche* (1558). According to the precepts of Zarlino's treatise, the ranges of the individual voices complement one another to exemplify the mode of the polyphony. In his words,

The voices should be joined in such a way that if the tenor occupies the notes of an authentic mode, the bass ought to embrace the notes of the plagal, and vice-versa [...] When the tenor and the bass are linked in this manner, it will be easy to put the other parts in their places and arrange them in the composition. The extreme notes of the soprano will be distant by an octave from the extreme notes of the tenor, and thus the soprano as well as the tenor will be sung in the notes of [the same mode...] Similarly, the notes of the alto will be placed in the same mode as those of the bass, distant from them by an octave [...].⁸

⁷ PIETRO ARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venice, de Vitali, 1525. HEINRICH GLAREAN, *Dodecachordon*, Basel, Petri, 1547.

⁸ GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venice, 1558, pp. 337-338: "Et sopra il tutto [il compositore] debbe cercare con ogni diligenza di fare, che tal Tenore sia tanto più regolato, & bello; leggiadro, et pieno di soavità; quanto più, che la cantilena si vuol fondare sopra di lui; accioche venga ad essere il nervo, & e il legame di tutte le sue parti; lequali debbeno essere unite insieme in tal maniera, & in tal modo congiunte; che occupando il Tenore le chorde di alcun Modo autentico, o Plagale; il Basso sia quello, che abbraccia le chorde del suo compagno [...]. Stando poi in tal guisa legati il Basso col Tenore, sarà facil cosa di porre al suo luogo, & collocar nella cantilena l'altre parti: Imperoche le chorde estreme del Soprano si porranno con le estreme del Tenore distanti per una Diapason; & così tanto il Tenore, quanto il Soprano verranno a cantare nelle chorde del Modo autentico. Simigliantemente quelle dell'Alto con quelle del Basso si porranno al medesimo modo distanti per una Diapason; & saranno collocate poi queste parti in tal maniera, che occuperanno le chorde del Modo plagale".

On the modal *ambitus* of each part, Zarlino allows for some flexibility:

if the tenor goes up or down beyond the notes of the octave that contains the mode by one or two steps, this would be of little import [...] It would be good if each of the parts did not exceed eight notes and remained confined within the notes of its octave, but parts do exceed eight notes, and it sometimes turns out to be of great convenience to the composer [...].⁹

This much conveys fundamentals of modal part-writing; turning now to demonstrations, early seventeenth-century duos by Girolamo Diruta that were reproduced a century later in Tevo's treatise (Example 1) show the first two

Example 1. From Zaccaria Tevo, *Il musico testore*, Venice 1706, pp. 322-323

Girolamo Diruta, Duo del Primo Tuono

mode 1
ambitus & final

Girolamo Diruta, Duo del Secondo Tuono [up a 4th]

mode 2
(up a perfect 4th)
ambitus & final

modes – authentic and plagal ending on D – as written for soprano and tenor. In the Mode 1 duo the soprano and tenor move an octave apart from one another, each within an authentic *ambitus* that ranges from the modal final to an octave above it, just as Zarlino prescribes. Mode 2, the lowest of the twelve modes because it is the plagal built on the lowest final, D, was often transposed upward for the convenience of singers' ranges. Diruta thus writes his Mode 2 duo a perfect fourth higher, ending on G instead of D and requiring a flat in the key signature in order to maintain the proper octave species for this mode. He is careful, however, to keep the voices within the plagal *ambitus* that ranges from a fourth below the final to a fifth above, and which is now just as high as the previous Mode 1 example because of the transposition. And, applying a further modal characteristic, Diruta also

⁹ *Ibid.*, p. 338: "Et se bene il Tenore trappassasse ultra le chorde della Diapason continenti il Modo nel grave, o nell'acuto per una chorda, over per due questo importarebbe poco [...]. Sarebbe bene il dovere, che ciascuna di esse non passasse più di otto chorde, & stesse raccolta nelle chorde della sua Diapason: ma perche si passa più oltra, & torna alle volte commodo grandemente alli Compositori [...]"

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

contrasts upward motion in the authentic *soggetto* with a downward skip for the plagal one.¹⁰

Example 2. Angelo Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna 1689, pp. 180-181

Primo Tuono. Autentico

mode 1
ambitus & final

Secondo Tuono. Plagale [up an octave]

mode 2
(up an octave)
ambitus & final

Like Diruta, Angelo Berardi (Example 2) transposes the second mode upwards – in this instance by a full octave, so that his Mode 2 fugue is the higher of the two. Unlike Diruta, however, Berardi does not employ rising and falling

¹⁰ This reflects a further principle found in Zarlino, cit., p. 313, when he describes the plagal modes: “alcuni meritamente li chiamarono *Plagij*, o *Plagali*: essendo che tali nomi derivano dal Greco πλαγιον, che vuol dire Lato; ovvero da Πλαγιος, che significa Obliquo, o Ritorto, quasi obliqui, ritorti, o rivoltati: essendo che procedono al contrario delli suoi Autentici; procedendo questi dal grave all’acuto, & li Plagali dall’acuto al grave [some have rightly called them *plagii*, or *plagali*, because these names derive from the Greek πλαγιον, which means ‘side’, or from Πλαγιος, which means ‘oblique’ or ‘twisted’, because they were oblique, twisted or turned around in comparison with the authentics, which proceed from low to high, whereas the plagals proceed from high to low]”.

motifs to signal authentic and plagal, treating that feature as elective. Berardi's fugues, because they are written for soprano, alto, tenor and bass, show how contiguous voice parts occupy complementary authentic-plagal *ambitus* as Zarlino had outlined: thus the soprano and tenor of the Mode 1 fugue move within the authentic *ambitus*, while the alto and bass follow the plagal. The Mode 2 fugue then reverses this: soprano and tenor are now plagal; alto and bass are authentic. And although Berardi's fugues employ differentiated cleffings that reflect the contrasting authentic and plagal *ambitus*, his design lay not in filling out the respective *ambitus* but in crafting a fugal *exordium* that underscores the interval species that form the mode. The Mode 1 (or D-authentic) fugue opens with an ascending *d-a* fifth in the tenor, to which the bass responds with an ascending *A-d* fourth. Soprano and alto voices then follow the tenor and bass in similar fashion. The Mode 2 fugue (D-plagal) once again presents a reversal: the opening voice, now the soprano, sounds the *a'-d'* fourth, while the alto responds with the *d-a'* fifth.

The result, in modern terms, is a "tonal" fugue, and Italian theorists of Vivaldi's time described it as having the "formation of a *tuono*" – not in the modern sense of confirming the tonic harmony of a major or minor key but, instead, in its earlier sense of tracing the interval species that define a mode.¹¹ And theoretical testimony from Diruta (1609) to Giovanni Battista Martini (1774) is unequivocal on the opposition of modal propriety, on the one hand, and exact imitation, on the other.¹² To quote a representative opinion, Marco Scacchi, writing in the late 1640s explains:

This different division of the octave [i.e. unequally into a fifth plus a fourth or vice-versa] constitutes the true *ambitus* of whatever piece you like, from which no voice, especially in the beginning, ought to step out or stray. Moreover, no mode, whether authentic or plagal, is found which is formed with two fifths or fourths [...].¹³

¹¹ The use of the tonal answer in modal exemplification goes back to Girolamo Diruta (see note 12 below), and theorists from closer to Vivaldi's time define the tonal fugue in terms of the modal octave that comprises a fifth and a fourth. GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico*, Monti, Bologna, 1673, p. 82, contrasts the *fuga propria* (real) and the *fuga impropria* (tonal). Examples of the latter, according to Bononcini, p. 83, "abbracciano tutte le corde dell'ottava, che forma il Tuono [comprehend all of the pitches of the octave that forms the mode]". ANGELO BERARDI, *Documenti armonici*, Bologna, Monti, 1687, p. 37, notes that examples of the *fuga reale* (real fugue) "non hanno la formazione del tuono, poi che il tuono non si può formare di due quinte, nè di due quarte [do not have the formation of the mode since the mode cannot be formed of two fifths or of two fourths]". On this subject, Tevo (1706) cites the same rule of the modal octave, quoting first Berardi (pp. 311-312) and then Bononcini (p. 314).

¹² On Girolamo Diruta's *Il Transilvano*, Seconda parte, Venice, Vincenti, 1609, and the association of the tonal answer with polyphonic modal representation, see PAUL MARK WALKER, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester, University of Rochester Press, NY, 2000, pp. 72-74.

¹³ MARCO SCACCHI, *Cribrum musicum ad triticum Syferticum, seu Examinatio succinta psalmodiarum*, Venice, Vincenti, 1643, p. 11: "Et haec diversa Octavae divisio constituit verum ambitum cujuslibet cantilena, ex quo nulla Vox, praefertim in principio, egredi & evagari debet. Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintus vel Quartis efformetur". This excerpt

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

Example 3. Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Op. 8, Bologna 1673, pp. 124-126

Duo del primo Tuono

Duo del secondo Tuono

In short, exact imitation in fugal polyphony effectively precludes modal design.

A further set of pieces in Modes 1 and 2 – those of Bononcini from 1673 (Example 3) – illustrates one more criterion by which composers might exemplify the modes: proper cadence points occurring on the final (and the octave above in the authentics), the fifth (and the fourth below in the plagals) and the third. These may be traced back to Zarlino, who specifies the regular cadences as occurring on “the extreme notes of the fifth and the fourth” and on the median note by which the fifth is divided into a major and minor third”.¹⁴ (The concept of the *repercussa*, taken over from, or influenced by, the psalmodic reciting tones of church tradition, plays no part in this decidedly neoclassical strain of modal theory. Rather, *ambitus* and final are the determining criteria.)

and translation are taken from PAUL MARK WALKER, *Theories of Fugue*, cit., p. 145. As Walker explains (pp. 143-145), Scacchi uses the term *fuga* to describe points of imitation, and the points of imitation must, according to him, obey modal criteria.

¹⁴ GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, cit., p. 320: “La onde bastarà in questo luogo solamente dire hora per sempre; che le Cadenze si trovano di due sorti, cioè Regolari, & Irregolari. Le Regolari sono quelle, che sempre si fanno ne gli estremi suoni, o chorde delli Modi; & dove la Diapason in ciascun Modo harmonicamente, overo arithmeticamente è mediata, o divisa dalla chorda mezzana; che saranno nelle estreme chorde della Diapente, & della Diatessarion; Simigliantemente dove la Diapente è divisa da una chorda mezzana in un Ditono, & in uno Semiditono; & per dirla meglio; ove sono li veri, & naturali Principij di ciascun Modo; l’altre poi faciansi dove si vogliano, si chiamano Irregolari. Sono adunque le Cadenze regolari del Primo modo quelle, che si fanno in queste chorde D, F, a, & d; & le Irregolari sono quelle, che si fanno nell’altre chorde”. The regular cadences for the second mode, according to Zarlino (p. 323), are: a, F, D and A.

Bononcini's duos, which represent the most precise and detailed of modal exemplars, thus cadence reliably where Zarlino recommends. His duos also feature the precise *ambitus* and differentiated clefs for the respective modes; rising motion in the authentic and falling in the plagal; and subjects with tonal answers that outline the proper species of fourth and fifth.

To summarize, some or all of five different features could indicate modal design in Vivaldi's time:

- 1) modal final, which in polyphony signifies the fundamental of the final sonority rather than the last pitch of a melody;
- 2) *ambitus*, often underscored by differentiated cleffing between authentic and plagal;
- 3) authentic and plagal *melos* – that is, the use of an ascending or descending motif to represent authentic or plagal modes;
- 4) the fugal *exordium* that underscores the proper species of fourth and fifth, which entails the so-called “tonal” answer of the modal fugue;
- 5) cadence points or, in a more general sense, areas of tonal focus.

VIVALDI AND MODAL DESIGN

This much fleshes out the background theory, giving us a sense of the “nature and formation” of the modes, to which Gasparini refers, or, according to Marcello, their “properties and how they are divided”. The link between this tradition of modal composition and Vivaldi lies in a striking example of modal design – Giuseppe Antonio Bernabei's setting of the offertory *Ad te levavi animam meam* (Example 4) – that Vivaldi possessed in a copy made by his father. The piece has no designation of mode, but bears the distinct stamp of modal *exordium* of overlapping authentic and plagal octaves (cf. Figure 1).¹⁵ The opening motif sounds the Mode 1 D–D octave, divided by the fifth, A; the alto responds with the complementary A–A plagal octave, divided by the modal final on D. Tenor and bass voices follow in kind, and the overall cast of the authentic mode is underlined by the upward skips of the beginning measures. The individual parts do in fact exceed the *ambitus* prescribed by theory, but, except for the bass, not in such a way as to create ambiguity. Rather, the soprano and alto accentuate their different ranges – the higher voice running that much higher and the lower, that much lower. And, last, the principal cadences of the complete piece comprehend those prescribed for the mode on D, A and F.

Bernabei offers a near-textbook demonstration of Baroque-era modal polyphony, and while it is possible that Vivaldi did not recognize the model before him as modal, this would have required an almost willful ignorance on

¹⁵ Tevo's diagram of modal boundary notes – showing the overlapping octaves that are divided, in alternation, harmonically and arithmetically – is little different from those of other theorists going back to Zarlino (*Le istituzioni armoniche*, cit., p. 310). Bernabei's offertory – like, I would argue, other fugal works – thus applies a *topos* of the theoretical tradition to the fugal *exordium* with unmistakable clarity.

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

Example 4. Giuseppe Antonio Bernabei, *Ad te levavi*, RV Anh. 36

his part of both the musical theory and the style of his time. I would instead argue that the Bernabei manuscript in Vivaldi's possession demonstrates the latter's keen awareness of modal design – hardly the ignorant composer of Marcello's caricature. What, then, of the treatment of mode in Vivaldi's own music? For that, we need to compare selected pieces by Vivaldi with the model in his possession. The pieces I have chosen offer an initial survey of likeliest candidates because they are stylistically closest to the Bernabei: each constitutes liturgical repertory scored for SATB choir, where Vivaldi has added only doubling string parts (I have omitted these parts in the transcribed examples). The first of these, Example 5, is taken from the final section of Vivaldi's *Domine ad adjuvandum me festina*, RV 593. The subject and answer in the soprano and alto parts,

interpreted modally, outline a fifth and fourth that pertain to the divided G–D–G octave of Mode 11 transposed down a fourth from its original position on C. But a contrasting subject used for “et in saecula saeculorum” in the bass introduces a new modal octave (D–D), divided by its fifth. Almost simultaneously, that same octave appears in the soprano. Strictly speaking, this new octave should

Example 5. *Domine ad adjuvandum*, RV 593, final section (beginning, without instruments)

soprano
A

contralto
A

tenore
Sae-cu - lo - rum,...

basso
et in sae-cula sae - cu - lo-rum, sae - cu - lo-rum, et in sae-cula sae-cu -

- cu-la sae-cu - lo-rum, et in sae-cula sae - lorum, sae - cu - lo-rum, et in sae-cula sae-cu - rum, a - men, men, in sae - cula sae - cu - lo-rum, in sae - cula sae-cu - lo-rum et in a - men. A - men. men. lo - rum, a - men, sae-cu - lo - rum, a - men. A

Vivaldi's ambitus

mode 11 (down a 4th) ambitus & final

mode 7 (down a 4th) ambitus & final

a - men, sae-cu - lo - rum, a - men, sae-cu-la sae - cu - lo-rum, sae - cu - lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum, a in sae - cu-la sae - cu - lo-rum, in sae - cu-la,

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

occur in its given form either in the soprano/tenor or in the alto/bass pairs of voices. In soprano and bass (parts that should occupy contrasting *ambitus*), the D–D octave suggests both Mode 7 and Mode 8 for the composition as a whole. It also offsets the overall *ambitus* outlined by all four voices, which now comprehend an authentic-plus-plagal range of either G – or D – modes.

Example 6. *Magnificat*, RV 610, final section (beginning, without instruments)

soprano
contralto
tenore
basso

A
men. Sae-cu-lo-rum. A - men. Et in sae-cu-la sae-cu-
lo-rum, sae-cu-lo-rum. A - men. Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum. A - men. a -
et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, sae-cu-lo-rum, sae-cu- lo- rum. A -

men. Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, sae-cu-lo-rum. A - men. men.
lorum, sae-cu-lo-rum, Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum. A -
men. Et in sae-cu-la sae-cu- lo- rum, sae - cu - lo - rum. Et in sae-cu-la sae-cu-
men. a - men. a - men. Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, sae-cu-lo-rum, sae-cu-
men. Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, sae-cu-lo-rum. A -

Et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, sae-cu- lo-rum, sae - cu - lo - rum. A -
men. Sae-cu- lo-rum, sae - cu - lo-rum, sae - lo - rum. A - men. Sae - cu - lo-rum.
lo-rum. A - men. Sae-cu- lo-rum, Sae-cu- lo-rum, A -

Vivaldi's ambitus
mode 9 (down a 2nd ambitus & final)
mode 10 (down a 2nd ambitus & final)

7 6 6 #4 6 #6

Vivaldi's piece is therefore modally ambiguous in two respects: first, it simultaneously outlines two different octave species, and, second, the individual parts comprehend an extended authentic-plagal *ambitus*, as shown in the summary at the end of the excerpt. This suggests not that Vivaldi's piece is defective but, rather, that he had no interest in signaling modal style. The final section of his *Magnificat*, RV 610/611 (Example 6), too, bears little indication of modal planning. Except for the tenor, each of the voices is ambiguous with regard to the authentic or plagal *ambitus*: the bass and soprano cover both ranges; the alto, low for the authentic and high for the plagal, falls between them. More problematic is the soprano's real answer to the tenor's opening "Amen" *soggetto*, thus sketching G–D and D–A fourths. Such a small detail would hardly seem a decisive feature, were it not for the fact that Italian theory from Diruta onward is unequivocal in prohibiting this, and that Bernabei's example is equally clear in avoiding it. By contrast, a strong case for modal polyphony in Vivaldi lies in the "Tu es sacerdos" section from his *Dixit Dominus*, RV 595 (Example 7).

Example 7. *Dixit Dominus*, RV 595, "Tu es sacerdos" (without instruments)

mode 11
Vivaldi's
ambitus
(down a 4th)
ambitus & final

nem Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech.
Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech.
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech.
cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, Mel - chi - se - dech.

3 6/4 4 3 4 3

Example 8. Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato*, Bologna, 1774, pp. 4-6

Giacomo Antonio Perti, Fuga del Secondo Tuono

The interlocking of carefully regulated authentic and plagal *ambitus*, and the prominent sounding of the modal interval species within proposed subject and tonal answer evidence the defining features of Baroque-era mode. But this is not actually Vivaldi's music. It is, instead, a slightly reworked and transposed borrowing from an anonymous *Dixit Dominus* – that is, music from the *Anhang*, just like Bernabei's offertory.

At least at this stage of my inquiry, the intersection between Vivaldi and modal design lies only in the music he studied or borrowed, but not in what he himself composed. Vivaldi thus knew the principles of modal polyphony quite well, but, similarly to his treatment of the *stile antico* as described by Michael Talbot, he showed little interest in them, or hesitated to assimilate them into his personal style.¹⁶

But there is a further point to make on the nature of the modes and of modal polyphony, and what these meant to musicians of Vivaldi's time. Recall that the demonstration pieces of Diruta, Berardi and Bononcini differ from one another in the number of mode-defining features and their relative importance. If we probe further into demonstrations of Baroque-era modal polyphony, we find manifest contradictions among them.

Example 8 shows a duo by Giacomo Antonio Perti, which was reproduced by Giovanni Battista Martini as an example of the *fuga del tuono*.¹⁷ In Martini's analysis, the A–A octave mediated by D formed by the soprano's fifth and the alto's fourth makes this a Mode 2 (D-plagal) duo. And yet the *ambitus* of both voices conforms perfectly to Mode 1, so that *exordium* would seem to trump *ambitus* in Perti's representation of the mode. And, if we continue searching through modal exemplars, we find, in a different author, just the reverse – in which *ambitus* may trump *exordium*.

¹⁶ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 8), Florence, Olschki, 1995, offers a comprehensive and detailed treatment of its topic. One of Talbot's conclusions (p. 465) focuses on the composer's lack of interest in, or discomfort with, the so-called *stile antico*, or, rather, the eighteenth-century evocation of the vocal polyphonic style of Palestrina and other late-Renaissance composers of sacred music.

¹⁷ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1775, vol. 2, pp. xxviii-xxx, sets forth the principles of the *fuga del tuono*. Perti's example with Martini's analysis is found in vol. 2, pp. 4-6.

Example 9, an examination piece by Pietro Giuseppe Sandoni for admission into the Accademia Filarmonica of Bologna, features a modally ambiguous exact transposition of the opening motif, no clear-cut modal intervals and the outline not of a fourth plus a fifth that would define the modal octave but of a fourth plus a fourth in both subject ($a'-d''$) and answer ($d'-g'$). We may note, however, that Sandoni respects the Mode 1 *ambitus* carefully in all four voices, and that the areas of tonal focus throughout the piece (as shown in the continuation of Example 9) are D, A and F.

Example 9. Pier Giuseppe Sandoni, *Laudate Dominum à 4 del P^o Tuono*, 1702 (mm. 1-17)

The musical score is presented in four systems, each with four staves representing the vocal parts: soprano, contralto, tenore, and basso. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- System 1:**
 - Soprano: Lau - da - te Do - mi - num om - nes om -
 - Contralto: Lau - da - te Do - mi - num om nes gen - tes lau -
 - Tenore: Lau - da - te Do -
 - Basso: Lau - da - te Do - mi - num om -
- System 2:**
 - Soprano: nes gen - tes lau - da - te e - ium
 - Contralto: da - te e - ium lau - da - te e - ium om -
 - Tenore: mi - num om - nes gen - tes om - nes gen - tes lau - da - te e -
 - Basso: nes gen - tes lau - da - te e - ium om -
- System 3:**
 - Soprano: Lau - da - te e - ium om - nes po - pu - li om -
 - Contralto: nes po -
 - Tenore: ium om - nes po - pu - li
 - Basso: nes po - pu - li om - nes lau - da - te e -

RECONSTRUCTING VIVALDI'S TONAL PERSPECTIVE

Pier Giuseppe Sandoni, *Laudate Dominum à 4 del P° Tuono*, 1702 (mm. 48-56)

Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc -

	Sandoni's ambitus	mode 1 ambitus & final
<p style="text-align: center;">to.</p>		

All of this serves to illustrate the nature of both the theory of the modes and of the polyphonic pieces written to demonstrate them. Originally conceived as a scheme for classifying monophonic repertory, this theory was always troublesome in its application to polyphony. A survey of modal analyses from that of Pietro Aron in the early sixteenth century¹⁸ to those of Giulio Cesare Monteverdi *contra* Giovanni Maria Artusi¹⁹ and Maurizio Cazzati *contra* Giulio Cesare Arrestti in the seventeenth century emphasizes, above all, the epistemological uncertainties of rationalizing polyphonic composition according to the modes.²⁰ Moreover, with rules centering on melodic ranges, cadence points and fugal exordia, modal theory never functioned well as a tool for analyzing harmonic syntax and tonal coherence. Nor was it ever meant to do so. One could instead satisfyingly illuminate the tonal practice of Vivaldi's time

¹⁸ Recent studies of Aron's treatise and modal analyses are HAROLD S. POWERS, *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, "Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis", 16, 1992, pp. 9-52; and CRISTLE COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2000, pp. 37-81.

¹⁹ The original sources are GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della musica moderna*, Venice, Vincenti, 1600; "OTTUSO ACCADEMICO", quoted in Artusi, *L'Artusi*, Parte seconda, Venice, Vincenti, 1603; and CLAUDIO MONTEVERDI, *Dichiaratione*, in the same composer's *Scherzi musicali a tre voci*, Venice, Amadino, 1607.

²⁰ GIULIO CESARE ARRESTTI, *Dialogo fatto tra un maestro ed un discepolo desideroso d'approfittare nel contrappunto* (1659: I-Bc, C. 55); MAURIZIO CAZZATI, *Risposta alle opposizioni fatte dal Signor Giulio Cesare Arrestti nella lettera al lettore posta nell'opera sua musicale*, Bologna, Heredi del Dozza, 1663. See URSULA BRETT, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy: the Cazzati-Arrestti Polemic*, New York, Garland, 1989, pp. 178-182 and 316-321.

and of Vivaldi himself in terms of major and minor tonalities without perpetrating anachronisms – exactly as Gasparini’s and other accompaniment treatises attest.²¹

This is not to dismiss the modes from Vivaldi’s perspective as mere antiquated irrelevancies. On the contrary, they are part of the musical landscape of his time (Marcello’s testimony unambiguously asserts as much) – significant not because they sustain a tonal language comparable with major-minor tonality but because they supply a meaningful *topos* of compositional style. Two modal examples quoted in the present essay that do not originate in treatises – Bernabei’s *Ad te levavi animam meam* and Sandoni’s *Laudate Dominum* – illustrate this final point. They were conceived, respectively, for the setting of a proper text of the liturgy and to impress the censors of a musical academy. In both cases, their modal design is an element of style that underscores, in the one case, respected tradition, and, in the other, sacred doctrine. A well-versed composer would have that resource at his disposal, just as he would have facility in introducing pastoral or military *topoi* into his music. And, as with all expressive *topoi*, composers constructed mode each after his own manner – and some, like Vivaldi, not at all.

²¹ For a different interpretation of both the modes and their influence in Vivaldi’s music, see BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Between Modality and Tonality: Vivaldi’s Harmony*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 21, 2000, pp. 111-133.

Nicholas Lockey

VIVALDI AND THE SICILIANA: TOWARDS A CRITICAL APPRAISAL

When we apply a label such as “ritornello form” or “sarabande” to a piece of music, we rely on the assumption that a certain set of properties is frequently found in pieces that are given such a label and that all readers associate the same characteristics with our particular label of choice. But even if everyone can agree that a particular designation is appropriate for a specific piece of music, this label should not discourage anyone from further exploration of the features of the music, because – to take the example of ritornello form – no two ritornello-form pieces are exactly the same in detail (unless, of course, the music of one piece is literally re-used for another piece); and not every ritornello-form piece exhibits the traits of ritornello form in the same degree and manner as other ritornello-form pieces. Thus a label is really only a starting point, not a destination, on the path towards understanding the many meanings of a piece of music. I believe that in the case of Vivaldi and the *siciliana* (a term that in eighteenth-century music appears to designate a character type or family of character types rather than a particular formal type) the time has come to travel further down such a path. First, however, there are some uncertainties regarding the starting point (i.e., the application of the label “*siciliana*” itself) that need to be addressed, which is the main task that the first half of this paper begins to explore.

To my knowledge, there is not a single definitely authentic work by Vivaldi that he or one of his most authoritative scribes labelled *siciliana*, *siciliano* or *alla siciliana* in the surviving sources. Nevertheless, there are plenty of pieces that resemble many of the traits associated with the *siciliana* when compared with theoretical descriptions in treatises of the period and with self-proclaimed *sicilianas* by other composers (although many composers of the eighteenth century wrote movements that appear to be *sicilianas* in all but name, perhaps believing that the association was so obvious that a designation was superfluous, or that identification as a *siciliana* was less important to the appreciation of a piece than the material of the piece itself).¹ The issue becomes problematic when one tries to compile a list of Vivaldi’s *sicilianas* for the purpose of comparison. What makes a piece a *siciliana* and not just a piece in a

Nicholas Lockey, Dept. of Music, Princeton University, Princeton, NJ, 08544-1007, USA.
e-mail: nlockey@princeton.edu

¹ For example, Bach and Handel rarely used the term “*siciliana*”, and a cursory glance at the works of Telemann, who tends to be more particular in labelling the character of his individual movements, reveals that even he does not always apply the designation to works that seem to fit the descriptions discussed below.

slow or moderate 6/8 metre? There are plenty of writings from the last seventy or so years that identify various works as sicilianas.² I want to take a brief moment to look at how we can define the siciliana in the early eighteenth century on the basis of treatise references and musical examples – not necessarily because I think we have mislabelled some of Vivaldi’s pieces, but because I want to point out some of the difficulties in determining what constitutes a siciliana in Vivaldi’s works. Once a point of reference is established, the goal of the second section of this paper is to determine what a siciliana might have meant to Vivaldi and how rigidly or flexibly this conception influenced the characteristics of the pieces that seem to be sicilianas.³ My hope is that, through future analysis and research, it may also be possible to explore the significance of the siciliana to Vivaldi’s audiences, to his career and to the legacy of the siciliana in the early eighteenth century and beyond.

Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, 1703) mentions that the *saltarello* is a kind of leaping motion (presumably borrowing a dance step to describe a melodic shape), particularly involving a dotted half note or quarter note in a triple-metre piece, as in *forlanes de Venise*, sicilianas and English giges.⁴ Elsewhere, he describes the siciliana as a type of gigue, specifying that it is in 12/8 or 6/8 and makes regular use of the rhythmic figure of dotted-eighth, sixteenth, eighth.

Johann Mattheson, in *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), notes that the siciliana, like the *napolitana* and *barcarolla*, is in a simple, uncomplicated style, the siciliana itself being a kind of slow English gigue used to express a state of “*tendresse*”.⁵

² Writings that identify particular Vivaldi pieces as sicilianas are quite numerous and include: MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 8), Florence, Olschki, 1995; KARL HELLER, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, trans. from the German by David Marinelli, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1997; and CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 9), Florence, Olschki, 1998. Perhaps hinting at a certain uneasiness with applying the label, several modern writers like to use expressions such as “in siciliana rhythm” (MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music*, cit., pp. 275, 290, 292, 344), “siciliana-like aria” (*Ibid.*, p. 434) and “in tempo di siciliana” (CESARE FERTONANI, *La musica strumentale*, cit., pp. 160, 199, etc.) in addition to saying or implying elsewhere that something “is” a siciliana.

³ It must be emphasized that, without a single siciliana designated as such by Vivaldi, it is not possible to prove that Vivaldi thought of any of his pieces as sicilianas. However, strong resemblances to the theoretical descriptions and designated sicilianas by Vivaldi’s contemporaries make it appear fairly reasonable for modern audiences to associate the pieces listed below with the siciliana, although the mere act of using perceived resemblances to limit what constitutes a siciliana may also result in a view that is narrower than Vivaldi’s conception of the type. How Vivaldi’s audiences would have heard these pieces – or any sicilianas – is a much broader issue (worth investigating) than space here permits us to consider.

⁴ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, Paris, 1703/R, 2/1705 as Sébastien de Brossard: *Dictionary of Music* (Paris, 1703), “Musical Theorists in Translation”, 12, ed. and trans. by Albion Gruber, Stroudsburg, PA, Sun Press, 1982. See “Saltarella” (p. 102) and “Sicilienne” (p. 113).

⁵ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, Benjamin Schillers Witwe, 1713/R, p. 204.

Johann Quantz, writing in his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), makes four references to the *siciliana*.⁶ He defines the *siciliana* as a piece in 12/8 metre with dotted notes “interspersed”, accompanied by a halting or *alla zoppa* pattern of a quarter followed by an eighth, that should be played not too slowly and with very little ornamentation.⁷ He also defines four types of movement based on tempo, with the *siciliana* assigned to the third class, which he calls the *Adagio cantabile*.⁸ Within this category, which includes the tempo and character designations discussed below, Quantz states that while each designation has its own meaning, “it refers more to the expression of the dominant passions in each piece than to the tempo proper”.

Table 1. Quantz’s Tempo Categories (an asterisk* designates a heading used by Vivaldi for a *siciliana*)

<u>Allegro assai</u>	<u>Allegretto</u>	<u>Adagio cantabile</u>	<u>Adagio assai</u>
Allegro di molto	Allegro ma non tanto	*Cantabile	Adagio pesante
Presto	Allegro non troppo	Arioso	Lento
Etc.	Allegro non presto	*Larghetto	Largo assai
	Allegro moderato	Soave	Mesto
	Etc.	Dolce	*Grave
		Poco Andante	Etc.
		Affettuoso	
		Pomposo	
		Maestoso	
		Alla Siciliana	
		Adagio spiritoso	
		Etc.	

(Note: Vivaldi also used terms not specifically listed by Quantz; see below)

We can compare the composite definition derived from these treatises against some of the pieces labelled *siciliana* (or a similar term) in eighteenth-century sources. Figure 1 gives the opening measures of the melodies of five pieces labeled *siciliana* in the surviving sources.

Comparison of these and other examples suggests a slow, gigue-like piece in 6/8 or 12/8 metre, using the characteristic rhythmic figure of dotted eighth–sixteenth–eighth with some degree of frequency (especially in the opening measure of the melody), an accompaniment that favors a repeating quarter–eighth rhythm, a relatively slow (but not too slow) tempo, either the

⁶ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voss, 1752/R, 3/1789/R, translated as *Johann Joachim Quantz: On Playing the Flute*. 2nd edn, trans. with notes and an introduction by Edward R. Reilly, New York, Schirmer Books, 1985.

⁷ *Ibid.*, Chapter XIV, § 22 (p. 168), Chapter XVII, Section II, § 9 (p. 221) and Chapter XVII, Section II, § 51 (p. 287).

⁸ *Ibid.*, Chapter XVII, Section VII, § 49 and 50 (pp. 284-285).

Figure 1. Incipits of named Sicilianas by Vivaldi's Contemporaries

Handel: *Amadigi* (1715), aria *Gioie, venite in sen*

Siciliana. Larghetto



Handel: *Concerto grosso*, Op. 6 no. 8, 5th movement (1739)

Siciliana. Andante



Leo: *Flute Concerto in G major*, 2nd movement

Siciliana. Largo



Telemann: *Violin Concerto in G major*, TWV 51:G7, 3rd movement

Siciliana



Quantz: *Sonata in G minor for Flute, Violin and Continuo*, QV 2:34, 3rd movement

Siciliana



major or the minor mode and a relative simplicity of style that does not invite much ornamentation.

There are still problems with this definition, especially when one tries to assemble a catalogue of Vivaldi's sicilianas, because the description as a "slow gigue" is rather subjective with regard to the meaning of "slow", which could mean "in moderate tempo" (i.e., slower than a normal "fast" gigue but not necessarily "slow" *per se*: a distinction Quantz seems to indicate – see Table 1). Also, while the presence of the dotted figure and iambic rhythmic pattern may seem to be a good indicator of the siciliana, no theorist goes quite so far as to say how many times these must occur in a piece to distinguish it from a pastorale, a musette or certain varieties of the sarabande or slow minuet. Does this mean that any relatively slow piece in compound triple metre that occasionally uses the dotted figure or makes use of the iambic pattern without the dotted figure alludes to the siciliana? Even if this is so, was this allusion meant to be momentary or to last throughout the entire piece? And what happens to this definition if a piece is written in 3/8 but the phrases are grouped in such a way that the listener could just as easily believe that the piece was written in 6/8 or 12/8?

I do not believe we can reach any universal, definitive answers to these questions. The following catalogue, based on guidelines derived from the above definition and from strong resemblances amongst a sizable group of Vivaldi's pieces, identifies the works that I believe are the most likely pieces to have been considered sicilianas in Vivaldi's day.⁹ I present this list as a work-in-progress, with the understanding that there are still questions that remain unanswered; and some of the criteria may be subject to further consideration.¹⁰ Appendix 1 lists various other works that may bear a relationship to the siciliana, depending on how loosely one defines a siciliana.

⁹ The degree of similarity between these pieces, relative to Vivaldi's entire musical corpus, is high enough to justify examining them side-by-side, regardless of whether or not one chooses to apply to them the term "siciliana".

¹⁰ At the time of publication, the following works have not yet crossed my desk for consideration: RV 690, RV 749 and any works that have surfaced since May 2007. As has been often noted, some of the miscellaneous surviving arias (RV 749), few of which I have been able to analyze thus far, may belong to some of the otherwise lost operas (especially RV 704, 706, 722, 732-734 and 737). Finally, scores of RV 270a, 322, 702, 728, Anh. 84, 736, 738, 739 and 806 have not yet been in my possession; my description is therefore based on incipits in the catalogues of Peter Ryom and Eric Cross, as well as drawing (cautiously) upon recent recordings for a basic impression of some of the opera arias. See PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi: Les compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødning, 1986; ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi: 1727-1738*, "Studies in British Musicology", ed. Nigel Fortune, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, vol. 2, pp. 250-320; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Una nuova sonata per flauto dritto di Vivaldi*, "Studi vivaldiani", 6, 2006, pp. 41-52: 47 [RV 806]. Michael Talbot, in private correspondence, was kind enough to provide me with a description of the general characteristics of RV 270a. In the cases of RV 702, 714 and 728, the music is purportedly largely the same for all three arias, so the score of RV 714 was used to determine basic characteristics of the corresponding numbers in RV 702 and RV 728. Information used for Table 1 was also taken from MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music*, cit.

NICHOLAS LOCKEY

Table 2. Provisional Catalogue of Vivaldi's Sicilianas

RV	Title	Scoring of Siciliana	Presumed Siciliana Movt	Notes
2	VI Sonata, C	VI, B.C.	3rd, [no indication], c, 12/8	"Suonata à Solo facto p[er] Mon ^f Pisendel"
25	VI Sonata, G	VI, B.C.	4th, <i>Grave</i> , g, 12/8	"Suonata a Solo facto p[er] Mo ^f Pisendel Del Viualdi"
40	Vc Sonata, e	Vc, B.C.	3rd, <i>Largo</i> , e, 12/8	no. 5 of <i>VI Sonates</i>
52	Rec Sonata, F	Rec, B.C.	1st, [no indication] F, 12/8	
63	Trio Sonata, d	2 VI, B.C.	statement 15 <i>Adagio</i> , d, 12/8	Op. 1 no. 12
90	Quintet, D, "Il gardellino"	Fl/Rec/VI, Fg/Vc	2nd, <i>Largo</i> , D, 12/8	No tempo indication in <i>GB-Mp</i> ; rev. as RV 428
95	Quintet, D, "La pastorella"	Rec/VI, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , D, 12/8	
107	Quintet, G Minor	Fl, Ob, VI, Fg, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , g, 12/8	Material also in RV 548/764
122	Sinfonia, D	Str, B.C. b, 12/8	2nd, <i>Largo</i> ,	Source has inauthentic parts for 2 Ob
180	VI Concerto, C, "Il piacere"	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo e cantabile</i> , e, 12/8	Op. 8 no. 6
186	VI Concerto, C	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , C, 12/8	
211	VI Concerto, D	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Larghetto</i> , d, 12/8	
256	VI Concerto, E flat, "Il ritiro"	VI, Ripieno VI?	2nd, <i>Andante</i> , c, 12/8	
262	VI Concerto, E flat	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , E flat, 12/8	
270a	VI Concerto, E	VI, [Str?], [B.C.?]]	2nd, [no tempo indication], E, 12/8	Incompl.; "Concerto sordin Per Sig ^{ra} A: M ^a ": version of "Il riposo" with different 2nd movt
301	VI Concerto, G	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , b, 12/8	Op. 4 no. 3; <i>Adagio</i> in S-L source
322	VI Concerto, g	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , g, 12/8	Incompl.
324	VI Concerto, g	VI, B.C.	2nd, <i>Grave</i> , c, 12/8	Op. 6 no. 1

VIVALDI AND THE SICILIANA: TOWARDS A CRITICAL APPRAISAL

340	VI Concerto, A	VI, Str, B.C.	2nd, [no tempo indication], a, 12/8	“Con ^{to} Del Vivaldi fatto p[er] M ^r Pisendel”
394	Va d’amore Concerto, d	Va d’amore, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , d, 12/8	
428	Fl Concerto, D, “Il gardellino”	Fl, B.C.	2nd, <i>Cantabile</i> , D, 12/8	Op. 10 no. 3; rev. of RV 90
434	Fl Concerto, F	Fl, Str, B.C.	2nd, <i>Largo cantabile</i> , g, 12/8	Op. 10 no. 5; version of RV 442 with 2nd movt transposed (see notes to RV 442)
442	Rec Concerto, F	Rec, Str, B.C.	2nd, <i>Largo e cantabile</i> , f, 12/8	Basis for RV 442; 2nd movt is a version of aria from <i>Il Tigrane</i> (see Appendix 1)
443	Flautino Concerto, C	Flautino, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , e, 12/8	
507	2 VI Concerto, C	2 VI, Str, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , e, 12/8	Dresden source has inauthentic parts for 2 Ob
539	2 Hn Concerto, F	2 Hn, Str, B.C.	2nd, <i>Larghetto</i> , F, 12/8	
548	VI & Ob Concerto, B flat	VI, Ob, B.C.	2nd, <i>Largo</i> , g, 12/8	With different scoring from RV 764; material used also in RV 107
565	Concerto Grosso, d	VI, Str, B.C.	3rd, <i>Largo e spiccato</i> , d, 12/8	Op. 3 no. 11; Transcribed by J.S. Bach as BWV 596
569	Concerto, F	VI, Str, B.C.	2nd, <i>Grave</i> , d, 12/8	<i>Adagio</i> in D-Dl parts, <i>Ad^o</i> in D-Dl score
588	<i>Gloria</i> , D	Alto, 2 Solo VI, 2 Solo Vla, 2 Solo Vc, [senza B.C.?)	11th, <i>Qui sedes, Largo</i> , D, 3/8	Originally in 12/8 but metre changed by Vivaldi
589	<i>Gloria</i> , D	Sop, VI or Ob, B.C.	5th, <i>Domine Deus, Largo</i> , C, 12/8	
601	<i>Laudate pueri</i> , G	Sop, Str, B.C.	4th, <i>Excelsus, Larghetto</i> , b, 12/8	
602, 602a, 603	<i>Laudate pueri</i> , A (RV 602/ 602a <i>in due cori</i>)	Sop, Str, B.C. + Sop, Str, B.C. [RV 602/602a]; Sop, Str, B.C. + Str, B.C. [RV 603]	3rd, <i>Excelsus, Andante</i> , f#, 12/8	
608	<i>Nisi Dominus</i> , g	Alto, VI, Vla, Org Tasto Solo	4th, <i>Cum dederit</i> , <i>Andante</i> , g, 12/8	VI and Vla “con piombi”; <i>Largo</i> in later of two sets of parts

NICHOLAS LOCKEY

617	<i>Salve Regina</i> , F	Sop, VI, Str, B.C.	4th, <i>Et Jesum, Andante</i> , F, 12/8	
624	<i>Carae rosae,</i> <i>respirate</i> (Motet)	Sop, VI 1, [VI 2, VIa], B.C.	3rd, <i>Cor ardeat amore,</i> <i>Largo</i> , e, 12/8	Incompl.
630	<i>Nulla in mundo</i> <i>pax sincera</i> (Motet)	Sop, Str, B.C	1st, <i>Nulla in mundo pax</i> <i>sincera, Larghetto</i> , E, 12/8	
644	<i>Juditha triumphans</i>	Alto, Str, B.C.	no. 4 Juditha's aria <i>Quo</i> <i>cum patriae</i> , [no tempo indication], F, 6/8	Lib. by G. Cassetti
644	<i>Juditha triumphans</i>	Alto, Str senza basso [violins <i>con sordini</i>]	no. 20 Juditha's aria <i>Vivat</i> <i>in pace</i> , [no tempo indication], E, 12/8	
644	<i>Juditha triumphans</i>	Sop, 2 Rec, Str, B.C.	no. 21 Vagaus's aria <i>Umbræ carae,</i> <i>auræ adoratae</i> [no tempo indication], F, 3/8	
702-B	<i>L'Atenaide</i>	Alto, Str, B.C.	I.6/7 Teodosio's aria <i>Trovo negli'occhi tuoi,</i> <i>Andante</i> , g, 6/8	Lib. by A. Zeno; music from <i>Orlando furioso</i> and re-used in <i>La fida ninfa</i>
714	<i>La fida ninfa</i>	Alto, Str, B.C.	II.2 Osmino's aria <i>Ah che non posso lasciar</i> <i>d'amare, Larghetto</i> , g, 6/8	Lib. by S. Maffei; music used also in <i>Orlando furioso</i> and <i>L'Atenaide</i>
719	<i>L'incoronazione</i> <i>di Dario</i>	Sop, Str, B.C.	II.6 Oronte's aria <i>Non mi lusinga,</i> <i>Larghetto</i> , a, 12/8	Lib. by A. Morselli; music re-used in <i>Tito Manlio</i>
728	<i>Orlando (furioso)</i>	Sop, Str, B.C.	III.4/5 Angelica's aria <i>Poveri affetti miei, siete</i> <i>innocenti, Andante molto</i> , g, 6/8	Lib. by G. Braccioli after L. Ariosto; music re-used in <i>L'Atenaide</i> and <i>La Fida ninfa</i>
Anh. 84	<i>Orlando furioso</i>	Alto, Str, B.C.	II.6/7 aria <i>Parlano a questo</i> <i>core, Andante</i> , a, 6/8	Lib. by G. Braccioli after L. Ariosto; rev. of 1713 opera by G. A. Ristori, but with some new music by Vivaldi
729	<i>Ottone in villa</i>	Alto, Str, B.C.	II.10/11 Ottone's aria <i>Compatisco il tuo fiero</i> <i>tormento,</i> <i>Largo</i> , D, 12/8	Lib. by D. Lalli after F. M. Piccioli
736	<i>Teuzzone</i>	Sop, Str, B.C.	III.8 Teuzzone's original aria <i>Dille ch'il viver mio,</i> <i>Andante</i> , g, 6/8	Lib. by A. Zeno

VIVALDI AND THE SICILIANA: TOWARDS A CRITICAL APPRAISAL

738-A	<i>Tito Manlio</i>	Sop, Str, B.C.	II.1 Lucio's original aria <i>Non ti fomenti la crudeltade, Larghetto, d, 12/8</i>	Lib. by M. Noris; music borrowed from RV 719
739	<i>La verità in cimento</i>	Sop, Str, B.C.	I.5 Zelim's aria <i>Tu m'offendi ma non rendi, Andante, g, 12/8</i>	Lib. by G. Palazzi and D. Lalli
758	VI Sonata, A	VI, B.C.	1st, <i>Preludio. Largo, A, 12/8</i>	no. 6 of Manchester Sonatas
764	2 VI Concerto, B flat	2 VI, B.C.	2nd, <i>Largo, g, 12/8</i>	= RV 548, differently scored
799	<i>Tremori al braccio e lagrime sul ciglio</i> (Cantata)	Sop, B.C.	4th, <i>Quello che senti, o bella, Grave, g, 12/8</i>	
803	<i>Nisi Dominus, A</i>	Alto, Chal, VI 1/2, Org	4th, <i>Cum dederit, Andante, C, 6/8</i>	
806	Rec Sonata, G	Rec, B.C.	3rd, <i>Largo, G, 12/8</i>	

The catalogue itself leads to several interesting observations. First, the spread of sicilianas is fairly broad, occurring in almost every genre except the serenata.¹¹ The only surprise is that, as Michael Talbot has also recently observed, the siciliana occurs in only one cantata, which is a genre with texts and subjects that one is tempted to think should encourage its use.¹² But, as in case of the two *Glorias* (each of which includes a siciliana set to a different section of the text), the same keywords that trigger Vivaldi to write a siciliana in one context may lead to a different type of movement in another piece.

In general, the texted works deal with internal despair, anxiety and melancholy or with peace, commitment and allusion to a natural setting; in some cases, however, it is not yet clear why a siciliana should have been chosen as the vehicle for such expressions. For example, Oronte's aria *Non mi lusinga* from *L'incoronazione di Dario* is a plea for hope to be a source of comfort rather than disappointment as Oronte seeks the throne. The character's internal

¹¹ As noted previously, however, I have not been able to consult RV 690 in search of a siciliana, and there are several serenatas (RV 688, 689, 691, 692 and 694) for which no music survives.

¹² MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, pp. 118-119. Talbot specifically attributes his surprise to the frequency of siciliana-type movements in Vivaldi's other genres, which would lead one to expect, statistically speaking, to find a greater number in the thirty-seven cantatas. If we figure, very crudely, that there is one instance in 37 cantatas (2.7%) compared with almost 60 occurrences out of 800 total works in all genres (7.5%), we could expect to find one or two other sicilianas in the cantatas, all other factors being equal. But for me the surprise is even greater because of the prevalence of affective word choices in the cantata texts that would, at least on the surface, make a siciliana-type setting seem quite appropriate. However, without an extensive catalogue of sicilianas by other composers, it is difficult to know whether or not sicilianas are as common in cantatas as one might expect.

uncertainty arises from the realization that hope can turn against him, and this may be the motivation for the many harmonic surprises and the proliferation of Neapolitan sixths in the aria, but there is nothing specific in the text to hint at why Vivaldi chose a siciliana.

*Non mi lusinga
Vana speranza,
Se non a torto
Posso sperar:*

*Non è che finga
La mia costanza,
E che superba
Voglia regnar.*

Most of the treble and alto instruments that Vivaldi used at some point in his career are represented as principal melodic instruments at least once in the catalogue. Nevertheless, the preference, instrumentally, is clearly for the violin, flute and recorder – the instruments that were perhaps most closely associated with the idealized pastoral realm that the siciliana seems often to have been intended to evoke. Vocally, the soprano and alto voices (male or female) are favoured. The catalogue includes most of the principal tonalities that Vivaldi used throughout his compositional output, although the minor mode predominates by a 2:1 ratio, and there is a particular preference for G minor tonality.¹³

Vivaldi's preferred metre for the siciliana is 12/8, with only a few exceptions in 6/8.¹⁴ For the tempo or movement heading, a version of *Largo*, *Larghetto* or

¹³ Paul Everett noted in his book on the Opus 8 collection that G minor appears quite frequently both as a home key and temporary tonal centre in contexts where it seems to suggest "anxiety, danger, chaos, and lament" and in arias concerning "vengeance, horror or pessimism". See PAUL EVERETT, *The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8* ("Cambridge Music Handbooks"), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 58. However, the association of affects with specific keys is very complicated; it may have varied somewhat from composer to composer, and the characteristics of a key-affect association are often stronger when set in immediate juxtaposition with another key-affect combination. See RITA STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2nd edn, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2002. As an example of the problems of making universal statements about key-affect relationships, observe the contradictions between descriptions of G minor by Jean-Jacques Rousseau, Marc-Antoine Charpentier, Charles Mason and Johann Mattheson, none of which fully encompasses the range of emotions described by Everett (RITA STEBLIN, *A History of Key Characteristics*, cit., p. 273). It is, therefore, difficult to establish how often Vivaldi might have intended his choice of a key to draw upon certain affects in order to enhance expression.

¹⁴ Vivaldi originally wrote the siciliana from RV 588 in 12/8 but subsequently added extra bar lines to transform the metre into 3/8. The significance that this change has for its identification as a siciliana is unclear at present.

Largo cantabile is by far the most common designation. *Andante* and *Grave* also occur, and there are a few works without any tempo designation.¹⁵ *Adagio* only occurs once (not including its use as an alternate heading in non-autograph sources of RV 301 and RV 569), in the earliest dated work, RV 63 (published 1703).¹⁶ Although I am not aware of a published estimate concerning the date of RV 569, it seems that Vivaldi used *Adagio* only for his very earliest sicilianas and that he perhaps used *Grave* only as an option during the 1710s. If this latter observation were true, it might suggest that RV 569 was written in, or close to, the 1710s – around the time when the composer wrote RV 25, 324 and 799.¹⁷ This hypothesis, however, carries too little weight to be construed as a proposed dating for RV 569; it is only a suspicion. The significance of the shift away from *Adagio* and *Grave* in the tempo markings is rather puzzling, for, as Rebecca Kan has noted, while there is a general chronological shift from the use of *Adagio* to *Largo* in Vivaldi's published works, there appears to have been some uncertainty among eighteenth-century writers regarding the relative pace of *Largo*, *Adagio* and *Grave*.¹⁸ However, as Table 1 shows, Quantz considered *Grave* to be slower than a siciliana tempo, which may indicate that by the time he was writing, in 1752, *Grave* had tended, from his perspective, to slow down (or at least to solidify as a slower tempo than *Largo* and some *Adagios*). When tempos are marked, the sicilianas of Albinoni, Leo, Alessandro Scarlatti, Tartini, Valentini, Handel, Telemann and Bach are often designated *Adagio*, *Largo*, *Larghetto* or *Andante*, but thus far my impression is that *Grave* is not used very often for sicilianas.

Perhaps the most significant point to be gleaned from the catalogue is the fact that Vivaldi seems to have preferred to include no more than one siciliana

¹⁵ For the works without a tempo designation, a relatively slow tempo is assumed, based on the placement of the movement within a multi-movement cycle (i.e., in a position between two fast movements) and the characteristics of the piece (which – particularly in the case of the arias nos. 4 and 21 from *Juditha triumphans* – is not a foolproof method of tempo determination).

¹⁶ One work, RV 758, is headed 'Preludio. Largo', but the character of the siciliana is very strong, and I am not aware of anything to preclude a siciliana from also functioning as a prelude to a sonata. On the date of RV 63, see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, 2nd edn, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 34-35.

¹⁷ The date of RV 25 (around 1716-17) is given in KARL HELLER, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 230, 310; RV 324 was probably published in 1719 and may have been composed as early as c. 1712-14, according to RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, "Informazioni e studi vivaldiani", 17, 1996, pp. 89-135: 101, 103-104; RV 799 is assigned to the period 1718-20 in MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas*, cit., pp. 94-96.

¹⁸ REBECCA KAN, *The Concerto Adagios of Antonio Vivaldi*, Ph.D. dissertation, University of Liverpool, 2002, vol. 1, pp. 20-34: especially 24-25. Kan's comments (echoing observations familiar from several of her predecessors) regarding the increasing complexity of Vivaldi's slow movements as one of several justifications for a slackening of the basic pulse tempo are less applicable to sicilianas, on account of the general simplicity of figuration in the melodic lines of this movement-type.

within a published collection or large-scale, multi-movement vocal work. For example, there is exactly one siciliana in Opp. 1, 4, 6 and 8, and only one in most of the sacred and secular vocal works listed in Table 2. There are a few exceptions, but these seem to arise from peculiar circumstances. For example, there are two sicilianas in Op. 10: in the third and fifth concertos. The Op. 10 collection has been a centre of much discussion over the years, particularly since it draws upon such a large percentage of older, albeit newly revised, concertos.¹⁹ Perhaps the inclusion of two sicilianas in this collection is the result of Vivaldi's decision that the popularity (either pre-existing or anticipated) of the concertos he selected for publication overrode any concern for having "too many" sicilianas in a single published collection. The one exception for the vocal works is *Juditha triumphans*: Table 2 identifies three arias as having a strong connection to the siciliana – a proliferation that appears so uncharacteristic that I suspect there are some as yet unidentified additional motivating factors. There is much work still to be done to assess whether or not Vivaldi's normally judicious employment of the siciliana was unusual, but there are at least two composers who did not hesitate to include multiple sicilianas within the same large work or publication. Alessandro Scarlatti's opera *Eraclea* (1700) appears to contain several sicilianas.²⁰ Likewise, Handel included two sicilianas in his Op. 6 Concerti grossi (1739), at least two in his opera *Tamerlano* (1724) and at least three in *Messiah* (1742).

A closer examination of the music itself reveals some strong similarities between the sicilianas as a group. For instance, Vivaldi created a wide variety of melodic shapes in his sicilianas, but a few common patterns stand out. The opening six eighth notes worth of music (discounting any anacrusis) very frequently use the rhythm given in Figure 2.

¹⁹ Most recently, in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, trans. by Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 143-148.

²⁰ From *Eraclea*, while their tempos are unmarked (the brevity on paper of nos. 23 and 46 may favour a slower tempo), the arias nos. 2: *Ancora il sen mi palpita* (duet for Flavia and Irene), 23: *Ricordati che io t'amo* (Decio), 46: *Non vuò pietà da lei* (Marcello), 50: *Morir per te desio* (duet for Eraclea and Decio) and 56: *Farfaletta che amante deliro* (Flavia) may be classed as sicilianas (although nos. 23 and 46 make very little use of the siciliana's characteristic dotted figure). Further numbers from this same opera may bear some relation to the siciliana, but the absence of the dotted figure could suggest a more general pastoral association. From Handel, the fifth movement of the Concerto grosso Op. 6 no. 8, the third movement of the Concerto grosso Op. 6 no. 9, the arias *S'ei non mi vuol amar* (Asteria) and *Par che mi nasca in seno* (Irene) from *Tamerlano* and the airs *But who may abide* and *How beautiful are the feet* as well as the duet *He shall feed his flock* from *Messiah* seem to be sicilianas in all but name. Both of the Handel vocal works just listed contain additional movements in compound triple metre that may similarly be linked to the siciliana (especially the *Pifa* from *Messiah*). In the case of *Figlia mia* (Bajazet) from *Tamerlano*, the dotted rhythmic figure so often associated with the siciliana occurs in only one measure of the entire arioso, thus at the moment I am more hesitant to identify the piece as a siciliana.

Figure 2. Most Common Rhythmic Figure in Opening Measures of Vivaldi's Sicilianas



Yet even this initiating formula is treated with a great variety of pitch choices, as can be witnessed in Figure 3.

Figure 3. Opening Six Eighths (+ Anacrusis) of Vivaldi's Sicilianas that begin with the characteristic dotted figure (all music examples are transposed to a "C" tonic)

The most consistent factor in these examples is the upper-neighbour motion in the dotted figure at the beginning of the melody, either on the root, third or fifth of the tonic triad.²¹ The fact that this figure is used so consistently at the start of most of Vivaldi's sicilianas suggests that he must have felt the gesture was a

²¹ The surviving violin part of RV 270a contains rests in the two measures (the violin enters on the last eighth of the second measure); thus the rhythmic nature of the opening measures is currently unknown. The portion of the violin part given in Ryom's catalogue does not contain the dotted rhythm figure, but Michael Talbot, in private correspondence, assures me that the figure does appear eventually (especially, near the end of the piece). See PETER RYOM, *Répertoire*, cit., p. 346. According to the incipit of the vocal line in Eric Cross's study, the aria in RV 736 introduces the dotted figure in the sixth measure of the vocal line (the voice is silent during measures 2-5). See ERIC CROSS, *The Late Operas*, cit., vol. 2, p. 311.

fairly normal way to begin a siciliana. There are ten modifications to this opening dotted figure, involving a stepwise linear progression (RV 25, 256, 702-B/714, 728 and Anh. 84), an arpeggiated triad (RV 443 and RV 758), an elaboration or upward expansion of the upper-neighbour interval (RV 40 and RV 262) or of a lower neighbour tone (RV 630).²² The differences suggest that while the upper neighbour-tone form of the rhythmic figure was the most prevalent for Vivaldi, it was the rhythms of the figure itself that were even more important to preserve. Certainly, this rhythmic figure can be spotted in the opening measure of many sicilianas (labelled or not) by the composers cited earlier – often, *but not necessarily in a majority of instances*, involving an upper neighbour-note motion.

A few of Vivaldi's works playfully reverse the long–short pattern in beats four through six to make a short–long pattern (or short–short–rest pattern): RV 211, 322, 340, 602/602a/603 and 644. There are also a small handful of works that dispense entirely with the dotted figure in the opening measures: RV 434, 442, 608, 644 (nos. 4 and 21) and 803. In these works, the iambic rhythmic pattern is heard right away, as are groups of even eighths or sixteenths; the dotted figure may be reserved until after the voice enters (RV 608) or until the cadence of the opening ritornello (RV 434/442).²³

On a somewhat larger scale, some of the pieces share the arching melodic outline given as Figure 4 in the first one, two or three measures of their melody.

Figure 4. Melodic Contour Found in the Opening Measures of Some Vivaldi Sicilianas (all music examples transposed to a “C” tonic; arrows indicate notes from the basic outline)

Basic Outline



RV 90



²² The arias in RV 702-B and RV 714 begin with an instrumental ritornello different from the opening measure of that in RV 728, as shown in Figure 3, but when the voice enters all three pieces follow the shape given above for RV 728 (with a dotted eighth anacrusis for RV 714).

²³ For those pieces where the dotted figure has a delayed appearance, the link to the siciliana is perhaps less clear, or at least less persistently in the foreground. The most problematic of these pieces from a statistical viewpoint is RV 803, where the dotted figure occurs in only 8 of the 67 measures, or 10 times out of 134 possible occurrences (for a piece in 6/8, the figure can occur twice per measure). The percentage of the movement that is occupied by the figure is thus rather small, its place being taken by flowing sixteenths, even eighths, dotted quarters and long – short patterns. However, I suspect that hearing the pattern ten times in a piece that is already very suggestive of a calm, pastoral character has an identifying effect that is not entirely negligible. More significantly, the occurrences are spread throughout the piece rather than occupying a single section; and the first appearance of the pattern occurs in the fourth measure, where Vivaldi broke with the continuous eighth notes of the previous measure in order to employ the dotted figure for the cadence in measure 4.

RV 95



RV 180



RV 588



RV 617



An even more striking observation pertains to the cadences in Vivaldi's sicilianas. While many cadential formulas are related in some sense, there is one particularly close-knit family of melodic cadential formulas that Vivaldi appears not to have used in his earliest and latest works from the siciliana catalogue.

Figure 5. A Family of Very Common Cadential Formulas in Vivaldi's post-1711 Sicilianas, and Their Closest Variants (all music examples transposed to a "C" tonic; arrows indicate notes from the basic formula)

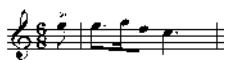
Basic Formula:



or



Other variants:



These figures apply the melodic patterns 3–4–2–1, 3–4–2–3 and 8–9–7–8 to the rhythmic pattern of dotted eighth–sixteenth–eighth–dotted quarter (all preceded by an eighth on scale degree 1, 3, 5 or 8). These pitch formulas all elaborate a prolongation of the first scale degree or a fall from scale degree 3 to scale degree 1, but over a very inflexible rhythmic formula. This family of cadential formulas does not appear, however, in RV 52, 63 and 565, all of which are believed to have been in existence by 1711 or earlier.²⁴ The most substantial cadential formulas of these early works are given in Figure 6.

Figure 6. Principal Melodic Cadential Formulas of Vivaldi's pre-1711 Sicilianas (all music examples transposed to a "C" tonic; arrows indicate the start of cadential formulas)

RV 52



RV 63



RV 565



The basic cadence from Figure 5 begins to appear in RV 301 (Op. 4 no. 3) and RV 729 (*Ottone in villa*), and is rather frequent by the mid-1710s (occurring, for example, in RV 2, 25, 324, 340, 588, 589, 617, 624, 630 and 644 nos. 4 and 21). If we assume that RV 565 was not written much in advance of its publication in 1711, we can then narrow down the transition period to between c. 1710 and 1713 (the date of the première of *Ottone in villa*). In fact, during the period 1710–1720 the only datable works that do not use this cadence family are, interestingly enough, a handful of vocal works (including RV 602, 608, 644 no. 20, 719 and 799). This could represent a period of gradual transition to the

²⁴ The most recent study of the works believed to have been composed up to and including the Op. 3 collection is FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi, "Studi vivaldiani"*, 5, 2005, pp. 45–79. An examination of non-siciliana movements from Sardelli's list of early works reveals a variety of cadence types, including those given in Figure 6, but the cadence family from Figure 5 seems to occur only in the *Allegro*, 12/8, finale of Op. 3 no. 2 (measures 13 and 70).

acceptance of the new cadential formulas, although the fact that the only pieces to lack the new formulas are all vocal works (and constitute only a portion of the vocal sicilianas Vivaldi wrote in this period) hints that there may have been something in his conception of vocal writing in this decade that welcomed a more flexible set of cadential formulas. Perhaps it is significant that these vocal works tend to use three other types of cadence not found in the early works, with particular emphasis on a longer trilled penultimate note. The cadences in Figure 5 also disappear from some of the later vocal works in the catalogue (including RV 601, 602a, 603, 714 and 803); however, since there is a scarcity of extant late instrumental works, it is difficult to say whether the absence of the formulas in most of the works from the 1730s represents a deliberate avoidance of these patterns, a continuing willingness to make exceptions in vocal works or a chance product of the general lack of sources datable to this decade. The only other instrumental work in the present catalogue that does not use this set of formulas is RV 122.

Figure 7. RV 122, second movement, measures 4⁷-6 (arrows mark the beginning and end of cadences)

This piece features a recurrent rhythmic pattern using the rhythm of Figure 2, but because the harmonic rhythm of the piece brings changes once per every half-measure, the tonic of each authentic cadence falls on a strong beat where the dotted figure begins, while the examples in Figure 5 place the tonic resolution after the dotted figure. Preservation of the half-measure rhythmic cell in RV 122 means that there is no opportunity to coordinate the placement of this rhythmic unit with the placement of the harmonic cadences. It therefore appears that in his earlier sicilianas Vivaldi chose not to use the cadences from Figure 5, whereas in the presumably later RV 122 there simply was no context suited to the use of what was by then becoming a common cadential formula.

Finally, Vivaldi's sicilianas present a few additional features worth mentioning. There is no standard formal type for the siciliana in Vivaldi's music. Binary, through-composed, *da capo* and various ritornello forms are all represented in these movements. Thus the siciliana in Vivaldi's music appears to be a character type not associated with a specific formal type. Regarding texture, most of the pieces are homophonic with a single principal melodic line, but there are also some duets between two principal soloists (RV 107, 507, 539, 589 and 803), and many of the vocal works are written in such a way that one or both of the violin parts "shadow" the singer (at the unison, in octaves, in parallel thirds, etc.), occasionally breaking away to create a separate melodic line. While the iambic pattern is by far the most common rhythmic element of the bass or *bassetto*, sometimes the lowest line is given a high level of rhythmic activity or melodic interest (RV 180, 324 and 799). In a few of the pieces (RV 443, 589, 803 and parts of RV 630) the lowest line provides a steady series of eighths – whether this is meant to create tension between the insistent evenness of the bass and the dotted figures in the melody, or whether the bass should be played with slightly greater emphasis on the first and third of each group of three eighths, is perhaps worth experimentation in performance. Conversely, the bass line of RV 644 no. 21 consists almost entirely of long drones, in the manner of a pastorale or musette. The layering of different rhythmic ideas in RV 588 and RV 107 (the latter of which is more complex and extended than the version found in RV 548/764) is quite noteworthy. If Italian musicians of the period shared Mattheson's notion that sicilianas were supposed to be marked by simplicity, Vivaldi either was deliberately playing against convention or else considered rhythmic density to be exempt from the "simplicity" aspect of a siciliana. In this connection, Vivaldi's unusual phrase-lengths also deserve mention. Phrases comprising an odd-numbered amount of one-measure units, or phrases of 3.5, 4.5 or 7 measures' length, occur so often that one is almost surprised to find an extended passage of two- or four-measure phrase units. Asymmetrical phrase structures are a favorite device throughout Vivaldi's music; thus the phrases in his sicilianas reveal one of the ways Vivaldi combined his personal style with a particular character type.

The present study has begun the examination of Vivaldi's sicilianas as a motif recurring throughout his compositional output. The observations made in the process of establishing a catalogue and comparing the scores raise a number of interesting questions for future exploration. For instance: what factors may have motivated him to write a siciliana when setting a particular text? Why do his sicilianas prefer treble and alto registers? Some possible indicators of chronological change have been identified, but there may be others. Did Vivaldi make a distinction between vocal and instrumental incarnations of the same character type?

Another avenue of exploration concerns the status these works held within Vivaldi's career. How widely were these works transmitted? Bach made a

transcription of RV 565 (as BWV 596), and several sicilianas circulated north of the Alps in printed editions and manuscripts. What contribution might Vivaldi's sicilianas have made to his international reputation and to the spread of the siciliana outside Italy? Some of the opera arias were cut prior to the first performance or during subsequent revivals. Is there a general trend away from the writing of sicilianas in later decades?

Clearly, many of these issues have relevance beyond Vivaldi's output and pose broader questions for the history of the siciliana in the early eighteenth century. We still have some distance to travel before we will have a detailed assessment of Vivaldi's place within the history of the siciliana. However, it is already apparent that, while he may not have acknowledged it by name in his scores, the siciliana occupies a special position in Vivaldi's music: it is a character type that he used with great care and which he endowed with some of his most endearing lyrical melodies.

Appendix 1. Works with a *possible* connection to the Siciliana²⁵

RV 22	VI Sonata, G, 1st movt, <i>Preludio. Andante</i> , G, 3/8 [<i>Largo</i> in B-Bc]
RV 44	Vc Sonata, a, 3rd movt, <i>Largo</i> , a, 3/8
RV 45	Vc Sonata, B flat, 1st movt, <i>Largo</i> , B flat, 3/8
RV 81	Trio Sonata, c, 2nd movt, <i>Largo</i> , c, 3/8
RV 250	VI Concerto, E flat, 2nd movt, <i>Adagio</i> , c, 3/8
RV 294	VI Concerto, F “Il ritiro”, 2nd movt, <i>Grave</i> , a, 3/8 [<i>Adagio si tace</i> in VI 1]
RV 496	Fg Concerto, g, 2nd movt, <i>Largo</i> , g, 3/8
RV 577	Concerto, g “p[er] l’Orchestra di Dresda”, 2nd movt, <i>Largo non molto</i> , g, 3/4
RV 616	<i>Salve Regina</i> , c (for <i>due cori</i>), 6th movt, <i>O Clemens, Andante</i> , c, 3/8
RV 621	<i>Stabat Mater</i> , f, 8th movt, <i>Fac ut ardeat, Lento</i> , f, 12/8
RV 644	<i>Juditha triumphans</i> , no. 8, <i>Quanto magis generosa, Largo</i> , E flat, 3/8
RV 717	<i>Giustino</i> , I.4, <i>Giustino’s aria Bel riposo de’ mortali, Andante</i> , C, 12/8 ²⁶
RV 740	<i>La Virtù trionfante dell’Amore e dell’Odio ovvero Il Tigrane</i> , II.4, Oronte’s aria <i>Se lascio d’adorare, Allegro non molto</i> , g, 12/8 ²⁷
RV 800	Trio, A, 2nd movt, <i>Andante</i> , A, 3/8

Appendix 2. Sicilianas in pieces spuriously attributed to Vivaldi (selective list)

RV 48	3rd movt, <i>Larghetto</i> , a, 12/8
RV 49	2nd movt, <i>Siciliana. Adagio</i> , d, 6/8
RV 50	2nd movt, <i>Siciliano</i> , e, 6/8
RV 80	2nd movt, <i>Larghetto</i> , e, 12/8
RV 415	2nd movt, <i>Siciliana</i> , e, 12/8
RV 426	2nd movt, <i>Siciliano</i> , D, 6/8

²⁵ This list is not intended to be comprehensive, but it should draw attention to the variety of movements that can be interpreted as being in some way related to the siciliana.

²⁶ This aria is not included in Table 2 because the siciliana’s dotted figure occurs only during a brief passage in C minor. I interpret this movement to be a pastorale, with perhaps a momentary allusion to the siciliana.

²⁷ This aria presents special problems for classification. As mentioned earlier, the music is also found in RV 434 and RV 442, both of which I have listed as sicilianas. The difference in RV 740 is that the piece is marked *Allegro non molto* in the sole surviving score. See ERIC CROSS, *The Late Operas*, cit., vol. 2, p. 312. I have decided, all other aspects being equal, that the faster tempo in RV 740 weakens the case for calling it a siciliana. However, it is unclear whether the same musical material played slowly (as a kind of slow gigue) can be called a siciliana and yet be called something else at a moderate tempo (a moderate gigue?). Since the opening several measures of all three pieces do not use the siciliana’s characteristic dotted figure, these pieces may display examples of a split between *siciliana* as the sole character of an entire movement and *siciliana* as a more localized topic.

Luigi Cataldi

L'INCONTRO DI VIVALDI CON L'IMPERATORE CARLO VI A TRIESTE NEL 1728

In due celebri lettere l'abate Conti confida a madame de Caylus che Vivaldi ha incontrato l'imperatore Carlo VI a Trieste nel settembre del 1728, che si è intrattenuto con lui per due settimane, durante le quali ha ricevuto in dono una collana con una medaglia, molto denaro e il titolo di cavaliere. Questo episodio presenta ancora molti punti oscuri. Con la speranza di trovare elementi che potessero confermare o almeno dimostrarsi compatibili con ciò che è già noto ai biografi di Vivaldi, ho consultato le fonti d'archivio e le cronache del viaggio dell'imperatore esistenti a Gorizia, Trieste e Fiume. Il risultato di questa ricerca è l'oggetto della presente comunicazione.¹

Del viaggio del sovrano restano diverse testimonianze: le cronache delle gazzette dell'epoca,² le lettere scambiate fra la corte viennese e le magistrature delle principali città per scopi organizzativi, diverse memorie e altre pubblicazioni a stampa o manoscritte. Le fonti da me consultate sono le seguenti:

Gorizia

- *Relazione dell'Omaggio, che Sua Maestà [...] ha risolto ricevere da' suoi Stati Ereditari dell'Austria Interna personalmente nell'anno 1728*³
- ANTONIO DALL'AGATA, *Gorizia in giubilo per l'aspettato arrivo dell'augustissimo imperator Carlo VI*, Venezia, B. G. Finazzi, 1728⁴

Luigi Cataldi, via Piccolomini 6, 34126 Trieste, Italia.

e-mail: luicatal@interfree.it

¹ Ringrazio Roberta Facchini per i molti consigli e per l'aiuto fornitomi nella consultazione dei testi e dei documenti in tedesco.

² Se ne occuparono ad esempio il «Mercure de France» e la «Gazzetta di Mantova».

³ Archivio Storico Provinciale di Gorizia (da ora in poi A.S.P.G.), Sez. I, D 17.f. 81. Si tratta in realtà, più che di una vera relazione, della trascrizione delle lettere (anch'esse conservate nel medesimo archivio) scambiate fra il Magistrato cittadino e la corte imperiale, trascritte o riassunte in ordine cronologico. Coprono i mesi precedenti la visita e si interrompono all'arrivo del sovrano. Il vuoto documentario si spiega con la scarsa simpatia della città per la politica del sovrano. Gorizia era stata infatti esclusa dai benefici economici e fiscali concessi a Trieste e Fiume ed era gravata da tasse e da pesanti vincoli al commercio locale. Oltre all'omaggio formale dovuto al sovrano non concesse né cronache, né memorie.

⁴ Si tratta di un opuscolo destinato evidentemente ad essere venduto ai visitatori ed usato dunque come una sorta di guida della città. Nella prima parte sono elencate le «disposizioni fatte» per la venuta del sovrano (poche e assolutamente inderogabili, in verità, ma molto esaltate nel libretto); nella seconda parte trova spazio un meticoloso elenco delle famiglie e dei possedimenti prima della nobiltà cittadina e del contado, poi di quella provinciale; infine una «Descrizione di

- CARLO MORELLI DI SCHÖNFELD, *Istoria della Contea di Gorizia*, Gorizia, Premiata Tipografia Paternolli, 1856⁵

Trieste

- Carteggio fra il Magistrato cittadino e la corte imperiale⁶
- *Breve notitia dello viaggio della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore de Romani Re delle Spagne*, relazione manoscritta eseguita da un membro del Magistrato cittadino che resta anonimo, contenente la cronaca dei preparativi fatti e della visita in città⁷
- CASIMIRO DONADONI, *Relazione della venuta e permanenza nella città di Trieste della Sac. Ces. Real Catt. Maestà di Carlo Sesto [...] con una continuazione apologetica in difesa della città medesima e dei suoi Porti di Mare, per introduzione del Commercio e della marina militare [...]*, Lubiana, Mayr (s. d., ma 1728), poi ristampata a Trieste in edizione moderna nel 1866⁸
- La copia di due relazioni ufficiali degli ambasciatori veneti⁹

Nell'Archivio Diplomatico di Trieste è conservata anche una più breve relazione, settecentesca ma posteriore alla visita, di Bonomo Stettner¹⁰ che però

quello che dovranno procurar di vedere li Signori Forestieri nell'incontro e nell'ingresso di Sua Maestà», cioè, una sorta di programma della visita e di guida della città.

⁵ Ne esiste una edizione anastatica a cura della Cassa di Risparmio di Gorizia, Arti grafiche Campestrini, 1972. Ad eccezione del primo volume, edito dall'autore nel 1773, l'opera fu pubblicata postuma. Le parti che trattano della visita di Carlo VI si trovano ai seguenti luoghi: vol. 3, cap. II, par. III, pp. 10-14 (descrizione della visita) e vol. 4, cap. II, p. 201 («Note ed aggiunte», con il rinvio al già citato volume di Dall'Agata). Carlo Morelli di Schönfeld (1730?-1792) fu scrittore, storiografo, deputato e supremo direttore del catasto giuseppino a Gorizia. La descrizione da lui fatta della visita dell'imperatore sembra quella di un testimone oculare, ma è evidente che così non può essere. Morelli si dovette dunque basare essenzialmente sui documenti esistenti o su testimonianze orali. Sulla tappa goriziana del viaggio dell'imperatore si veda anche DONATELLA PROCEDDA E ALESSANDRA MARTINA, *La contea di Gorizia nella prima metà del Settecento*, in FERDINAND ŠERBELJ, *Antonio Paroli 1688-1768*, Ljubljana, Gorizia, Nova Gorica, 1996.

⁶ Conservato all'Archivio Diplomatico (d'ora in poi A.D.T.), nel fascicolo C.VI *Documenti amministrativi (1712-1740)*, aB14. Una trascrizione moderna a matita dello stesso, fatta da O. de Incontera, si trova nello stesso archivio col titolo *Atti riguardanti la visita di Carlo VI nel 1728*, 21.d.3/25.7

⁷ A.D.T. 12 A6/4.

⁸ L'edizione a cui faranno riferimento tutte le citazioni del presente articolo è quella del 1728 (di cui si conserva copia nella Biblioteca Comunale «Hortis» di Trieste), nella quale le pagine non sono numerate: i numeri si riferiscono all'ordine progressivo delle pagine a partire dal frontespizio (p. 1) in poi. La «continuazione apologetica» fu probabilmente scritta nel 1719, all'epoca dell'istituzione del porto franco e pubblicata unitamente alla cronaca. Sulla questione vedi PIETRO KANDLER, *Emporio e portofranco a Trieste (puntata estratta dalla raccolta CONTI delle Leggi speciali per Trieste)*. Scritta dal procuratore civico ad ordine del consiglio municipale, Trieste, 1864, p. 92. Per i nostri scopi ci occuperemo solo della parte relativa alla visita di Carlo VI (pp. 1-49).

⁹ *Carlo Sesto a Trieste dietro relazioni ufficiali venete*, A.D.T. 12C5/2. Si tratta di copie ottocentesche di documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia.

¹⁰ A.D.T., 12 A 6/3.

è interamente ricavata dalla relazione di Donadoni. Identica è la situazione per quanto riguarda il resoconto fatto da Löwenthal nella sua storia dedicata a Trieste.¹¹

Fiume

- SAVERIO CLEMENTE DE MARBURG, *Breve Racconto della Gloriosa comparsa nella Fedelissima, e antichissima Città di Fiume Capo della Liburnia; visita di Buccari e Porto Rè, fatta il 15 del Mese di Settembre, e giorni successivi dello anno 1728, dalla Sac. Ces. e Real Cattolica Maestà di Carlo Sesto [...]*, manoscritto¹²

Lo stesso autore ha dato alle stampe una relazione latina contenente i discorsi ufficiali tenuti dalle autorità cittadine di Fiume in latino davanti al sovrano.¹³

IL VIAGGIO DELL'IMPERATORE

Carlo VI aveva dato un grande impulso alla politica economica dello Stato nel 1719, con l'istituzione della *Compagnia aulica per il Commercio*¹⁴ e con la creazione di due nuovi porti franchi a Fiume e a Trieste.¹⁵ Sempre a Trieste il sovrano scelse di stabilire una delle sedi della *Imperial Privilegiata Compagnia Orientale*¹⁶ e di avviare la costruzione di un grande arsenale nell'area fino a poco tempo prima occupata dalle saline. Per favorire il transito delle merci egli aveva di recente fatto allargare e risistemare la via che da Vienna, attraverso i passi del Semmering (fra Vienna e Graz) e del Loibl (fra Klagenfurt e Lubiana) conduceva ai porti franchi.¹⁷ Fu proprio questa strada che l'imperatore percorse nel 1728 per vedere lo stato di avanzamento delle opere da lui intraprese e per ricevere l'omaggio di fedeltà dei sudditi. Si trattò di una grande visita ufficiale. La corte

¹¹ J. LÖWENTHAL, *Geschichte der Stadt Triest*, Triest, erster Theil, 1857.

¹² Conservato nella Biblioteca Comunale di Fiume. In buona parte riprodotto in VINCENZO TOMSICH, *Notizie storiche sulla città di Fiume*, Fiume, 1886, pp. 218-226.

¹³ KSAVER KLEMENT MARBURG, *Caroli VI., imperatoris et III. Hispaniarum regis civitatis homagio Flumen adventus*, Lubiana, Mayer, 1728. Sul passaggio a Fiume vedi anche LUIGI MARIA TORCOLETTI, *Fiume ed i paesi limitrofi*, II, Scuola tipografica S. Girolamo Emiliani, 1954, pp. 8-10.

¹⁴ Presieduta da Ludwig Sinzendorff, la compagnia coordinò tutti i progetti commerciali dell'impero ispirandosi ai principi dei due teorici del mercantilismo tedesco, Johann Becher (1635-1682) e Wilhelm von Schröder (1640-1688).

¹⁵ Con patente imperiale del 18 marzo 1719.

¹⁶ La storia di questa compagnia fu però molto travagliata: sospesa per sette anni nel 1727 per le pressioni delle potenze commerciali rivali di Francia, Olanda e Gran Bretagna, fu definitivamente soppressa nel 1731 in cambio del riconoscimento della *Prammatica sanzione* da parte di Inghilterra prima e Olanda poi.

¹⁷ Sulla politica economica di Carlo VI e le origini del porto franco a Trieste si veda, oltre all'opera di Kandler già citata, IRENE IACCHIA, *I primordi di Trieste moderna all'epoca di Carlo VI*, «Archeografo triestino», s. III, VIII, 1919, e ROBERTO FINZI, *Trieste, Perché*, Dipartimento di Scienze economiche e statistiche dell'Università di Trieste, consultabile on line all'indirizzo <http://www.univ.trieste.it/nirdses/dises/faculty/wp63.pdf>.

intera, nelle sue massime cariche statali e nobiliari accompagnò il sovrano in questo viaggio nell’Austria interiore.¹⁸ Ad ogni stazione accorsero la nobiltà locale, il popolo e un gran numero di nobili forestieri. L’incontro a Trieste con una delegazione della Repubblica di Venezia conferì all’avvenimento un carattere diplomatico.

L’imperatore partì da Graz il 16 agosto, dopo avere anticipatamente festeggiato il compleanno dell’imperatrice,¹⁹ fu a Gorizia da giovedì 2 a martedì 7 settembre, a Trieste da venerdì 10 a lunedì 13, a Fiume da mercoledì 15 a sabato 18 e fece infine ritorno a Graz probabilmente il 20 settembre²⁰ (Tabella 1).

Tabella 1. Diario del viaggio di Carlo VI

	Arrivo	Permanenza	Partenza
Graz			16/08
Klagenfurt	20/08	20/08-24/08	24/08
Lubiana	26/08	26/08-30/08	30/08
Gorizia	02/09	03/09-07/09	07/09
Trieste	10/09	10/09-13/09	13/09
Fiume	15/09	15/09-18/09	18/09
(Lubiana?)	20/09	20/09-21/09	21/09
(Graz?)	24/09		
Graz	20/09		

Ad ogni stazione ebbe numerosissimi impegni ufficiali: diete, udienze, sfilate, cerimonie laiche e religiose, rassegne e feste. Persino i pranzi e le cene furono sempre fatti in pubblico, alla presenza dei nobili locali. Per averne un’idea basterà dare un’occhiata agli impegni del soggiorno triestino (Tabella 2).

¹⁸ L’*Austria interiore* o *Innerösterreich* era la giurisdizione comprendente la Stiria, la Carinzia, la Carniola, Trieste, Gorizia e Gradisca.

¹⁹ Il compleanno dell’imperatrice Elisabetta Cristina di Braunschweig-Wolfenbüttel cadeva infatti il 28 di agosto e fu celebrato in quell’occasione anticipatamente con l’opera *La forza dell’amicizia, ovvero Pilade ed Oreste*, pasticcio di Giorgio Reuter il giovane e Antonio Caldara su libretto di Claudio Pasquini. Cfr. in proposito la «Gazzetta di Mantova» n. 36 del 3/9/1728.

²⁰ Facendo un calcolo in base alla «*Marche – Route / Von Larenburg nacher Gratz / Anno 1728*», il piano del viaggio contenente le tappe e i tempi di percorrenza (ma non le date) inviato a stampa dalla corte imperiale a tutte le amministrazioni delle principali località toccate (una copia è conservata all’Archivio di Stato di Trieste, Intendenza commerciale per il litorale di Trieste, 1748-1776, b. 88), l’arrivo a Graz avrebbe dovuto avvenire il 24 settembre, dopo una sosta a Lubiana dal 20 al 21. Il «*Mercur de France*» (ottobre 1728, pp. 2305-2307, cit. in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, p. 39) dà la notizia del ritorno a Graz già al 20.

Tabella 2. Il soggiorno a Trieste

Data	Periodo	Eventi
09/09	Pomeriggio	Gli ambasciatori veneti giungono al loro alloggio ai «SS. Martiri» presso il convento dei cappuccini
	Sera	Il sovrano pernotta a Lipizza
10/09	Mattino	Fa l'ingresso in città; ne riceve le chiavi; sfila in piazza Grande; assiste alla messa solenne in Cattedrale a S. Giusto; prende alloggio nel palazzo episcopale
	Pranzo	Palazzo episcopale, sede del trono: riceve le chiavi del Castello, poi pranza in pubblico con la nobiltà
	Pomeriggio	Prime udienze di autorità cittadine; arrivo del Principe di Lorena; solenne ingresso degli ambasciatori veneti con il loro seguito
	Sera	Cena in pubblico del sovrano al palazzo episcopale e degli ambasciatori al loro alloggio; corteggio della nobiltà per la città
11/09	Mattino	Nella sala del trono a palazzo: omaggio delle autorità cittadine; giuramento di fedeltà e baciamano; messa alla cappella episcopale
	Mezzogiorno	Udienza degli ambasciatori veneti
	Pranzo	In pubblico a palazzo
	Pomeriggio	Visita del porto, della nave da guerra S. Maria Elisabetta e dell'arsenale; poi in cappella per il vespero
	Cena	A palazzo, in pubblico
12/09	Mattino	Messa cantata in cattedrale a S. Giusto
	Pranzo	In pubblico a palazzo
	Pomeriggio	Udienza di congedo degli ambasciatori veneti; udienza del Magistrato cittadino, durante la quale parte senza i dovuti onori il duca di Lorena; udienza dei padri cappuccini; udienza degli Ebrei della città; vespero e la litania in cappella
	Cena	In pubblico a palazzo
	Sera	Festa da ballo nella gran sala del pubblico palazzo
13/09	Mattino	Congedo e partenza dell'imperatore; partenza degli ambasciatori veneti
	Pomeriggio	Partenza del seguito degli ambasciatori veneti

Durante le tre giornate triestine l'imperatore tenne udienze ripetute nel palazzo vescovile, dove aveva preso alloggio e dove fu eretto per l'occasione il trono, con le autorità locali e con gli ambasciatori veneti, con i padri cappuccini e con gli Ebrei, sfilò per le vie della città, vide sfilare la delegazione della Serenissima, visitò ufficialmente la piazza, il castello, il porto, la nave da guerra S. Maria Elisabetta, l'arsenale; partecipò a messe solenni cantate con tutto il clero e il capitolo schierato, pranzò sempre in pubblico alla presenza della nobiltà locale. Si trattò di un vero e proprio *tour de force* di cerimonie pubbliche e anche nelle altre tappe del viaggio l'agenda degli impegni pubblici e mondani fu altrettanto intensa.

I SERENISSIMI AMBASCIATORI

La delegazione veneta che andò a rendere omaggio all'imperatore era guidata dagli ambasciatori straordinari Andrea Cornaro e Pietro Capello. Donadoni racconta che i veneziani avevano inizialmente pensato di organizzare «anche con troppa prodigalità» una grandiosa spedizione, ma «insorte varie difficoltà che frastornano il viaggio per mare,²¹ fu disposto per terra fino ai Bagni», località corrispondente all'odierna Duino.²² Da lì poi gli ambasciatori proseguirono per mare, «condotti in peote con tutto il loro seguito e presero alloggio nell'ospizio dei Padri Benedettini, detto Santi Martiri, alla quale [sic] smontarono senza toccar città» la sera del 9 settembre (D, p. 17). Il convento si trovava infatti fuori dalle mura. La delegazione durante il cammino si era andata ingrossando, come racconta Cornaro nel suo dispaccio inviato da Motta di Livenza al senato di Venezia il 3 settembre, per il sopraggiungere di nobili col relativo seguito della terraferma di Mestre, Padova e Udine,²³ fino a raggiungere la cifra di 200 persone accompagnate da 200 cavalli. Durante la loro permanenza in città i veneziani vennero ospitati in tre abitazioni riunite in una per l'occasione, furono scortati da un nobile cittadino, il principe Pio, e assistiti per le proprie necessità da 14 giovani della nobiltà (A, p. 8). Fecero il loro ingresso solenne il pomeriggio del 10 con una pompa adatta a città come Roma o Vienna (A, p. 4).²⁴ A mezzogiorno dell'11 si tenne l'udienza principale nella sala del trono nel palazzo episcopale con il discorso tenuto da Cornaro; il pomeriggio del giorno seguente quella di congedo con il discorso di Capello. In un lungo dispaccio inviato il 13 settembre i due senatori stesero una relazione soddisfatta dell'ambasceria dando conto ciascuno del proprio discorso ufficiale e delle risposte del sovrano, poi ripartirono con gli stessi mezzi e sullo stesso itinerario seguito all'andata per Venezia, dove giunsero il 18 settembre²⁵ (Tabella 3).²⁶

²¹ Le difficoltà sono da ricondurre all'epidemia di peste scoppiata in quell'epoca a Zante. Vedi sotto.

²² CASIMIRO DONADONI, op. cit., pp. 16-17. D'ora in poi ci si riferirà a questa fonte con l'abbreviazione D.

²³ L'anonimo cronista triestino (d'ora in poi A) vede sfilare l'11/9 a Trieste un «numeross. corteggio de primi Cavalieri di terra ferma Padova, Verona, Brescia, Udine, Capodistria, altre Città», p. 5.

²⁴ Il cronista anonimo segnala inoltre con soddisfazione che 60 dei 200 cavalli venivano dalle stalle imperiali e che la spesa per il mantenimento dell'intera delegazione a Trieste fu a carico di sua maestà.

²⁵ «Mercure de France», 10/1728, pp. 2305-2307, cit. in MICHAEL TALBOT, op. cit., p. 39.

²⁶ D = Donadoni; A = Anonimo; C = Conti (vedi oltre a p. 9); Disp. = Dispacci degli ambasciatori a Venezia; MdF = «Mercure de France».

Tabella 3. Il viaggio degli ambasciatori di Venezia

Data	Avvenimento e fonte
2/4	A Venezia si pensa di inviare per mare gli ambasciatori ad incontrare Carlo VI (C, 2/4/28)
Primavera / estate	Un'epidemia di peste scoppiata a Zante ostacola la spedizione (C, 28/5/28 e varie fino al 21/8/28)
22/7	Capello e Cornaro vengono nominati ambasciatori straordinari per l'omaggio all'imperatore (C, 22/7)
3/9	Giungono a Motta di Livenza (Disp. del 3/9/28)
9/9	Proseguono per mare «senza toccar città» fino al convento dei cappuccini di Trieste (D, p. 17)
10/9	Solenne ingresso (D, p. 29)
11/9	Prima udienza col sovrano (D, p. 35)
12/9	Udienza di congedo (D, p. 41)
13/9	Partenza per Venezia (A, p. 8)
18/9	Arrivo a Venezia (Mdf, p. 2305-2307)

I MOMENTI MUSICALI

Rilevante fu lo spazio assegnato alla musica nel corso del viaggio. La tabella 4 ne dà un quadro d'insieme.

Ogni mattina vennero cantati la messa ed il *Te Deum*: il primo fu per «il giorno del suo felice asilo, il secondo per l'Omaggio, et il terzo per la liberazione di Viena» (A, p. 8); ogni sera si cantò il vespro; ogni pubblico banchetto fu allietato da musica, probabilmente solo strumentale. L'ultima sera, fino a tarda notte si suonò per il ballo. Per far fronte a queste gravose necessità il sovrano, che sappiamo essere mecenate e musicista lui stesso, viaggiò con la sua cappella musicale. La cronaca anonima reca alle pagine 9 e 10 un elenco dei nobili che hanno accompagnato l'imperatore (si vedano le figure 2 e 3). Uno di loro, il principe «Pro'», è indicato come «Sovrintendente Supremo delle Musiche». A pagina 11 (si veda la figura 4), nell'elenco dei «Referendarij», cioè coloro a cui il sovrano avrebbe fatto riferimento per le necessità quotidiane, sono indicati «Dieci Musici» e «Dieci Sonattori». È l'orchestra che segue l'imperatore nel suo viaggio e che esegue tutte le musiche, sacre e profane.²⁷

²⁷ Ondřej Macek, che ringrazio, mi segnala che esiste una descrizione più dettagliata del viaggio e dell'orchestra di Carlo VI, nel saggio di FRIEDRICH RIEDEL, *Die Kirchenmusik am Hofe von Karl VI*, che però non mi è stato possibile reperire.

Tabella 4. Momenti musicali del soggiorno triestino di Carlo VI

Data	Periodo	Momenti musicali
10/09	Mattino	Messa solenne in Cattedrale a S. Giusto: <i>Te Deum</i> «che fu d'isquisitissima Musica di voci e d'Instrumenti della Maestà Sua cantato» (D, p. 26)
11/09	Pranzo	A palazzo «Pranzò [...] al concerto di isquisitissima musica» (D, p. 36)
	Pomeriggio	In cappella per il vespero. Le litanie furono cantate «da musici di corte» (A, p. 5)
	Cena	A palazzo, in pubblico, «Alla melodia di isquisitissima musica» (D, p. 39)
12/09	Mattino	«da musici di Corte fu cantata la Messa con soavissimi concerti di voci e d'instrumenti» (D, p. 41); «La messa fu cantata da musici di sua capella con isquisitissima orchestra, terminata la quale si cantò il <i>Te Deum</i> » (A, p. 6)
	Pomeriggio	«da suoi musici fu cantato il vespero e la litania» (A, p. 7)
	Cena	In pubblico a palazzo «mentre che cenava vi furono tuti i virtuosi di instrumenti, che finche durò la cena lo accompagnarono con sinfonie diverse» (A, p. 7)
	Sera	«Suntuosa festa da ballo nella gran sala del Pubblico Palazzo» (D, p. 44). «Raro, e soave era il Conserto degl'Instrumenti» (D, p. 44)

LE LETTERE DELL'ABATE CONTI

Un osservatore assai particolare del viaggio di Carlo VI è l'abate Conti.²⁸ Fra il 1713 e il 1726 Conti soggiornò in varie riprese a Londra e a Parigi. Nella capitale francese conobbe e frequentò la contessa Marthe-Marguerite de Caylus.²⁹ Dopo essere rientrato a Venezia, le inviò, dall'ottobre del 1726 all'aprile del 1729, una serie di lettere³⁰ dal carattere solo a tratti privato: erano solitamente lette da amici e conoscenti sia della contessa che dell'abate; erano state pensate e scritte per una futura pubblicazione. Fu per questo scopo che il conte de Caylus,³¹ figlio della contessa, le fece ricopiare e le corresse. Il progetto editoriale venne però abbandonato e le lettere sono rimaste manoscritte, conservate in un codice della

²⁸ Antonio Schinella Conti (Padova, 22/1/1677-Padova, 6/4/1749), fisico, matematico, storico, filosofo e letterato, fu una personalità versatile e celebre al suo tempo, tanto che il re inglese Giorgio I di Hannover (28/5/1660-11/6/1727) lo incaricò di stabilire chi, fra Newton e Leibniz, sia stato il vero scopritore del calcolo infinitesimale.

²⁹ Marthe-Marguerithe Le Valois Le Villette de Mursay, comtesse de Caylus (1671-1729).

³⁰ Oggi pubblicate a cura di SYLVIE MAMY alle quali si rinvia per ulteriori approfondimenti: ANTONIO CONTI, *Lettere da Venezia a madame la comtesse de Caylus. 1727-1729*, Firenze, Olschki, 2003.

³¹ Anne-Claude-Philippe de Thubières de Grimoard, comte de Caylus (31/10/1692-5/9/1765), archeologo, accademico, incisore e letterato.

Biblioteca Marciana di Venezia.³² Conti parla d'arte, di musica, di storia, di attualità e soprattutto di politica, compilando, insomma, una sorta di gazzetta informale, aperta ai «si dice» e ai pettegolezzi. Parla spesso anche dell'imperatore ma sempre con una certa antipatia, perché lo ritiene nemico della Francia, sua seconda patria, ispiratore di una politica mercantilistica che ostacola gli interessi di Venezia e perché lo giudica altezzoso e privo di gusto. Ecco un esempio dei giudizi che l'abate confida all'amica:

L'Empereur est un homme très sérieux et qui soutient si fort son rang qu'à peine salue-t-il en public le prince de Lorraine *quoi qu'il l'aime beaucoup* [...] Jugez de comme il regarde les autres: il n'a [ni] de goût, [ni] et de passion, [si ce n'est] que pour la dévotion dont ses courtisans se passeroient [très] volontiers (25/6/1728).

Nondimeno, Conti ne segue tutte le mosse e ascolta ogni voce che lo riguardi. E per il viaggio a Trieste prova un grandissimo interesse. Nella lettera del 2/4/1728 comunica all'amica che l'imperatore visiterà Trieste e che Emo potrebbe essere uno degli ambasciatori veneti che andranno a rendergli omaggio. Confessa anche che sarebbe tentato di accompagnarlo se non temesse il mare e la sua asma.

On quitte Trieste pour établir un [poste] *port* à Boucary. L'Empereur le doit visiter. M^r Emo sera peut-être un de nos ambassadeurs pour complimenter l'Empereur qui sera peut-être escorté par nos galères. Je serois tenté d'y accompagner M^r Emo, mais je crains la mer et mon asthme (2/4/1728).

È dunque il patrizio Angelo Emo la fonte da cui Conti ricava le notizie. Ma quando si decisero gli ambasciatori da inviare a Trieste, Emo non volle essere della partita per riguardo a suo fratello:

On a [choisis] nommé icy les ambassadeurs [pour] qu'on envoie complimenter l'Empereur à Trieste. Mons^r Emo n'a pas voulu [se faire nommer] être du nombre par rapport à son frère. Ainsy me voilà hors de toute tentation pour voir l'Empereur. Le désir en étoit bien foible (22/7/1728).

Era infatti a Zante scoppiata un'epidemia di peste, di cui a Venezia si temeva la diffusione. Il fratello di Angelo Emo fu scelto come Provveditore Generale per tirare la linea di demarcazione del contagio. Furono inoltre raddoppiati i magistrati della sanità e furono prese misure severe di prevenzione (12/7/1728),

³² Codice Marciano Mss francesi App. 58 (= 12.102) intitolato «Lettres [historiques, littéraires et politiques] / (si l'on veut) / de M. L'abbé Conti noble vénetien / à Madame de Caylus / publiées sur le manuscrit original, et inédit / revu par le Comte de Caylus, Son fils, / avec des corrections de la propre / main de ce[t académicien] célèbre académicien / ouvrage / précédé d'un essai sur la vie de l'ab. Conti». Vedi in proposito l'introduzione di Sylvie Mamy all'edizione moderna, op. cit., pp. 17 e sgg. La curatrice ha posto fra parentesi quadre le parti cancellate e in corsivo quelle aggiunte dal revisore settecentesco sul manoscritto in vista della pubblicazione. Tale convenzione sarà mantenuta anche nel presente lavoro. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione moderna.

che si proponevano di scoraggiare ogni viaggio, compreso quello a Trieste. È per questo motivo che gli ambasciatori si spostarono per terra anziché per mare. Il contagio fortunatamente si rivelò meno grave del temuto e la delegazione, che fremeva per partire (21/8/1728) poté farlo. Ma così Conti perse la sua fonte di informazione diretta. Egli dunque da questo momento possiede solo notizie indirette, che gli giungono probabilmente dallo stesso Emo e che a volte si rivelano imprecise. Per esempio, quando a Trieste è certo che il viaggio sarà fatto e si intraprendono costose opere per l'evento, egli confida all'amica che per avarizia l'imperatore non si spingerà più lontano di Graz (19/5/1728 e 4/6/1728). Anche quando viene a sapere che il sovrano è a Graz, Conti continua a dubitare che prosegua il viaggio (12/7/1728) e solo nella già citata lettera del 22 luglio la notizia è implicitamente data per certa. Poi, ad eccezione del già segnalato cenno sull'impazienza degli ambasciatori veneti per il viaggio a Trieste (21/8/1728), della questione non si sa più nulla fino al ritorno della delegazione avvenuto il 18 di settembre. Conti allora si affretta a fare il resoconto di ciò che ha saputo all'amica nelle due lettere del 19 e del 23 settembre, molto note ai frequentatori di Vivaldi. Per prima cosa racconta divertito il goffo ingresso a Gorizia:

Madame / L'Empereur a fait son entrée à Gorice habillé à l'Espagnole, mais il étoit monté sur un cheval si ardent que la Sacrée Majesté Impériale catholique [courut] a couru risque d'être renversée. Nous ne sommes plus dans le tems d'Homère où l'on auroit fait entendre raison aux chevaux, même allemands (19/9/1728).

È poi lieto di constatare che l'idea di fare un gran porto a Trieste è di difficile attuazione e che anche Buccari (oggi Bakar) come sito appare inadatto a questo scopo:

L'idée de faire un port est plus belle que possible (19/9/1728).

L'Empereur n'a pas été trop content de son Trieste [...] Il est impossible de bâtir un port à Trieste, à moins [qu'on n'appplanisse] d'appplanir les montagnes, et quand même on les appplanirait, on ne [en] pourroit en faire un port capable de contenir plusieurs vaisseaux. Il y auroit plus de commodité à Bouchary. Mais le vents violents du Golfe y règnent sans cesse (23/9/1728).

Ma nelle stesse lettere si trovano anche informazioni imprecise. Ecco ciò che egli riferisce a proposito della parte conclusiva del viaggio:

L'Empereur a resté deux jours à Trieste mais il n'est [pas passé] venu ni à Bucari [et] ni à Fiume (19/9/1728).

Ma i giorni di permanenza a Trieste, come abbiamo visto, furono tre e non due, inoltre l'imperatore fu sia a Fiume, che a Buccari, che a Porto Re (oggi Kraljevica), come ci assicura anche la sola lettura del frontespizio della già citata cronaca di Marburg.³³ Non è da credere che Conti abbia voluto diffondere intenzionalmente

³³ Vedi sopra (nota 13).

notizie imprecise, quanto piuttosto che egli abbia semplicemente trasmesso alla marchesa sua amica ciò che si sperava e ciò che si mormorava negli ambienti diplomatici veneziani, cioè che i grandiosi progetti commerciali dell'imperatore si stavano rivelando illusori. Questo significa che anche a proposito delle informazioni riguardanti Vivaldi dobbiamo attenderci le stesse imprecisioni?

VIVALDI A TRIESTE?

Conti sembra apprezzare Vivaldi come compositore. Nella lettera del 23/2/1727 ne ammira la grande produttività musicale e loda l'opera andata in scena al S. Angelo³⁴ per la sua musica varia e sublime. Come uomo deve piacergli di meno, specie nei suoi approcci con l'imperatore. Lo si capisce proprio dai due celebri passi che riguardano il viaggio a Trieste. Ecco la prima lettera:

Faites mes compliments à Mr le Comte votre fis: dites-lui que [mons. a été à Trieste avec nos ambassadeurs] l'Empereur a donné beaucoup d'argent à Vivaldi avec une [collane] chaîne et une médaille d'or et qu'il l'a fait chevalier, *Schiavo Signor Cavalliere* (19/9/1728).

Non è possibile identificare la persona («mons.») che si è recata a Trieste con gli ambasciatori. I biografi sono poi concordi nel ritenere infondata la notizia relativa al titolo di cavaliere,³⁵ altrimenti Vivaldi se ne sarebbe servito. Talbot³⁶ ritiene che l'errore possa derivare dal dono: l'informatore di Conti o Conti stesso può aver creduto che la catena con la medaglia attestasse l'avvenuta investitura al titolo di cavaliere, mentre potrebbe trattarsi solamente di un dono fatto ai segretari della delegazione.³⁷ Le cronache triestine non ci aiutano in proposito, poiché descrivono solo i doni fatti ai due ambasciatori: due ritratti dell'imperatore tempestati di diamanti del valore di «sei milla e più fiorini lo uno» (A, p. 6 e D, p. 42). Al loro seguito (la «famiglia») furono donati «nove³⁸ milla ongeri» (A, p. 6). Che sia questo il molto denaro («beaucoup d'argent») ricevuto da Vivaldi? Si noti poi che la notizia offre l'occasione al revisore del manoscritto, forse lo stesso conte di Caylus, di aggiungere l'espressione sarcastica riprodotta in corsivo («Schiavo Signor Cavalliere»), segno che nell'ambiente della marchesa l'idea che l'imperatore conferisse simili onorificenze doveva apparire ridicola. Similmente satirica è pure l'intenzione alla base dell'altro riferimento a Vivaldi nella lettera successiva:

³⁴ Si tratta del *Farnace* su testo di Lucchini.

³⁵ Si veda ad esempio MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, cit., p. 40 e THEOPHIL ANTONICEK – ELISABETH HILSCHER, *Vivaldi*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997, pp. 106-108.

³⁶ Op. cit., p. 40.

³⁷ «Mercure de France», ottobre 1728, p. 2307, cit. in MICHAEL TALBOT, op. cit., p. 48.

³⁸ La parola è però di difficilissima lettura.

L'Empereur a entretenu longtems Vivaldi sur la musique. On dit qu'il [a parlé plus à] lui a plus parlé à lui seul en [deux semaines] 15 jours qu'il ne parle à ses ministres en deux ans. Son goût pour la musique est très [violent] *vif* (23/9/1728).

La correzione del revisore può risultare un poco fuorviante, perché fa perdere la simmetria «due settimane», «due anni» che rivela l'intento retorico di Conti: egli non si propone tanto di essere preciso, quanto di essere sarcastico. Qui ha sotto mano due bersagli polemici che possono essere colpiti con una sola frase. L'imperatore ha fama di uomo estremamente laconico. In effetti ai numerosi discorsi ufficiali della visita a Trieste egli fa rispondere ai suoi ministri o al massimo pronuncia una breve formula di rito. Vederlo qui dipinto come colui che intrattiene, con passione violenta, Vivaldi sulla musica è cosa che deve aver divertito assai la contessa di Caylus.

Anche se l'espressione «due settimane» ha più valore retorico che sostanziale, tuttavia essa indica un periodo superiore rispetto al soggiorno triestino, che Conti, s'è visto, considerava di due giorni. Se egli avesse davvero voluto indicare il solo soggiorno triestino avrebbe di certo detto «due giorni» anziché due settimane e ciò avrebbe lasciato intatta e forse accresciuto la forza ironica della frase. È più probabile che Conti intendesse riferirsi a un periodo di tempo grossolanamente specificato, ma superiore alla sosta a Trieste, un periodo indicato come già concluso nel momento in cui furono scritte le informazioni di cui l'abate è in possesso, cioè quello della partenza degli ambasciatori da Trieste il 13 settembre. Si consideri anche che Conti non dice espressamente in nessuno dei due luoghi citati che Vivaldi si è recato a Trieste, anche se parla di lui sempre in contesti in cui si fa riferimento al viaggio dell'imperatore. Volendo dunque prestar fede alle parole dell'abate dovremmo ritenere che l'incontro, conclusosi a Trieste, si sia protratto per un periodo più lungo rispetto al solo soggiorno triestino. Potrebbe insomma trattarsi della parte del viaggio compresa fra le tappe di Gorizia e Trieste, cioè dal 2 al 13 settembre 1728. Purtroppo anche in questo caso le fonti triestine e goriziane non ne danno conferma: non c'è nulla, né nelle cronache, né nelle lettere scambiate fra la corte viennese e le due città (lettere pur piene di riferimenti a spese e a dettagli anche minuti dell'evento) che possa, anche indirettamente ma in modo chiaro, riferirsi al compositore o alla sua opera. Va anche detto che la cronaca triestina anonima, meno pomposa e retorica sia di quella di Donadoni, sia dell'altra di Marburg relativa a Fiume, pur senza abbandonare il suo intento celebrativo, è desiderosa di offrire un ritratto di Carlo VI come uomo oltre che come sovrano. Vediamo così l'imperatore a tavola, mentre parla affabilmente con i commensali, scopriamo cosa mangia, quante volte, cosa e in che modo beve, veniamo a sapere che predilige la conversazione di un barone, il «barone Clain», un nano alto tre piedi,³⁹ ma colto e raffinato e del suo buffone Stefano (A, p. 6). È difficile credere che Vivaldi sarebbe passato inosservato.

³⁹ 1 piede = 31,6081 cm. «Clain» («Klein» = piccolo) è dunque un soprannome.

Bisogna ritenere dunque che Vivaldi non abbia mai compiuto il viaggio a Trieste? Non proprio. Ce n'è abbastanza per dubitare dell'incontro, ma non per essere certi che non sia avvenuto. Ed anzi le notizie che possediamo si prestano anche ad una lettura opposta.

Innanzitutto bisogna considerare il fatto che le fonti triestine, goriziane e fiumane sul viaggio dell'imperatore danno conto solo di ciò che rientra nelle celebrazioni. Questo ci permette di escludere con una certa sicurezza che Vivaldi avesse qualche parte nell'evento, ma ciò non significa che egli non possa avere incontrato in privato l'imperatore, nonostante i gravosi impegni ufficiali della visita. Anche il silenzio dell'anonimo triestino in proposito va considerato con cautela. Il cronista infatti non avrebbe mai riferito, come invece fa regolarmente Conti, una voce o peggio un pettegolezzo sull'imperatore: egli descrive o ciò che ha letto sulle carte del Magistrato cittadino o ciò che ha visto con i propri occhi. Va perciò escluso che l'anonimo abbia assistito ad uno dei colloqui fra Vivaldi e l'imperatore e se ne avesse solo sentito parlare difficilmente lo avrebbe raccontato. Vivaldi insomma non poté sedere a tavola col sovrano e, vista la sua notorietà, è anche improbabile che potesse prendere parte in qualche modo alle esecuzioni musicali senza essere notato.

Per quanto riguarda le affermazioni di Conti va poi ricordato che egli non intende propinare delle falsità alla sua amica e che, a parte le esagerazioni dovute alla sua antipatia per Carlo VI, egli, paradossalmente in buona fede, ritiene vere le cose che scrive. Certo, ingannevoli potrebbero essere le sue fonti, ma ciò attesta anche che le voci dell'incontro di Vivaldi con l'imperatore circolavano negli ambienti veneziani vicini agli ambasciatori che si recarono a Trieste.

Vi sono poi indizi, per lo più noti, che rivelano che in quel giro d'anni un contatto fra i due personaggi deve essere avvenuto. Il primo di essi sta nel misterioso rapporto fra le due raccolte vivaldiane intitolate *La cetra*.

Si ritiene comunemente che la dedica fatta da Vivaldi a Carlo VI dei concerti *La cetra* op. IX stampati da Le Cène nel 1727 sia una sorta di *avance* per conquistare i favori del sovrano e che il suo contenuto faccia piuttosto pensare che non vi siano ancora stati contatti diretti fra i due.⁴⁰

Si conserva a Vienna⁴¹ un manoscritto autografo in parti strumentali, privo del fascicolo del violino primo, intitolato anch'esso *La cetra*, contenente dodici concerti diversi, ad eccezione di uno solo, dall'edizione a stampa, con un frontespizio identico, a parte la mancanza del numero d'opera e dell'editore, a quello dell'op. IX⁴² (Figura 1). Il luogo in cui è conservato e la data, 1728, lasciano supporre che l'incontro fra i due sia avvenuto. L'occasione più probabile resta il

⁴⁰ Si veda per tutti MICHAEL TALBOT, op. cit., p. 38.

⁴¹ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15996.

⁴² Per un'analisi del problema si vedano fra gli altri THEOPHIL ANTONICEK – ELISABETH HILSCHER, op. cit, pp. 66-69 e 104-105, e CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 357 e sgg.

viaggio a Trieste. Gli studiosi che si sono occupati della questione ritengono che Vivaldi, per motivi a noi ignoti, non fosse in possesso di alcuna copia dell'op. IX. Venuto a sapere dell'opportunità di incontrare l'imperatore egli deve avere messo insieme in tutta fretta una raccolta manoscritta, probabilmente contenente opere già composte, da offrire in sostituzione di quella mancante. Il tempo era limitato, così egli riadattò per ogni fascicolo dei frontespizi già utilizzati aggiungendo la data e correggendo il nome del sovrano, da Carlo III, ormai inadeguato,⁴³ a Carlo VI. È possibile che Vivaldi abbia portato con sé il dono a Trieste. La forma in parti staccate e non in partitura rivela che la raccolta è fatta per essere eseguita e non solo donata. Non c'è ovviamente nessuna prova che ciò sia avvenuto durante il viaggio, ma la cosa è almeno possibile: abbiamo visto che l'imperatore viaggiò con un'orchestra certamente in grado di eseguire questi concerti.

L'ultimo indizio riguarda due titoli di cui Vivaldi si fregia negli anni seguenti. Nel libretto della ripresa di Pavia del *Farnace* nel 1731 Vivaldi si dichiara «maestro di cappella di S. A. R. il serenissimo Sig. duca di Lorena, di S. A. S. il Sig. principe Filippo d'Assia Darmstath, di S. A. S. il sig. principe Joseppe Gio. Adamo principe regnante di Liechtenstein». Quest'ultimo,⁴⁴ a causa della sua prematura scomparsa, è chiamato in causa solo in questa occasione dal compositore, il quale si dice invece al servizio del duca di Lorena,⁴⁵ oltre che nel libretto sopra citato, a partire dal 1735⁴⁶ fino al 1739.⁴⁷ Si riteneva comunemente che Vivaldi avesse incontrato questi due protettori nel corso del suo viaggio in Boemia nel 1729 o nel 1730. Ecco invece che potrebbe averli incontrati a Trieste, dove, è bene ricordarlo, il sovrano viaggiava con l'intera sua corte. Vediamo infatti insieme i due nobili mentre assistono, il 10 settembre a Trieste, all'ingresso degli ambasciatori veneti nella cronaca di Donadoni:

⁴³ Carlo ostinatamente perseguì il disegno di ottenere il trono spagnolo a cui era stato designato dal padre Leopoldo I, e si fregiò del titolo spagnolo (Carlo III appunto) almeno sino al Trattato di Utrecht, che mise fine alla guerra di successione spagnola (1701-1714), in seguito alla quale fu incoronato il suo rivale Filippo V. Carlo III è anche il titolo che egli assunse dal 1711 come re d'Ungheria, unitamente a quello ancor più prestigioso di imperatore.

⁴⁴ Johann Josef Adam (25/5/1690-16/12/1732) principe del Liechtenstein fra il 1721 e il 1732 e consigliere privato di Carlo VI.

⁴⁵ Francesco Stefano (Nancy, 8/12/1708-Innsbruck, 18/8/1765) duca di Lorena col nome di Francesco III fino al 2/5/1737, quando, col trattato di Vienna che chiude la guerra di successione polacca, il titolo passa al detronato re di Polonia Stanislaw Leszczyński. Per compensazione egli diviene granduca di Toscana col nome di Francesco II, terra in cui però risiede solo per breve tempo, dal 20/1/1739 al 27/4/1740. Prediletto dall'imperatore Carlo VI, si stabilisce presso di lui a Vienna dal 1723 al 1729 e dal 1732 al 1739. Il 12/2/1736 sposa Maria Teresa d'Asburgo e diviene nel 1740 coregente dell'impero insieme alla consorte e nel 1745, con la morte di Carlo Alberto di Baviera, imperatore del Sacro Romano Impero col nome di Francesco I, in quanto marito dell'erede al trono. Vedi sulla questione MICHEL ANTOINE, *Antonio Vivaldi et François de Lorraine*, «Annales de l'est» V, 1954, pp. 159-162.

⁴⁶ Nel libretto dell'*Atenaide* andata in scena a Verona in quell'anno.

⁴⁷ Come si legge sul libretto del *Feraspe* rappresentato in quell'anno al S. Angelo di Venezia.

Alle due incirca doppo mezzo giorno in quest'oggi, era capitato il Serenissimo Principe Ereditario di Lorena, nel di cui volto ben si vedeva risplendere la grandezza, e la purità di quel Sangue che trae dall'Eccelsi suoi Natali; questo preso l'alloggio nel Seminario, si portò nel Pubblico Palazzo della Città à vedere l'ingresso dell'Ambasciata suddetta, accompagnato dall'Eccellentissimi Principi di Swarzenburg, Liechtenstein, Locoviz, Pio, Conti Paar, Martiniz, Altam, & altri diversi Soggetti cospicui della Cesarea Corte (D, p. 30).

Insomma, il raffronto fra le fonti disponibili non scioglie i dubbi sull'incontro fra Vivaldi e l'imperatore: non ci offre prove certe né a conferma né a smentita dell'avvenimento. Se le affermazioni di Conti risultano da un lato ridimensionate, dall'altro esse non appaiono smentite. Se per un verso nelle cronache del viaggio imperiale non c'è traccia di Vivaldi, per l'altro esse danno anche conto di circostanze che potrebbero accordarsi con la presenza del compositore, come quelle viste in conclusione.

Figura 1. *La cetra*, frontespizio del fascicolo del violino II



Figura 2. A, p. 9

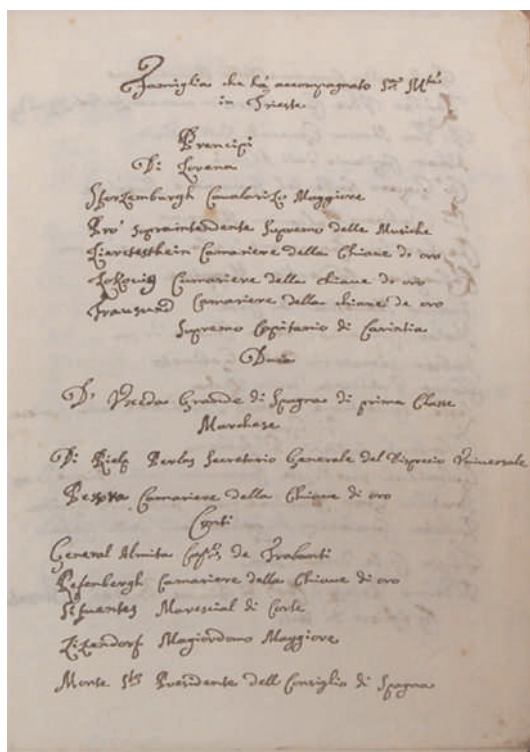


Figura 3. A, p. 10

Di Sanguis Comariere dalla Prussia, D. oro
Luigi Cav. Vice Concalave in mancozza del Belgando
Di Van Master Canavale della Costa
Alban Capitano dell'Albania
Di Giuseppe Lambertal Comariere Maggiore
Di Giuliano Galonier Maggiore
Deppanilar Comariere dalla Prussia, D. oro
Erasmus Cadenker Maggiore
Giuliano Marcial di Fite
Molan Comariere dalla Prussia, D. oro
Imbar Secretario dello Cabinetto
Clavat Subdante della Zalta
Festa Consigliere di Stato e presidente della Comessa
Di Graf
Colombenb Capitano di Lubiana
Colombenb suo Nipote Comariere dalla Prussia, D. oro
Imbarato Gran Capitano nella Contea di Coritia
Colbata Comariere Maggiore dell' detto Contado
Alfio Coma della Sona
Stefano Zafatti Cap. di Simona Buzesi, e Serrato
Consigiera di Stato

Figura 4. A, p. 11

Infanteria
Di Stail
Joan Brame
Il Bover Capitano favorito di S. M. alto 7 piedi
91 anni 33
Quatro Cappellani
Dieci Musici
Dieci Sottolani
Il Cav. Sesema della Contea di Cressi Confessore
Medico
Chirurgo
Et un buon NB. di altri familiari che io non ho notato
Una Compagnia di Avvisari
Una di Svabanti
Una di Prugeni
Una di Berocca
Una Compagnia di Militie a piedi
trecento Cavalieri tutti per servizio di S. M.
Qui legge compotica parsha non a me Mistrere
di fare da venalista, e da Istoriografo mottone
in stile rimesso secondo li uso

Herbert Seifert

VIVALDI IN THE 'ESTE' MUSIC COLLECTION
OF THE ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, VIENNA

The so-called Este Music Collection (*Estensische Musikalien*) of the Österreichische Nationalbibliothek is a comparatively small, but very important, part of the music department with many unique or extremely rare examples of prints and copies. Where did this material come from, and when and how did it get to Vienna?¹

Together with an important collection of art and musical instruments, it was presumably founded by Marchese Tomaso degli Obizzi in the late eighteenth century in his palace of Catajo near Padua. In his last will, drawn up in 1803, Marchese Tomaso, whose family descended from the Este, designated Ercole III d'Este as his heir, or, in the event of the latter predeceasing him, one of his grandsons. Indeed, Ercole died in the very year of the will, 1803, whereas Tomaso degli Obizzi lived for two more years. Maria Beatrice d'Este, daughter of Duke Ercole III and since 1771 married to a son of Empress Maria Theresia, Archduke Ferdinand, now became the heir to the duchy of Modena, and her son Francesco, who would become Duke of Modena in 1814, inherited the Obizzi collections. When Ferdinand died three years later, Maria Beatrice decided to settle in Vienna permanently. Her grandson, Franz/Francesco V of Modena, transferred the instruments, music and some other objects to Vienna when he was forced by the revolution to leave his duchy in 1859.

Since he remained childless, his heir became Archduke Franz Ferdinand Habsburg-Este, who was assassinated in 1914 in Sarajevo (cf. Table 1 at the end). He had the collection transferred to the new part of the Imperial Palace. The music collection, which formed a part of the Obizzi art collection in the Kunsthistorische Museum until the 1920s, was subsequently moved to the music department of the National Library, the director of which, Robert Haas, was apparently aware of its importance, since he published a detailed thematic catalogue of it in 1927.²

It comprises only 19 prints but more than 200 manuscripts with mainly instrumental works and some cantatas and arias. The main body dates from the

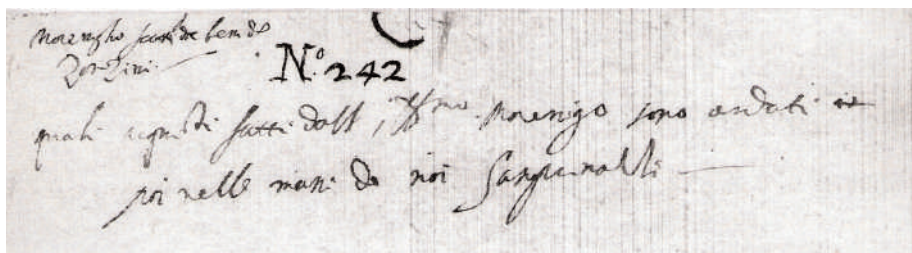
Herbert Seifert, Leesdorfer Hauptstrasse 73/2, 2500 Baden, Austria.
e-mail: herbert.seifert@univie.ac.at

¹ Cf. HERBERT SEIFERT, *Die "Estensischen Musikalien" der Österreichischen Nationalbibliothek, "Studien zur Musikwissenschaft"*, 49 (*Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*), eds Michael Jahn and Angela Pachovsky, Tutzing, Schneider, 2002, pp. 413-423.

² ROBERT HAAS, *Die Estensischen Musikalien. Thematisches Verzeichnis mit Einleitung*, Regensburg, Bosse, 1927. This rare printed catalogue, now 70 years old, is not very precise and, above all, not up to modern standards.

time between the 1680s and the 1720s, so far as the music can be dated. Only one manuscript and one print are certainly older: a copy containing trio sonatas from the 1620s to the 1670s by Dario Castello (from his *Libro secondo*, Venice 1629), Simplicio Todeschi, Andrea Falconieri (1650?), Johann Rosenmüller, Giovanni Legrenzi and Carlo Fedeli (E.M. 83), and the printed *Primo libro delle Sonate a due violini ...* by Giovanni Battista Mazzaferata, Bologna 1674 (E.M. 12). Probably one of the latest works is the manuscript copy of the unknown Filippo Banner's trio sonatas Op. 1, dated Padova 1727 (E.M. 74). Close in place and time are the equally unknown three-part balletti by Carlo Gallo and Alberto Gallo's nine *Sinfonie*, both written in 1724 in Venice (E.M. 79, 123).

This dating of the main body of music leads one to question the role of Marchese Tomaso degli Obizzi. He probably only bought or obtained music collected and partly copied earlier. A clue to the history of the collection can be found in a note scribbled down on the back cover of the violone part of Albinoni's trio sonatas (E.M. 73):



This appears to read:

"Mocengho fasciº de beni de
Zorzini _____

N.º 242

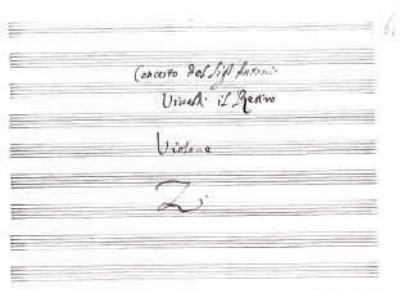
quali acquisti fatti dall ill^{mo} Mocenigo sono andati
poi nelle mani de noi Sanguinazzi _____"

and which could mean that these music items ("fascicol[i]") were possessed by and perhaps also collected by a member of the Venetian noble family Zorzini(i), then bought by a member of the famous family of doges Mocenigo³ and were given to the Paduan aristocratic family Sanguinazzi. The number 242 could well designate the call number of one of the items of the collection. If we consider the fact that this contains several sonatas for violin, cello or viol by a certain Olocin Ozzaniugnas (E.M. 40-44), "Diletante di Violoncello", whose name has to be read backwards as Nicolò Sanguinazzo,⁴ this reading seems all the more probable. And the letters Z or ZZ on some of the title pages would seem to fit well the hypothesis of an owner with the name Zorzini:

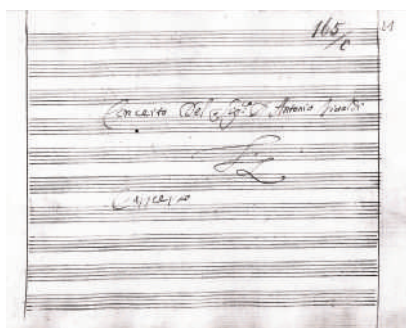
³ Alvise was doge from 1700 to 1709, Alvise II from 1722 to 1732. Giovanni de Zotti's *Sonate a violino solo*, Venice, Bortoli, 1707 (E.M. 17), were dedicated to Girolamo Mocenigo, "procuratore di S. Marco".

⁴ ROBERT HAAS, cit., p. 103, suggested this reading, but believed it to be a jocular alias or pseudonym.

VIVALDI IN THE 'ESTE' MUSIC COLLECTION



E.M. 148f (RV 294a)



E.M. 148c (RV 781)

Let us take a closer look at the contents. The printed editions form an almost homogeneous group:

Printed Music in the Este Music Collection

1674	Mazzaferrata	Sonate a due violini con bassetto	Op. 5	Bologna	Monti
1682	Legrenzi	Sonate... a tre	Op. 4	Venice	Sala
1685	Corelli	Sonate a tre	Op. 1	Rome	Mascardi
1690	Tonini	Balletti da camera a 2 vl., vla	Op. 1	Venice	Sala
1693	Ruggieri	Suonate da chiesa (a 3)	Op. 3	Venice	Sala
1694	Albinoni	Suonate a tre	Op. 1	Venice	Sala
1694	Corelli	Suonate a tre	Op. 3	Venice	Sala
1697	Corelli	Suonate da camera a tre	Op. 2	Venice	Sala
1697	Ruggieri	Suonate da chiesa (a 3)	Op. 4	Venice	Sala
1700/1702	Albinoni	Sinfonie, e Concerti a cinque	Op. 2	Venice	Sala
1703	Jacchini	Trattenimenti per camera a 3-6	Op. 5	Bologna	Silvani
1704	Albinoni	Balletti a tre	Op. 3	Venice	Sala
1704	Marini	Suonate a tre	Op. 7	Venice	Sala
1707	Zotti	Sonate a violino solo	Op. 1	Venice	Bortoli
1707	Corelli	Suonate a tre	Op. 1	Venice	Sala
1709	Vivaldi	Sonate a violino e basso	Op. 2	Venice	Bortoli
1710	Corelli	Suonate a tre	Op. 3	Venice	Sala
1710	Ferronati	Sonate a violino solo per camera	Op. 1	Venice	Bortoli
1721	Locatelli	XII Concerti grossi	Op. 1	Amsterdam	Roger

15 of the 19 editions were printed in Venice, 12 of them by Giuseppe Sala, the remaining three, among them Vivaldi's violin sonatas, between 1707 and 1710 by Antonio Bortoli. Two prints were edited in Bologna, one in Rome and only one, by far the latest, outside Italy in Amsterdam; but it was composed by the Italian Locatelli, at that time active in Rome. 15 of the prints were issued

between 1690 and 1710. Most of the music was written for at least two violins or a larger string ensemble, but only three (Zotti, Vivaldi and Ferronati) for solo violin and continuo.

Beside these prints we find 15 manuscript copies of printed editions, some of them published in score, but written out in single parts for greater performance practicality. More than half of these collections, i. e. eight, were published for the first time after 1710; eleven are for solo violin and continuo, the rest for two violins, with the exception of Corelli's *Concerti grossi*:

Manuscript copies of printed collections in the Este Music Collection

Arcangelo Corelli	Op. 4 Sonate a tre Sonate per camera a VI. e Vc. di vari autori	Rome 1694, Amsterdam 1696, Venice: Sala 1701,1710 s.l., c. 1695*
Arcangelo Corelli	Op. 5 Sonate a Violino e Violone...	Rome 1700, Amsterdam 1710
Carlo Marini	Op. 8 Sonate a Violino solo con B. c.	Venice 1705, Amsterdam c. 1707/1708
Michele Mascitti	Op. 2 Sonate a Violino solo e Basso	Paris 1706, Amsterdam c. 1707/1708
Giuseppe Valentini	Op. 4 Idee per camera a Violino e Violone...	Rome 1706/1707, Amsterdam 1710
Giovanni Reali	Op.1 Suonate e Capricci a 2 VII. e Basso	Venice: Sala 1709, Amsterdam 1710
Giovanni Reali	Op. 2 Sonate da camera a Violino e Basso	Venice: Sala 1712*, Amsterdam 1715
Tomaso Albinoni	Op. 6 Trattenimenti armonici... a VI. e Cemb.	Amsterdam c. 1712**
Francesco A. Bonporti	Op. 10 Inventioni a Violino solo	Venice and Trento 1713, Amsterdam 1716
Arcangelo Corelli	Op. 6 Concerti grossi	Amsterdam 174
Michele Mascitti	Op. 5 Sonate a Violino solo e Basso	Paris 1714, Amsterdam 1715*/**
Giuseppe Maria Buini	Op. 1 Suonate per camera à Violino e Violoncello	Bologna 1720
Carlo Tessarini	Op. 4 Trattenimenti da camera a Violino e B. c.	Urbino 1742* (but active in Venice 1720-1729)
[Filippo Banner	Op. 1 Sonate a tre	Padova 1727]

*Published in score, but copied in parts

**Copied by Sanguinazzi

For purposes of dating we should also consider the extracts from operas performed in Venice, namely in the years 1694, 1696, 1707, 1716 and 1720:

Arias From Operas in Venice

SS. Giovanni e Paolo

1694, anonymous

S. Angelo

s.a., anonymous

1694, anonymous (M. A. Ziani: *L'Amor figlio del merito* or Pollarolo: *La schiavitù fortunata*)

1696, Pollarolo: *Gli inganni felici*

S. Giovanni Grisostomo

1707, Scarlatti: *Il trionfo della libertà*

1716, Pollarolo: *Ariodante*

S. Samuele

1720, Orlandini: *Griselda*

Strikingly many of the copied compositions are for cello, e.g. 142 short *Lezioni per il Violoncello con il suo Basso*, 44 of which are attributed to Antonio Caldara (E.M. 69), a sonata by one of the Bononcini brothers (E.M. 23) and 19 anonymous sonatas for cello and basso continuo (E.M. 70). Moreover, there are parts for cello either already provided in the prints or manuscripts or written

out from the continuo or organ parts by a scribe whose writing can be identified throughout the collection mainly in cello or, even more, violone parts, often on different paper, even paper differently sized from the rest of the set. The fact that his handwriting is identical to that in the most probably autograph compositions of Nicolò Sanguinazzo or Sanguinazzi⁵ gives us more evidence for the assumption that the latter was one of the former owners of the collection.

These mentioned parts for the largest stringed instrument, the violone, exhibit typical differences from the parts they were copied from: they are simplified by omitting the smaller note values, e. g. moving in quarter notes instead of eighths, as we shall see later on from an example by Vivaldi. An exception is the cello part copied partly from the violone, partly from the organ, part of Corelli's printed trio sonatas Op. 1, because in this case the scribe made simplifications for the cello (E.M. 4b). Carlo Marini's trio sonatas Op. 7 from 1704 also provide a printed violone part which the scribe copied for a violoncello (E.M. 11). Bernardo Tonini's *Balletti da camera* Op. 1, Venice 1690, include a manuscript cello part, copied from the printed harpsichord part (E.M. 15), like Corelli's chamber sonatas Op. 2 (E.M. 5). The scores of three cello sonatas with continuo by the cellist Domenico Della Bella (E.M. 20a-c) are copied by the same scribe, too. The single parts which survive as fragments (E.M. 157) are in their majority written by Sanguinazzi for violone, cello or bass. All this points to the fact that the cello "dilettante" Nicolò Sanguinazzi added to the collection that he had taken over parts and compositions for his own instruments, the violone and the cello.

In the parts in which Corelli's trio sonatas Op. 3 survive (E.M. 6) we find an interesting case: a complete set represents the Venetian edition of 1710, but there is a second part for *violone o arcileuto* taken from an edition which had been made by the same publisher, Giuseppe Sala, in 1694 and which otherwise is not documented at all.⁶ Also unique is the complete set of parts containing the Venetian edition of Corelli's chamber sonatas Op. 2 from 1697. This composer's Op. 4 and 5 are extant in the collection as incomplete manuscript copies (E.M. 77, 30), and even the *Concerti grossi* of Op. 6 as a complete one (E.M. 119). So we find the entire very popular printed output of Corelli in the Este collection, and moreover some of the works without opus number attributed to him (E.M. 31, 98a-b).

Giovanni Maria Ruggieri's trio sonatas *da chiesa* Op. 3 and 4, published by Sala in 1693 and 1697, are known only from the Este collection (E.M. 13-14). From the same time and the same publisher came the first three opus numbers of a younger composer also active in Venice, the "musicò di violino dilettante veneto" Tomaso Albinoni (E.M. 1-3). His trio sonatas Op. 1 survive as the only complete copy of the edition from 1694 (E.M. 1);⁷ the *Sinfonie e concerti a cinque*

⁵ AGNES KORY, *A Wider Role for the Tenor Violin?*, "The Galpin Society Journal", 47, 1994, p. 135f., suggests that some of his parts destined for violoncello and written in the tenor clef were intended instead for the tenor violin, tuned an octave below the violin and played like a cello.

⁶ ROBERT HAAS, cit., p. 44, did not notice the second part, but HANS JOACHIM MARX, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné*, Köln, Volk, 1980, p. 130, points to the unique violone part as the sole existing remnant of the edition of 1694.

⁷ MICHAEL TALBOT, *Albinoni: Leben und Werk*, Adliswil, Kunzelmann, 1980, p. 228.

Op. 2 mix parts of the two editions of 1700 and 1702 with and manuscripts⁸ (E.M. 2), and the *Balletti* Op. 3 are preserved as a complete set of their third edition (1704) with an additional part for violone,⁹ reproduced by our scribe from the organ part, only without the figures (E.M. 3), just as he did in Corelli's chamber sonatas from the part for violone or harpsichord. Besides these printed works, we find numerous copies of Albinoni works known only from manuscripts, quite a few as unique sources. Two of them are attributed to Marc'Antonio Ziani and Corelli, respectively, in other sources. In most of these copies the violone part was again written out by our well-known string bass-scribe.

Together with the data presented earlier, we can now sketch a hypothetical history of the Este music collection: It originated in Venice, assembled by the unknown collector Zorzini, maybe some time before or around 1700. I have so far not been able to find out any details about his identity. He passed it to a certain Mocenigo, who augmented it with later music. A pointer to this person could be the existence of the *Sonate a violino solo* Op. 1 by Giovanni de Zotti in the collection; this print was dedicated in 1707 to Girolamo Mocenigo, "procuratore di S. Marco". Probably after 1710 the collection was given to the player of stringed bass instruments Nicolò Sanguinazzi, who switched the emphasis to music that he himself could play, copying and buying many parts or whole compositions for bass solo or violin with cello. In concertos for more string instruments he simplified the continuo or cello part to make it easily playable on his violone as a reinforcement. The route by which the collection came into the possession of Tomaso degli Obizzi remains open to speculation, but if we assume that Sanguinazzi lived in Padua like his family,¹⁰ the route to Obizzi's neighbouring castle of Catajo is plausible (cf. the Table at the end).

After this sketch of the possible history of the so-called Este collection, Vivaldi's part in it is to be our subject. The Este copy of the first edition of Vivaldi's twelve violin sonatas Op. 2, printed in Venice in 1709, is not listed in Peter Ryom's catalogue,¹¹ which names as the sole extant copy that in the Biblioteca comunale of Udine. RISM lists these two copies, and there is at least one further one in the Museo Internazionale e Biblioteca della Musica in Bologna. This edition does not give the opus number 2 on the title page, but only as part of the gathering signature and in the list of Bortoli's publications at the end of the volume, together with its price of 6 *lire*. The Este example belongs to an issue later than the one edited by Federico Maria Sardelli in facsimile in 2000; there are three corrections: 2 dots (after Vivaldi's title "D." and after the title) and the words "Con licenza de' superiori." have been added.


⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰ But in Pederobba on the river Piave, on the border between the provinces of Belluno and Treviso, there exists a Casa or Palazzo Sanguinazzi, built in 1685.


¹¹ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødning, 1986.

SONATE
A Violino, e Basso per il Cembalo
CONSAGRATE
A SUA MAESTA'
IL RE
FEDERICO
QUARTO
Di Danimarca, e Norvegia, Duca di Slesvic,
di Olstein, di Stormar, e di Ditmarfia,
Conte di Oldemburgo, di Del-
menorft, ec. ec. ec.
DA D ANTONIO VIVALDI
Musico di Violino, e Maestro de' Concerti del Pio Ospedale
della Pietà di Venezia



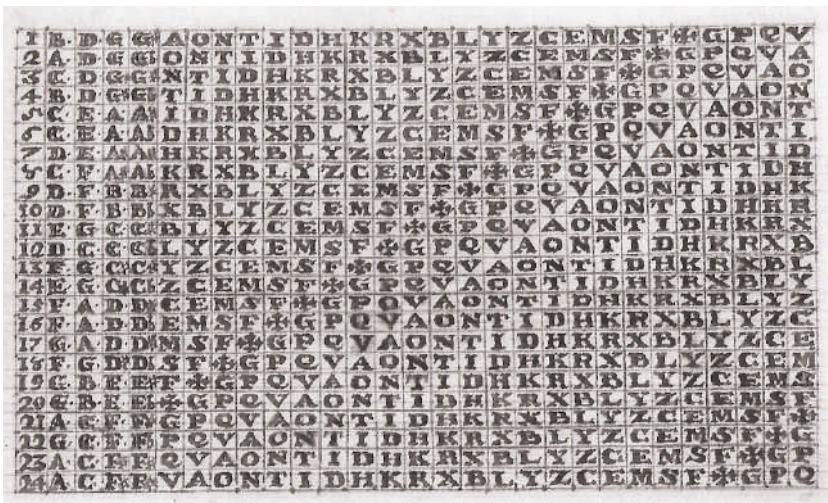
IN VENEZIA, MDCCIX.
Appresso Antonio Bortoli.

SONATE
A Violino, e Basso per il Cembalo
CONSAGRATE
A SUA MAESTA'
IL RE
FEDERICO
QUARTO
Di Danimarca, e Norvegia, Duca di Slesvic,
di Olstein, di Stormar, e di Ditmarfia,
Conte di Oldemburgo, di Del-
menorft, ec. ec. ec.
DA D ANTONIO VIVALDI
Musico di Violino, e Maestro de' Concerti del Pio Ospedale
della Pietà di Venezia



N VENEZIA, MDCCIX.
Appresso Antonio Bortoli.
CON LICENZA DE SUPERIORI.

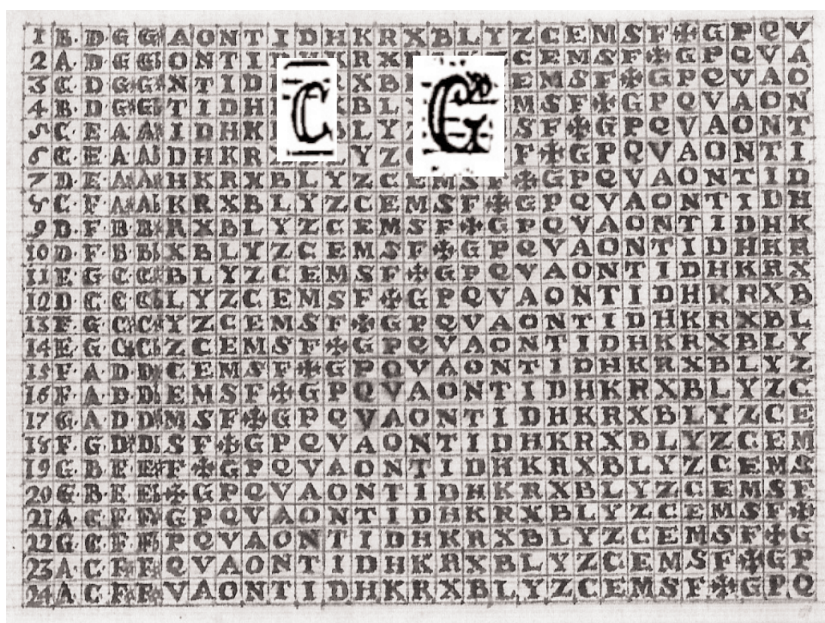
Much more striking, though, is the fact that the Viennese copy contains a handwritten sheet of paper pasted on the first page of the dedication.



We should add that the handwriting style suggests that Nicolò Sanguinazzi was its author.



E.M. 44c, Sanguinazzi's autograph



His predilection for letter riddles as manifested in his name spelled backwards may be another piece of circumstantial evidence for this assumption.

I will try to give an explanation of the almost cabbalistic combination of numbers and letters in this. The first column down contains the numbers between 1 and 24, the following four give only pitch designations, and the following 24 contain the 23 letters of the Latin alphabet, not including J, U and W, and a cross. The first column of the pitch block lists the diatonic series of the seven pitches from B to A, most of them four times, except the 'mi' degrees B

and E, which each appear only twice. The next column lists the diatonic pitches from D to C in a rising sequence: D, G and C four times each, the other pitches three times, if we allow for one mistake (G instead of B). The combination of these two columns produces sixths, fifths and sevenths and thus still makes some musical sense, in contrast to the following ones:

The image shows a grid of letters and two musical staves. The grid is 24 rows by 24 columns. The first two columns contain diatonic pitches: D, G, and C. The next two columns contain chromatic and enharmonic pitches. The remaining columns contain a magic square of letters. The two staves show musical notation with notes and rests, corresponding to the letters in the grid.

After these two diatonic columns there follow a chromatic and an enharmonic one, the first one containing the twelve rising semitones from G to F sharp, each one written twice and using only the sharp sign (again with one mistake: D instead of D#); and the last column of the musical block contains the letters rising from G to F, each four times except for B and E, as in the first pitch column, but here alternating with flat and sharp signs.

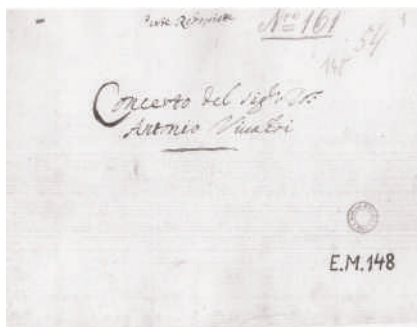
The rest of the table is a magic square, each row and corresponding column containing the same sequence of letters, each following row being shifted one letter to the left. In my attempt to find some kind of sense in the sequence, I can offer only the first six letters, which can be arranged to form the words "DON ANTONIO":

The image shows a grid of letters, similar to the one above, but with a different sequence of letters in the first two columns. The grid is 24 rows by 24 columns. The first two columns contain diatonic pitches: D, G, and C. The next two columns contain chromatic and enharmonic pitches. The remaining columns contain a magic square of letters. The two staves show musical notation with notes and rests, corresponding to the letters in the grid.

Whether the last four letters, following the cross, could be the abbreviation GPQV for “Gubernatio PopulusQue Venetiarum”, i. e. government and people of Venice or “governo e popolo veneziani”, may be doubted, since this was not a commonly understood abbreviation in comparison with to SPQR.

The manuscripts in the collection most valuable for Vivaldi research are of course those containing compositions not preserved elsewhere. These are RV 113: A concerto in C major for strings, according to the title also oboes, and organ (E.M. 148b).

RV 175: A violin concerto in C major (E.M. 148a), with a violone part in the hand of Sanguinazzi, being a simplified version of the organ part.



Vivaldi's authorship is doubted by Ryom on stylistic grounds.

RV 382: A violin concerto in B flat major (E.M. 149/7 and, incomplete and with some differences, E. M. 156r; the first manuscript gives the name in abbreviated form as “del Sig^e D. A. V.”, its violone part again written out by Sanguinazzi; the second manuscript is anonymous).

RV 781: A concerto in D major for two oboes, strings and continuo (E.M. 148c), formerly catalogued as RV 563 on account of a mistaken instrumentation.

Not unique are the following copies:

RV 112: *Sinfonia* in C major for strings and harpsichord (E.M. 147), with a cello part copied by Sanguinazzi. Another manuscript of this composition is preserved in Dresden.



RV 144/Anh. 70: *Introdutione* in G major for strings (E.M. 148g), the cello part being written out by Sanguinazzi. In another manuscript this work is attributed to Giuseppe Tartini and is consequently now presumed to be spurious.



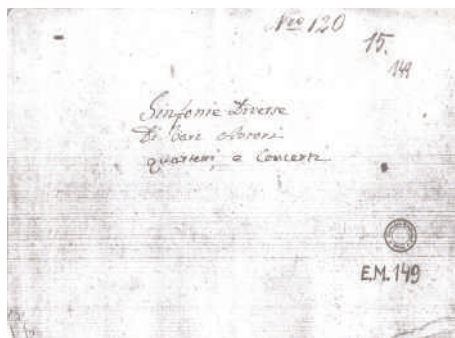
- RV 275: A violin concerto in E minor (E.M. 148e), which survives also in two further manuscripts and in a collection printed in Amsterdam in 1717.¹²
- RV 276: Another violin concerto in E minor (E.M. 148d), the only manuscript version of this composition, which was published in a collection by Estienne Roger in Amsterdam in 1714 with 11 measures cut in the final movement.
- RV 292: A violin concerto in F major (E.M. 149/4). The composer is given as “S. Giuseppe Cheleri”, but the only other source is a score in Dresden, copied by Pisendel and attributed by him to Vivaldi.
- RV 294a: The violin concerto in F major *Il ritiro* (E.M. 148f), printed in Amsterdam in 1720 as no. 4 of the second part of opus 7 and also by Walsh in London. There are also two scores and a set of parts in Dresden and another set in Lund.
- RV 519: A concerto for two violins in A major (E.M. 149/1), printed in Amsterdam in 1711 as no.5 of *L'estro armonico*, Op. 3, also in London and Paris, and surviving in several manuscript copies: in the eighteenth century Vivaldi's most popular composition.¹³ Here again Sanguinazzi has written a part for violone, in a manner not seen in any of the other sources of this concerto, by reducing the harpsichord part to its principal notes.
- RV 719: An anonymous instrumental work without title (E.M. 102b) has been identified by Federico Maria Sardelli as the sinfonia opening Vivaldi's opera *L'incoronazione di Dario*¹⁴ (Venice, Teatro S. Angelo, 1717).

¹² RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers, "Informazioni e studi vivaldiani"*, 17, 1996, pp. 89-137: 121f.

¹³ PETER RYOM, cit., p. 616.

¹⁴ MICHAEL TALBOT, *Miscellany, "Studi vivaldiani"*, 3, 2003, pp. 155-161: 159.

Of interest is the context in which three of the concertos were gathered in the collective manuscript with the call number E.M. 149.



This contains 11 compositions in the following order:

- 1 Antonio Vivaldi: *Concerto a quattro* [Op. 3,5, RV 519]
- 2 [Giovanni] Bononcini: *Concerto a 4* [= *Sinfonia to Il trionfo di Camilla*, 1697ff.]
- 3 [Giuseppe Torelli: *Concerto* Op. 8,7, 1709]
- 4 Giuseppe Cheleri [recte: Vivaldi: *Concerto* RV 292]
- 5 Giuseppe Meck: [*Concerto*]
- 6 Sr. D. G. R.: *Concerto*
- 7 Sig^r D. A[ntonio] V[ivaldi]: *Concerto* [RV 382]
- 8 [Giuseppe Matteo Alberti: *Concerto* Op. 1,1, 1713]¹⁵
- 9 Sr. G. B. P. R. [recte: Tomaso Albinoni: *Concerto*; Talbot *Mi* 12a]
- 10 [Giuseppe Matteo Alberti: *Sonata con trombe, e VV.*]
- 11 Girolamo Donini: [*Concerto*]

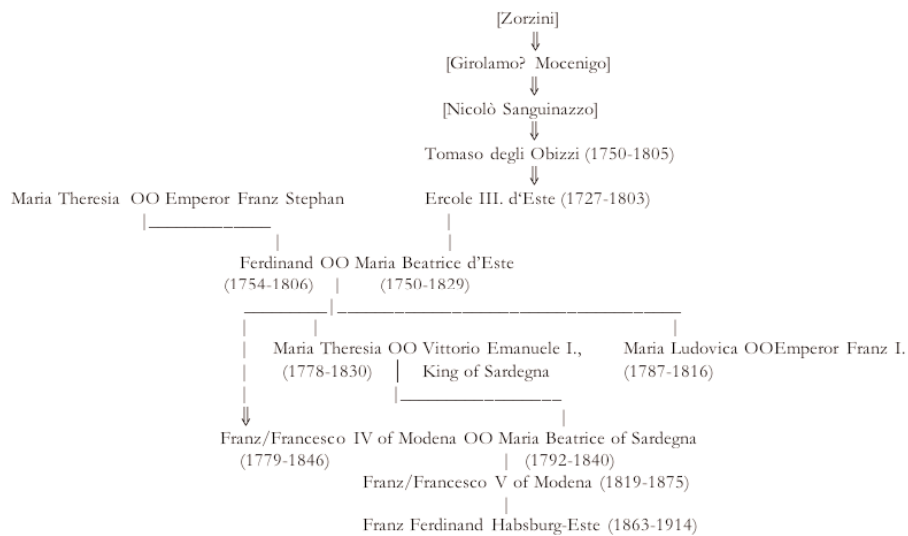
The two prints represented by copies in this manuscript were published in 1709 and 1713; around that time Torelli (+1709) and Alberti were active in Bologna, Vivaldi and Albinoni in Venice, Bononcini in Vienna and Naples, Meck in Eichstätt and Donini (+1752) in Bonn. Moreover, we notice that three of the eleven works are by Vivaldi and two of them by his early epigone Alberti. The identification of the authors is not reliable – there are misattributions, as in nos. 4 and 9, and, as I noticed when I inspected concerto no. 8, the music is full of uncorrected errors.

The so-called Este music collection in the Österreichische Nationalbibliothek did not come into possession of the Este family until the nineteenth century; apparently it was put together during the first three decades of the eighteenth century by several collectors in Venice and Padua and contains one print and 13 manuscripts with works which were or can be attributed to Vivaldi.

¹⁵ This concerto is attributed to Vivaldi in a collection in the Piarist monastery in Podolíneč (Slovakia). Cf. LADISLAV KAČIČ, *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolíneč*, "Studi vivaldiani", 6, 2006, p. 29, Nr. 14: "autore Vivaldi".

VIVALDI IN THE 'ESTE' MUSIC COLLECTION

Table 1. History of the 'Este' collection



Teresa M. Gialdroni

VIVALDI, LA CANTATA E GLI ALTRI:
ANCORA SUL MANOSCRITTO DI MEININGEN ED. 82B

Il piccolo *corpus* di cantate di Antonio Vivaldi rappresenta uno degli aspetti in parte ancora problematici della produzione del musicista veneziano. Si tratta, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, di 37 cantate, quasi tutte tramandate in fonte unica, la maggior parte delle quali destinate a una voce (soprano o contralto) con il solo basso continuo, ma alcune anche con strumento obbligato, o con l'accompagnamento di archi. Nell'economia generale degli studi vivaldiani questo repertorio ha occupato in passato una posizione marginale, almeno rispetto ad altri generi più celebrati della produzione del musicista veneziano, forse anche perché caratterizzato da una certa discontinuità artistica. Solo recentemente la monografia di Michael Talbot, pubblicata nel 2006, ha definitivamente colmato questo singolare vuoto fornendo un quadro esauriente dal punto di vista della contestualizzazione storica, dell'esame dei singoli pezzi e del loro rapporto con il resto della produzione vivaldiana.¹

Tuttavia, se consideriamo questo repertorio non dal punto di vista degli studi vivaldiani ma da quello della cantata in generale, esso si presenta con caratteristiche specifiche e anomale rispetto alla produzione di altri musicisti contemporanei, soprattutto per il fatto che, contrariamente a quanto avviene di solito, tale repertorio ci è pervenuto quasi esclusivamente attraverso testimoni *unica*, e perdipiù concentrati principalmente in raccolte presenti nel fondo Foà della Biblioteca Nazionale di Torino e presso la SLUB di Dresda.²

Sappiamo bene che fra i tanti problemi che si pongono agli studiosi di cantate quello della molteplicità delle fonti è uno dei più spinosi. Tale molteplicità, che spesso si accompagna ad attribuzioni plurime, rende questo repertorio spesso sfuggente a un esame oggettivo: il problema, tuttavia, non riguarda il repertorio vivaldiano, che, almeno dal punto di vista delle attribuzioni, può essere

Teresa M. Gialdroni, via G. Avezzana 6, 00195 Roma, Italia.
e-mail: mgialdroni@fastwebnet.it

¹ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006. Alle pp. 206-207 è riportato l'elenco delle cantate con il riferimento alla nuova edizione critica realizzata dalla casa editrice Ricordi.

² Si veda l'elenco delle cantate ordinate secondo le biblioteche di appartenenza in ANTONIO VIVALDI, *Cantate per soprano*, vol. 2, Milano, Ricordi, 1997, pp. 252-253. Questo elenco non comprende però la cantata *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio*, l'ultima scoperta in ordine di tempo e su cui cfr. OLIVIER FOURÉS – MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, «Informazioni e studi vivaldiani», 21, 2000, pp. 99-108.

inquadrate con una certa sicurezza, una volta definitivamente accantonate le poche composizioni spurie.

Delle tre cantate vivaldiane giunte al di fuori delle grandi raccolte, cioè *Perché son molli*, *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio* e *Che giova il sospirar, povero core*, quest'ultima è forse la più interessante dal punto di vista della coerenza interna della fonte che la riporta. Mentre infatti le prime due, rispettivamente conservate a Oxford e a Vienna, sembrano assemblate con altre composizioni senza un'apparente motivazione precisa,³ la terza si trova in un'antologia manoscritta conservata in un fondo della biblioteca di Meiningen (in Turingia), antologia che sembra più omogenea e frutto di una scelta precisa da parte di chi l'ha confezionata. Questo manoscritto è stato oggetto dell'attenzione di Michael Talbot, le cui osservazioni sono state uno stimolo per queste mie ulteriori ricerche.⁴

Il manoscritto, dunque, segnato Ed. 82b, è conservato in un'importante raccolta di musica appartenuta al duca Anton Ulrich di Sassonia Coburgo Meiningen ora presso il Max Reger Archiv di Meiningen e risalente all'incirca alla metà degli anni Venti del Settecento. Lawrence Bennett in un articolo uscito nel 2001 sulla rivista «*Fontes Artis Musicae*» ha ricostruito in maniera piuttosto dettagliata la provenienza e la possibile datazione dei 107 manoscritti conservati in questo fondo, per un totale di 279 composizioni tra sacre e profane, le più antiche delle quali risalgono alla prima decade del '700, mentre le più recenti sono del 1741.⁵ La raccolta testimonia in generale il grande interesse di Anton Ulrich per la musica italiana e in particolare veneziana e napoletana, come ci conferma anche il manoscritto oggetto di questo intervento.

Nella raccolta di Ulrich le cantate costituiscono il blocco più rilevante sia per la quantità sia per il tipo di fonte attraverso cui questo genere viene tramandato: l'antologia. In questo fondo, difatti, sono presenti numerose antologie di cantate, una delle quali è proprio il manoscritto Ed. 82b, che, fra i vari motivi di interesse, ha anche quello di conservare, appunto, la vivaldiana *Che giova il sospirar, povero core*.

Il manoscritto contiene dodici cantate: una di Porpora; due di Francesco Stiparoli; una di Domenico Nanini; due di Giuseppe Di Majo; quattro di Giovanni Francesco Brusa; una di Vivaldi; infine una di Mauro D'Alay. Eccone lo spoglio:

³ Per la cantata *Perché son molli* cfr. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas*, cit., pp. 124-127. *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio* invece in origine era contenuta in una piccola raccolta di cantate per soprano e basso continuo che successivamente sono state separate e conservate nella stessa biblioteca; la raccolta comprendeva cantate di Attilio Ariosti e di Emanuele d'Astorga: cfr. OLIVIER FOURÉS – MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata*, cit., p. 102.

⁴ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas*, cit., pp. 131-133.

⁵ LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, «*Fontes Artis Musicae*», 48, 2001, pp. 250-302.

- | | | |
|----|-----------------------|---|
| 1 | S, vl, bc | Nicolò Porpora, <i>Movo il pie', lo sguardo giro</i> (mano A) |
| 2 | S, bc | Francesco Stiparoli, <i>Dimando al ruscelletto</i> (mano A) |
| 3 | A, archi | Francesco Stiparoli, <i>Quel basso vapore che in aria</i> (mano A) |
| 4 | T, vl solo, bc | Domenico Nanini, <i>Coll'amare e col servire</i> (mano B con frontespizio) |
| 5 | A, 2 vv, bc | Giuseppe Di Majo, <i>Sotto l'ombra d'un faggio</i> (mano A) |
| 6 | A, archi, bc | Giuseppe Di Majo, <i>Parto addio il mio destino</i> (mano A) |
| 7 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Io non so dir se per sentier</i> (mano A con frontespizio) |
| 8 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>So che sospiro e sento</i> (mano A con frontespizio) |
| 9 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Però che scende in petto</i> (mano A con frontespizio) |
| 10 | S, archi, bc | G. Francesco Brusa, <i>Vezzose pupillette</i> (mano A con frontespizio) |
| 11 | S, archi, bc | Antonio Vivaldi, <i>Che giova il sospirar</i> (mano A con frontespizio) |
| 12 | S, bc | Mauro D'Alay, <i>Son pellegrino errante</i> (mano C) |

Pochi sono i dati certi relativi a questo manoscritto; tuttavia la cronologia, secondo Bennett, sembra abbastanza ben definita: esso infatti fa parte di un gruppo di 52 manoscritti che costituiscono il nucleo della collezione di Anton Ulrich, manoscritti che riportano la sigla AUDES (Anton Ulrich Dux Saxoniae) e che in base a considerazioni di vario tipo si possono far risalire agli anni 1726-1727: certamente furono tutti rilegati a Vienna, dove Ulrich risiedeva dal 1725, prima del suo ritorno a Meiningen, avvenuto nel 1728. Infatti, tutti questi manoscritti sono inclusi negli elenchi delle opere trasportate da Vienna a Meiningen proprio nel 1728.⁶

Il manoscritto Ed. 82b sembra essersi costituito fin dall'origine come un gruppo di dieci cantate, forse redatte tutte dallo stesso copista (secondo Bennett un copista viennese), all'interno del quale sono state inserite altre due cantate: *Coll'amare e col servire* e *Son pellegrino errante*, la prima in quarta posizione e l'altra alla fine. Si tratterebbe quindi di dodici fascicoli autonomi rilegati insieme, cui successivamente il redattore ha apposto una cartulazione continua.

La destinazione vocale è tutt'altro che omogenea: otto cantate sono per soprano, tre per contralto e una per tenore; quanto all'organico, questo prevede sia la sola voce con basso continuo, sia il violino solo, sia infine il complesso degli archi (come si può vedere nell'elenco sopra riportato).

Questo manoscritto pone diversi interrogativi: il primo riguarda la cantata di Domenico Nanini, la più estranea al gruppo. Nanini è un musicista di cui si sa pochissimo: egli è presente dal 1705 a Vienna dove muore il 7 settembre 1708 a soli 21 o 24 anni.⁷ Di lui si conosce un oratorio dal titolo *La Costanza trionfante nel martirio di S. Canuto re di Danimarca* – proprio del 1708 – nel cui libretto è definito «violinista di S.M.C.» La sua presenza a Vienna sembrerebbe confermata

⁶ Cfr. LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection*, cit., pp. 265 e 270.

⁷ Cfr. ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899-1904, vol. 7, p. 138.

anche da un sonetto satirico che gli dedica Silvio Stampiglia – che in questa occasione lo chiama con il nome di «Menghino» – prendendo spunto da una caricatura fatta a Nanini, e composto presumibilmente proprio durante la permanenza di Stampiglia a Vienna, quindi dopo il 1706 e prima del settembre 1708:⁸

Caro Menghino mio, quanto mi glorio
Veder che tutto lieto e volontario
Hai pigliata la forma di Marforio,
Grossa la panza e grosso il tafanario.

V'è chi t'invita a lauto refettorio,
Dove nel loco sederai primario,
Ed empirai del ventre il promontorio
Mangiando il tuo bisogno, e il necessario.

Rassembri a prima vista un uomo serio,
Qual'era un tempo il console Papirio;
E sei dei capi matti il primicerio.

Se non dai fine al pazzo tuo delirio,
Si leggerà con brutto vituperio
Stampata la tua vita, e il tuo martirio.

Il paragone con Marforio potrebbe far pensare a una provenienza «romana» di Nanini in quanto il riferimento a una delle cosiddette «statue parlanti» di Roma avrà avuto senza dubbio più senso se indirizzato a chi era in grado di capirlo. D'altra parte, anche il cognome Nanini (o Nannini) ci riporterebbe all'Italia centrale se non addirittura ad un'area geografica coincidente con i dintorni di Roma se teniamo conto che i due fratelli Nanini (o Nanino), Giovanni Maria e Giovanni Bernardino, vissuti un secolo e mezzo prima, erano nati rispettivamente a Tivoli e a Vallerano.⁹ Inoltre, nel manoscritto Aldini 423 della Biblioteca Universitaria di Pavia è conservata una cantata dall'incipit *Con torrenti di pianto*,¹⁰ attribuita a un certo «Menghino»: potrebbe quindi essere proprio

⁸ Si trova in una raccolta manoscritta delle opere letterarie di Silvio Stampiglia: Biblioteca Medicea Laurenziana, ms 729 Asbhurnham, Tomo III, Libro Primo: *Sonetti berneschi*, c. 8v.

⁹ C'è da dire, inoltre, che due cantanti dallo stesso cognome, Lucia e Livia Nannini, entrambe dette «La Polacchina», cantarono nell'opera rappresentata a Napoli nel 1700 *I rivali generosi* di Collinelli, di cui Pierleone Ghezzi fece una caricatura nel 1710 quando questi era «sonator di cembalo in casa Borghese»: cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco, Accademia di Santa Cecilia, Roma-Milano, Biblioteca Apostolica Vaticana-Skira, 2001, p. 273. Ora, è ipotizzabile una parentela tra le due Nannini, Lucia e Livia, presenti a Napoli nel 1700, e Domenico Nannini morto a Vienna nel 1708 a soli 21-24 anni? Non è da escludere.

¹⁰ Questa l'articolazione interna della cantata: Aria *Con torrenti di pianto*; Rec. *Dimmi, spietata Lidia*; Aria *Armati di rigor* (6/8, Si minore); Rec. *Si sì, nume di Gnido*; Aria *Contro l'empia che lo tradì* (C, Mi minore); Rec. *Seguir volea*; Aria *Bella Lidia, deh pietà* (3/2, Mi minore).

Domenico Nanini, qui appellato con il diminutivo usato anche da Silvio Stampiglia nel sonetto appena citato.¹¹ Questo manoscritto pavese contiene arie e cantate di musicisti di ambiente romano e napoletano e precisamente due arie di Giovanni Bononcini, quattro cantate di Alessandro Scarlatti,¹² un'aria di Severo de Luca, una di [Flavio] Lanciani, due di [Francesco] Gasparini, una cantata di Carlo C.¹³ e una di Tommaso Carapella. Si tratta quindi di un contesto decisamente centro-meridionale, e prevalentemente romano: infatti, a parte Tommaso Carapella,¹⁴ sono presenti musicisti operanti per lo più a Roma tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, un contesto compatibile con una eventuale origine romana di Nanini/Menghino. La sua cantata presente nel manoscritto di Meiningen è copiata da una mano diversa e più antica rispetto alle altre, risalente almeno al 1708, e inoltre è destinata esplicitamente a un tenore. L'unico dato compatibile con la sua presenza in un manoscritto di Anton Ulrich è la collocazione viennese del compositore. Ci si potrebbe chiedere, tuttavia, per quali strade questo manoscritto di Nanini possa essere giunto in una antologia che per altri aspetti è, come vedremo, alquanto omogenea sia dal punto di vista cronologico sia da quello geografico e culturale.

Altro elemento oscuro di questa raccolta è senz'altro la presenza di due cantate di Francesco Stiparoli, musicista quasi totalmente ignoto, almeno a quanto risulta dalle ricerche fatte finora, sia nell'ambiente viennese sia in quello veneziano e che deve essere però in qualche modo collegato con Anton Ulrich: infatti nella collezione di quest'ultimo si trova anche un'altra sua composizione dal titolo *Aminta pastorella*, sul cui frontespizio si legge: «Aminta pastorella à 4 voci con istromenti del sig. Francesco Stiparoli. È stata cantata a Laxenburg alli 3 di Giugno l'anno 1727».¹⁵ All'interno della partitura di *Aminta pastorella* sono riportati i nomi dei personaggi e interpreti: «Sig.ra [Rosa] Borosini, Sig.r Gaetano [Orsini], sig.r [Francesco] Borosini, Sig.r [Cristoforo] Praun». Si tratta di alcuni dei cantanti impegnati in rappresentazioni alla corte viennese tra il 1722 e il 1724. In particolare partecipano tutti alla rappresentazione del *Creso* di Francesco Conti messo in scena a corte nel carnevale del 1723, e tutti, tranne Rosa Borosini, fanno parte del cast dell'*Archelao, re di Cappadocia*, nel carnevale

¹¹ Ringrazio per la segnalazione Mariateresa Dellaborra che sta studiando questo manoscritto.

¹² Tutte pubblicate da Giampiero Tintori: *Speranze mie addio e Elitropio d'amore*, datate 1694, e inoltre *Io morirei contento e Fermate omai fermate*. Di quest'ultima esiste un'aria staccata, *Fieri dardi, acuti strali*, in un manoscritto della Biblioteca Corsiniana di Roma: cfr. FABIO CARBONI – TERESA M. GIALDRONI – AGOSTINO ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», 18, 1989, pp. 49-192: 51 e 125.

¹³ Potrebbe trattarsi di Carlo Caproli o Carlo Capellini. Nel primo caso sarebbe un'ulteriore conferma della provenienza romana del manoscritto.

¹⁴ Cfr. *sub voce* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 5, p. 115.

¹⁵ La partitura è segnata Ed. 151i. Nelle note di pagamento per copisti del 1728 presenti nelle carte di Anton Ulrich, viene citata anche una sua raccolta di «VI Cantate a voce sola con Istromenti» (con segnatura 134b), ma questa raccolta non è reperibile nel fondo musicale: cfr. LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection*, cit., pp. 265 e 270.

del 1722 sempre a corte.¹⁶ Stiparoli, di cui non si conosce altro all'infuori di queste composizioni conservate a Meiningen, dovrebbe essere dunque un musicista attivo a Vienna intorno al 1727 e al servizio della corte, per la quale ha approntato almeno un'opera per la residenza di Laxenburg. Una delle cantate del nostro manoscritto però lo collega all'ambiente veneziano: l'aria *Quel basso vapore che in aria* che apre la cantata omonima, come vedremo in seguito, altro non è che un'aria, sia nel testo sia nella musica, del *Siface* di Nicolò Porpora, opera rappresentata a Venezia nel 1726.

Nel complesso, il manoscritto Ed. 82b sembra diviso in due parti con criteri indipendenti dalla destinazione vocale. La prima parte è più confusa e sembra geograficamente orientata principalmente su Napoli e sull'Italia centrale: essa contiene infatti cantate dei «napoletani» Nicola Porpora e Giuseppe Di Majo, di Domenico Nanini (di cui si conoscono solo la residenza viennese, una certa consuetudine con Silvio Stampiglia e forse un'origine romana) e infine di Francesco Stiparoli, musicista di cui non conosciamo l'origine, che però in qualche modo potrebbe essere collegato a Porpora.

La seconda parte, che accoglie la cantata di Vivaldi, è costituita invece da composizioni di due musicisti che, come ha già rilevato Michael Talbot, si possono ricondurre all'*entourage* vivaldiano: Francesco Brusa e Mauro D'Alay. Le quattro cantate di Brusa e quella di Vivaldi sembrano appartenere ad un unico sottoblocco in quanto sono state redatte dallo stesso copista: sono destinate allo stesso organico (sono tutte definite «Cantata a Voce Sola con Stromenti» oppure «Cantata a Voce Sola con Istromenti»); appaiono confezionate analogamente; e sono arricchite da un frontespizio. Quella di D'Alay, che chiude la raccolta, appare come un'aggiunta: è stata redatta da un altro copista e presenta un organico diverso (soprano e basso continuo), anche se, come vedremo, tale aggiunta potrebbe essere frutto di una scelta consapevole, fatta proprio per chiudere la raccolta. Va rilevato, inoltre, che quest'ultima composizione porta l'intestazione «per la signora Faustina»: la destinazione a Faustina Bordoni non deve meravigliare, dato che Mauro D'Alay, violinista e compositore parmigiano, fu in rapporti con la futura moglie di Hasse avendola accompagnata a Londra durante la tournée del 1726, città nella quale pubblicherà in seguito, nel 1728, una raccolta di sonate e cantate.¹⁷ La dicitura «cantate» presente sul bordo sinistro della prima carta del pezzo di D'Alay potrebbe suggerire che facesse parte di una raccolta di cantate da cui questa è stata estrapolata per completare questo manoscritto.

¹⁶ Nel 1725 i due Borosini erano a Londra dove, fra l'altro, cantano ne *L'Elpidia* ossia *I rivali generosi*, un pasticcio approntato da Haendel ma con musica di Vinci e alcune arie di Orlandini.

¹⁷ Su Mauro D'Alay detto anche il Maurini cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, disponibile sul sito <http://www.lacasadellamusica.it/vetro>; la voce a firma Alberto Iesù in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 31, 1985, pp. 699-700. Sul suo soggiorno londinese e sui rapporti con Faustina Bordoni cfr. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas*, cit., p. 123, che fa riferimento a ELIZABETH GIBSON, *The Royal Academy of Music 1719-1728: The Institution and its Directors*, New York-London, Garland, 1989.

Il manoscritto di Meiningen, dunque, come ho già detto, risulta idealmente diviso in due parti: una prima parte «napoletana», o almeno centro-meridionale, e una seconda parte veneziana – due parti forse consapevolmente distinte ma anche altrettanto consapevolmente giustapposte. Forse chi ha confezionato la raccolta ha voluto evidenziare un incontro fra queste due tradizioni, dato che tutto o quasi riporta agli anni 1725-1727, cioè gli anni in cui si concretizza l'approdo dei «napoletani» a Venezia, Leonardo Vinci e Nicolò Porpora *in primis*. A conferma di questa ipotesi, esistono delle connessioni fra alcune di queste cantate e il repertorio operistico veneziano e napoletano della metà degli anni Venti. Come ho già accennato, la cantata *Quel basso vapore che in aria* di Francesco Stiparoli si apre con l'aria omonima che in realtà, sia nel testo sia nella musica, è un'aria di Orcano dal *Siface* di Nicolò Porpora rappresentato a Venezia nel 1726 (v. Tavola 1, che riporta l'indicazione di tutte le arie delle cantate del manoscritto Ed. 82b che sono tratte da opere).

Sono note le complesse vicende legate al *Siface*, il primo – e controverso – libretto metastasiano risultato di una sorta di rifacimento della *Forza della virtù* di Domenico David.¹⁸ Dopo una prima intonazione napoletana di Francesco Feo del 1723,¹⁹ il *Siface* va in scena con musica di Porpora a Milano nel dicembre 1725 e contemporaneamente a Venezia.²⁰ I rispettivi libretti di queste due rappresentazioni evidenziano fra loro numerose varianti: per esempio proprio l'aria *Quel basso vapore che in aria* è assente a Milano e presente nella versione veneziana come aria di Orcano nella nona scena del terzo atto. L'intonazione musicale presente nella partitura²¹ è per tenore (mentre nella cantata è per contralto) e in Do maggiore, ma per il resto è assolutamente identica; ne esiste anche una copia

¹⁸ Cfr. la nutrita bibliografia sull'argomento, e in particolare: ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 91-147; LUCIO TUFANO, *Itinerari librettistici tra Sei e Settecento: da La forza della virtù di Domenico David a Siface di Pietro Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, atti del convegno *Pietro Metastasio poeta dell'unità culturale europea* (Roma, 2-5 dicembre 1998) a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira, Roma, Aracne, 2001, pp. 193-231.

¹⁹ Cfr. la partitura conservata in *I-Nc*, 32.3.27.

²⁰ «nel qual giorno [26 dicembre 1725] si aprì il Ridotto grande, siccome nella sera si aprirono tutti li teatri delle Comedie, ed Opere in Musica, essendo andato in scena in detta sera per la prima volta in quello di S. Giovanni Grisostomo il primo dramma intitolato *Siface*, siccome nella sera seguente in quello a S. Angelo il secondo intitolato *Turia Lucrezia*, che ambi riescono con applauso universale». Cfr. *Diario ordinario*, Roma, Chracas, n. 1315 dell'11 gennaio 1726, corrispondenza da Venezia del 29 dicembre 1725, pp. 8-9. Per la rappresentazione di Milano cfr. GIAMPIERO TINTORI e MARIA MADDALENA SCHITO, *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778): cronologia delle opere e dei balli*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1998, p. 28, scheda n. 27, che indica la data del 26 dicembre 1725 come prima rappresentazione; quindi le due versioni dell'opera sarebbero andate in scena lo stesso giorno a Venezia e a Milano, il che mi sembra alquanto improbabile. Dei due dati, quello veneziano sembra più attendibile in quanto confortato da una fronte coeva.

²¹ Cfr. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Fétis 2530, e London, British Library, Add. 14116, che contiene solo primo e terzo atto. Nel libretto l'aria si trova nella scena nona del terzo atto, mentre in entrambe le partiture compare nella scena decima.

staccata, solo per tenore e basso continuo, nella biblioteca della Fondazione Levi.²² A Venezia l'opera era andata in scena con una compagnia che prevedeva anche Marianna Benti Bulgarelli, che aveva già cantato anche a Napoli nell'intonazione di Feo, e con il tenore Giovanni Paita nel ruolo di Orcano, personaggio cui è attribuita l'aria *Quel basso vapore che in aria*: Stiparoli quindi deve aver preso l'aria proprio dalla partitura veneziana di Porpora, e questo potrebbe essere già una indicazione di datazione ancora più precisa rispetto a quella già accertata.

Ma le connessioni con il *Siface* non finiscono qui, perché la cantata di Mauro D'Alay, che chiude la raccolta, inizia con l'aria *Son pellegrino errante*, il cui testo è presente nel libretto del *Siface* come aria di Orcano (II,5).²³ In questo caso D'Alay avrebbe preso solo il testo del dramma metastasiano, mentre l'intonazione risulta originale; il testo comunque presenta una piccola variante negli ultimi due versi:

Metastasio, *Siface*, II.5, aria di Orcano
(versione presente nell'intonazione di
Porpora e di Feo)

Son Pellegrino errante,
Che nel notturno orrore
Frà l'intricate piante
Il suo camin perdé.

Tutto mi sembra pieno
D'insidia, e di terrore.
**Né veggio un lampo almeno,
Che rassicuri il pié.**

Maurino Alai per la sig.a Faustina

Son pellegrino errante
Che nel notturno orrore
Fra l'intricate piante
Il suo camin perdé.

Spiritoso
Tutto mi sembra pieno
D'insidia e di terrore
**Di speme un sol baleno
Mi rassicura il pié.**

Questi ultimi due versi della versione di D'Alay di fatto rovesciano il significato dell'originale metastasiano in senso positivo, quindi l'intervento è legato a una precisa volontà di alterarne il significato.

Dunque l'uso dell'aria di Porpora contribuisce a sottolineare la parziale «napoletanità» della prima parte della raccolta, anche se si tratta di una «napoletanità» in trasferta a Venezia (come del resto lo era anche Porpora); una analogia «napoletanità» si intravede anche per l'uso del testo *Son pellegrino errante*, che è presente sia nella prima intonazione napoletana del *Siface*, di Francesco Feo, sia in quella veneziana, di Porpora.

²² Segnata C.F.B.43/3. Si trova all'interno di una raccolta di arie: quattro dal *Siface* di Porpora e quattro dal *Siroe, re di Persia* di Vinci.

²³ Nella partitura di Bruxelles l'aria si trova nella quinta scena del secondo atto, come nel libretto. La partitura di Londra, come ho già detto, è priva del secondo atto.

Integralmente napoletano è Giuseppe Di Majo, autore di due cantate inserite in questa sezione. La sua attività è tutta legata alle istituzioni partenopee:²⁴ dal 1706 al 1718 Di Majo è allievo alla Pietà dei Turchini, rappresenta la sua prima opera (*Lo finto laccheo*) ai Fiorentini nel 1725; dal 1736 è il primo organista alla cappella reale, e infine dal 1744 ottiene il titolo di primo maestro come successore di Leonardo Leo. Nella biblioteca di Anton Ulrich si conservano altre quattro cantate di Di Majo (oltre queste due del manoscritto Ed. 82b);²⁵ a queste bisogna aggiungere la cantata *Clori mio ben mia vita* presente in un manoscritto napoletano finora sconosciuto conservato in un fondo privato e recentemente portato alla luce.²⁶ Tutti questi sette manoscritti hanno la comune caratteristica di avere un collegamento con la famiglia Hasse: il manoscritto napoletano si apre difatti con la cantata di Hasse *Povero giglio*, mentre i manoscritti di Meiningen con le altre quattro cantate sembrano appartenere al gruppo di manoscritti regalati da Faustina Bordoni ad Anton Ulrich.²⁷ Inoltre bisogna tenere presente il particolare legame fra Hasse e Di Majo: Hasse infatti era l'unico che, anche per intercessione della regina Maria Amalia, aveva sostenuto Di Majo nel concorso di primo maestro a Napoli.²⁸

A questo punto non sembra casuale che l'intero manoscritto Ed. 82b, e in particolare la sezione napoletana, si apra con Porpora, il più illustre forse dei napoletani a Venezia alla metà degli anni Venti. La cantata *Movo il pie'*, il guardo giro molto probabilmente potrebbe essere stata concepita da Porpora per Faustina, ma al tempo in cui Porpora era ancora a Napoli dove, nel 1723, incontrò la futura moglie di Hasse.²⁹ In effetti di questa cantata esiste anche un'altra fonte, ma adespota, nella biblioteca S. Pietro a Maiella di Napoli, in una antologia di cantate di autori vari, principalmente napoletani.³⁰

²⁴ Cfr. DAVID DI CHIERA e MARITA McCLYMONDS, *Majo, Giuseppe de*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 15, p. 647; HANS BERTOLD DIETZ, *Majo, Maio, Mayo, Giuseppe de, di*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, vol. 11, 2004, coll. 885-886; RAUL MELONCELLI, *Di Majo (De Majo, Majo, Maio)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 40, 1991, pp. 76-78.

²⁵ Si tratta delle cantate *Veggio il sol, veggo le stelle, Ecco l'ora fatal, Vibra sol saette, Vado cercando, oh Dio*: si trovano in quattro fascicoli autonomi, non rilegati insieme (segnati Ed 136, rispettivamente o, p, q, r). Cfr. LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection*, cit., pp. 259 e 283.

²⁶ Cfr. TERESA M. GIALDRONI – AGOSTINO ZIINO, *Un'altra fonte per Povero giglio, oh Dio! e il problema della datazione di alcune cantate "napoletane" di Hasse*, in *Figaro là, Figaro qua. Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004)*, a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Wien, Verlag Der Apfel, 2006 (=Veröffentlichungen des Rism-Österreich A/4), pp. 253-277: 255.

²⁷ Bennett associa questi manoscritti di Giuseppe Di Majo al manoscritto F 106 contenente cantate di Hasse: LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection*, cit., p. 282.

²⁸ Cfr. la voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 15, p. 647.

²⁹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 133.

³⁰ Si tratta dell'antologia manoscritta, segnata 33.5.24, che contiene due arie e ventitré cantate di Astorga, Domenico Galasso, Francesco Gasparini, Giovanni Giorgi, Francesco Mancini, Benedetto Marcello, Matteo Marchetti, Nicola Porpora, il principe di S. Martino, Giuseppe Santoro, Domenico Sarro e Alessandro Scarlatti.

Passando ora al *côté* «veneziano» della raccolta troviamo un analogo riuso di arie d'opera: tutte le quattro cantate di Brusa, come ho potuto accertare, sono il risultato di un assemblaggio di arie d'opera incorniciate da recitativi. Nella cantata *Io non so dir se per sentier ascoso* la prima aria, *Sento che va coprendo*, è esattamente, testo e musica (salvo il registro vocale), l'aria di Arsace presente nella scena sesta del secondo atto della *Partenope* di Domenico Sarro su testo di Silvio Stampiglia, rappresentata al Teatro S. Bartolomeo nel 1722.³¹ L'aria fu interpretata dal contralto Antonia Merighi, il cui nome figura anche su un'altra fonte di questa aria, erroneamente attribuita ad Alessandro Scarlatti, che si trova in una raccolta del conservatorio di Napoli.³² Sempre dal testo della *Partenope* di Stampiglia è presa l'aria *La rondinella che a noi sen riede*,³³ presente nella cantata *So che sospiro e sento*, la cui musica non corrisponde però a nessuna *Partenope* di cui ci sia rimasta la partitura e, quindi, dovrebbe essere originale di Brusa. Infine le altre due arie di queste due cantate, cioè *Sì sì, lasciatemi tutta dell'anima la libertà* in *Io non so dir* e *Se non sa qual vento il guida* in *So che sospiro e sento*, si trovano – come si può vedere dalla Tavola 1 – nel libretto di una *Rosmira* (che come si sa è un titolo alternativo di *Partenope*) rappresentata a Perugia nel 1725 con dedica datata 7 luglio, di cui però non è accertato il nome dell'autore della musica.³⁴ C'è da dire infine che dell'aria *Sì sì lasciatemi* esiste una concordanza musicale con una fonte attribuita a Orlandini conservata nella biblioteca del conservatorio di Bruxelles insieme ad altre tre arie una delle quali destinata ad Antonia Merighi.³⁵

Come abbiamo visto, di queste quattro arie una è sicuramente di Sarro, e più precisamente della versione napoletana del 1722 della *Partenope*. Sappiamo però che anche Leonardo Vinci mise in musica la *Partenope* di Stampiglia proprio a Venezia nel 1725,³⁶ ma con il titolo *La Rosmira fedele*; la stessa Merighi canterà in

³¹ La partitura è conservata presso la biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli ed è segnata 31.3.13. L'aria, alle carte 86-88, è per contralto con «Flauti, violini e violette». Di questa *Partenope* esiste anche una partitura conservata presso la Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna: ne esiste una copia dell'inizio del Novecento conservata presso la Library of Congress di Washington e di cui ho potuto consultare il microfilm messo a mia disposizione da Dinko Fabris, che ringrazio.

³² Ecco l'intestazione: «Fauto [sic] P.mo- Vuiolini Unis. come violette. Aria Sig.ra Amerighi. Sig.r Scarlatti». Si trova in una antologia segnata 34.5.5 che contiene cantate di Scarlatti e arie che portano nell'intestazione il nome di Antonia Merighi o di Faustina Bordoni.

³³ Si trova nella scena settima del primo atto.

³⁴ *Sì, sì, lasciatemi* si trova in I.12 e *Se non sa qual vento il guida* in II.11; entrambe sono arie di Arsace, personaggio interpretato a Perugia da Annibale Pio Fabri. Ho consultato la copia del libretto conservata presso la Biblioteca Antonelliana di Senigallia: ringrazio Gabriele Moroni e la direzione della biblioteca, che mi hanno reso agevole l'accesso a questa fonte.

³⁵ Quest'aria si trova nella Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, segnata ms 4448, in un gruppo di quattro arie, fra le quali una, *Nel tuo amor o dolce sposo*, porta nell'intestazione il nome di Antonia Merighi, e un'altra, *Osserva in questo aspetto*, il nome del Senesino con la data Firenze 1737-1738. Quest'ultima aria probabilmente appartiene a *Le nozze di Perseo e Andromeda* rappresentata appunto nella stagione 1737-1738 a Firenze con Senesino fra gli interpreti.

³⁶ KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2007, pp. 103-114.

questa produzione, ma non nella parte di Arsace, sostenuta ora da Carlo Scalzi, bensì di Partenope. Sarà interessante notare che, sia nella produzione napoletana sia in quella veneziana, sarà presente Faustina Bordoni nel ruolo di Rosmira. Non è un caso forse che nella fonte di Meiningen l'aria è in chiave di soprano con una estensione compatibile con quella di Faustina, cioè una quarta sopra rispetto alla versione presente nell'opera, dove, ovviamente, è in chiave di contralto. Ci si potrebbe chiedere la ragione della presenza, in un manoscritto collegato con l'ambiente veneziano, di un'aria tratta da un'opera rappresentata nel 1722 a Napoli, quando la stessa opera, ma in una versione diversa, verrà messa in scena tre anni dopo a Venezia con la musica di Leonardo Vinci. Le vicende, anzi i viaggi, di *Partenope*, per citare un noto articolo degli anni Sessanta,³⁷ sono stati di recente esaminati in modo molto approfondito, tra gli altri, anche da Kurt Markstrom e Dinko Fabris, che ribadiscono come Vinci, nell'approntare la partitura per la messinscena veneziana, utilizzò come base proprio la partitura di Sarro dalla quale prese buona parte dei recitativi, mentre compose *ex novo* le arie.³⁸ Per spiegare questa sorta di «plagio» si è avanzata l'ipotesi che Vinci, oberato di lavoro per i numerosi impegni presi, abbia fatto ricorso proprio alla partitura del collega napoletano, con il quale del resto aveva già avviato una sorta di collaborazione; oppure si voleva risparmiare a Faustina Bordoni, che come si è detto già conosceva la *Partenope* di Sarro, l'onere di imparare un altro *set* di recitativi.³⁹ Vinci comunque, a Venezia, deve aver avuto in mano la partitura napoletana di Sarro, forse proprio la copia di Faustina.⁴⁰ E questo avveniva nel 1725, anno considerato fondamentale in quel processo di «napoletanizzazione» dell'opera veneziana ampiamente studiato da Reinhard Strohm.⁴¹ La presenza di quest'aria, testo e musica, della versione napoletana di Sarro (1722) e non di quella «veneziana» di Vinci (1725) in una cantata del venezianissimo Brusa potrebbe avere un significato su cui riflettere, e che va molto oltre rispetto al dato puramente cronologico: difatti non solo suggerisce che la cantata di Brusa potrebbe essere successiva al 1722 e precedente al 1725, ma soprattutto evidenzia come la presenza napoletana a Venezia non si sia limitata ad un semplice approdo in laguna di musicisti provenienti dal sud dell'Italia. Il disinvolto inserimento di un'aria d'opera napoletana in una cantata veneziana potrebbe quindi testimoniare un processo di assimilazione «nei fatti» di due culture: processo

³⁷ ROBERT FREEMAN, *The Travels of Partenope*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 356-385.

³⁸ KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano, cit., e DINKO FABRIS, *Naples in Opera: Partenope by Domenico Sarro (1722) and Leonardo Vinci (1725)*, in «*Il trionfo d'Italia*», atti del convegno di Utrecht 2004, a cura di Reinhard Strohm, Utrecht, Stimu, in corso di stampa (2008).

³⁹ KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano, cit., p. 108.

⁴⁰ *Loc cit.*

⁴¹ REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in «*Con che soavità*». *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274.

che vede nella migrazione di musicisti da Napoli a Venezia (e all'Europa) solo l'aspetto più evidente, di superficie. Tuttavia c'è un altro fatto da tenere presente in questo groviglio di incontri. *Partenope* di Sarro fu rappresentata anche a Roma al Teatro Pace nel 1724, anno che vede la presenza di Antonio Vivaldi nella città dei papi per mettere in scena (proprio nel 1724) il *Giustino*, dopo *l'Ercole sul Termodonte* e un atto della *Virtù trionfante degli amori e degli odi*.⁴² Un anno dopo a Perugia si rappresenta una *Rosmira* di autore non ancora identificato da cui Brusa trae i testi di almeno due arie, presenti solo in questo libretto. Il fatto che di una di queste due arie, *Si, si, lasciatemi*, esista una versione musicale attribuita ad Orlandini in un manoscritto di Bruxelles identica a quella di Brusa, potrebbe far ipotizzare che Orlandini sia l'autore della rappresentazione perugina del '25; lo ritengo però improbabile anzitutto perché non è finora attestata una *Rosmira* o *Partenope* di Orlandini, in secondo luogo perché l'attribuzione ad Orlandini del manoscritto di Bruxelles potrebbe essere non attendibile. Tutti gli studiosi vivaldiani sanno infatti che il nome di Orlandini ricorre almeno in un altro caso di doppia attribuzione di un'aria, questa volta proprio in relazione a una cantata di Vivaldi.⁴³

Tornando al libretto perugino, nonostante il titolo e la data facciano pensare alla *Rosmira fedele* di Vinci⁴⁴ – potrebbe essere una sua ripresa sei mesi dopo la prima veneziana – altre considerazioni potrebbero portare a non escludere una derivazione dalla esecuzione romana di Sarro (del 1724): prima di tutto perché c'è un maggior numero di arie concordanti fra Perugia e Roma/Sarro rispetto a Venezia/Vinci (cfr. Tavola 2), in secondo luogo in considerazione del fatto che Perugia rientrava di più nell'orbita politica e culturale romana e quindi è più credibile una derivazione da una versione prodotta nella «capitale». Infine va rilevato che la *Partenope* di Sarro ebbe una certa fortuna nell'Italia centrale: una rappresentazione a Foligno, vicino a Perugia, nel 1729;⁴⁵ a Pesaro nello stesso

⁴² Su Vivaldi a Roma cfr. fra l'altro FABRIZIO DELLA SETA, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 521-532; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses*, «Journal of the Royal Musical Association», 113, 1988, pp. 28-46; REINHARD STROHM, *A context for Griselda: the Teatro Capranica, 1711-1724*, in *Alessandro Scarlatti und Seine Zeit*, a cura di Max Lütolf, Berna, Paul Haupt, 1995, pp. 79-114 (ri pubbl. in *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, 1997, pp. 33-60); Introduzione a *Antonio Vivaldi. Giustino*, edizione critica a cura di Reinhard Strohm, Venezia, Istituto Italiano Antonio Vivaldi - Milano, Ricordi, 1991, pp. 5-60.

⁴³ Si tratta dell'aria *Scherza di fronda in fronda* che apre la cantata omonima che si trova in un manoscritto antologico di arie conservato alla Nazionale di Parigi, aria attribuita proprio ad Orlandini anche se per vari motivi ben noti agli studiosi l'attribuzione corretta sembra proprio quella vivaldiana.

⁴⁴ Cfr. DINKO FABRIS, *Naples in Opera: Partenope by Domenico Sarro (1722) and Leonardo Vinci (1725)*, cit.

⁴⁵ Purtroppo l'unica copia del relativo libretto, segnalata da Claudio Sartori nella Biblioteca Comunale di Foligno, risulta attualmente dispersa: cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. 4, p. 359, scheda n. 17832.

anno; e di nuovo a Roma nel 1734. A questo punto anche le arie trafugate da Brusa ci aiutano in una possibile ricostruzione di queste migrazioni, in quanto è più probabile una loro derivazione in blocco dalla versione di Sarro, eseguita in un contesto diverso da quello veneziano, piuttosto che da quella di Vinci che tutti avevano potuto ascoltare nella città lagunare.⁴⁶ Dunque il cerchio si potrebbe ora chiudere proprio nel nome di Vivaldi, il quale potrebbe aver assistito alla rappresentazione romana della *Partenope* di Sarro così come ad altri spettacoli quali il *Farnace* del napoletano Vinci su testo del veneziano Lucchini (lo stesso usato da Vivaldi per il suo *Farnace* del 1727). Vivaldi quindi potrebbe aver fatto tesoro della sua trasferta romana e averne portato gli echi a Venezia, facendone partecipe anche l'amico Brusa. Bisogna ricordare inoltre che Vivaldi stesso mise in scena il testo di Stampiglia ma con il titolo «veneziano» di *Rosmira fedele* nel 1738 (si tratta di un pasticcio).

Le altre due cantate di Brusa rappresentano un diverso caso di riuso: *Però che scende in petto* e *Vezzose pupillette* contengono arie che Brusa ha preso dalla sua opera *L'amore eroico* rappresentata a Venezia al Teatro Grimani di S. Samuele nel 1725.⁴⁷ Tutte le arie si riferiscono al personaggio di Odenato, interpretato da Giovanni Carestini:⁴⁸ in particolare in *Però che scende in petto* le arie *Qual incauto cacciatore* (I.9) e *Che bel morire s'io morirò* (III.6), mentre in *Vezzose pupillette* le arie *Volto amato e come mai* (I.3) e *Perché mai sì crudeli e sì belle* (II.6) (v. Tavola 1). Di questa opera non ci è pervenuta la partitura, come del resto di nessuna delle quattro opere degli anni Venti (abbiamo solo un raccolta d'arie del *Trionfo della virtù* del 1724 interpretata fra gli altri da Faustina Bordoni e da Antonia Merighi): quindi queste quattro arie rappresentano l'unica testimonianza musicale di quest'opera. Tuttavia *L'amore eroico* è stata un'opera che ha suscitato un certo interesse visto che se ne trova un'analisi piuttosto puntuale in una corrispondenza inviata a Johann Mattheson da Venezia e riportata in *Critica musica*.⁴⁹ purtroppo non vengono esaminate le arie utilizzate da Brusa per le due cantate, ma una delle due arie di cui si parla, *Aure grate che d'intorno sussurrate* (II.14), è proprio del personaggio di Odenato come quelle presenti nelle cantate e quindi per Carestini.⁵⁰

⁴⁶ Dinko Fabris, anche in diverse conversazioni private, si è detto convinto di una paternità vinciana dell'edizione perugina del 1725. Pur convenendo sulla bontà delle sue argomentazioni, per i motivi sopra esposti io non escluderei del tutto la possibilità di una paternità di Sarro. Tutt'al più penserei a un pasticcio che tiene presente entrambe le versioni. Del resto, come è stato ampiamente dimostrato, la *Rosmira* di Vinci nasce proprio sul tronco della *Partenope* di Sarro.

⁴⁷ Ho consultato la copia del libretto conservata presso la biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma.

⁴⁸ Non sembra casuale che anche le altre arie tratte da opere presenti in questo manoscritto si riferiscano allo stesso personaggio nell'opera di appartenenza: le arie dal *Siface* sono tutte di Orcano, quelle da *Partenope* tutte di Arsace.

⁴⁹ JOHANN MATTHESON, *Critica musica. d. i. grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung ...*, unchanged reprint of the original edition Hamburg, 1722-1725, Amsterdam, Frits Knuf, 1964, vol. 2, pp. 286-287.

⁵⁰ L'altra è l'aria di Zenobia *Tu ti confondi né mi rispondi* (II.9).

I rapporti fra Vivaldi e Brusa, come è stato già rilevato, dovevano essere piuttosto stretti:⁵¹ del resto la sua *Medea e Giasone*, in cui cantò Anna Girò, fu rappresentata al Sant'Angelo proprio negli anni della gestione vivaldiana.⁵² Ma il manoscritto di Meiningen sottolinea la connessione fra questi due personaggi anche attraverso altri aspetti: prima di tutto, come ho già detto, questo gruppo di cinque cantate – quattro di Brusa e una di Vivaldi – si configura dal punto di vista materiale come una sorta di sottogruppo ancora più compatto. Inoltre teniamo presente che nella cantata che precede quella vivaldiana, *Vezzose pupille*, l'ultima aria, pur essendo tratta da *L'amore eroico*, contrariamente alle altre arie mutuate sempre da quest'opera, presenta una piccola ma significativa variante testuale:

Opera	Cantata
Perché mai sì crudeli e sì belle, Empie stelle, formar le pupille Onde avvampa quest'anima amante. O spegnete l'ardenti facelle O una parte de l'ampie faville Senta almeno l'afflitta regnante.	Perché mai sì crudeli e sì belle, Empie stelle, formar le pupille Onde avvampa quest'anima amante. O spegnete le ardenti facelle O una parte dell'empie faville Senta Irene che adoro costante.

In pratica viene eliminato un riferimento, sia pure sfumato, alla vicenda dell'opera («l'afflitta regnante»), e si inserisce il nome di Irene, uno fra quelli più tipici utilizzati nelle cantate a soggetto arcadico pastorale. La cosa singolare, e forse non del tutto casuale, è che anche la cantata di Vivaldi che segue prende proprio Irene come protagonista: essa sembra una sorta di risposta al lamento amoroso espresso nella cantata di Brusa. Certo, entrambi i brani rientrano perfettamente nelle tematiche stereotipate che costituiscono l'armamentario più consueto dei testi di cantate (come del resto le altre dieci cantate che trattano gli amori, felici e non, dei vari Fileno, Aminta, Nice, Clori, Eurilla, Fille) e potrebbe sembrare una forzatura stabilire una connessione fra le due cantate, quella di Brusa e quella di Vivaldi; tuttavia una loro lettura in successione potrebbe suggerire che la seconda sia una specie di risposta alla prima (v. i due testi nella Tavola 3).⁵³ Potrebbe trattarsi quindi di un caso, peraltro non infrequente, di uso

⁵¹ Su Giovanni Francesco Brusa cfr. BERTHOLD OVER, *sub voce*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, cit., *Personenteil*, vol. 3, 2000, coll. 1157-1159; E. CARONE, *Brusa (Brugia, Brusca, Bruscia) Giovanni Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 6, 1972, pp. 680-682.

⁵² *Medea e Giasone, Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nel Carnevale dell'anno 1727*, Venezia, Appresso Mariano Rossetti, 1727.

⁵³ A proposito di un possibile collegamento tra la cantata di Brusa e quella di Vivaldi si osserva inoltre che la struttura rimica della seconda aria è in ambedue le cantate la stessa: abc/abc, due terzine perfettamente simmetriche e parallele; cambia solo la versificazione: difatti in Brusa i versi sono tutti decasillabi, mentre in Vivaldi figurano in ciascuna terzina due senari piani e uno, l'ultimo, tronco (nell'edizione del testo poetico della cantata di Vivaldi presente nella versione critica curata da Francesco Degrada, *Cantate per soprano*, vol. 2, cit., p. 132, andrebbe eliminata la ripetizione del

mirato di determinati nomi arcadici, che sotto la loro apparente genericità possono invece rimandare a ben precisi contesti esterni, soprattutto nel caso, come questo, di possibili collegamenti fra diverse cantate.⁵⁴

Brusa, fra i musicisti rappresentati nel manoscritto, è sicuramente quello più vicino a Vivaldi anche dal punto di vista musicale. Un confronto stilistico tra Vivaldi e Brusa è evidentemente poco sensato, tuttavia, la musica di Brusa non è poi così priva di interesse, come si può notare da due esempi dalle cantate del manoscritto di Meiningen.⁵⁵ Il primo esempio è l'aria *Qual incauto cacciatore* dalla cantata *Però che scende in petto*. Il tessuto musicale non è lontano da «modi» vivaldiani, con alternanza di tutti e soli e una parte di viola indipendente che, nei passaggi marcati piano, esegue la parte del basso. L'aria di Brusa è una graziosa composizione con andamento di gavotta (cfr. esempio 1).

Più complessa e di difficile interpretazione è un'altra aria di Brusa, *Volto amato*, dalla cantata *Vezzose pupillette* (cfr. esempio 2). L'introduzione orchestrale presenta soluzioni armoniche al limite della scorrettezza, ma che sembrano volute e non frutto di imperizia. Questo potrebbe confermare il giudizio dell'anonimo corrispondente veneziano di Mattheson quando parla di «strane deviazioni» che producono un «arcano e piacevole effetto».⁵⁶ La successione di cinque accordi dissonanti nella terza battuta, che accompagna in modo assolutamente imprevedibile una melodia dei violini piuttosto standardizzata, potrebbe ben essere una di queste «deviazioni»: la condotta delle voci, difatti, è evidenziata dalle figure del basso continuo non presenti nel manoscritto ma da me aggiunte (cfr. esempio 2). Si osservino le tre quinte parallele (di cui le prime due perfette l'ultima diminuita) tra il primo violino e la viola tra il quarto e il sesto ottavo della stessa battuta.

Dunque, a mio parere, il ruolo giocato da Vivaldi nella raccolta si inserisce in un contesto consapevolmente individuato. Vivaldi difatti non solo, come è ovvio, viene posto in relazione con il suo ambiente veneziano, ma entra in gioco direttamente con due dei musicisti della sua cerchia, in particolare con Brusa,

primo verso, «Cupido, tu vedi», dopo il secondo, ripetizione presente nella versione musicata, ma ovviamente fuori dal corretto computo metrico). Anche nel caso della prima aria si potrebbero trovare tra la cantata di Brusa e quella di Vivaldi corrispondenze significative: difatti quella di Brusa ha il seguente schema rimico: aab/aab; quella di Vivaldi presenta invece una rima irrelata sul secondo verso («Sento, mio povero core»): abc/ddc. Ora, qualora riuscissimo a correggere questo verso, chiaramente corrotto nella versione musicata da Vivaldi, ripristinando la rima che presumiamo giusta (-iglio), avremmo il seguente schema rimico basato su due terzine simmetriche, anche se non perfettamente parallele come quelle di Brusa: aab/cbb.

⁵⁴ Sul possibile uso «consapevole» di determinati nomi arcadici, cfr. OLIVIER FOURÉS – MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, cit., pp. 102-105.

⁵⁵ Cfr. il giudizio poco lusinghiero che ne dà Reinhard Strohm (*Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 11-63: 53, ripubbl. in REINHARD STROHM, *Essays on Handel Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 155) e la «riabilitazione» di Talbot: MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 122.

⁵⁶ Cfr. JOHANN MATTHESON, *Critica musica*, cit., p. 286.

con le cantate del quale sembra addirittura di poter scorgere alcuni elementi comuni. Tuttavia non bisogna dimenticare che la presenza di Vivaldi rappresenta, in un certo senso, anche un omaggio ai gusti e agli interessi del duca Anton che già dal 1723 aveva ricevuto almeno sette suoi concerti inviategli dal conte Morzin,⁵⁷ sappiamo inoltre che un contatto diretto con il duca fu tentato ma inutilmente da Vivaldi a Vienna nel 1741, nel suo ultimo viaggio nella capitale dell'impero.⁵⁸

Ma il fenomeno dell'inserimento di arie d'opera in alcune cantate presenti nel manoscritto di Meiningen può essere letto anche sotto altre e diverse angolazioni. In primo luogo, esso potrebbe essere dovuto semplicemente alla necessità di realizzare un pezzo in breve tempo, tanto da imporre il ricorso ad arie operistiche preesistenti. In secondo luogo, come ipotizza Michael Talbot, si potrebbe trattare di un «omaggio» a un musicista, a un librettista o a un preciso melodramma in voga in quel momento. Una terza ipotesi potrebbe far pensare a una sorta di «accademia» in cui le arie delle cantate sono volutamente estrapolate dalle opere per consentire a qualche nobile mecenate di riascoltare anche in ambito privato i «cavalli di battaglia» delle *stars* che in quel momento brillavano maggiormente nel mondo dell'opera.⁵⁹ Quest'ultima ipotesi, forse la più attraente, potrebbe valere nel caso delle due cantate di Brusa nelle quali il compositore utilizza arie tratte da una sua opera (*L'amore eroico*): un uso ovviamente consapevole e realizzato per autopromozione, oltre che per la soddisfazione di un cantante come Carestini, titolare, come interprete di Odenato, di tutte le arie inserite da Brusa nelle sue due cantate. Inoltre, mi sembra anche significativo il fatto che il compositore abbia voluto creare, per queste arie, una sorta di cornice, un ponte fra espressione operistica ed espressione cameristica, tale da conferire un significato diverso alle arie stesse. Queste, pur rimanendo espressione del medesimo «affetto», una volta inserite in questa nuova struttura di sostegno (anche se diversa da quella per cui erano nate) non sono difatti assolutamente decontestualizzabili: in caso contrario si sarebbe potuto raggiungere lo stesso scopo – cioè la possibilità di riascoltare il divo di turno – eseguendo le arie nell'ambito di un concerto cameristico senza il bisogno di inserirle in una cantata.

Diverso il caso delle arie prese in prestito da altri autori – quella di Stiparoli da Porpora e quella (o quelle) di Brusa da Sarro – che potrebbe essere riferito sia alla prima che alla seconda ipotesi: difatti, se da una parte potrebbe trattarsi di un inserimento dovuto a una necessità contingente, legata all'urgenza di recu-

⁵⁷ Cfr. HERTA OESTERHELD, *Autographe, ja oder nein?*, in *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl*, Meiningen, Staatliche Museen Meiningen, 1974, pp. 91-107, un saggio che non ho avuto modo di consultare ma che ho trovato citato in MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 132.

⁵⁸ *Loc cit.*

⁵⁹ Ringrazio Michael Talbot per i suoi suggerimenti.

perare brani già confezionati, dall'altra potrebbe configurarsi come un esplicito riferimento a un determinato musicista o a un'opera ben precisa. Stiparoli, infatti, fa ricorso all'opera del giorno: quel *Siface* di Porpora che, come si è già visto, viene rappresentato quasi in contemporanea a Milano e a Venezia. Similmente, la scelta di quattro arie tratte dalla *Partenope* di Silvio Stampiglia potrebbe rappresentare l'omaggio al grande poeta drammatico morto proprio nel 1725. Da quest'opera Brusa prende due arie tratte da due diverse intonazioni di Domenico Sarro,⁶⁰ mentre i testi delle altre due arie presentano una musica originale da attribuire probabilmente allo stesso Brusa. Il ricorso ad arie di un altro autore non si configurerebbe quindi come plagio, ma come dimostrazione di una più ampia campionatura di quanto il testo di Stampiglia poteva offrire, oltre all'opera completa che il pubblico veneziano poteva ascoltare a teatro nell'intonazione di Vinci (con il titolo *La Rosmira fedele*). Non dimentichiamo infine che anche Vivaldi nelle sue cantate fa ricorso a versi tratti da arie d'opera: in *Amor hai vinto, hai vinto: ecco il mio seno* inserisce nel recitativo d'apertura due versi del metastasiano *Siroe, re di Persia* (III.6) andato in scena con musica di Vinci nel 1726 e musicato da Vivaldi stesso l'anno dopo a Reggio Emilia;⁶¹ inoltre utilizzerà il testo dell'aria *Scherza di fronda in fronda* di Domenico Lalli presente nel terzo atto della sua opera *Filippo, re di Macedonia*, del 1721.⁶²

Dunque, nel complesso, ci troviamo di fronte a un manoscritto redatto a Vienna ma che nella sua composizione è un testimone occulto del fermento che agita il mondo teatrale italiano degli anni Venti fra Venezia, Napoli e, tangenzialmente, anche Roma. Latore di questo testimone potrebbe essere stata, come già ipotizzato da Talbot, Faustina Bordoni: la cantante, che nell'autunno del 1725 e nel carnevale 1726 sarà proprio a Vienna, potrebbe aver inserito in ultima posizione la cantata di D'Alay che porta appunto il suo nome.⁶³ Ma al di là di questo fatto, e anche al di là della possibile destinazione vocale proprio per Faustina di buona parte di queste cantate, è interessante il riferimento a lei come una fra i protagonisti di questi fermenti, vista anche la sua presenza nel cast di quella *Partenope* napoletana da cui sono state tratte alcune delle arie riversate in queste cantate. La composizione di questo manoscritto sembra esserne la cronaca che ne registra i passaggi meno visibili e conclamati ma forse ancora più significativi. E la cantata, come genere musicale multiforme e controverso, veste in questo caso i panni di relatore di qualcosa sempre considerato «altro» da sé, cioè il mondo dell'opera e le sue logiche non sempre esplicite.

⁶⁰ Riguardo all'effettiva attribuzione a Sarro di una delle due arie cfr. nota 46.

⁶¹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 70-71.

⁶² *Ivi*, pp. 72 e 128-131 dove si discute anche sull'attribuzione di questa aria ad Orlandini in una fonte parigina (problema a cui si accenna anche in nota 43).

⁶³ Loc. cit.

Tavola 1. Cantate del manoscritto *D-ME*lr, Ed. 82e, che contengono arie tratte da opere

STIPAROLI

Quel basso vapore che in aria

– aria omonima da *Siface*, testo di Metastasio, III.9/10 (Orcano, int. Giovanni Paita) (stesso testo e stessa musica dell'intonazione di Nicola Porpora)

D'ALAY

Son pellegrino errante

– aria omonima da *Siface*, testo di Metastasio, II.5 (Orcano) (stesso testo ma musica diversa rispetto alle intonazioni di Nicola Porpora e Francesco Feo)

BRUSA

So che sospiro e sento

– aria *La rondinella che a noi sen riede*, da *Partenope*, testo di Silvio Stampiglia, I.7 (Arsace) (stesso testo presente nelle versioni di Sarro e di Vinci ma musica diversa)

– aria *Se non sa qual vento il guida*, da *Rosmira*, Perugia, 1725, II.11 (Arsace) (presente solo in questo libretto senza nome dell'autore della musica: Sarro? Vinci?)

Io non so dir

– aria *Sento che va coprendo*, da *Partenope*, testo di Silvio Stampiglia, II.4 (Arsace, int. Antonia Merighi) (stesso testo e stessa musica dell'intonazione di Domenico Sarro)

– aria *Sì sì, lasciatemi tutta dell'anima la libertà*, da *Rosmira*, Perugia, 1725, I.12 (Arsace) (concorda – testo e musica – con un'aria attribuita ad Orlandini conservata in *B-Bc*. Corrisponde anche la tonalità)

Però che scende in petto

– aria *Qual incauto cacciatore*, da *L'Amore eroico*, Brusa/Zeno-Pariati, I.9 (Odenato, int. Carestini)

– aria *Che bel morire s'io morirò*, da *L'Amore eroico*, Brusa/Zeno-Pariati, III.6 (Odenato, int. Carestini)

Vezzose pupillette

– aria *Volto amato e come mai*, da *L'Amore eroico*, Brusa/Zeno-Pariati, I.3 (Odenato, int. Carestini)

– aria *Perché mai sì crudeli e sì belle*, da *L'Amore eroico*, Brusa/Zeno-Pariati, II.6 (Odenato, int. Carestini)

Tavola 2.
In grassetto vengono evidenziate le arie che si trovano solo nelle versioni di Sarro e nel libretto perungino. In corsivo vengono evidenziate le arie delle cantate di Meiningen presenti solo nel libretto perungino.

<i>Partenope</i> , Roma, Pace 1724, Sarro	<i>La Rosmira fedele</i> , Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1725 con dedica di "Leonardo Vinci" (nome cancellato ma visibile); copia consultata presso la biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma	<i>La Rosmira, Perugia</i> , Teatro dei Nobili 1725 Dedica Perugia, 7 luglio 1725 (gli interessati)	<i>Partenope</i> , Roma 1734
<p>Tu dell' eccelse mura I.1 Partenope O Eurimene ha l'idea di Rosmira I.3 Arsace Spiegati e di che l'ami I.4 Rosmira Al mio tesoro I.5 Armino Confusa pavento vedermi delusa I.6 Rosmira La rondinella che a noi sen riede I.7 Arsace Venga nemico e poi I.8 Ormonte Altro stral non voglio in seno I.10 Partenope Tortora che il mio bene I.11 Rosmira Dimmi, pietoso ciel I.12 Arsace Quest'anima accessa I.13 Emilio Nel farmi guida I.14 Partenope Vedo in periglio la tortorella I.15 Arsace Fidar mi voglio I.16 Armino So che il riso e so che il vezzo I.17 Rosmira Forti schiere, vicino è il cimento I.18 Emilio Ti circondi la gloria Coro</p>	<p>Tu dell' eccelse mura I.1 Partenope O Eurimene ha l'idea di Rosmira I.3 Arsace Spiegati e di che l'ami I.4 Rosmira Al mio tesoro I.5 Armino La rondinella che a noi sen riede I.7 Arsace Non posso anarti, o dio I.9 Partenope Tortora che il suo bene I.10 Rosmira Dimmi, pietoso ciel I.11 Arsace Quest'anima accessa I.12 Emilio A far straggi, a far vendetta I.8 [13] Partenope So che il riso e so che il vezzo I.16 Rosmira Forti schiere, vicino è il cimento I.17 Emilio Ti circondi la gloria di alloro Coro</p>	<p>Tu dell' eccelse mura I.1 Partenope O Eurimene ha l'idea di Rosmira I.3 Arsace Spiegati e di che l'ami I.4 Rosmira Quel d'amore è un certo male I.5 Armino Inventidita per l'alta offerta I.6 Rosmira La rondinella che a noi sen riede I.7 Arsace Venga nemico e poi I.8 Ormonte Altro stral non voglio in seno I.10 Partenope Tortora che il mio bene I.11 Rosmira <i>Ti si, lasciatemi tutta dell'anima I.12 Arsace</i> Se mai ti punse il cor I.13 Emilio Nel farmi guida I.14 Partenope Vedo in periglio la tortorella I.15 Arsace Fidar mi voglio I.16 Armino Forti schiere vicino è il cimento I.18 Emilio Ti circondi la gloria Coro</p>	<p>Tu dell' eccelse mura I.1 Partenope Sento in mirar quel volto I.3 Arsace Spiegati e di che l'ami I.4 Rosmira Al mio tesoro I.5 Armino Ti credo e sospendo la giusta vendetta I.6 Rosmira Le dirò, bell'ido mio I.7 Arsace Venga nemico e poi I.8 Ormonte Altro stral non voglio in seno I.10 Partenope Tortora che il mio bene I.11 Rosmira Mi fan guerra due pensieri I.12 Arsace Quest'anima accessa I.13 Emilio Prenderà da centi miei I.14 Partenope Resta in sen ferma e dubbiosa I.16 Armino Forti schiere, vicino è il cimento I.18 Emilio</p>
<p>Care mura in si bel giorno II.1 Partenope Che cosa sia la gelosia II.3 Rosmira Sento che va coprendo II.4 Arsace Ti vo' spiegando gl'affanni miei II.5 Emilio Per abbattere il mio core II.7 Partenope Celar la gelosia II.8 Ormonte Dolce speme in questo seno II.9 Armino Veggio dimesso il mare II.10 Rosmira Pastorel che in folta selva II.11 Arsace</p>	<p>Care mura, in si bel giorno II.1 Partenope Tormentosa crudel gelosia II.3 Rosmira Sento che va coprendo II.4 Arsace In vano s'affanna II.5 Partenope Agitata in mezzo all'onde II.6 Emilio Celar la gelosia II.7 Ormonte Vanne e spera lusinghiera II.8 Armino Veggio dimesso il mare II.10 Rosmira Amante che incostante II.11 Arsace</p>	<p>Care mura, in si bel giorno II.1 Partenope Soffrirò tormenti e pene II.3 Emilio Quel nocchier che il suo naviglio II.3 Rosmira Sento che va coprendo II.4 Arsace Ti vo' spiegando gl'affanni miei II.5 Emilio Agitata in mezzo all'onde II.6 Armino Un ciglio vezzoso II.7 Partenope Ad amor che die' rietto II.8 Ormonte Se manca al fiore II.9 Armino Veggio dimesso il mare II.10 <i>Se non sa qual vento II.11 Arsace</i></p>	<p>Care mura, in si bel giorno II.1 Partenope Che cosa sia la gelosia II.3 Rosmira Sento che va coprendo II.4 Arsace Ti vo' spiegando gl'affanni miei II.5 Emilio Agitata in mezzo all'onde II.6 Armino Benchè sola non pavento II.7 Partenope Celar la gelosia II.8 Ormonte Dolce speme in questo seno II.9 Armino Pastorel che in folta selva II.11 Arsace</p>
<p>Arsace, oh dio, così III.1 Rosmira Godi e spera III.2 Emilio Soffri e spera III.2 Emilio Quando vo' per l'aria III.4 Rosmira Vedrassi amor sdegnato III.5 Ormonte Smarrito peregrino III.6 Armino Begli occhi del mio ben III.7 Rosmira Un core infedele/ Che pena crudele III.7 Part./Ars. Viva Partenope Coro</p>	<p>Arsace, oh dio, così III.1 Rosmira Godi e spera III.1 Partenope Fermo scoglio in mezzo all'onda III.2 Emilio Barbara, mi schermisci III.3 Arsace Arse omai le belle piume III.4 Rosmira Smarrito peregrino III.5 Armino Un core infedele/ Che pena crudele III.7 Part./Ars. Viva Partenope Coro</p>	<p>Arsace, oh dio, così III.1 Rosmira Godi e spera III.1 Partenope Fermo scoglio in mezzo all'onda III.2 Emilio Barbara, mi schermisci III.3 Arsace Arse omai le belle piume III.4 Rosmira Smarrito peregrino III.5 Armino Un core infedele/ Che pena crudele III.7 Part./Ars. Viva Partenope Coro</p>	<p>Arsace, oh dio, così III.1 Rosmira Godi e spera III.1 Rosmira Men superbia andrà la sorte III.2 Emilio Barbara, mi schermisci III.3 Arsace Vuol tornare alla sua sponda III.4 Rosmira Dal chiaro splendore III.5 Armino Begli occhi del mio ben* III.7 Rosmira Un core infedele/ Che pena crudele III.7 Part./Ars. Viva Partenope Coro</p>

* Sono riportati solo due versi alla fine dei quali ci sono puntini di sospensione, mentre in Sarro c'è una piccola strofa di quattro versi,.

Tavola 3.

**Cantata a voce sola con strumenti
del sig.r Fran.co Brusa**

Recit.vo

Vezzose pupillette, i vostri sguardi
Mossi per man d'amore
Quanto mal fanno mai!
Sallo il mio core
Ch'oltre all'acerba sua mortal ferita
Si strugge appoco appoco
E per se stesso a sostener non vale
Il troppo vivo ardor del vostro foco.

Aria

Volto amato e come mai
Non conobbi i vaghi rai
Donde nacque il foco mio
Non veduti pria v'amai
Or mirati più che mai
Prende forza il mio desio

Recit.vo

Ma pur se in tal tormento
Goder potessi un sol de' vostri sguardi
Che non fosse crudel
Sarei contento.
D'amor parriami un gioco
L'ardor di tanto foco
E la piaga mortal per me saria
Dono d'amica sorte
Perché sperar potria
L'ultimo dì che morte mi com[...]risse
In funerale ammanto
Vederti per pietà bagnar di pianto.

Aria

Perché mai sì crudeli e sì belle
Empie stelle formar le pupille
Onde avvampa quest'anima amante
O spegnete l'ardenti facelle
**O una parte dell'empie faville
Senta Irene che adoro costante.**

**Cantata a voce sola con istromenti
Del sig. Antonio Vivaldi**

Recit.vo

Che giova il sospirar, povero core,
Se la crudele Irene
A tormentare avvezza
Di te non cura, ti deride e sprezza?
E se talor si avvede
Dell'angoscioso affanno,
Che ai gravi moti tuoi più forza accresce,
Sospira per inganno,
Non già che pietà senta
Che pascere si vuol del tuo dolore.
Che giova il sospirar, povero core?

Aria *Largo*

Nell'aspro tuo periglio
Sento, mio pover core,
Che tutta langue in sen l'anima mia.
E cresce a quest'affanno
La forza dell'inganno,
Che fa sempre magior la pena ria.

Recit.vo

Ma tu, nume d'amor, perché consenti
A così fiero oltraggio?
È questa la mercede
Che rendi ad un che volontario il piede
Pose ne' lacci tuoi? Troppo mi grava
Il giogo tuo pensante [*sic*]:
O volgi al mio desir la bella Irene
O sciogli dal mio pie' le tue catene.

Aria

Cupido, tu vedi
La pena dell'alma,
L'affanno del cor.
Fedele concedi
Al core la calma
All'alma l'amor.

Esempio 1.

Qual incauto cacciatore

Francesco Brusa

Musical score for measures 1-5. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Soprano, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violin I part starts with a *piano* dynamic and includes a trill (tr) in the second measure. The Violin II part also starts *piano* and includes a trill in the second measure. The Viola part has a melodic line with a trill in the second measure. The Soprano and Violoncello parts are mostly rests, with the Violoncello having some notes in the later measures.

Musical score for measures 6-10. The Violin I part starts with a *forte* dynamic and includes a trill (tr) in the eighth measure. The Violin II part continues with a melodic line. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Soprano part is mostly rests. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 11-15. The Violin I part has a melodic line with a trill (tr) in the thirteenth measure. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Soprano part is mostly rests. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment.

TERESA M. GIALDRONI

Musical score for measures 23-29. The score is arranged in five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 23 begins with a first ending bracket. The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Soprano part is mostly silent, with rests. The Cello part provides a bass line with eighth notes. The score concludes at measure 29 with a double bar line.

Esempio 2.

Francesco Brusa

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Basso. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., S., and Bc. The Vln. I part in the second system features a detailed fingering diagram with numbers 0-4 on the first string and 0-2 on the second string. Dynamic markings 'pizz.' and 'for:' are present in the Vln. I and Vln. II parts.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), and Bassoon (Bc.). The score is divided into two systems. The first system begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the strings and a melodic line in the violins. The second system starts with a dynamic marking of *m* (mezzo-forte) and includes dynamic markings of *pia* (piano) and *for* (forzando) in the violin parts. The bassoon part in the second system shows a more complex rhythmic pattern with some rests. The Soprano part remains mostly silent throughout the page.

Jasmin Cameron

AN ACKNOWLEDGEMENT OF SACRED MUSIC CONVENTIONS:
VIVALDI'S *ET INCARNATUS* AND *CRUCIFIXUS* (RV 591)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

And was made incarnate by the Holy Spirit (born of) the Virgin Mary and was made man.
He was crucified also for us under Pontius Pilate, suffered and was buried.

In the midst of the lengthy and largely doctrinal text of the Roman Catholic *Credo*, the *Et incarnatus* and *Crucifixus* offered expressive potential to composers of the Baroque. The *Et incarnatus* describes the mystery of the incarnation of Christ, while the following section gives a brief account of His Crucifixion. These descriptive passages are thrown into relief by the framing *Credo* text: they in fact form the core of the *Credo*. As Bruce MacIntyre states:

As it has been for centuries, the “*Et incarnatus*” is the true heart of the *Credo* – its twenty four words describing the mystery, life, death and suffering of Christ.¹

Josef Andreas Jungmann indicates the traditions of genuflection associated with the *Et incarnatus* in his book on the liturgy, and he also acknowledges the appeal that the text held for many composers:

Rightly does this article become the center and the turning point of the whole creed. In his mercy God wanted it that way, and so the inconceivable became a reality. We therefore fall on our knees at the words *Et incarnatus est*, in awe of the mystery. [In a footnote Jungmann states: “This genuflection certainly goes back to the eleventh century”]. Some of the grandest creations of ecclesiastical music have here made the devout offering of their greatest endeavour, in an effort to help us conceive the meaning that tremendous descent of the Son of God from heaven to bring peace to earth.

After the mystery of the person of the God-man is thus sketched out, the *Credo* turns to His work, which is again clearly designated in two steps: first, the lowly path of pain and the cross and the grave (with a stressing of *pro nobis*), then the victorious surge of His Resurrection...²

Jasmin Cameron, 38 Wellside Road, Kingswells, Aberdeen, AB15 8EE, Gran Bretagna.
e-mail: wanderingjasmin@hotmail.com

¹ BRUCE C. MACINTYRE, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, p. 371.

² JOSEF ANDREAS JUNGSMANN, *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development*, New York, Benziger Brothers, 1959, p. 296.

The reasons for such lavish musical attention to these short sections of text are twofold. First, these central phrases of the *Credo* are key to Christian belief (was made man, crucified [and resurrected]): they are of theological significance. Second, as already suggested, these sections of text, despite being brief, harbour opportunities for musical response.

During the Baroque it was customary to set these sections of the Mass in a musically similar manner. While these are traditions that remain undocumented by theorists of the time, an extensive study of the *Crucifixus* has demonstrated that composers seemed to have been aware of the accepted conventions that were in existence.³ Common *topoi* are already evident in the Mass settings of Palestrina and Monteverdi and are recognizable in the work of such composers as Lotti, Caldara, Zelenka and J. S. Bach. The tradition persisted well into the Classical era, where its representatives included Mozart and Haydn.

For Vivaldi, with his priestly vocation, I suspect that the words of the liturgy would have carried even greater significance than for a composer who did not hold such status, and so it is not unreasonable to expect that Vivaldi would offer a heightened musical response to these texts. Michael Talbot suggests that:

The intimate knowledge of the liturgy brought certain benefits to him when he came to set it to music. It was not that he had privileged access to these texts (which can be found in any breviary or missal), nor that he had a better understanding of them than a lay person. It is rather that they were so much a part of his life that he felt able to treat them with unusual freedom, intercalating and troping fragments in such a way that a non-priest might have considered too disrespectful.⁴

It is interesting to note that Vivaldi bows to existing Mass conventions by dividing his *Credo* setting into four, the *Et incarnatus* and the *Crucifixus* being two separate sections contained within the overall work. The initial division is one that derives naturally from the structure of the text itself, but I would suggest that it also occurred for practical reasons. It was an indication to the congregation that this was the point at which they were to kneel. The nature of this division varies between *Credo* settings. Sometimes, as with Vivaldi, the *Et incarnatus* is clearly marked as a distinct section. In other cases, there might be a rest in all parts, such as occurs in Schmeltzer's *Missa Nuptialis* (c. 1660-1680).⁵ In this case, not only is there a change of scoring (from lower voices, most appropriately completing the previous statement "descendit de coelis", to full

³ See JASMIN MELISSA CAMERON, *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*, Lanham, Scarecrow Press, 2006. This study involved the collection and analysis of over one hundred settings of the *Crucifixus*. The sample of *Et incarnatus* settings is a more recent study, a total of thirty-five settings having been examined to date. The latter originate mainly from the late Baroque period, but the intention is to broaden this enquiry in the future.

⁴ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi ("Quaderni vivaldiani", 8)*, Florence, Olschki, 1995, p. 56.

⁵ J. HEINRICH SCHMELTZER, *Missa Nuptialis*, from *Messen von Heinrich Biber, Heinrich Schmeltzer und Johann Kaspar Kerll*, ed. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 49, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1960.

coro), but the *Et incarnatus* is further separated from the preceding text by the insertion of a rest in all vocal parts. Similarly, Gasparini's *Messa a quattro voci concertata* (1) has a rest of one beat in all parts (*organo* included) before the *Et incarnatus*, as does Scarlatti's *Messa per il Santissimo Natale*, together with a change of metre and an indication that the tempo should be *adagio*.⁶

ET INCARNATUS

Thrasylbulos Georgiades states that it was traditional to perform the *Et incarnatus* in slow tempo, with everyone kneeling, the "attitude of reverence also [being] expressed in the simplicity of the setting".⁷ This is reflected in many settings, Vivaldi being no exception (*adagio*). *Adagio* is a fairly common tempo marking for the *Et incarnatus*, encountered in settings such as Gasparini, *Missa a quattro voci concertata* (2) and Draghi, *Missa a 9*. Sometimes the movement is paired, as in Vivaldi's *Credo*, with a *largo* *Crucifixus* (for example, in Caldara, *Missa in A*, *Missa in spei resurrectionis*).⁸ In some instances, composers deemed *andante* sufficient to indicate their intentions.

Vivaldi's *Et incarnatus* is tonally open – again, a common strategy for this section (see Figure 1). From Rigatti (1640) to Gasparini, Scarlatti and Zelenka, composers frequently cast the *Et incarnatus* as a tonally open movement.⁹ A tonally open approach is highly appropriate since (through the device of modulation) it helps to give the impression of 'shifting', thereby creating the 'air of mystery' required for this section of the Mass. In Vivaldi's case, the *Et incarnatus* has to bridge the gap between E minor (of the first section) and A minor (of the *Crucifixus*).

Et incarnatus settings tended to be through-composed and largely homophonic, although composers would frequently choose to single out the all-important statement of "et homo factus est" in several ways. One way of achieving this was through contrast: Vivaldi highlights this phrase by changing the texture from a homophonic to a contrapuntal one. In many *Et incarnatus* settings there is an unexpected twist in terms of modulation or harmony at the words "et homo factus est", possibly intended to illustrate Christ's remarkable transformation into human essence.¹⁰ For example, Scarlatti in his *Messa per il*

⁶ Both these settings are found in: *Masses by Alessandro Scarlatti and Francesco Gasparini: Music from the Basilica of Santa Maria Maggiore, Rome*, ed. Luca Della Libera, Middleton, A-R Editions, 2004.

⁷ THRASYBULOS GEORGIADES, *Music and Language: The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 66.

⁸ For details of Gasparini, see note 6. Draghi, *Missa a 9* from *Kirchenwerke*, ed. Guido Adler, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916; A. Caldara, *Missa in A* (1732), A-KR, Ms. B17, 353; *Missa in spei resurrectionis* (c. 1720), A-Wgm, Ms. A 323.

⁹ GIOVANNI ANTONIO RIGATTI, *Messa e Salmi, parte concertati*, Part 1 (1640/1), ed. Linda Maria Koldau, Middleton, A-R Editions, 2003; Gasparini and Scarlatti – see note 6; Zelenka, *Missa Omnium Sanctorum*, ZWV 21 (1741), ed. Wolfgang Horn, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1989; and *Missa Circumcisionis* (1724) GB-Lbl, Add. 32141.

¹⁰ BRUCE C. MACINTYRE points to this feature in Albrechtsberger's *Missa Annuntiationis* (1763) in *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, cit., p. 383.

Santissimo Natale, switches from the key of D major (for “ex Maria Virgine”) directly to B minor, while Gasparini’s *Messa a quattro voci concertata* (1) moves from C major to G minor, seemingly in order to express the transformative effect of incarnation.¹¹ Vivaldi breaks away from the hitherto homophonic setting by initiating a lengthy melisma on the “fa-” of “factus”, and proceeds to move through several temporary keys. These bars (8-15) are a borrowing. The model was an ideal choice: its shifting harmonies could be put to good use in helping to depict the mystery of Christ’s being “made man”. As Michael Talbot points out, these actual bars are a *topos* in Vivaldi’s work, appearing with little alteration also in the *Magnificat*, RV 610/611 (*Magnificat anima mea Dominum* and *Gloria Patri*, bars 1-7), the *Kyrie*, RV 587 (*Kyrie eleison I*, bars 10-25), the *Concerto madrigalesco*, RV 129 (first movement), and the bassoon concerto RV 491 (second movement).¹² Why introduce this particular borrowing in this part of the *Et incarnatus*? Clearly, the passage, with its meandering tonality, held great appeal for Vivaldi; he may have felt it appropriate to assign this music to the most significant line of the *Et incarnatus*. Finally, he further emphasizes “et homo factus est” by devoting more bars to this textual phrase than to the other three combined (i.e., “Et incarnatus est / de Spiritu Sancto / ex Maria Virgine”). While this bias is observed in other settings, usually in the ratio of 70:30 or 60:40 per cent, the sample studied did not yield any settings with a greater disparity than Vivaldi’s (7 bars for the first three phrases as against 11 bars and 2 beats for “et homo factus est”).

A significant number of settings employ the *Tierce de Picardie* at the end of this section and Vivaldi’s is no exception. After the words “et homo factus est” have been repeated (a confirmation of the dominating melismatic statement that has preceded), the *Et incarnatus* concludes in D minor. By ending the *Et incarnatus* with a major chord, however, Vivaldi sets up a strong sense of contrast, since the *Crucifixus* opens in A minor. The *Tierce de Picardie* appears to serve either of two purposes. As in Vivaldi’s case, it can ensure the maximum impact for the opening of a minor-key *Crucifixus* setting. Alternatively, the use of this cadential formula allows the mode to revert to the major in preparation for a major-key *Crucifixus* (or at least a major-key opening to a *Crucifixus*).¹³

While the operation of many conventions is evident within the brief nineteen bars of the *Et incarnatus*, the *Crucifixus* is even more remarkable in its demonstration of Vivaldi’s response to the text.

¹¹ See note 6.

¹² MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, cit., p. 482.

¹³ Examples of the former are: A. Scarlatti, *Missa breve e concertata a cinque voci* (see note 6); Lotti, *Missa VII*, ed. Hermann Müller, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1959. An example of the latter is Caldara, *Missa in spei resurrectionis* (see note 8).

CRUCIFIXUS

The *Crucifixus* is the emotional climax of the entire *Credo*, and Vivaldi responds to this fact by setting the scene for the Crucifixion at the very outset (see Figure 2). The first four notes in even crotchet pulse are typical of the *Crucifixus* tradition, setting up a mesmerizing bass rhythm, which underpins the entire setting. Such 'via dolorosa' bass lines, reminiscent of the tragic march to Calvary, appear in many eighteenth-century settings, such as Caldara's *Mass for 4 Voices*, Heinichen's *Missa 12* and Albrechtsberger's *Missa Annuntiationis*. The tenor voice, bearing the first entry of the word "Crucifixus", follows exactly the outline of the bass and thus introduces a melodic motive that, while not exact, is close to the traditional musical sign of the cross.¹⁴ The introduction of a sharp at the end of Vivaldi's motive creates a linear diminished fourth, an 'excruciating' interval that suitably expresses the agony of crucifixion. A further dimension is that the sharp itself represents the cross visually in the manner of *Augenmusik*. The use of four 'measured' notes to express the word "Crucifixus" was a frequent occurrence, doubtless generated by the syllabic properties of the word itself, but probably further prompted by the imagery of these four syllables, which could represent the four points of the cross.

The "Crucifixus" motive is used in imitation, and here Vivaldi introduces a further dimension to depicting the Crucifixion in music. He causes his voices literally to 'cross over' one another. This rhetorical figure (*metabasis* or *transgressus*) was described by both Mauritius Vogt and Meinrad Spiess in their respective treatises and cited by Dietrich Bartel in his recent lexicon of Baroque musical-rhetorical figures: "The voices 'step over' each other, creating in fact a two fold 'transgression'".¹⁵ Bartel goes on to point out that "such voice crossing is considered a compositional irregularity in traditional counterpoint". This device was often used for the literal depiction of the text and occurs in many *Crucifixus* settings.¹⁶

¹⁴ The musical sign of the cross appears in many early- to mid-eighteenth-century settings of the *Crucifixus*: Examples occur in G. A. Perti, *Missa Canone a 3* (early eighteenth century) (a'-g#'-c''-b'); GB-Lcm, Ms. 661/27; and A. Caldara, *Crucifixus a 16 voci* (c. 1730) (a'-f''-g#'-a'), D-MÜs, SANT Dr 127. Irving Godt discusses the musical sign of the cross in: *Italian Figurenlehre? Music and Rhetoric in a New York Source*, in *Studies in the History of Music*, eds R. Broude and E. Beebe, New York, Broude Brothers, 1983, 1, pp. 178-203: 186. Godt gives examples of various "cross" figures and cites music by Ludwig Senfl (*Missa super signum cruces*) and Biber (*Mystery Sonata X*) as examples that explicitly present musical signs of the cross.

Musical sources: A. Caldara, *Mass for 4 Voices* (c. 1720), GB-Lcm, Ms. 105; J. D. Heinichen, *Missa 12*, D-DI, Mus. 2398-D-11; J. G. Albrechtsberger, *Missa Annuntiationis*, in BRUCE MACINTYRE, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classical Period*, cit.

¹⁵ DIETRICH BARTEL, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, p. 319.

¹⁶ The example given by Vogt, and cited by Bartel (loc. cit.), describes the text as "Take me with you; seize me in your [arms]". As the voices intertwine, one voice 'seizes' the other and 'drags' it along. Other examples occur in Bach's *Crucifixus* from the *Mass in B Minor*, BWV 232, Facsimile edition, ed. Alfred Dürr, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1965, rev. 1981, and in Zelenka's *Missa S. Caeciliae*, ZWV 1 (c. 1711), D-DI, Mus. 2358-D-7a.

The following two phrases, “etiam pro nobis” and “sub Pontio Pilato”, are neutral, narrative phrases, and in the majority of *Crucifixus* settings are treated in a speech-like, syllabic manner. Vivaldi is no exception. However, he goes one step further: “etiam pro nobis” is actually offset against the ensuing *Crucifixus* ‘subjects’ that appear in close imitation in the first five bars. Its very neutrality is contrasted with the ‘tortured’ entries of successive “*Crucifixus*” subjects. Caldara adopts the same approach in his *Crucifixus a 16 voci*.¹⁷ While the “*Crucifixus*” subject itself is the musical sign of the cross, it is there set against the plain setting of “etiam pro nobis”. In addition, Caldara contains “etiam pro nobis” within the span of the “*Crucifixus*” subject, thus creating a *metabasis*, as the main subject steps its way around its short countersubject (see Figure 3).

The use of small falling intervals, the rhetoricians’ *pathopoeia*, was another accepted tradition in association with this section of the text.¹⁸ Commonly employed in order to express pathos, this device was used in connection with the words “etiam pro nobis” in settings such as Zelenka’s *Missa Nativitas Domini*, ZWV 8, Schmidt’s *Missa Sanctae Caeciliae* and, of course, Vivaldi’s own setting.¹⁹ Meanwhile, “sub Pontio Pilato” features only twice in Vivaldi’s setting, where it functions as a connecting phrase between “*Crucifixus etiam pro nobis*” and “*passus et sepultus est*”.

Preservation of the order of the textual phrases was important to Vivaldi: both the *Et incarnatus* and the *Crucifixus* reflect this priority. The proper sequence of the text was similarly respected by many other composers. If there was any jumbling of text, this tended to occur in the *Crucifixus*. Nonetheless, there is still a strong sense of ‘beginning–middle–end’, since all settings begin with “*Crucifixus*” and end with “et sepultus est”. In the *Crucifixus* Vivaldi runs through the text twice but takes care to preserve the order of the phrases each time.

“*Passus*” is given the expected traditional treatment. In order to express the sense of duration that “suffering” implied, composers would often draw out the musical phrase that corresponds to this word. The two syllables of the word “*passus*” lend themselves well to this task. The available devices included melisma, syncopation and longer note values (relative to what had appeared before), together with chromatic and dissonant devices to express suffering. Towards the end of the first statement of the text Vivaldi sets “*passus*” as a plain syllabic setting (thus mirroring the earlier syllabic “*Crucifixus*”), but introducing longer note values – for the first time we see the appearance of minims, offset in each part, to create a lengthening effect through syncopation (bars 9-10). The second appearance of “*passus*” (bar 16 onwards) introduces melisma (tenor, bars 17-18; alto, bars 20-21) in conjunction with a falling

¹⁷ See note 14 for details.

¹⁸ *Pathopoeia* was also used for the words “sub Pontio Pilato” and “*passus*”.

¹⁹ J. D. Zelenka, *Missa Nativitas Domini*, ZWV 8 (1726), D-Bsb, Mus. ms. 23539; F. Schmidt, *Missa Sanctae Caeciliae* (before 1746), in BRUCE MACUNTYRE, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classical Period*, cit.

chromatic fourth. The master-stroke in this setting, however, is the reversal in direction of the chromatic fourth at bars 23-25 (S and B). This leads to the highest note of the entire setting since bar 7 for the soprano and creates the potential for the descent (achieved by extending the descending soprano line beyond its falling chromatic fourth) that is required to express (in relative terms) “et sepultus est”. The lowering of the body was usually conveyed either by literal vocal descent, or as a relatively low-register statement compared with what had gone before.²⁰ Here, “et sepultus” is a low-voiced chord, the soprano remaining on a monotone for this final statement.

TRANSMISSION OF MASS CONVENTIONS

Et incarnatus and *Crucifixus* conventions were handed down from one generation to the next during the late seventeenth and eighteenth centuries. And while these *topoi* tended to be further modified and moulded by each individual, definite trends and patterns of influence are nonetheless evident.²¹ Composers often began their careers in the *cori* of the religious institutions of various musical centres, thus absorbing from an early age the style of Mass settings. Various printed and copied materials were in circulation at the time, permitting access to a range of music from which the developing (and expert) musician could learn. Composers from Italy frequently travelled north of the Alps, taking up positions in various German and Austrian cities: for example, Lotti worked at the court in Dresden, while Caldara was based in Vienna. On the other hand, Hasse was employed at one point by the *Ospedale degli Incurabili*, and also spent some time in Naples, studying with Scarlatti and Porpora. As a consequence, the style, certainly as far as the Mass was concerned, was a fairly international one.

Vivaldi's own collection of music demonstrates that he was aware of the need to study the sacred vocal manuscripts of others before embarking on his own compositions.²² Furthermore, his work as a violinist in various orchestras

²⁰ The final bars of Bach's *Crucifixus* present us with a fine example of the tradition, remarkable in that while most of the *Crucifixus* is a reworking of the first section of an earlier church cantata, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12, these last few bars are a new addition – therefore, at this point in the *Crucifixus* setting Bach was no longer constrained by the original musical setting. Also, *Perti, Messa Canone a 3* (see note 14). Haydn offers a late example of this convention in his *Missa Sanctae Theresiae* (1799) from *The Complete Works*, Ser. XIII, vol. V, ed. Friedrich Lippmann, München-Duisberg, G. Henle Verlag, 1966.

²¹ See JASMIN CAMERON, *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*, cit., pp. 65-66, 216-221.

²² For example, the autograph scores of Giovanni Maria Ruggieri's settings of the *Gloria* are preserved in Vivaldi's volumes of music (*Gloria in D*, RV Anh. 23: *I-Tn*, Foà 40, ff. 63-97, *Gloria in G*, RV Anh. 24: *I-Tn*, Giordano 32, ff. 64-89). These two scores appear among nineteen non-Vivaldian compositions present in the sacred music volumes. It is evident that Vivaldi studied these scores carefully, and even – famously – borrowed from Ruggieri's D Major setting. He was not the only composer assiduously to collect sources available to him: CHRISTOPH WOLFF lists the contents of Bach's personal library of Latin sacred music in *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1968, pp.161-162.

would have no doubt introduced him to many more examples of Mass settings. His *Et incarnatus* and *Crucifixus* certainly demonstrate his awareness of current Mass-setting practices of the time, but what is also evident from this short study is his expertise in setting and depicting words. Out of the two movements, it is the *Crucifixus* that offers the musical high point of the *Credo*. It is a remarkable example of its kind, exhibiting an extreme response to the imagery of the tragic Crucifixion text: Casella described it most aptly as a “fearful nocturnal funeral procession”.²³

Hence the evidence we see before us today is that Vivaldi, despite respecting conventional Mass-setting practice, created settings that were uniquely his. Observing tradition created no boundaries for him – it rather seemed to open up the path to inspiration.

²³ ALFREDO CASELLA, *Le composizioni sacre e vocali di Antonio Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, ed. S. A. Luciani, Siena, Ticci, 1939, pp. 15-22: 19.

VIVALDI'S *ET INCARNATUS* AND *CRUCIFIXUS*

Figure 1. A. Vivaldi, *Et incarnatus* from *Credo*, RV 591

Violin I

Violin II

Viola

Soprano
[Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo]

Alto
[Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo]

Tenor
[Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo]

Bass
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo

Organo

‡ ‡ 6 6 5 5 3 6 4

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.
fa - - - - -

A.
fa - - - - -

T.
fa - - - - -

B.
fa - - - - -

Org.
7 6 6 6 9 8 5 9 8 6 9 8 9 8 7 6 6
5 4 4 5 8b 5 3b 8 5 3b 8 7 6 4b 6

JASMIN CAMERON

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

7 6# 5 4 3# 2

Figure 2. A. Vivaldi, *Crucifixus* from *Credo*, RV 591

Largo

Violin I

Violin II

Viola

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organo

Cru - ci - fi - xus, e - ti-am pro no -

Cru - ci - fi - xus, e - ti-am pro

Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis, e - ti-am pro no - bis, cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro

#

VIVALDI'S ET INCARNATUS AND CRUCIFIXUS

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

-bis, sub Pon-ti - o Pi-la to, pas - sus, [pas - sus] et se-pul-tus est, pas - sus, [pas - us,] no - bis, pas - sus, pas - sus [pas - sus] et se - ti-am pro no - bis, pas - sus, et se - no - bis, pas - sus et se-pul-tus,

5 4 ‡ 7 7 7 6 6 5 ‡

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

[pas - sus] et se - pul - tus est, e - ti-am pro no - bis, cru - ci - fi - xus, e - ti - am, e - ti - am pro - pul - tus est, et se - pul - tus est, cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - pul - tus est, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis, sun pas - sus et se - pul - tus est, cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

4 6 5 4 ‡ 4 6 ‡

JASMIN CAMERON

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

no - bis, pas-sus, pas - sus, et se -

no - bis, pas-sus, pas -

Pon - ti - o Pi-la to, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est, pas-sus, [pas - sus, pas - sus,]

no - bis, sub Pon - ti - o Pi-la - to, pas - sus et se - pul - tus est, et se -

6 5 4 4 3 # 6 # 6 7 # 6 # # # # # # # #

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

-pul - tus est, et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est, pas-sus,

- sus et se - pul - tus est, pas - sus, [pas - sus, pas - sus] et se - pul - tus est, pas -

pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,

-pul - tus, et se - pul - tus est, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,

6 5 7 5 5 # 6 6 5 4 # 3 6 6

VIVALDI'S *ET INCARNATUS* AND *CRUCIFIXUS*

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.
pas - sus, et se - pul - tus, et se - pul - tus

A.
-sus, et se - pul - tus, et se - pul - tus, et se - pul - tus

T.
et se - pul - tus, et se - pul - tus

B.
pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus

Org.
8 6 8 6 6 5 # 6 #

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

S.
est, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

A.
est, pas - sus, [pas - sus] et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

T.
est, et se - pul - tus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

B.
est, et se - pul - tus, [et se - pul - tus] est, et se - pul - tus est.

Org.
6 # 6 6 5/4 #3 5/4

JASMIN CAMERON

Figure 3. A. Caldara, *Crucifixus* a 16 voci

The image displays a musical score for Caldara's *Crucifixus* a 16 voci. The score is arranged in a system with six staves. The vocal parts are labeled S I, S II, S III, S IV, and A I, and the Organ part is at the bottom. The music is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Cru - ci - fi - xus, E - ti - am pro no - bis, pro no - bis, e - ti - am pro Cru - ci - fi - xus E - ti - am pro no - bis, E - ti - am pro no - bis,". The Organ part includes figured bass notation: 9 8 # 9 8 9 # 8 9 # 8.

Edward Corp

LA SENNA FESTEGGIANTE RECONSIDERED:
SOME POSSIBLE IMPLICATIONS OF ITS LITERARY TEXT

There are four things concerning the serenata *La Senna festeggiante*, RV 693, about which there is general agreement. First, we do not know exactly when and why it was composed. Second, we do not know exactly when and where it was performed. Third, we do not even know *if* it was performed: the absence of any documentary evidence has raised the possibility that it never *was* performed. And, fourth, we do not know why Vivaldi retained the presentation copy of the work among his own manuscripts.

The aim of this article will be to examine the text of the serenata and to present a new hypothesis, intended to provide a probable answer to the questions raised by these four points.

Several years ago Michael Talbot and Paul Everett argued that the work was probably composed for a performance in Venice in August 1726.¹ They made three points that are essential for any consideration of the origins of the serenata. They identified the date of composition as between early 1724 and late 1726.² They analysed and emphasized the French elements in the work and commented that Vivaldi included an “unusually heavy concentration ... of French (or supposedly French) traits, including a surprisingly high incidence of accompanied recitative employing strings in addition to continuo”.³ And they drew attention to the connection between Vivaldi and the Venetian cardinal Pietro Ottoboni, at that time the Cardinal Protector of France, and suggested that Vivaldi might have composed the work for Ottoboni.⁴

If we begin with these three points, then any attempt to understand *La Senna festeggiante* needs, as Talbot and Everett have also pointed out, to relate the work to developments in France, and at the French Court, between 1724 and 1726. The

Edward Corp, 15 Rue des Arts, 31000 Toulouse, Francia.

e-mail: corp.edward@yahoo.fr

¹ MICHAEL TALBOT and PAUL EVERETT, *Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)*, introduction to: *Antonio Vivaldi. Due Serenate*, Milan, Ricordi, 1995, pp. IX-LXXXVI. See particularly p. LXXI.

² *Ibid.*, p. LXIX.

³ Quotation taken from Michael Talbot, booklet accompanying the CD recording of *La Senna festeggiante* and *Gloria e Imeneo* (RV 687) by the King's Consort conducted by Robert King (Hyperion Records, 2002), p. 10.

⁴ MICHAEL TALBOT and PAUL EVERETT, *Homage to a French King*, cit., pp. LXX-LXXI. For the details of Ottoboni's visit to Venice in 1726, see MICHAEL TALBOT, Introduction to: *Antonio Vivaldi. Le 12 sonate "di Manchester"*, Florence, S.P.E.S., 2004, pp. 9-53: 50-52.

most significant event during that period was certainly the marriage of King Louis XV to the Polish princess, Marie Leszczyńska, which took place during the summer of 1725, mid-way through the time span they have proposed. This may prompt us to ask a relevant question: what did Cardinal Ottoboni do, as Cardinal Protector of France, to celebrate the marriage of King Louis XV in 1725? Given the realities of Roman society during the 1720s, he must have done something. The event was much too important for him to have ignored it. Yet no festivities or celebrations are known to have been organized by him.⁵

This point needs further explanation. In Rome during the 1720s there were two men representing French interests. They were the French ambassador, Cardinal Melchior de Polignac, and the Protector of France, Cardinal Ottoboni. We know that Cardinal de Polignac celebrated the marriage of Louis XV by employing a Venetian composer who was well known in Rome, Francesco Gasparini, to write a serenata entitled *Senna, Fama, Amore e Imeneo*.⁶ What, then, did Cardinal Ottoboni do? He too would probably have organized a musical celebration. Might he not also have commissioned a Venetian composer who was well known in Rome, such as Antonio Vivaldi, to write a serenata in honour of the wedding of Louis XV? And is it not possible that the librettist of Ottoboni's serenata might have tried to emulate Polignac's serenata by likewise referring to *La Senna*, the river Seine?

But, it might be said, if Ottoboni had done so, then surely we would have some documentary evidence of its performance. As there is apparently no such documentary evidence, we might be tempted to reject such an hypothesis. But that would mean that Cardinal Ottoboni apparently did absolutely nothing to celebrate the wedding of the King of France. Given the social and political situation in Rome during the 1720s, that is hard to believe, particularly as Ottoboni is known to have organized so many musical entertainments. Is it not possible that he *did* commission a serenata from someone, such as Vivaldi, but that for some reason, which would need to be explained, he decided to cancel its performance? Such an hypothesis, if correct, would at least have the advantage of providing a possible explanation of why Vivaldi kept the presentation copy of his serenata. And, incidentally, it would also explain other elements of the manuscript which Michael Talbot and Paul Everett have discussed, but which they agree they have found difficult to explain.

⁵ I have consulted the *Diario Ordinario*, published in Rome by Chracas; FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, vol. IV, 1708-1728, ed. Gaetana Scana, Milano, Longanesi, 1978; the correspondence of Baron von Stosch (London, National Archives, SP 85/15); and the following two articles in *Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, ed. Albert Dunning, 2 vols, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995: STEFANO LA VIA, *Il Cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, vol. 1, pp. 319-526; and FRANCO PIPERNO, "Su le sponde del Tebro": *eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, vol. 2, pp. 793-877. According to Piperno, there are no public musical performances known to have been organized by Ottoboni between March and 30 December 1725 (pp. 874-877).

⁶ FRANCO PIPERNO, "Su le sponde del Tebro", *cit.*, p. 876.

For example, they have argued that the serenata “was conceived for a performance at which Vivaldi did not expect to be present, or else one in whose rehearsal and musical direction he knew he would have no involvement”.⁷ As Vivaldi was apparently in Venice during the summer of 1726, that does seem an unlikely venue. If, however, the performance was planned to take place in Rome during 1725, we can at least say that Vivaldi is not known to have been in that city during that year.

It will be helpful at this point to make a comparison with what definitely did happen in Rome four years later. From a dynastic point of view the two most significant developments within the French royal family at that time were, first, the marriage of the King, which took place in 1725 and, second, the birth of an heir to the French throne, a Dauphin, in 1729. Louis XV and Marie Leszczyńska did not have any children until 1727 – a point to which we shall return. But the Queen then gave birth to twin daughters, who could not inherit the throne. When she finally had a son, the two cardinals, Polignac and Ottoboni, both still in Rome, responded by preparing musical celebrations.

Cardinal de Polignac commissioned Leonardo Vinci to write a serenata, *La contesa de' numi*, which was performed at the French embassy in November 1729. Cardinal Ottoboni followed this one month later with a more spectacular musical celebration. It was a setting by Giovanni Costanzi of Ottoboni's own opera libretto, *Carlo Magno*, performed in the theatre of the Palazzo della Cancelleria in December 1729.

We should not ignore this pattern of events in 1729 when considering what happened, or might have happened, in 1725. If Ottoboni arranged the performance of *Carlo Magno* in the Palazzo della Cancelleria to celebrate the birth of the Dauphin in 1729, is it likely that he did nothing in 1725 to celebrate the marriage of Louis XV, an event of greater significance? Is it not possible that he *did* in fact plan a musical celebration, but that it had to be cancelled? Is it not at least possible that that celebration involved a serenata by Antonio Vivaldi entitled *La Senna festeggiante*, whose origins have remained mysterious precisely because, in the event, it was never actually performed?

Given the absence of documentary evidence, we therefore need to pay special attention to the text of *La Senna festeggiante*, because it contains some interesting clues. Or rather, it contains within it two major problems that need to be identified and resolved.

The text of *La Senna festeggiante* concerns the return of two allegorical characters named *L'Età dell'Oro* and *La Virtù* to a royal palace (*reggia del piacer*) beside the river Seine, as we are specifically told at the beginning of the work (line 8). Yet Louis XV had recently (in 1722) *left* his royal palaces beside the Seine (i.e., the Tuileries and Louvre) and moved his court back to Versailles.

⁷ MICHAEL TALBOT and PAUL EVERETT, *Homage to a French King*, cit., p. XXV.

Why, then, should the Seine rejoice? Surely the river should have been lamenting the *departure* and continued *absence* of the king, and regretting that he had no desire to return?

In the second part of the serenata *La Senna*, *L'Età dell'Oro* and *La Virtù* all go to visit Louis XV at the Château de Versailles. Most of the text of the long final recitative is missing, precisely at the point when we might have expected a polite reference to the king's Polish wife, who has not previously been referred to. Why then is there a reference, immediately after the missing folios (three lines from the end of the last recitative), to *figli tuoi* when Louis XV and Marie Leszczyńska did not yet have any children? And why, for that matter, does *L'Età dell'Oro* refer in the first part of the work to breast-feeding a little child, a *pargoletto* (line 96)?⁸

If we could resolve or explain these two problems, then the text might help us to understand when and why the serenata was composed. It might also help us to understand why the music was composed in an obviously French style. This point is significant because Vivaldi's Wedding Serenata, referred to as *Gloria e Imeneo*, which we know was composed to celebrate the marriage of Louis XV, and which was performed at the residence of the French ambassador in Venice, does *not* contain French stylistic elements. As Talbot and Everett have noted, "Although written for an occasion celebrating an event at the French royal court, it makes no stylistic concessions towards the fact".⁹ So why should Vivaldi have decided, or rather been instructed, to make *La Senna festeggiante* as French as possible? To quote them again: "Why has Vivaldi, who included no accompanied recitative at all in the Wedding Serenata, been so lavish with it in *La Senna festeggiante*"?¹⁰ Put another way, who, in the expected audience, was he trying to please?

Let us then sum up the situation. What we need is an hypothesis that will explain:

1. the reference to a return of someone to a royal palace beside the river Seine;
2. the references to the *figli tuoi* and a *pargoletto*, given that Louis XV did not yet have any children; and
3. the French musical style.

To be convincing, the hypothesis must also provide us with an explanation of:

4. what Ottoboni might have done in Rome to celebrate the wedding of Louis XV;
5. why we have no evidence that *La Senna festeggiante* was ever performed; and
6. why Vivaldi kept the presentation copy of the serenata among his own manuscripts.

⁸ Talbot and Everett have made the significant point that "whereas all the words sung by characters in an opera (outside soliloquies) are addressed to the other characters on stage with them, those in a serenata are addressed overtly or implicitly to a third party – the person or persons in whose honour the performance is taking place" (*Ibid.*, p. LXXI).

⁹ *Ibid.*, p. XLIV.

¹⁰ *Ibid.*, p. XLVI.

We shall now examine each of these six points in turn.

1. In addition to the Tuileries and the Louvre, there was only one other French royal palace beside the river Seine: the Château de Saint-Germain-en-Laye.¹¹ During the last twenty-five years of the reign of Louis XIV, which men like Ottoboni and Polignac regarded as *L'Età dell'Oro*, it had been occupied by the court of the exiled King of England. At first this was James II, who had been deposed by William of Orange. Then, after 1701, it was his son, known as James III.¹² Louis XIV had supported them because they were Catholic. His policy involved France in a war against England but had the blessing of the Catholic Church because Louis was believed to be upholding both legitimacy and true religion. His policy could fairly be characterized in Rome as *La Virtù*.

The death of Louis XIV, however, had resulted in a reversal of French foreign policy. The duc d'Orléans, Regent for Louis XV, then only a little boy, had turned against James III and forced him to leave France, then Lorraine and even the Papal enclave at Avignon. James had been obliged to take refuge in the Papal States, at Pesaro and subsequently at Urbino (both of which are referred to, in lines 10-11, as *spiagge deserte* and *erti colli e solitarii lidi*), and finally in Rome. There, in a palazzo lent to him by the *Camera Apostolica*, he had been living since 1719. James had married a Polish princess, Maria Clementina Sobieska, and had done, and was still doing, everything he could to return to France as the first step towards an eventual restoration to the English throne. In the meantime, he and Maria Clementina were treated by the Papal Court as the legitimate King and Queen of England. Their close friends included Cardinal Ottoboni and Cardinal de Polignac (both of whom disliked the new French foreign policy), and also the families of Prince Borghese and Prince Colonna (both of whom are known to have had contact with Vivaldi).

Here, then, we have someone living in Rome who had previously lived in a French royal palace beside the river Seine and always found there (as the text puts it in lines 39-40) "happy lodging, sweet nourishment and peaceful air" (*lieta stanza, dolc'esca, aer sereno*). If it could be shown that in 1725 people in Rome considered that there was a real possibility that James III might return to Saint-Germain, then the first problem raised by the text would have been overcome.

¹¹ As can easily be seen in the contemporary French engravings, the two Châteaux de Saint-Germain were immediately above the Seine and looked straight down at the river over the celebrated hanging gardens. The only known contemporary Italian engraving, published in Rome in 1702, shows the Château-Vieux de Saint-Germain beside the Seine in the centre of Paris with the Louvre and the Tuileries (*Sacra Exequiala in funere Jacobi II, ... exhibita ab ... Carolo Sanctae Romanae Ecclesia Cardinali Parterino in templo sui tituli Sancti Laurentii in Lucina, descripta a Carolo de Aquino*: there is a copy in the F-Pn, Nc.1692).

¹² EDWARD CORP, *A Court in Exile: The Stuarts in France, 1689-1718*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

2. We may now move on to the references to *figli tuoi* and a *pargoletto*. These are easily dealt with. James III, who figured very prominently in Roman musical society, and who would have been in the audience, had two sons: Prince Charles and Prince Henry. The latter was still a *pargoletto*, born in March 1725, and baptized by the Pope himself in the presence of both Ottoboni and Polignac.¹³

3. So what about the French musical style employed by Vivaldi in *La Senna festeggiante*? Once again, the problem is easily solved. James III had been brought up in France, he was a great music-lover, and he was known to be particularly keen on French opera before he came to Italy.¹⁴ To commission a work in the French style was an obvious way of paying him a complement. It was not even the first time that it had been done, as both Domenico and then Alessandro Scarlatti had composed works in a French style a few years previously, for precisely the same reason.¹⁵

4. Let us then consider what Cardinal Ottoboni might have planned, to celebrate the wedding of Louis XV in 1725.

It must be remembered that Marie Leszczyńska was a cousin of Maria Clementina Sobieska and that her father Stanislas was (like James III) a king living in exile. The news that she was to marry Louis XV was greeted with excitement in Rome by all the pro-Jacobites – that is, the supporters of James III – because it was believed that the marriage presaged a return to the foreign policy of Louis XIV. The Regent had died in 1723, and the new French chief minister, the duc de Bourbon, was not expected to retain his post for much longer. Cardinal de Polignac encouraged people in Rome to expect a change of government in France, and people were ready to believe him because something similar had recently taken place in Spain.

When Philip V of Spain had married Elizabeth Farnese in 1714, she had persuaded him to dismiss his close advisers, and had then herself begun to exert considerable influence over Spanish foreign policy, in collaboration with Cardinal Alberoni. We may know today that hopes of a similar change in France were totally unfounded, but the documentary evidence of 1725 shows that

¹³ London, National Archives (hereafter, NA), SP 85/15/p. 310, Stosch to Newcastle, 6 March 1725.

¹⁴ EDWARD CORP, *Music at the Stuart Court at Urbino, 1717-18*, "Music and Letters", 81, 2000, pp. 351-363.

¹⁵ Domenico Scarlatti composed a cantata entitled *Il ritorno di Telemaco*, which was performed for James III at Castel Gandolfo on 16 June 1717. It was scored for two *castrati*, a chorus of fourteen and an orchestra of forty-seven instrumentalists, and was then apparently included in the opera *Telemaco*, performed six and a half months later at the Teatro Capranica in Rome, and attributed in its entirety to Alessandro Scarlatti. The cantata is listed as unattributed and undated by Piperno (p. 846), but the fact that it was by Domenico Scarlatti is ascertainable from *I-Rvat*, Palazzo Apostolico Computisteria 976, "Ristretti di Pagamenti fatti ... in occasione dell'Alloggio fatto nel Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo alla Maestà di Giacomo 3^e Re d'Inghilterra nel mese di Giugno 1717", nos. 170/8 and 52, and the date of its performance from *GB-Ob*, Carte MSS 208, f. 346, the diary of James III's visit to Rome in 1717. Regarding the French style, see REINHARD STROHM, *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 51.

people in Rome expected Marie Leszczyńska to exert a similar influence over Louis XV. They believed that the duc de Bourbon would be dismissed and replaced as chief minister by none other than Cardinal de Polignac. The latter would then revive the foreign policy of Louis XIV and invite James III to return to Saint-Germain.¹⁶

We are therefore able to deduce how the two cardinals might have planned to celebrate the marriage of Louis XV. We know that Polignac commissioned a serenata from Gasparini to celebrate the wedding itself. It is not unreasonable to suggest that Ottoboni then commissioned a serenata from Vivaldi, the title of which also referred to *La Senna*, to celebrate the expected *consequences* of the marriage, leaving the precise timing of the performance to depend on the date of Polignac's recall to France as chief minister.

It must also be stressed that everyone in Rome would have taken it for granted that during such celebrations a particular regard would be paid to James III. As the Pope would not be present, James would outrank everyone else in the audience during these celebrations. Moreover he was also the closest blood relative to Louis XV in Rome, having been brought up almost as a brother with Louis' father, the duc de Bourgogne, who was his cousin.

To illustrate this point, let us again consider what we know about the celebrations for the birth of the Dauphin in 1729. Then, Polignac had a box specially constructed in the French embassy so that James could attend the performance of Vinci's *La contesa de' numi*.¹⁷ As for Ottoboni, he went further and gave James the keys to all the boxes in the theatre of the Palazzo della Cancelleria, so that he could personally invite the people he wanted to the performances of Costanzi's *Carlo Magno*.¹⁸

Coming back to 1725, we are specifically told by the diarist Francesco Valesio that Gasparini's serenata "fu sollicitata per la regina d'Inghilterra",¹⁹ and by Baron von Stosch that "cette fameuse Sérénade" was performed for James III and his wife, attended by eighteen cardinals and all the nobility of Rome.²⁰ Quite frankly, it would have been extremely surprising, indeed virtually unthinkable, for a musical celebration in Rome of the marriage of Louis XV not in some way to have involved an overt tribute to James III.

5. So we now need to find a reason why Vivaldi's *La Senna festeggiante*, if commissioned and planned for performance in the way that has been suggested, might have had to be cancelled. And that, like everything else in this story, is very easy to do.

At the beginning of October 1725 a shocking piece of news was received in Rome. A new alliance had been signed between the governments of Great

¹⁶ NA, SP 85/15/f. 388, f. 426, f. 428, Stosch to Newcastle, 9 June, 25 August, 1 September 1725.

¹⁷ NA, SP 85/16/f. 604 and f. 608, Stosch to Newcastle, 17 November and 1 December 1729.

¹⁸ NA, SP 98/32/f. 15, Stosch to Newcastle, 5 January 1730.

¹⁹ FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma, vol. IV, 1708-1728*, cit., pp. 582-583, 25 September 1725.

²⁰ NA, SP 85/15/f. 440, Stosch to Newcastle, 29 September 1725.

Britain and France, confirming that French foreign policy would after all remain anti-Jacobite. The new Queen of France had *not* acquired any political influence, the duc de Bourbon was *not* to be replaced, and Cardinal de Polignac was *not* to return to France as the new chief minister. The Papal Court realized that it had been seriously misled by Polignac and, as the agent of the British government wrote to London on 4 October, “on a parlé bien sérieusement au Cardinal de Polignac”.²¹ Under these circumstances, the text of *La Senna festeggiante* would have become totally inappropriate, and Cardinal Ottoboni would have been extremely embarrassed. The performance would have had to be cancelled. In fact, Ottoboni hurriedly left Rome and went to Albano, whence he wrote to a friend a few days later that he was accommodated “con splendore” in the palazzo of James III.²²

6. It is obvious, under these circumstances, that if Vivaldi had not yet sent off his presentation copy to Rome, then he would have had no option but to keep it, and thus it would have remained among his manuscripts, and still be with them in Turin today.

The present hypothesis not only covers the six points that have been mentioned but is consistent with everything we know about Domenico Lalli’s text and Vivaldi’s surviving manuscript. It is also consistent with the social and political situation in Rome during the 1720s.

In conclusion, it seems reasonable that we should now date the serenata to 1725, not 1726, and regard it as written for Rome, not Venice. This would mean, to put all this in a wider context, that Vivaldi composed dramatic works for three seasons in Rome: the carnival of 1723, the carnival of 1724 and the autumn of 1725.

²¹ NA, SP 85/15/f. 444, Stosch to Newcastle, 4 October 1725.

²² GB-Lbl, Add. 20,467, f. 369, Ottoboni to Cardinal Gualterio, 10 October 1725.

Nicolò Maccavino

L'IMENEO IN ATENE DI NICOLA PORPORA: VENEZIA 1726

Conclusa la stagione operistica autunno – inverno 1725-1726 con la rappresentazione di opere quali *Siface* e *Siroe* con musiche di Nicola Porpora e di Leonardo Vinci,¹ o le vivaldiane *Cunegonda* e *La fede tradita e vendicata*,² l'attività musicale veneziana della seconda metà del 1726 fu incentrata nel dare ampio risalto ad un evento assai particolare: il ritorno in patria – dopo anni di esilio – di uno dei più importanti mecenati della prima metà del XVIII secolo, il cardinale Pietro Ottoboni.

IL RITORNO DEL 'FIGLIO PRODIGO'

Assurto alla porpora cardinalizia nel 1689 a ventidue anni – appena cinque giorni dopo l'elezione dello zio, Pietro Vito Ottoboni, a Papa con il nome di Alessandro VIII –,³ il giovane cardinale si era subito trasferito a Roma dove, godendo della protezione papale e di un cospicuo gettito di danaro, fece carriera divenendo ben presto uno dei più importanti patrocinatori di eventi musicali (e non solo) della società romana fra Sei e Settecento.⁴ Nel luglio del 1709 –

Nicolò Maccavino, via Pietro Novelli 11, 95041 Caltagirone, Catania, Italia.
e-mail: nmaccavino@alice.it

¹ Tutte e due le opere andarono in scena al Teatro S. Giovanni Grisostomo. Cfr., REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice, in "Con che soavità"*. *Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274: 263.

² Entrambe le opere furono rappresentate nel carnevale 1726 al Teatro S. Angelo, dove Vivaldi era tornato l'autunno precedente (1725) con l'incarico di «direttore delle opere». Cfr. PETER RYOM, s. v. «Vivaldi, Antonio (Lucio)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 2001 (d'ora in poi NG), 26, pp. 817-843: 837; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, Edizioni di Torino, 1978, p. 71; REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 13), Firenze, Olschki, 2008, vol. II, pp. 354-363.

³ HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Ottoboni unter Arcangelo Corelli*, «Analecta musicologica», V, 1968, pp. 104-177, traduzione italiana: *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 85-107: 85.

⁴ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-294; MICHAEL TALBOT – COLIN TIMMS, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni (1646-1720)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Olschki, 1987, p. 369 e segg.; STEFANO LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove lettere ed ipotesi*, in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)* a cura di Albert Dunning, Lucca, LIM, 1995, I, pp. 319-526 e relativa bibliografia; MARIA LETIZIA VOLPICELLI, *Il Teatro del Cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria in Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura del Servizio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989 («Biblioteca internazionale di cultura», 21), II, pp. 681-782; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia*

ottenuto da Luigi XIV l'incarico di Protettore degli affari di Francia – infrangeva la legge della Serenissima che impediva assolutamente agli aristocratici veneziani di assumere incarichi pubblici per conto di potenze straniere. Pietro Ottoboni, nonostante il divieto, non volle rinunciare all'incarico (e forse – sempre assillato dai problemi finanziari –⁵ anche agli emolumenti che gli spettavano), suscitando così l'indignazione del Senato veneziano. Questo – interrotti i rapporti diplomatici con la Francia (che per ordine del re aveva nel frattempo espulso l'ambasciatore veneziano) –,⁶ nel 1712 decideva, infine, di esiliare il cardinale e la di lui famiglia da Venezia, di confiscarne i beni e le proprietà cancellandone il nome dal *Libro d'oro*.⁷

Solo nel 1720 – allorché la Francia riallacciò le relazioni diplomatiche con Venezia, dove fu inviato in qualità di ambasciatore il conte Jacques-Vincent Languet –⁸ ebbe inizio l'*iter* che permise all'Ottoboni di ottenere l'agognato perdono, indi la sospensione del divieto di rimpatrio che gli era stato imposto. Una manovra, questa, che ebbe come protagonisti esponenti diplomatici francesi e il Papa Benedetto XIII, abilmente condotta e portata a termine a Venezia da Girolamo Ascanio Giustinian, come si apprende da una minuta di ringraziamento a lui indirizzata scritta (probabilmente nei primi mesi del 1726) dallo stesso prelado.⁹

Finalmente il cardinale poteva far ritorno e trionfalmente nella sua patria. L'evento, lo abbiamo già anticipato, ebbe luogo nella seconda metà del 1726 e fu preparato con molta cura e (ovviamente) con un nutrito programma di

romana: *Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Secolo XVII, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988; ID, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997; GLORIA STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni, ovvero il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», 35, 2006, pp. 129-192; NICOLÒ MACCAVINO – TONINO BATTISTA, *Il Ritratto dell'Eroe (Venezia, 1726): Una serenata di Giovanni Porta dedicata al Cardinale Pietro Ottoboni falsamente attribuita a Leonardo Vinci*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti dei Convegni internazionali di Studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iriti Editore, 2005, pp. 339-396; TERESA CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1691-1708)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003) a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, II, pp. 397-450.

⁵ URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, «Studi Musicali», 33, 2003, n. 2, pp. 333-334.

⁶ Cfr. MICHAEL TALBOT – COLIN TIMMS, *Music and Poetry of Antonio Ottoboni*, cit., p. 373.

⁷ Cfr. ALESSANDRA BERNARDINI, *Il mecenatismo musicale nel primo Settecento*, in *Intorno a Locatelli* cit., pp. 1-128: 6.

⁸ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and a French Ambassador*, «Informazioni e studi vivaldiani», 2, 1981, p. 31; ID., *Mythology in the Service of Eulogy: the Serenata Andromeda liberata (1726)*, in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, a cura di Metoda Kokole, Barbara Murovec, Marjeta Šašel Kos e Michael Talbot, Ljubljana, Založba ZRC, 2006, pp. 131-161; ID., il saggio introduttivo a: ANTONIO VIVALDI, *Sonate per violino e basso continuo «di Manchester» («Vivaldiana», 3)*, Firenze, S.P.E.S., 2004.

⁹ *I-Vnm*, Cod.It. Cl. Vi 449 (=10569), c. 29. Il documento è pubblicato in un saggio di MARCO BIZZARINI, *I «buoni fondamenti degli antichi» e il gusto moderno: l'eredità di Benedetto Marcello nella formazione culturale e musicale di Pietro Antonio Locatelli*, in *Intorno a Locatelli*, cit., pp. 129-149: 138.

esecuzioni musicali, sia da parte veneziana che da parte del cardinale, per le quali occorreva danaro. Purtroppo, nonostante le apparenze, le finanze del nostro prelato erano sempre più disastrose come lascia intuire Francesco Valesio che il 25 marzo 1726 così annotava:

[...] Nella sera [in cui si festeggiava la SS. Annunziata] il Cardinale Ottoboni fece recitare in musica un oratorio con invito e presenza di cardinali, ambasciatori e nobiltà ed, oltre lautissimo rinfresco, generosamente donò a i musici che vi cantarono un anello per ciascheduno del valore di scudi 100 e ad uno di scudi 300, con gran dispiacere de' creditori che non possono caverne un quattrino.¹⁰

La conferma di tale difficoltà economica è data dalla richiesta di ben 20.000 scudi che lo stesso Ottoboni avanza a Benedetto XIII. La risposta del Papa arriva a fine giugno, a riferircene il tenore è il solito Valesio:

Giovedì 27 [giugno 1726] [...] Il cardinale Ottoboni ha avuti da S. Beatitudine 20.000 scudi per fare un viaggio a Venezia, per lo che riveste musici e suonatori per seco condurgli ed, essendogli stati / assegnati a tanto il mese su la gabella del tabacco, egli per avergli tutti in una volta si è accordato coll'accortissimo Giraud appaltatore [del tabacco] e gli ha fatto un rilascio di 4.000 scudi [...].¹¹

Partito da Roma mercoledì 17 luglio,¹² il cardinale con il seguito – fra cui la duchessa di Fiano Ottoboni (sua zia) e le di lei figlie, nonché «musici e suonatori» fra i quali il soprano Domenico Rizzi e il compositore Giovanni Battista Costanzi – giunse a Venezia il 21 luglio. Qui prese dimora nel vecchio palazzo di famiglia ubicato in seno alla parrocchia di San Severo, dove ricevette subito la visita «del nunzio apostolico e di ambasciatori stranieri».¹³

Il soggiorno a Venezia del cardinale è costellato da tutta una serie di omaggi musicali che l'Ottoboni e l'aristocrazia della città si offrono l'un l'altro. Così, mentre il porporato in lode della nobiltà veneziana fa eseguire nel suo palazzo prima (18 agosto) l'oratorio a cinque voci di Giovanni Battista Costanzi *La Santissima Annunziata*, unitamente ad una grande «sinfonia» (forse composta da Vivaldi),¹⁴ e poi (2 settembre) sempre del Costanzi, *La Fenice* «pastorale in

¹⁰ FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, IV, pp. 647-648;

¹¹ Ivi, IV, pp. 698-699.

¹² « *Giovedì 18* [luglio 1726] Partì la notte scorsa alla volta di Venezia in due calessi per le poste il cardinale Ottoboni, avendo avuti 16.000 scudi da Giraud in vece di 20.000, che doveva avere a tempo sopra alcune rendite della Cancelleria Impegnateli. Oggi è partita la famiglia con musici e suonatori e altro equipaggio [...]; ivi, IV, p. 698.

¹³ Sono grato a Michael Talbot che con grande generosità mi ha comunicato tutte le notizie relative al soggiorno dell'Ottoboni a Venezia, prima ancora di renderle pubbliche nel suo citato saggio introduttivo a: ANTONIO VIVALDI, *Sonate per violino e basso continuo*, cit., con particolare riferimento alla Tabella 3. *I-Vas*, Inquisitori di Stato, B. 709, *Avvisi* (d'ora in poi: *Avvisi*), 27 luglio 1726 (Girolamo Alvisi), c. 2.

¹⁴ *Avvisi*, 24 agosto 1726 (G. Alvisi), c. 1. Michael Talbot suggerisce i concerti RV 581 e 582 «per violino e due orchestre d'archi» entrambi composti «per la Santissima Assunzione di Maria Vergine»;

musica»¹⁵ su libretto di Domenico Lalli, in suo onore vengono eseguite (il 18 settembre) la serenata-pasticcio *Andromeda liberata*, su testo elaborato da Vincenzo Cassani con musiche di vari autori fra cui Albinoni, Vivaldi, Porta e Porpora;¹⁶ la «Cantata-[serenata] a cinque voci» sempre di Domenico Lalli, *Il Ritratto dell'Eroe* con musiche di Giovanni Porta;¹⁷ indi la *Fuga di Teseo*, una cantata a due voci, il cui testo (forse anche la musica) è di Pietro Chechia.¹⁸ Il 20 settembre, inoltre, grazie ad uno speciale permesso del Consiglio dei Dieci, viene rappresentato al Teatro San Samuele *l'Imeneo in Atene* un «componimento drammatico» di Silvio Stampiglia con musiche di Nicola Porpora.¹⁹

Fra gli altri «omaggi» sono da segnalare la regata pubblica tenuta il 2 ottobre, seguita il 10 ottobre dall'esecuzione di un oratorio, composto ancora da Giovanni Porta, eseguito durante la visita dell'Ottoboni all'Ospedale della Pietà.²⁰ Oltre che alla festa organizzata per il 17 settembre dal procuratore Alvise Pisani ma rovinata dal brutto tempo, la presenza dell'Ottoboni è indicata nel corso di due sontuose feste organizzate ed offerte dall'ambasciatore francese Jacques-Vincent Languet. La prima (il 25 agosto) ebbe luogo in occasione dell'onomastico di Luigi XIV (la festa di San Luigi) durante la quale fu eseguita una serenata (probabilmente *La Senna festeggiante* di Antonio Vivaldi)²¹ e «varie sinfonie e concerti di musica».²² La seconda (il 4 novembre) fu organizzata per la cerimonia del «pubblico ingresso» dello stesso ambasciatore, dove l'ascolto di una «Sinfonia di varij stromenti» si alternò a quella di «Concertj, Sinfonie e Ballo».²³

cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, cit., p. 256, ID., *Introduzione*, in ANTONIO VIVALDI, *Sonate per violino e basso continuo*, cit.

¹⁵ *Avvisi*, 7 settembre 1726 (G. Alvisi), c. 1. Come scrive Talbot (*Introduzione*, in A. VIVALDI, *Sonate per violino e basso continuo*, cit.) *La Fenice* «fu rappresentata di sera [...] assieme ad ulteriori concerti [...] su una 'macchina' posta di fronte al palazzo Ottoboni nel Rio di S. Severo, come suo atto di ringraziamento nei confronti della nobiltà veneziana [...]». Cfr. inoltre MICHAEL TALBOT, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 18, 1982, pp. 1-50: 39. Un breve riferimento all'esecuzione della «pastorale» è riportato anche nel «Libro de' memorie» di Antonio Benigna allorché in riferimento al soggiorno veneziano dell'Ottoboni afferma che la sera del 2 settembre il cardinale aveva fatto «[...] recitare un pastorale in musica con machine et illuminatione dentro e fuori del suo palazzo». Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 45.

¹⁶ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Mythology in the Service of Eulogy*, cit. Marco Bizzarini nel suo *I «buoni fondamenti degli antichi» e il gusto moderno*, cit., p. 136, ipotizza che fra le serenate eseguite in onore dell'Ottoboni vi sia anche *l'Arianna* di Vincenzo Cassani posta in musica da Benedetto Marcello.

¹⁷ Cfr. NICOLÒ MACCAVINO – TONINO BATTISTA, *Il Ritratto dell'Eroe (Venezia, 1726)*, cit., pp. 339-369.

¹⁸ Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, cit., p. 39.

¹⁹ *Avvisi*, 14 settembre 1726 (G. Alvisi), c. 1.

²⁰ Cfr. NICOLÒ MACCAVINO – TONINO BATTISTA, *Il Ritratto dell'Eroe (Venezia, 1726)*, cit., p. 355.

²¹ Cfr. MICHAEL TALBOT – PAUL EVERETT, *Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)*, in ANTONIO VIVALDI, *Due Serenate* («Drammaturgia musicale veneta», 15), Milano, Ricordi, 1995, pp. XVII-XXI.

²² Cfr. ALESSANDRA BERNARDI, *Il mecenatismo musicale nel primo Settecento*, in *Intorno a Locatelli*, cit., pp. 1-128: 16; MICHAEL TALBOT, *Introduzione*, in ANTONIO VIVALDI, *Sonate per violino e basso continuo*, cit.

²³ *Avvisi*, 9 novembre 1726 (G. Alvisi), c. 2.

La festa data dal Languet fu l'ultimo degli avvenimenti mondani a cui l'Ottoboni prese parte: lasciata Venezia il 3 dicembre 1726 il cardinale giunse a Roma il 7 gennaio 1727. Un rientro che coincideva – non poteva essere altrimenti – con l'inizio della nuova stagione operistica e di prosa della Città, contrassegnato dai soliti 'problemi' finanziari:

Martedì 7 [gennaio 1727]: Questa sera si è dato principio alla recita delle commedie e de' drammi, e sono il teatro Caprinica (poiché quello già d'Aribert oggi detto delle Dame darà principio sabato), gli teatri di Pioli al Corso, il nuovo pure di Caprinica nel palazzo della valle dove fu l'Accademia di Francia, la pallacorda di Firenze dove recitano all'improvviso, altro dietro S. Agnese nelle stalle e granari de' Panfilo, oltre gli Burattini [...]. Questa sera giunse di ritorno il cardinale Ottoboni, il quale si è rappacificato con la duchessa di Fiano sua zia, avendo vendute le gioie della casa che appartengono all'unica figlia di quella, di cui il detto cardinale è tutore [...]. Il detto cardinale fuori ha fatto delle magnificenze, ma qui è carico di debiti e la sua famiglia avanza diciannove mesate.²⁴

L'IMENEO IN ATENE DI SILVIO STAMPIGLIA E NICOLA PORPORA

Da quanto sinora riferito, in questo fitto scambio di 'omaggi' musicali, i musicisti che svolsero il maggior lavoro e che quindi ebbero modo di godere di una certa visibilità, furono, oltre a Giovanni Battista Costanzi, Giovanni Porta²⁵ e Nicola Porpora, musicista napoletano, da poco giunto a Venezia dove il suo *Siface* aveva trionfato (il 25 dicembre 1725) sulle scene del San Giovanni Grisostomo,²⁶ e dove fra la fine del 1725 e l'inizio del 1726 aveva ottenuto l'incarico di «Maestro del Coro» presso l'Ospedale degl'Incurabili, titolo di cui si fregia nei libretti del *Siface*,²⁷ e dell'*Imeneo in Atene*.²⁸

²⁴ Cfr. FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, cit., IV, p. 765.

²⁵ Dal 24 maggio 1726 era stato assunto in qualità di «maestro di coro» all'Ospedale della Pietà. Cfr. GIANCARLO ROSTIROLA, *L'organizzazione musicale nell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, «Nuova rivista musicale italiana», 13, 1979, p. 179; ed inoltre FAUN TANENBAUN TIEDGE, *The Partbook Collection from the Ospedale della Pietà: The Sacred Music of Giovanni Porta*, Ph. D. Diss., New York University, 1993; PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento* («Quaderni Vivaldiani», 12), Firenze, Olschki, 2006.

²⁶ È l'agente teatrale Owen Swiney in una sua lettera del 28 dicembre 1725 al Duca di Richmond, a descrivere il successo del *Siface* definendo la musica del Porpora «[...] excellent [...] and commended by body of a True Taste». Traggo la citazione da MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 148-149.

²⁷ Sul libretto del *Siface* si legge: «Musica di Nicola Porpora napoletano, maestro del Pio Ospedale degl'Incurabili»; cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, cit., p. 338.

²⁸ *I-Bc, IMENEO / IN ATENE / Componimento Drammatico / DI SILVIO STAMPIGLIA / Da Rappresentarsi in Musica / nel Teatro Grimani a / San Samuel. / In Venezia, MDCCXXVI / Appresso Marino Rossetti [...] / La Musica / E' del Sig. Nicola Porpora Napolitano / Maestro del Coro delle Figlie del / Pio Loco degl'Incurabili di Venezia* (vedi Figura 1).

Ci si può chiedere come mai Vivaldi, sebbene coinvolto più o meno direttamente in alcune di queste iniziative, non avesse ricevuto nessun incarico ufficiale da parte delle autorità veneziane. Ha potuto influire l'affermarsi del nuovo stile musicale che musicisti di formazione napoletana come Leo, Vinci e lo stesso Porpora – sotto l'influsso di Stampiglia (morto nel gennaio del 1725) e del nuovo lirismo metastasiano –²⁹ stavano diffondendo nelle principali città d'Italia e d'Europa? Probabilmente sì. Ma, constatata l'animosità con cui i musicisti locali avevano accolto le musiche del *Siface* e il loro autore in particolare (a darcene notizia è ancora lo Swiney quando afferma che «The Masters of Musick [veneziani], Their Protectors & adherentes [...] are sworn Enemies to it; or, rather, to the composer of it, who is look'd upon, by 'em, as a Foreigner, or an interloper»)³⁰ non si devono trascurare altri importanti elementi determinanti. Fra questi, oltre alla posizione di rilievo derivante dal suo incarico, che veniva ad assumere il Porpora in seno alla società musicale veneziana, segnaliamo: a) le protezioni altolocate che famiglie aristocratiche, veneziane e non, potevano garantire al musicista napoletano; b) la fattiva influenza che ebbe un librettista affermato e che godeva di ampie protezioni come Domenico Lalli. Se, nel primo caso, l'influenza dei Grimani, proprietari del S. Giovanni Grisostomo, il teatro più importante della città, oltre che del San Samuele, dove fu inscenato *l'Imeneo in Atene*, è evidente,³¹ non si deve trascurare

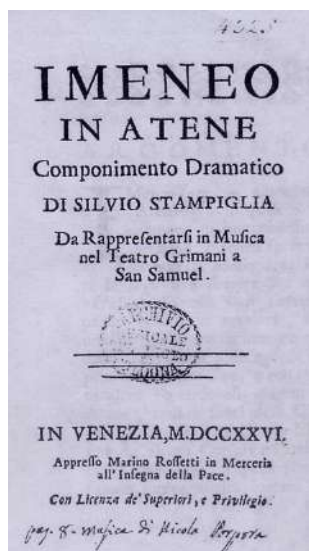


Figura 1. S. STAMPIGLIA, *Imeneo in Atene*, Venezia, 1726 (Bologna, Biblioteca Civico Museo Bibliografico Musicale)



Figura 2. S. STAMPIGLIA, *Imeneo*, Napoli, 1723 (Napoli, Biblioteca Nazionale)

²⁹ Sull'argomento cfr. REINAHRD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in "Con che soavità", cit., pp. 249-274; MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 149.

³⁰ Cfr. *supra* la nota 27.

³¹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 149.

l'appoggio, più o meno diretto (interpreto così la presenza fra gli «Interlocutori» di Margherita Gualdi Campioli «Virtuosa di S.A.S. il Sig. Principe Langravio d'Armestat») che poté avere un'antica conoscenza del Porpora. Mi riferisco al principe Filippo di Assia-Darmstadt che sin dal 1711 – anno della rappresentazione del *Flavio Anicio Olibrio* – aveva protetto il musicista, il quale si dichiarava suo «Maestro di Cappella»,³² titolo di cui si fregerà, come vedremo, ancora sul libretto della serenata *Imeneo* stampato a Napoli nel 1723 in occasione delle nozze di Leonardo Tocco, principe di Montemiletto, con donna Camilla Cantelmi; e ancora nel carnevale 1727 a Reggio Emilia allorché fu nuovamente rappresentato l'*Imeneo in Atene*.³³ In tal senso credo sia significativo ricordare che il principe di Montemiletto appena citato era fratello di quel Nicolò Tocco, duca di Sicignano,³⁴ a cui nel 1725 l'impresario del S. Giovanni Grisostomo (non il librettista come sottolinea Reinhard Strohm), dedicò una delle opere in programma per la stagione di carnevale del teatro: e cioè *La Rosmira fedele* posta in musica da Leonardo Vinci, il cui titolo celava la ripresa de *La Partenope*, un vecchio testo di Silvio Stampiglia, il quale si era spento a Napoli proprio il 26 gennaio del 1725.³⁵

³² KURT MARKSTROM – MICHAEL F. ROBINSON, s.v. «Porpora, Nicola (Antonio)» in NG, 20, pp. 169-174: 169.

³³ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (in seguito: SARTORI), Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990, nn. 12801 e 12806. Altri allestimenti della versione in tre atti con musica del Porpora si ebbero a Verona nel 1727, indi a Treviso nel 1730 (non segnalato in SARTORI) e nel 1731 a S. Giovanni in Persiceto; cfr. REINHARD STROHM, *I libretti italiani di Händel*, in JOHN MAINWARING, *Le memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, E.D.T., 1985, pp. 117-174: 174; JOHN H. ROBERTS, *The Story of Handel's Imeneo*, «Händel- Jahrbuch», 47, 2001, pp. 337-348: 338-341.

³⁴ «Gazzetta di Napoli», 6 maggio 1710: «Per la scritta morte del duca di Sicignano, Tocco, dalla vigilanza ed accurata diligenza del marchese di S. Giorgio e Polistena, Milano, s'è subito posto in possesso, non meno del detto titolo che de' feudi, il secondogenito della casa del principe di Montemiletto, D. Nicolò Maria Tocco, che dovrà rappresentare la menzionata casa di Sicignano, il quale, unitamente coll'odierno fanciullo principe di Montemiletto suo fratello [Leonardo], vivono sotto la prudente, savia e paterna direzione del nomato marchese di S. Giorgio loro zio». Devo la notizia alla generosità di Ausilia Magauida e Danilo Costantini che ringrazio sentitamente. Nicolò e Leonardo Tocco erano membri di un'importante e facoltosa casata aristocratica napoletana, imparentata con famiglie che, come i Milano e i Sanseverino – quest'ultima imparentata con lo stesso principe di Darmstadt –, svolsero un'importantissima opera di mecenatismo musicale. Sull'argomento cfr.: AUSILIA MAGAUDDA, *Giacomo Francesco Milano, principe d'Ardore, nell'ambito della committenza musicale aristocratica del secolo XVIII*, in *Giacomo Francesco Milano ed il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno internazionale di studi (Polistena - S. Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 13-75; AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette Dolori*, in *Giacomo Francesco Milano*, cit., pp. 297-415; ID., *Attività musicali promosse dalle confraternite laiche nel Regno di Napoli (1677-1763)*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 13-14 maggio 2000), a cura di Paolgioiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 79-204; ID., *L'arciconfraternita napoletana dei Sette Dolori. Notizie musicali inedite da un archivio inesplorato (1602-1778)*, «Musica e Storia», 11, 2003, pp. 51-137.

³⁵ Cfr. REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, cit., pp. 258-259; DINKO FABRIS, *Partenope da sirena a regina: il mito musicale di Napoli*, in *Mediterranean Myths*, cit., pp. 163-187; ID., *Partenope da sirena a regina: il mito musicale di Napoli nell'opera di Vinci*, programma di sala edito in occasione della prima esecuzione moderna della *Rosmira fedele*, nell'ambito del Festival dell'Aurora di Crotone nel giugno 2004, da parte

Per quanto concerne il ruolo del Lalli – indicato da Strohm come uno degli artefici dell'‘arrivo’ a Venezia dell'opera napoletana a partire dal 1723 –³⁶ basta constatare, facendo riferimento esclusivamente ai festeggiamenti ottoboniani, che sono suoi i testi sia della *Fenice* (che nel 1727 sarà eseguita a Roma nel palazzo della duchessa di Fiano, zia del Cardinale)³⁷ che de *Il ritratto dell'eroe*. È, inoltre, molto probabile che ci sia stato anche il suo influsso nella scelta dell'*Imeneo in Atene*, il cui testo fu quasi certamente adattato dallo stesso Lalli.³⁸ Credo, comunque, che l'intervento determinante in tal senso fu quello dello stesso Ottoboni: interpreto così il senso di un'annotazione, riportata nel *Libro de' memorie* di Antonio Benigna, in cui si afferma che la

[...] recita dell'opera [...] intitolata Imeneo in Athene [fu] decretata dall'eccellentissimo Consiglio d[e]i Dieci ad istanza del suddetto Cardinale [...].³⁹

Non è un caso, quindi, se il ruolo di Tirinto – che a Napoli era stato affidato al giovane Farinelli – qui a Venezia fosse assegnato a Domenico Rizzi «[...] virtuoso di Sua Eminenza il Sig. Cardinal Ottoboni».⁴⁰

E Vivaldi? Il musicista – che nulla aveva da imparare sotto l'aspetto compositivo dal Porpora – se da un lato subiva la crescente fama del collega napoletano (che nel frattempo rifiutava l'offerta arrivata da Firenze da parte del nuovo impresario de La Pergola,⁴¹ il marchese Luca Casimiro degli Albizzi che alla fine trovò l'accordo con il veneziano),⁴² nondimeno fu influenzato dalle peculiarità del moderno stile galante 'napoletano', le cui tracce credo sia possibile cogliere in alcune inflessioni melodiche della bellissima aria di Perseo «Sovente il sole», che Vivaldi compose per *L'Andromeda liberata* (vedi Esempio 1).

della Cappella della Pietà dei Turchini diretta da Antonio Florio; KURT MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano, New York, Pendragon Press, 2007, pp. 103-116.

³⁶ Cfr. REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, cit., p. 255. Lalli aveva già collaborato con Porpora in occasione della rappresentazione a Monaco di Baviera nell'ottobre del 1724 del *Damiro e Pitia, o vero Le gare dell'amicizia e dell'amore*; cfr. KURT MARKSTROM – MICHAEL F. ROBINSON, s.v. «Porpora, Nicola (Antonio)», cit., p. 171.

³⁷ Cfr. STEFANO LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica*, cit., p. 476.

³⁸ Cfr. REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, cit., p. 266.

³⁹ Cfr. ELEONOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, cit., p. 45.

⁴⁰ Vedi *supra* la nota 29.

⁴¹ Lettera dell'Albizzi al « Sig.^{re} Niccolò Porpora », Firenze 17 agosto 1726: «Il disordine della posta che mi descrive V.S. nella carta dei 10, ha causato non poco disguido all'affare del nostro teatro, mentre essendomi differita la sua risposta due poste e credendomi che l'offerta dei cento talleri non fosse ruscata – perché è la maggiore che si sia mai data in questo povero paese, quando non resta il compositore obbligato con la persona a venire a dirigere l'opera – così avevo quasi licenziato l'altri compositori, ed ora bisogna mi faccia da capo con i trattati. [...]»; Cfr. GINO CORTI, *Il Teatro la Pergola di Firenze e la stagione d'opera per il carnevale 1726-1727: lettere di Luca Casimiro degli Albizzi a Vivaldi, Porpora ed altri*, «Rivista Italiana di Musicologia», 15, 1980, pp. 182-188: 186.

⁴² *Ivi*, p. 187, lettera dell'Albizzi a Vivaldi del 31 agosto 1726: «V.S. sarà il compositore della seconda opera per qui, essendosi data la prima a Giuseppe Bencini. Affretto il poeta quanto posso perché me la conegni, acciò abbia più tempo da fare una composizione degna di lei [...]». L'opera in questione è *L'Ipermestra* che andò in scena alla Pergola il 27 gennaio 1727; cfr. PETER RYOM, s. v. «Vivaldi, Antonio (Lucio)», cit., p. 837.

Esempio 1. *Andromeda liberata*: ANTONIO VIVALDI, aria di Perseo «Sovente il Sole»

The image shows two systems of a musical score for an aria by Antonio Vivaldi. The first system includes staves for Violin I (VI.Oba), Violin II (VI.II), Viola (VI.III), Flute I (Flaut. I), and Bass (B). The lyrics under the Flute I staff are "So - ven - te il so - le Ri -". The second system includes staves for Violin I (VI.Oba), Violin II (VI.II), Viola (VI.III), Flute I (Flaut. I), and Bass (B). The lyrics under the Flute I staff are "splen - de in Cie - lo Più bel - lo ve - sa - go. Ne o - scur - ta in".

Ma torniamo a Porpora e alla sua opera.

Come già affermato in precedenza, *l'Imeneo in Atene* è la versione in tre atti di un precedente componimento di Silvio Stampiglia, *Imeneo*, una serenata in due parti scritta ed eseguita con musiche di Porpora, in occasione delle nozze di Leonardo Tocco con Camilla Cantelmi. La celebrazione avvenne a Napoli nel palazzo del principe di Montemiletto, non nel 1723, come risulta dalla stampa del libretto,⁴³ ma il 16 gennaio 1724, come si apprende da un avviso della «Gazzetta di Napoli» del 18 gennaio:

Domenica mattina [16 gennaio] seguì lo sponsalizio tra il principe di Montemiletto D. Lionardo Tocco e la figlia del fu duca di Popoli D. Camilla Cantelmi e fece la funzione con tutta solennità S. Em. il Sig. cardinal Orsini arcivescovo di Benevento [...].⁴⁴

⁴³ *I-Nn*, IMENEO / COMPONENTO DRAMATICO / Rappresentato / Per Celebrare le Nozze / Degl'Illustrissimi, Ed Eccellentissimi Signori / Il Signore / D. LEONARDO TOCCO / Principe di Montemiletto, / E la Signora / D. CAMILLA CANTELMI / De' Duchi di Popoli / Poesia / Di Silvio Stampiglia / [...] Musica / Del Signor Niccola Porpora Maestro di Cappella / di S.A.S. il Signor Principe di Armstat [...] // Vedi Figura 2.

⁴⁴ «Gazzetta di Napoli», 18 gennaio 1724. Devo la notizia ad Ausilia Magauda e Danilo Costantini che ringrazio sentitamente ancora una volta e al cui saggio – *Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677-1754)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, cit., pp. 73-235 – rinvio per ulteriori approfondimenti.

A differenza delle due precedenti serenate musicate dal Porpora su testo del Metastasio – *L'Angelica* (1720)⁴⁵ e gli *Orti Esperidi* (1721)⁴⁶ entrambe eseguite a Napoli in occasione del compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina, di cui si conservano precise descrizioni – per *l'Imeneo* le cronache sono piuttosto avare di notizie. Malgrado ciò si trattò di un evento di rilievo, celebrato con sfarzo e senza risparmio di mezzi almeno per ciò che riguarda l'esecuzione della serenata. Prova ne sia l'organico strumentale previsto, assai variegato e più ricco di quello poi impiegato a Venezia, che ebbe il compito di accompagnare un cast d'interpreti davvero eccellente composto da Antonia Merighi (Imeneo), Marianna Benti Bulgarelli (Rosmene), Anna Bombaciara Fabbri (Clomiri), Carlo Broschi (Tirinto) e Annibale Pio Fabbri (nel ruolo di Argenio). Ciò diede la possibilità al musicista napoletano di comporre arie che esaltavano le straordinarie capacità vocali di cantanti di cui poteva disporre.

A Venezia i protagonisti furono: Antonia Merighi («Virtuosa della Gran Principessa di Toscana») come a Napoli nei panni di Imeneo; e poi Margarita Gualdi Campioli («Virtuosa di S.A.S. il Sig. Principe Langravio d'Armostat») nelle vesti di Rosmene; Domenico Rizzi («Virtuoso di Sua Eminenza il Sig. Cardinal Ottoboni») nel ruolo di Tirinto; la «Veneziana» Lucrezia Baldini che interpretò Clomiri e Luigi Antinori che sostituiva Annibale Pio Fabbri nella non facile parte di Argenio.

L'Imeneo in Atene andò in scena al San Samuele il 20 settembre con repliche che si protrassero sino al 2 ottobre. A differenza della esecuzione napoletana che non prevedeva coreografie, per l'esecuzione veneziana l'«Inventor de' Balli» fu Gaetano Testagrossa, il quale nel precedente carnevale aveva realizzato la coreografia per il vinciano *Siroe re di Persia*.⁴⁷

Assai semplice la storia ambientata in Atene.

Imeneo, giovane ateniese, è innamorato – senza speranza – della nobile Rosmene. Avvenne ch'egli fu rapito coll'amata sua e con molte altre ragguardevoli giovani di Atene andate fuori città per i Sacrifici in onore di Cerere Eleusina da alcuni corsari ivi arrivati all'improvviso, i quali [...] stanchi per lo continuo e lungo navigare, andarono a terra e ritratasi in un certo luogo [...] si addormentarono. Allora Imeneo presa l'occasione di liberar sé e le rapite giovani ebbe la sorte di ucciderli tutti [...] e tornato alla Città, restituì le già perdute figliole e con loro la promessa di poter sposare l'amata Rosmene.

L'azione ha inizio da qui. Ed è proprio Argenio, fratello della dolce Clomiri, la quale ama Imeneo, che promette allo stesso la mano di Rosmene. Rosmene che ama ed è amata da Tirinto, è presa dal dubbio se obbedire alla ragione (e quindi al volere dei genitori e della patria) oppure cedere al cuore e sposare

⁴⁵ Cfr. NICOLA PORPORA, *L'Angelica. Serenata a sei voci e strumenti su testo di Pietro Metastasio*, a cura di Gaetano Pitarresi, Palermo, Alfieri e Ranieri, 2002.

⁴⁶ GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello: Gli Orti Esperidi di Pietro Metastasio e Nicola Porpora*, in *La serenata tra Seicento e Settecento*, cit., pp. 301-323.

⁴⁷ Cfr. KURT MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, cit., p. 157.

Tirinto. Rosmene non se la sente di decidere subito e prende tempo. A nulla servono i tentativi di Clomiri di dissuadere l'amato Imeneo a sposare Rosmene; tanto meno i tentativi dei due pretendenti – Tirinto e Imeneo – che invece confondono sempre più la mente di Rosmene. Ella alla fine – quasi in preda alla follia – risolve che sia «l'ombra di Radamanto» ad indicarle la scelta giusta; che alla fine cade su Imeneo, con buona pace di Tirinto e di Clomiri i quali, come recita Imeneo alla fine «se non son l'uno restio, l'altra ritrosa | Lo sposo ella ha presente, egli la sposa».

«Parlai da stolta, e stabili da saggia» afferma Rosmene! Ed è in questa frase che si può cogliere la morale dell'intera *pièce*: nel senso che Rosmene (che qui dovrebbe rappresentare il cardinale Ottoboni) alla fine segue il consiglio di Argenio (che rappresenta la Chiesa e i vari intermediari) di sposare Imeneo (la patria indi la città di Venezia) piuttosto che l'amato Tirinto (cioè le potenze straniere quindi la Francia). Un lieto fine in cui viene ristabilito l'equilibrio: la Francia ristabilisce i rapporti diplomatici con Venezia, la quale accoglie – con la benedizione del Papa – il filo-francese Ottoboni; non deve sorprendere, dunque, se la prima aria dell'opera «La mia bella e perduta Rosmene» (un *allure* anticipato già nel terzo movimento della sinfonia iniziale)⁴⁸ in palese stile francese, sia da considerare come un chiaro omaggio al cardinale e alle di lui simpatie francesi (vedi Esempi 2 e 3).

Esempio 2. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo* (1724): *Introduzione*, III movimento

⁴⁸ A differenza della partitura dell'*Imeneo* che conserva anche le musiche dei tre movimenti dell'*Introduzione*, il manoscritto londinese ci è giunto privo della sinfonia iniziale. Allo stato attuale non è certo, però, se la sinfonia eseguita al San Samuele fosse la stessa di quella sentita a Napoli.

Esempio 3. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «La mia bella perduta Rosmene»

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, Flauto, and Fagotto. The second system includes Tromba, Clarinetto, Tuba, and the vocal line. The vocal line has the lyrics: "La mia bel-la per-du-ta Ros-me-ne Fer-pie-tà per-ju-".

La Tabella 1 mostra le concordanze fra il testo utilizzato dal Porpora nel 1724 e le varianti introdotte nel 1726. Le più evidenti riguardano lo spostamento al secondo atto (II.3) del terzetto «Consolami mio bene» (vedi in Appendice la Tabella 2) con cui Stampiglia chiudeva la prima parte dell'*Imeneo*: nella versione del 1726 il primo atto termina con l'aria di Tirinto «Sorge nell'alma mia» (I.9) che però, come vedremo, manca nella partitura manoscritta conservata a Londra.⁴⁹ Quindi, sempre nel secondo atto, scena ottava, la sostituzione dei versi finali del recitativo di Imeneo «Perdonami Clomiri» (subito dopo «La beltà di Rosmene») e dell'aria seguente «Di cieca notte», rimpiazzata da «Passeggiar che dell'onde paventa»; e per finire – siamo nell'ultima scena del terzo atto – il taglio dei versi intonati a partire dal settenario «Rosmene in braccio a dui?» sino a «L'idolo mio delira / Io non deliro» (che comportò anche l'eliminazione dell'aria di Rosmene «Al voler di tua fortuna») e l'ovvia sostituzione dei versi del «Tutti» finale.

⁴⁹ Vedi *infra* la nota n. 50.

Tabella 1. Concordezza delle scene e varianti al testo

<i>Imeneo</i> (Napoli, 1724)	<i>Imeneo in Atene</i> (Venezia, 1726)
Parte Prima	Atto Primo
I.1 → 9	I.1 → 9
	Atto Secondo
I.10	II.1
I.11	II.2
I.12	II.3
Parte Seconda	
II.1	II.4
II.2	II.5
II.3	II.6
II.4	II.7
II.5	II.8
Imeneo	Imeneo
Perdonami Clomiri, D'altro amore languendo, Fingo che non intendo i tuoi sospiri. Amo, ed ama Tirinto La beltà di Rosmene: Ciascun di noi paventa Di perdere il suo bene; Gelosia ci tormenta, E fa scoprir qual sia A me la fiamma sua e a lui la mia. Di cieca notte Allor che l'ombra Il monte ingombra, Oscura il piano, Ogni lontano Acceso foco Di loco in loco Scoprir si fa. Così coll'ombre La gelosia Scopre qual sia Di core in core L'acceso amore Che ardendo va. Di cieca notte ecc.	Perdonami Clomiri, D'altro amore languendo, Fingo che non intendo i tuoi sospiri. Amo, ed ama Tirinto La beltà di Rosmene: <i>Gelosia mi tormenta;</i> <i>Vedo l'insidie ascose</i> <i>Coperto di piacer miro il periglio,</i> <i>Ma se scansarle io vud, non ho consiglio.</i> <i>Passeggier che dell'onde paventa</i> <i>Non si fidi alla calma del mare,</i> <i>Che se poi tempestoso diventa</i> <i>Nella fiera procella che prova</i> <i>Non li giova gridare pietà.</i> <i>Lo star su la riva</i> <i>E vedere ogni nave che passa</i> <i>Chi di remi, chi d'arbori priva,</i> <i>Che guidare dai flutti si lassa,</i> <i>In quell'acque si trova il mio core</i> <i>E da quelle portare si fa.</i> <i>Passeggier ecc.</i>
II.6	Atto Terzo
II.7	III.1
II.8	III.2
II.9	III.3
II.10	III.4
vv. 19-20: Rosmene	[III.5] Scena Ultima
La vita? Eh la donna	vv.19- 20: Rosmene
Venne qua giù ad alla luce è uscita	La vita? Eh la donna
[...]	Venne qua giù dalla sua stella uscita
	[...]

Argenio

Sorte spietata.

Rosmene

Rosmene in braccio a dui? *A Tirinto*

Vanne, e lascia ch'io resti in braccio a lui

Al voler di tua fortuna *A Imeneo*

Già Rosmene acconsenti:

Non aver più speme alcuna, *A Tirinto*

Fui costretta a dir di sì.

Disse appunto così

Quando del pomo d'oro

La gran lite decise

Il pastorello giudice severo:

Clomiri, Argenio è verò?

Argenio

È vero,

Clomiri

È vero.

Imeneo

Per sua pietà sospiro

Scorgendo che vaneggia!

Rosmene

Io non deliro.

Tirinto

Numi, aita vi chieggio

L'idolo mio delira.

Rosmene

Io non deliro.

Guardo in grembo del mare

[...]

Rosmene

Viva, viva Imeneo,

Imeneo

Viva Rosmene.

Tutti

Viva Imeneo

Viva Rosmene.

Argenio

Sorte spietata.

Rosmene

Guardo in grembo del mare

[...]

Tutti

L'alma facella

Del neme arciero

Splenda più bella

In ogni cor.

L'alma ecc.

Fine

Il Fine

La partitura analizzata per questo studio è quella custodita presso la British Library di Londra.⁵⁰ Si tratta di un manoscritto composito che presenta almeno

⁵⁰ *GB-Lbl*, Add. ms. 14113. Un'altra copia è custodita in *P-La*. Ms. 14113 è comunque una copia dell'*Imeneo* napoletano poiché ne conserva evidente la divisione in due parti e la numerazione delle scene che durante la disposizione in tre atti sono state cancellate (come nel caso della scritta «Fine della p[ri]ma Parte» posta al termine del terzetto «Consolami mio bene») e/o sostituite con la nuova numerazione. L'aggiunta con mano diversa della scritta «La Rosmene» sulle carte iniziali dei

tre diverse mani, fra cui quella dello stesso Porpora, a cui sono da ascrivere le varie cancellature e i segni relativi alle parti da non eseguire presenti in alcuni brani del manoscritto. Tali indicazioni riguardano ampie porzioni della partitura corrispondenti alle varianti al testo già indicate (come ad esempio quelle relative alla «Scena Ultima» del terzo atto dove l'autore ha letteralmente sbarrato con delle linee oblique, vergate lungo i sistemi dei pentagrammi, tutte quelle parti – recitativi e arie – che non dovevano essere eseguite); altre, invece, sono riferite ai singoli brani: come nel caso dell'aria di Imeneo «Esser mia dovrà» (I.6) o del terzetto «Consolami mio bene» dove sono sbarrate e/o cancellate le battute che il musicista aveva deciso di non eseguire.

Contrariamente alla partitura manoscritta dell'*Imeneo* custodita presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda che ci è giunta integra,⁵¹ il manoscritto londinese è incompleto, essendo privo delle musiche di alcune scene oltre che della sinfonia iniziale. Il confronto fra i due manoscritti (vedi in Appendice la Tabella 2) oltre ad evidenziare tali differenze, mostra tutte le varianti armonico-tonali e di organico introdotte da Porpora (sia nei recitativi che nelle arie) per la messinscena del 1726, cambiamenti resi necessari forse dall'esigenza di dover adattare – e in qualche caso di dover riscrivere interamente – la musica di alcune arie destinate a nuovi interpreti. È il caso, ad esempio, dell'aria di Clomiri «V'è un infelice» (I.5) o di quella di Argenio «Basta sol che voglia» (II.1 / II.4) che evidenziano, come si può osservare nella Tabella 2, un impianto tonale, un ritmo e un organico strumentale totalmente differenti. Nel primo caso si passa da un *Larghetto* in La maggiore (in ritmo ternario) con oboi e archi, ad un *Allegretto* in Re minore (in tempo ordinario) privo di oboi. Nell'aria di Argenio oltre al cambio di *mensura* e di tonalità fu sostituito l'intero organico strumentale, mentre a Napoli esso prevedeva oltre agli archi una coppia di «trombini» e di oboi «lunghi»⁵² con cui Porpora realizzava un'aria virtuosistica di piglio marziale, adatta ad un cantante

rispettivi atti secondo e terzo dell'*Imeneo in Atene* fa supporre che Porpora abbia utilizzato questa partitura (Ms. 14113) anche per la realizzazione della *Rosmene* eseguita a Londra nel 1742, che quindi dovrebbe essere un'ulteriore ripresa della versione in tre atti ma con un nuovo titolo. Cfr. KURT MARKSTROM – MICHAEL F. ROBINSON, s.v. «Porpora, Nicola (Antonio)», cit., p. 172; e REINHARD STROHM, *I libretti italiani di Händel*, cit., pp. 162 e 174. Non avendo ancora potuto visionare il manoscritto della *Rosmene* (che Strohm indica con la stessa segnatura dell'*Imeneo in Atene* ms. Add. 14113, ivi, p. 174) non so quali siano le effettive differenze fra le due partiture. Una ulteriore versione del Porpora dell'*Imeneo* è rappresentato dal *Giasone* eseguito a Roma nel 1732, la cui partitura si trova nella biblioteca dell'abbazia di Montecassino. Qui – come già nel 1724 e poi con Händel per il suo *Imeneo* del 1740 – il testo utilizzato è quello in due parti così come scritto dallo Stampiglia. Cfr. JOHN H. ROBERTS, *The Story of Handel's Imeneo*, cit., pp. 369-379.

⁵¹ «L'Imeneo / Musica / Del Sig.^r Nicolò Porpora»; D-DI, Mus. 2417 - F - 1.

⁵² Cfr. RENATO MEUCCI, *Gli strumenti della musica colta in Italia meridionale nei secoli XVI-XIX*, «Fonti Musicali Italiane», 3, 1998, pp. 233-264.

Esempio 4. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo* (1724): aria «Basta sol che voglia»

The musical score is presented in three systems, each with five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the basso continuo line. The middle three staves represent the instrumental accompaniment (flute, violin, and cello/bass). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:
 Ba - sta sol che vo - glia u'ol - tua Ad - le - scie - re - Con - tra - sta -
 re del pia - ce - re. Che di quel - le a - vrie la pul - mu - ti di
 se in on - fe - ra.

Flute I
Flute II
Oboe I
Oboe II
Trumpet I
Trumpet II
Trumpet III
Trombone I
Trombone II
Trombone III
Arg.
Bass

Lyrics: tri-um-fo-za Basta sol che

di straordinarie capacità vocali come Annibale Pio Fabbrì (vedi Esempio 4) – dando così dello stesso testo (un’aria in cui Argenio dimostra a Tirinto gli effetti ‘trionfanti’, seppur dolorosi, della ‘razionalità’ quando riesce a dominare la forza del sentimento)⁵³ un’interpretazione differente sicuramente più pacata rispetto alla precedente versione (vedi Esempio 5):

Esempio 5. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Basta sol che voglia»

Ck
Vg
B

Lyrics: Basta sol che voglia u-ni-al - - - ma Alle schie-re Tri-um-

⁵³ Questi i versi: «Basta sol, che voglia un’alma / Alle schiere / Contrastare del piacere, / Che di quelle avrà la palma, / E di sé trionferà. / Ché Virtù col chiaro lampo / Di sue spade vincitrici / Porrà in fuga i suoi nemici / E lo scampo a lei darà ». Si noti nella versione veneziana la sostituzione del verbo «contrastare» con «trionfare».

NICOLÒ MACCAVINO

28
vle
Org. I
tbl
fa - re del pa - tre - re. Che di quel - le a - vrà la pal - ma. E di sé tri -

29
vle
Org. I
tbl
on - fe - ra.

30
vle
Org. I
tbl
tri on - re - rà

31
vle
Org. I
tbl
Ba - stu sol che so - gha u - ni - ta - li - ni Al - le - schie - re

Come mai una simile rarefazione d'organico? Escludendo motivazioni inerenti la mancanza *in loco* di suonatori di trombino, le cui parti musicali potevano essere omesse tranquillamente, credo che la nuova strumentazione fosse realizzata per offrire un ulteriore omaggio (questa volta a titolo personale) al cardinale, dando al di lui maestro di cappella, Giovanni Battista Costanzi, la possibilità di esaltare anche le sue qualità di virtuoso di violoncello. Porpora sia

nell'*Angelica* che ne *Gli Orti Esperidi* ha inserito rispettivamente un'aria con violoncello obbligato,⁵⁴ segno evidente dell'interesse che il musicista nutriva per lo strumento al quale dedicherà sempre molta attenzione.⁵⁵ Ma mentre «Bella diva all'ombre amica» e «Giusto amor» sono arie in cui il violoncello ha una funzione effettivamente concertante nei confronti della voce – a volte giustapponendosi ma molto più spesso sovrapponendosi ad essa, sia in imitazione che parallelamente – in «Basta sol che voglia», come si vede nell'esempio sopra riportato, il violoncello si 'limita' a giustapporsi al canto di Argenio, oppure lo accompagna con una serie di lunghe note tenute a mo' di pedale. Evidentemente Porpora organizzò l'aria in modo tale da concentrare l'attenzione dell'ascoltatore (leggi pubblico) ora sullo strumentista ora sul cantante.

L'*Imeneo in Atene* consta di ventidue numeri,⁵⁶ tre in meno rispetto al manoscritto di Dresda. Fra questi, venti sono arie con il «da capo» – ad eccezione di «La mia bella perduta Rosmene» (I.1) che non lo prevede (ma che Porpora, per rafforzare il senso di disperazione di Tirinto a cui hanno rapito l'amata, fa nuovamente cantare al termine del recitativo «Dal dì ch'io la perdei») – a cui si aggiungono i due unici *ensembles* dell'opera: il terzetto «Consolami mio bene» (II.3) e il 'Coro' finale. Va inoltre segnalata l'arietta tripartita «Se la mia pace» che viene inserita quasi *ex abrupto* (con la stessa musica ma in tonalità differente, vedi in Appendice la Tabella 2) prima da Imeneo poi da Tirinto, alla fine delle rispettive arie «La mattina allor che fuora» (III.3) e «È come l'armellino» (III.4) entrambe rivolte a Rosmene che è in scena. Così come recita la didascalia, il canto di queste due arie viene interrotto (dopo la ripresa del «da capo», al termine della prima sezione A) dall'improvvisa 'partenza' di Rosmene, che lascia di fatto senza fiato i due amanti, i quali, dopo una breve pausa generale,

⁵⁴ Si tratta delle arie «Bella diva all'ombre amica» (*Angelica*, II) e «Giusto amor» (*Gli Orti Esperidi*, II). La presenza a Napoli, sin dai tempi del primo soggiorno napoletano di Alessandro Scarlatti, di eccellenti virtuosi di violoncello aveva favorito l'inserimento costante di arie che prevedevano parti obbligate per lo strumento, non solo nelle serenate ma anche negli oratori e nei melodrammi. Cfr. GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello*, cit., p. 318; AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677-1754)*, cit., p. 93; NICOLÒ MACCAVINO, *La Serenata a Filii «Tacete aure tacete» e le altre serenate datate 1706 di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, cit., II, pp. 451-522: 489; GUIDO OLIVIERI, *Tra Napoli e Vienna: musicisti e organici strumentali nel Viceregno austriaco (1701-1736)*, in *Italianische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts: alte und neue Protagonisten*, a cura di Enrico Careri e Markus Engelhardt, «Analecta musicologica», 32, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 161-182: 172-173.

⁵⁵ FRANCESCO DEGRADA, *Le musiche strumentali di Nicolò Porpora*, «A.M.C. Chigiana», 25, 1968, 5, N. S., pp. 99-125; CARLO VITALI, *Un concerto per violoncello attribuito a Porpora*, «Studi Musicali», 8, 1979, pp. 291-303.

⁵⁶ Si precisa che il manoscritto londinese è mancante della sinfonia iniziale e che nel computo dei pezzi non si è tenuto conto dei recitativi di collegamento, anche se quattro di essi sono recitativi obbligati.

riprendono a cantare non la parte conclusiva dell'aria bensì l'arietta (vedi Esempio 6), i cui versi

Se la mia pace a me vuoi togliere,
Barbara toglimi la vita ancor:
E se i miei voti sdegni d'accogliere,
Fermati e rendimi almeno il cor.

enfaticizzano, ingiustamente, la crudeltà di Rosmene.

Esempio 6. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): battute finali dell'aria «La mattina allor che fuora» e inizio dell'arietta «Se la mia pace»

[Parte Rosmene interrompendo l'aria,
e Imeneo resta dicendo.]

Allegro

vll

vll

vba

Imen]
mi par - - - - - to! Se la mia pa - ce a me vuoi

bb

vll

vll

vba

Imen]
to - gli re Bar - ba - ra to - gli - mi la vi - ta an - cor. la vi - ta an - cor. E se i miei

bb

Significativamente la prima parte di questa arietta verrà ripresa dagli stessi, ma «a due», nella «Scena Ultima», subito dopo il recitativo «Clomiri, Argenio, dite» con cui Rosmene, allo stremo delle forze, invita tutti – ma soprattutto Imeneo e Tirinto – ad udire il racconto con cui «l'ombra di Radamanto», sovrano dei Campi Elisi e giudice infero, le aveva indicato la scelta definitiva.

Gli esempi appena riportati evidenziano (in un certo qual modo) come la strutturazione musicale dell'*Imeneo in Atene* sia fortemente ancorata alle soluzioni formali e drammatiche suggerite dal librettista, indicazioni che spesso vengono esaltate dalle scelte musicali operate dal musicista, che realizza arie ed in particolar modo recitativi obbligati di una certa efficacia espressiva. In alcuni casi si tratta di mettere in rilievo singoli stati d'animo come quello profondamente addolorato di Argenio (I.2) che invoca l'intervento della dea Cerere affinché le giovani donne rapite vengano trovate e ricondotte in patria; o lo stato confusionale che agita Rosmene (I.8), ancora incapace di fare la sua scelta. In entrambi i casi Porpora esalta i versi con l'inserimento di recitativi accompagnati di particolare intensità, in cui gli archi disegnano incalzanti figure ritmico-melodiche vivaci e ben delineate (note puntate, scale di biscrome e tremoli su sedicesimi), a cui si alternano momenti più statici poggianti su armonie dissonanti. In altri casi è l'intera scena a suggerire soluzioni drammaturgico-musicali meno prevedibili, come quelle che incontriamo nella «Scena Ultima» dove recitativi semplici e obbligati si susseguono quasi senza soluzione di continuità (vedi in Appendice la Tabella 2), punteggiati dalla ripresa «a due» dell'arietta «Se la mia pace» e dall'aria «Io son quella navicella», in cui finalmente Rosmene può rendere manifesta la decisione di sposare Imeneo piuttosto che Tirinto:

Io son quella navicella
 Che veniva a questa sponda; *Verso Tirinto*
 Sorge il vento, e turbò l'onda
 E in quest'altra la portò. *Verso Imeneo*
 Caro lido abbandonato, *A Tirinto*
 Se portolla altrove il fato,
 L'infelice in che peccò?

Essa è l'unica aria a presentare la parte B in metro ternario e con un motivo differente rispetto alla precedente sezione A: e ciò per meglio evidenziare lo sconforto di Tirinto, il «Caro lido abbandonato» (scoramento indicato dalle diverse inflessioni cromatiche ascendenti e discendenti della melodia e dal modo minore), che malgrado tutto deve accettare e comprendere la scelta compiuta da Rosmene, essendo stata tale preferenza determinata non dalla sua volontà ma dal fato (vedi Esempio 7).

Esempio 7. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Io son quella navicella»

[a Tirinici]

Ca - ro li-do ab - ban-do-na - - - - to. Se - per - tol - la al-tro ve il

to-to l'in - fe - li - ce in che pee - co? l'mè - li - ce m che pee - co?

Da Capo

Indubbiamente la divisione in tre atti ha determinato una redistribuzione e un nuovo equilibrio (probabilmente non raggiunto pienamente) della tensione drammaturgica della intera *pièce*. Mentre nel 1724 la prima parte si concludeva con il terzetto «Consolami mio bene» – con cui Stampiglia ben realizzava l’acme della tensione drammatica, con in scena i tre personaggi principali animati da un diverso stato d’animo⁵⁷ meravigliosamente esaltato da Porpora, il quale, per non interrompere il crescendo emotivo del recitativo precedente, fa iniziare il terzetto direttamente con il canto di Imeneo senza il ritornello strumentale iniziale (vedi Esempio 8) –, nel 1726 il terzetto (che invece andrà a concludere la terza scena del secondo atto) perderà tale ruolo a vantaggio delle arie di Tirinto «Sorge nell’alma mia» (I.9) e di Imeneo «Passaggier, che dell’onde paventa»

⁵⁷ La preghiera di Imeneo che invita l’amata Rosmene ad aver «Pietà del [suo] cordoglio» e che quindi accetti di sposarlo; la speranza di Tirinto affinché l’amata non ‘cangi desio’ restandole fedele; il dubbio che ancora assale la giovane donna che non vuol essere né «infida» né «ingrata».

(II.8) poste, rispettivamente, a conclusione del primo e del secondo atto dell'opera. Uno spostamento dunque che sembra privilegi l'aspetto 'virtuosistico' a danno di quello drammaturgico-espressivo.

Esempio 8. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): terzetto «Consolami mio bene»

Andante

Viol. II

Viol. III

Viola

Cello

Basso

Flauto I

Flauto II

Flauto III

Clarineto

Basso

Viol. I

Flauto I

Flauto II

Flauto III

Clarineto

Basso

Viol. I

Flauto I

Flauto II

Flauto III

Clarineto

Basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Consolami mio bene, che non so che cosa mi più, e so che non so che cosa mi piace.

Ma quando mi si dà per consolare, mi vengono strar le lacrime dagli occhi, e non mi si dà.

... da

... delo del cor mio, e tu non mi consoli.

... di un momento, e non mi si dà.

Infatti, mentre dell'aria di Imeneo, come già detto, non ci è giunta la musica, «Sorge nell'alma mia» è un'aria assai virtuosistica di ampia estensione vocale (Si₂ – La₄) destinata (in origine) alla eccezionale ugola di Carlo Broschi, che in effetti ben può adattarsi alla conclusione di un atto se ad interpretarla v'è un cantante straordinario. Si tratta di una tipica aria di paragone, arricchita timbricamente da corni da caccia e da oboi che ne esaltano l'aspetto impetuoso, in cui il dubbio della gelosia che sta lentamente crescendo nell'animo di Tirinto sempre più sospettoso, è equiparato all'effetto che ha una piccola nube, innocua in lontananza ma che avvicinandosi e crescendo d'intensità si trasforma in tempesta:

Sorge nell'alma mia
 Qual v'è sorgendo in cielo
 Piccola nuvoletta,
 Che poi tuona e saetta
 E passa ad agitare
 E terra e mare ancor.
 Questa è gelosia
 Che v'è spiegando un velo
 Di torbido sospetto
 Che poi dentro al mio petto
 Potrebbe diventare
 Tempesta del mio cor.

L'aria, in Re maggiore, è una delle poche a sfoggiare una scrittura contrappuntistica, anche se adoperata per fini quasi esclusivamente descrittivi.⁵⁸ realizzare ed amplificare sonoramente, con l'entrata in successione delle parti, l'avvicinarsi prima e lo scatenarsi dopo (con tuoni e saette) degli elementi (vedi Esempio 9).

Esempio 9. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Sorge nell'alma mia», batt. 8-10 e 16-20

⁵⁸ È ciò che è possibile osservare anche in alcune arie de *Gli Orti Esperidi*; cfr. GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello*, cit., p. 322.

L'IMENEO IN ATENE DI NICOLA PORPORA: VENEZIA 1726

The image displays a page of a musical score for 'L'Imeneo in Atene' by Nicola Porpora. The score is organized into four systems, each containing multiple staves. The first system includes staves for two vocal parts (Soprano and Alto) and a string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The second system continues with the vocal parts and string ensemble. The third system features a more complex arrangement with staves for two vocal parts, a string ensemble, and a keyboard instrument (likely a harpsichord or organ). The fourth system concludes the page with staves for two vocal parts, a string ensemble, and a keyboard instrument. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Porpora non esita, dunque, a ricorrere a situazioni già impiegate nelle precedenti serenate dando vita, come si è visto, a soluzioni interessanti che ben si adattano al libretto di Stampiglia. Il testo, infatti, piuttosto che valorizzare l'azione drammatica, è quasi tutto imperniato sul triangolo amoroso Imeneo – Rosmene – Tirinto (a cui si aggiunge la dolce ma sfortunata Clomiri), piuttosto 'statico', e sugli effetti che tale sentimento, di volta in volta, procura nell'animo dei personaggi, aspetti di cui il nostro musicista è pronto a cogliere – e da par suo – anche le più piccole sfumature. Lo abbiamo già constatato nell'aria «Io son quella Navicella» e ancor più nel terzetto «Consolami mio bene», ma traspare certamente anche nella bella aria «Troppo mi chiedi» (I.4), che evidenzia la forza e l'ostinazione disarmante con cui Tirinto si oppone alla richiesta di abbandonare Rosmene, nelle mesti arie di Clomiri «V'è un infelice» (I.5) e «Se in vece del tuo core» (III.2), ed ancora ne «La mattina allor che fuora» (III.3) dove sullo «spizzicato» degli archi si distende la suadente melodia cantata da Imeneo, il quale, ancora una volta, invita l'amata Rosmene ad essere «men cruda ai [suoi] tormenti» (vedi Esempio 10).

Come ha già osservato Gaetano Pitarresi nella sua puntuale analisi stilistica de *Gli Orti Esperidi*, anche le arie di *Imeneo in Atene*, nella maggior parte dei casi, ripropongono nella sezione B lo stesso motivo della sezione A. La sezione B – sebbene caratterizzata da un diverso percorso armonico ritmicamente più mosso e imprevedibile – è dunque considerata come un'ulteriore possibilità di sviluppo della sezione A, dopo che una prima elaborazione motivica era già stata realizzata nella seconda esposizione di A.⁵⁹ Ne consegue che la differenziazione delle arie è ottenuta con altri espedienti fra cui – come indica Pitarresi –⁶⁰ la differente configurazione dei ritornelli strumentali iniziali, e – aggiungiamo noi sulla scorta dei recenti studi di Friedrich Lippmann e di Diana Blichmann –⁶¹ il particolare ruolo che va assumendo l'orchestra in seno ad alcune arie.

Per quanto concerne il primo punto, come ne *Gli Orti Esperidi*, sono tre le tipologie di ritornelli riscontrate nelle arie dell'*Imeneo in Atene*:⁶²

1. il ritornello preannuncia lo stesso materiale motivico della parte vocale;
2. il ritornello è mancante e l'aria inizia direttamente con la parte vocale;
3. il ritornello presenta un materiale motivico indipendente rispetto alla parte vocale.

⁵⁹ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello*, cit., p. 319.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Porpora und einige Zeitgenossen*, «Studi Musicali», 32, 2003, n. 2, pp. 349-405; e DIANA BLICHMANN, *Espressione e rappresentazione psicologica nella Semiramide Riconosciuta del Metastasio. Le intonazioni di Leonardo Vinci e Nicola Porpora*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, cit., pp. 23-77.

⁶² Le tipologie coincidono perfettamente a quelle già evidenziate da Gaetano Pitarresi ne *Gli Orti Esperidi* al cui saggio (*Una serenata modello*, cit., p. 319) si rinvia per ulteriori riferimenti.

Esempio 10. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «La mattina allor che fuora»

A tempo giusto

Violini I

Violini II

Viola

Tromba

Fagotto

Basso

Spiccato

Spiccato

Spiccato

Spiccato

Spiccato

Violini I

Violini II

Viola

Tromba

Fagotto

Basso

La mat-ti-na al-lor che fuo-ra vien Tau-to

Violini I

Violini II

Viola

Tromba

Fagotto

Basso

ra Sar-pen-tiè si scio-ghe in pun-

La prima tipologia è quella maggiormente esemplata, seguita dalla seconda soluzione che il musicista adotta in quelle arie dove il crescendo emotivo del recitativo precedente non deve essere interrotto ma necessita di uno sfogo immediato. È ciò che accade nel più volte citato terzetto «Consolami mio bene», nell'aria di Clomiri «Se ricordarten vuoi» (II.7) o in quella di Rosmene «Ingrata mai non fui» (I.3), allorché la protagonista, incalzata e alla presenza di Tirinto dalle parole di Imeneo,

Non far che la speranza,
Che in me per opra tua sì bella nasce,
Resti dal tuo rigore uccisa in fasce.

respinge prontamente le accuse, riuscendo nel contempo a rassicurare Imeneo e l'amato Tirinto (vedi Esempio 11).

La terza tipologia (con il ritornello indipendente tematicamente) riguarda invece quelle arie in genere virtuosistiche e di una certa estensione, ma che a differenza delle omologhe arie de *Gli Orti Esperidi*,⁶³ non sfoggiano il dispiegamento di tutto l'organico orchestrale. Se difatti nell'aria «Se potessero i sospir» (I.1) la coppia d'oboi punteggia timbricamente lo sfogo affettivo di Tirinto per il rapimento della amata Rosmene – da Porpora realizzato con l'incedere nervoso e in parte cromatico del canto, ricco di sincopi e di figurazioni puntate (vedi Esempio 12) – nelle arie quali «La beltà che t'innamora» (I.2), «Su l'arena di barbara scena» (I.7) e «Colombe compagne» (III.1), tutte con ritornello indipendente, la voce è sostenuta solo dagli archi.

Il secondo punto riguarda invece il modo con cui in qualche occasione Porpora utilizza le possibilità dell'orchestra. Non mi riferisco, ovviamente, all'uso della compagine orchestrale (con l'ausilio della scrittura contrappuntistica) per fini esclusivamente descrittivi – come nel caso di «Sorge nell'alma mia» o, in maniera ancora più evidente, nell'aria «Colombe compagne», dove il plastico volo dei due volatili e i loro improvvisi svolazzi sono suggestivamente ricreati dai disegni melodici dei violini (vedi Esempio 13) – ma per il modo con cui, come asserisce la Blichmann, l'orchestra viene coinvolta direttamente «nell'espressione affettiva» del testo.⁶⁴ Osservando ancora l'Esempio 11, al lettore non sarà sfuggita (bb. 3-4) l'improvvisa comparsa del ritornello strumentale, il cui disegno melodico, assai inquieto, non solo è antitetico alla pacata ma decisa melodia con cui vengono intonati i primi due versi dell'aria (armonicamente sottolineato dalla conferma della tonica), ma sembra voler indicare altro all'ascoltatore: cioè l'inquietudine che si cela nell'animo della protagonista.

⁶³ Tali arie richiedevano di solito il dispiegamento di tutto l'organico orchestrale, cfr. *ivi*, pp. 319-320. Cfr. REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)* («Analecta musicologica», 16), Colonia, Arno Volk, 1976, I, p. 201.

⁶⁴ Cfr. DIANA BLICHMANN, *Espressione e rappresentazione psicologica nella Semiramide Riconosciuta del Metastasio. Le intonazioni di Leonardo Vinci e Nicola Porpora*, cit., p. 74.

Esempio 11. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Ingrata mai non fui»

[Violino I] *p* *f*

[Violino II] *f*

[Viola] *f*

[Soprano] *Allegretto*
In - gra - ta mai non fui - i Non ho di sus - so il co - re:

[Basso] 6 6 7 7

[Violino I] *f* *p* *p*

[Violino II] *f* *p* *p*

[Viola] *f*

[Soprano] *Allegretto*
Ma il cor non e per lu - i non e per lu - i Lo ser bo... sol per...

[Basso] *f* *f*

[Violino I] *f*

[Violino II] *f*

[Viola] *f*

[Soprano] te lo ser - bo... sol per te.

[Basso] *f* *f*

Esempio 12. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Se potessero i sospir miei»

Viol. I
Viol. II
Viola
Vcllo
Basso
Fag.

Se po - tes-se-ro i so-spir

Viol. I
Viol. II
Vcllo
Basso

miei - i far - che Pot - te-sser - de Ri - pon - tus - - -

Viol. I
Viol. II
Vcllo
Basso

se to il lo - gno in - fi - do, lo - vor - re - i - Tut - ti

Esempio 13. NICOLA PORPORA, *L'Imeneo in Atene* (1726): aria «Colombe compagne»

The musical score is presented in a system of staves. The vocal line (soprano) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The keyboard accompaniment is written in bass clef. The score is divided into three systems, each containing five staves: two for the vocal line (soprano and alto), two for the keyboard accompaniment (treble and bass), and one for the vocal line (alto and bass). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1 (measures 5-8):
 Soprano: *tr tr tr tr*
 Alto: *f tr tr tr tr*
 Bass: *f*
 Soprano: *tr tr*
 Alto: *p tr tr*
 Bass: *p*
 Lyrics: Co - lom - be com - pa - gne Di -

System 2 (measures 9-12):
 Soprano: *tr tr*
 Alto: *tr tr*
 Bass: *tr tr*
 Soprano: *tr tr*
 Alto: *tr tr*
 Bass: *tr tr*
 Lyrics: suo - di non van - no, Dal mon - te, se al

System 3 (measures 13-16):
 Soprano: *tr tr tr tr*
 Alto: *tr tr tr tr*
 Bass: *tr tr*
 Soprano: *tr tr tr tr*
 Alto: *tr tr tr tr*
 Bass: *tr tr*
 Lyrics: fon - te Sen vo - lo, U - na so - la Al fon - te dal mon - te O - giu' al - tra sen'

Rosmene, infatti, nonostante ami Tirinto e lo rassicuri con i versi «Ma il cor non è per lui | Lo serbo sol per te», non è insensibile alle ‘attenzioni’ di Imeneo, al quale poco prima aveva detto: «Ingrata mai non fui | Non ho di sasso il core». Prova ne è che la ripresa del ritornello (da b. 9), inserito subito dopo i versi rivolti a Tirinto, risulti ora accresciuto sia in lunghezza che in volume sonoro (con i violini ora che suonano non più all’unisono ma a distanza di terza), segno dell’imbarazzo crescente di Rosmene.

Attribuendo, dunque, all’orchestra una parte autonoma, indipendente dal canto, si ha la sensazione che Porpora le abbia affidato il compito di rendere esplicito quell’affetto che Rosmene vuol nascondere ai due contendenti, ma che è già vivo nel suo animo: cedere alle richieste e sposare Imeneo.

Certo non siamo ancora di fronte ai risultati stilistici raggiunti nelle arie della *Semiramide riconosciuta* (Venezia, 1729) in cui, come ha evidenziato la Blichmann, Porpora realizza pienamente quello ‘sdoppiamento’ nella espressione degli affetti, ottenuto grazie al coinvolgimento, oltre al canto, dell’orchestra, ma il segno è chiaro ed inequivocabile: mentre in autori come Leonardo Vinci «è il solo canto a sostenere il messaggio drammatico del testo [...], in Porpora v’è anche l’orchestra che si affianca nell’espressione affettiva».⁶⁵

Tali osservazioni tuttavia potrebbero apparire parziali se non si evidenziasse anche un altro aspetto del fare compositivo del napoletano e che riguarda diverse arie dell’*Imeneo in Atene*: l’attenzione quasi esclusiva riservata alla voce che sfoggia una scrittura densamente elaborata e virtuosistica. In questi casi l’apporto dell’orchestra è minimo, con i violini primi che raddoppiano (all’unisono o all’ottava «colla parte») la voce, e i violini secondi e le viole, senza i bassi, che sorreggono la melodia solitamente ampia ed estesa. Tale sviluppo della parte melodica è, però, quasi sempre ottenuto con la frequente ripetizione e il diverso dislocamento delle parole e con l’inserimento di fioriture, colorature e passaggi melismatici, spesso motivato più da ragioni di ordine ‘virtuosistico’ che di tipo espressivo.⁶⁶ Ad una simile varietà melodica corrisponde un *continuum* armonico invero piuttosto semplice, in cui Porpora non va oltre alle modulazioni ai toni vicini, e non sfrutta (almeno in queste arie) adeguatamente le possibilità di accumulo di tensione offerto dai pedali di dominante, come invece sapranno fare nelle loro composizioni musicisti quali Pergolesi e Vinci.⁶⁷

⁶⁵ *Idem.* Anche Lippmann (*Porpora und einige Zeitgenossen*, cit., p. 393), che mette a confronto lo stile di Porpora da una parte e quello di Scarlatti, Vinci, Hasse ed Händel dall’altra, giunge a conclusioni abbastanza simili a quelle della Blichmann; cfr. *ivi*, p. 75.

⁶⁶ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Porpora und einige Zeitgenossen*, cit., p. 382; e DIANA BLICHMANN, *Espressione e rappresentazione psicologica nella Semiramide Riconosciuta del Metastasio. Le intonazioni di Leonardo Vinci e Nicola Porpora*, cit., p. 73. Non dobbiamo dimenticare che l’arrivo a Venezia di Porpora e il relativo incarico all’Ospedale degli Incurabili fu determinato in buona parte dal fatto di essere considerato come uno dei migliori maestri di canto ed il principale artefice del nuovo stile musicale che in quegli anni andava affermandosi nelle principali città d’Italia e d’Europa.

⁶⁷ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello*, cit., p. 322.

Alla luce di queste osservazioni – e tenendo conto del fatto che *L'Imeneo in Atene* è il frutto del parziale rimaneggiamento di una precedente serenata – credo si possa affermare che l'arte del Porpora, all'indomani del suo arrivo a Venezia, sia certamente caratterizzata da una padronanza assoluta della scrittura vocale alla quale però cominciava ad affiancarsi una sempre maggiore attenzione alle possibilità espressive della scrittura strumentale-orchestrale. Qualità che il musicista avrà la possibilità di maturare durante la sua permanenza a Venezia, nel corso della quale fu impegnato nell'attività di compositore di musica non solo teatrale, ma anche da chiesa e strumentale.

Appendice
Tabella 2⁶⁸. Elenco dei numeri chiusi

<i>L'Imenno</i>			<i>L'Imenno in Atene</i>		
Numero	Stampiglia – Porpora (Napoli, 1724)	Tonalità	Numero	Stampiglia / Lalli – Porpora (Venezia, 1726)	Tonalità
	Tempo-metro	Organico		Tempo-Metro	Organico
Introduzione	All[egr] ^o , C Affettuoso, ϕ All[egr] ^o , 3/4	ob I, ob II, [vl I, vl II, vla, b] vlni unis, [vla, b] ob e vlni unis-, [vla, b]			
Parte Prima			Atto I		
<i>Scena I</i>			<i>Scena I</i>		
1.* Tirinto: «La mia bella perduta» Rec.: «Dal di ch'io la perdei»	3/4	[vl I, vl II, vla], Tirinto - S, [b]	1.* Tirinto: «La mia bella perduta» Rec.: «Dal di ch'io la perdei»	3/4	[vl I, vl II, vla], Tirinto - S, [b]
1a.* Tirinto: «La mia bella perduta Rosmene» Rec.: «Tirinto, Argenio»	3/4	[vl I, vl II, vla], Tirinto - S, [b]	1a.* Tirinto: «La mia bella perduta Rosmene» Rec.: «Tirinto, Argenio»	3/4	[vl I, vl II, vla], Tirinto - S, [b]
2. Tirinto: «Se potessero i sospir miei»	a tempo giusto, C	ob I, ob II, [vl I, vl II, vla, Tirinto - S, b]	2. Tirinto: «Se potessero i sospir miei»	a tempo giusto, C	ob I, ob II, [vl I, vl II, vla, Tirinto - S, b]

⁶⁸ Abbreviazioni: vl = violino, I-II = primo e secondo, vlni = violini, vla = violino, vlc = violoncello, ctb = contrabbasso, cemb = cembalo, b = basso strumentale, trbino = trombino, cor = corno, cor. cac = corno da caccia, ob = oboe, fl = flauto, unis. = unisoni, S = soprano, A = alto, Rec. = recitativo, obbl. = obbligato; batt. = battuta / e. Lettera maiuscola / minuscola = tonalità maggiore / minore. L'asterisco indica che la forma dell'aria non è del tipo ABA o che presenta varianti; la linea tratteggiata indica invece la presenza di una sezione diversa all'interno della stessa scena.

<i>Scena 2</i> Rec. obbl.: «Cerere tu ben sai» —	[v] I, v] II, v]a], Argenio - T, [b]	Sib → la	<i>Scena 2</i> Rec. obbl.: «Cerere tu ben sai» —	[v] I, v] II, v]a], Argenio - T, [b]	Sib → la
Rec.: «Argenio, addio»		la → re	Rec.: «Argenio, addio»		la → re
3. Argenio: «La bella che t'innamora»	Con spirito, 3/4	Sib	3. Argenio: «La bella che t'innamora»	Con spirito, 3/4	Sib
<i>Scena 3</i>			<i>Scena 3</i>		
Rec.: «Rosmene al fin»		Do → Sol	Rec.: «Rosmene al fin»		Do → Sol
4. Rosmene: «Ingrata mai non fui»	C	Sol	4. Rosmene: «Ingrata mai non fui»	C	Sol
<i>Scena 4</i>			<i>Scena 4</i>		
Rec.: «Se non era il mio braccio»		Si → Do	Rec.: «Se non era il mio braccio»		Si → Do
5. Tirinto: «Mi chiederesti meno»	Affettuoso, C	la	5. Tirinto: «Mi chiederesti meno»	Affettuoso, C	la
<i>Scena 5</i>			<i>Scena 5</i>		
Rec.: «Se non era il tuo braccio»		Si → La	Rec.: «Se non era il tuo braccio»		La → re
6. Clomiri: «V'è un infelice»	Larghetto, 3/4	La	6. Clomiri: «V'è un infelice»	Allegretto, C	re
<i>Scena 6</i>			<i>Scena 6</i>		
Rec.: «Paventar non degg'io»		La → si	Rec.: «Paventar non degg'io»		Sol → la
7. Imeneo: «Esser mia dovrà»	Andante e Staccato, C	Re	7. Imeneo: «Esser mia dovrà»	Andante e Staccato, C	Re
<i>Scena 7</i>			<i>Scena 7</i>		
Rec.: «Vogliono i tuoi maggiori»		si → Sol	Rec.: «Vogliono i tuoi maggiori»		Sol → Sol
8. Argenio: «Su l'arena»	Staccato, C	Sol	8. Argenio: «Su l'arena»	Staccato, C	Sol

<i>Scena 8</i> Rec. obbl.: «Comincia la mia mente»; →	[v] I, v] II, v]a] Rosmene - S [b]	Si → fa#	<i>Scena 8</i> Rec. obbl.: «Comincia la mia mente»; →	[v] I, v] II, v]a] Rosmene - S [b]	Si → fa#
Rec.: «Rosmene mostra il volto»		fa# → la	Rec.: «Rosmene mostra il volto»		fa# → la
9. Rosmene: «Semplicità, la saetta»	Allegro, 2	Fa	9. Rosmene: «Semplicità, la saetta»	Allegro, 2/4	Fa
<i>Scena 9</i> Rec.: «Tirinto era poc' anzi»		re → si	<i>Scena 9</i> Rec.: «Tirinto era poc' anzi»		re → si
10. Tirinto: «Sorge nell'alma mia»	All[egr]°, C	Re	Tirinto: «Sorge nell'alma mia» ⁶⁹		
Atto II					
<i>Scena 10</i> Rec.: «Imeneo lieto in viso»		Mi → mi	<i>Scena 10</i> Rec.: «Imeneo lieto in viso»		Do → si
11. Clomiri: «E' si vaga»	Affettuoso, 3/4	la	10. Clomiri: «E' si vaga»	Con spirito, C	Sol
<i>Scena 11</i> Rec.: «Sembra un fanciullo»		La → Fa	<i>Scena 11</i> Rec.: «Sembra un fanciullo»		La → Fa
12. Imeneo: «Chi scherza colle rose»	All[egr]°, 3/8	Fa	11. Imeneo: «Chi scherza colle rose»	[Allegro], 3/8	Fa
<i>Scena 12</i> Rec.: «Udisti già udisti»		Sol → re	<i>Scena 12</i> Rec.: «Udisti già udisti»		Sol → re
13. A 3: «Consolami mio bene»	And[ant]°, C	re	12. A 3: «Consolami mio bene»	Andante, C	re
<i>Fine della Prima Parte</i> L.D.M.S.V					

⁶⁹ Questa aria il cui testo è presente nel libretto manca nel manoscritto.

Parte II				re → Fa			re → Do
<i>Scena 1</i> Rec.: «Tirinto, io so che grande» 14. Argenio: «Basta sol che voglia»	All[egr]°, C	trino I, trino, II, ob «lungo» I, ob «lungo» II, [v] I, [v] II, [v]a], Argenio - T, [b]	Fa		3/4	vic solo, [Argenio - T, b]	Do
<i>Scena 2</i> Rec.: «Facile impresa» 15. Rosmira: «In mezzo a voi dui»	2/4	[v]ni unis., [v]a], Rosmene - S, [b]	La → Mi Mi		2/4	[v] I, [v] II, [v]a, Rosmene - S, b]	La → la Fa
<i>Scena 3</i> Rec.: «Se tua sarà Rosmene» 16. Tirinto: «Pieno il core»	Adagio, C	cor cac, [v]ni unis., [v]a], Tirinto - S, [b]	La → si Sol				
<i>Scena 4</i> Rec.: «Imeneo del tuo bene» 17. Clomiri: «Se ricordarten vuoi»	[Andante], C	[v] I, [v] II, [v]a, Clomiri - S, b]	Sol → re sol		Andante, C	[v]ni unis., [v]a], Clomiri - A, [b]	La → la re
<i>Scena 5</i> Rec.: «Perdonami Clomiri» 18. Imeneo: «Di cieca notte»	Tempo grusto, C	[v] I, [v] II, [v]a, Imeneo - A, b]	re → do Mib				

⁷⁰ Di questa scena il manoscritto non conserva né il recitativo né l'aria di Tirino «Pieno il core» i cui testi sono invece presenti sul libretto.

⁷¹ La Scena VIII che segna la fine del secondo atto dell'Imeneo in Atene è quella in cui si riscontrano le maggiori varianti rispetto al testo del 1723 (vedi Tabella 1). Anche in questo caso le musiche del recitativo e dell'aria non si conservano nel manoscritto londinese.

Atto III						
<i>Scena 6</i> Rec.: «Troppo insiste Rosmene» 19. Argento: «Colombe compagne»	And[ante], C	ob solo, [vini] unis., [via, Argento - I, b]	Fa → si Re	<i>Scena 7</i> Rec.: «Troppo insiste Rosmene» 16. Argento: «Colombe compagne»	[vi I, vi II, via, Argento - I, b] Andante, C	Fa → si Re
<i>Scena 7</i> Rec.: «Che vuoi Clomiri» 20. Clomiri: «Se in vece del tuo core	♩	[vi I, vi II, via], Clomiri - A, [b]	re → Fa fa	<i>Scena 2</i> Rec.: «Che vuoi Clomiri» 17. Clomiri: «Se in vece del tuo core	♩	re → do do
<i>Scena 8</i> Rec.: «Violento destino» 21. Imeneo: «La mattina allor che fuora»; 22.* Imeneo: «Se la mia pace»	♩ tempo giusto, C Allegro, 3/8	[vi I, vi II, via, Imeneo - A, b] [vi I, vi II, via, Imeneo - A, b]	Fa → Sol mi Sol	<i>Scena 3</i> Rec.: «Violento destino» 18. Imeneo: «La mattina allor che fuora»; 19.* Imeneo: «Se la mia pace»	A tempo giusto, C Allegro, 3/8	Fa → Sol mi Sol
<i>Scena 9</i> Rec.: «Sospirata Rosmene» 23. Tirinto: «È come l'armellino»; 22a.* Tirinto: «Se la mia pace»	Andante, C Allegro, 3/8	[vi I, vi II, via, Tirinto - S, b] [vi I, vi II, via, Tirinto - S, b]	Sol → Re Sib Sib	<i>Scena 4</i> Rec.: «Sospirata Rosmene» 20. Tirinto: «È come l'armellino»; 19a.* Tirinto: «Se la mia pace»	Andante, C Allegro, 3/8	Sol → Re Sib Sib

<i>Scena Ultima</i> Rec.: «Scorgesti che Rosmene»	Do → Sol			<i>Scena Ultima</i> Rec.: «Scorgesti che Rosmene»		Do → Sol
22b. * A due: «Se la mia pace»; Rec.: «La vita? Eh che la donna»; Rec. obbl.: «Venga a Rosmene»; —	[Allegro], 3/8	[v] I, v] II, via], Tirinto - S, Imeneo - A, b]	Sol	19b. * A due: «Se la mia pace»; Rec.: «La vita? Eh che la donna»; Rec. obbl.: «Venga a Rosmene»; —	[Allegro], 3/8	[v] I, v] II, via], Tirinto - S, Imeneo - A, b]
Rec.: «Misera. Sventurata»; 24. * Rosmene: «Al voler di tua» Rec.: «Disse appunto così» Rec. obbl.: «Guardo in grembo»	Presto	[v] I, v] II, via], Romene - S, b]	Mib → Fa#	Rec.: «Misera. Sventurata»; ⁷²	Presto	[v] I, v] II, via], Romene - S, b]
25. Rosmene: «Io son quella navicella» Rec.: «Non vuol ch'io» 26. Tutti: «Viva, viva Imeneo»	Allegretto, C	cor cac. I, cor cac. II, ob «lungo» I, ob «lungo» II, [v] I, v] II, via], Rosmene - S, b]	Fa	Rec.: «Guardo in grembo» 21. Rosmene: «Io son quella navicella» ⁷³	Allegretto, C	cor I, cor II, ob «lungo» I, ob «lungo» II, [v] I, v] II, via], Rosmene - S, b]
<i>Fine L.D.M.S.V</i>	[Allegro], 3/8	ir - ob; [v] I, v] II, via], Rosmene / Clomiri - S, Tirinto - S, Imeneo - A, Argento - T, [b]	Fa - fa# Re	Rec.: «Non vuol ch'io» 22. Coro: «L'alma facella»	[Allegro], 3/4	[v] I, v] II, via], S, A, T, b]
				<i>Fine</i>		

⁷² Dopo questo recitativo il manoscritto londinese riporta le musiche (identiche al manoscritto di Dresda) dell'aria di Rosmene «Al voler di tua voglia» e del seguente recitativo «Disse appunto così»; ma come già detto prima i due brani - non riportati nel libretto - furono cassati per l'esecuzione veneziana.

⁷³ Questa è l'unica aria a presentare la parte B in un metro diverso della parte A: 3/4 nel caso specifico.

Pier Giuseppe Gillio

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE
NEL MELODRAMMA DI VIVALDI

Un'importante benché a tutt'oggi ancora poco utilizzata chiave di lettura di aspetti tecnici e stilistici della musica vocale è offerta dallo studio delle relazioni tra forme metriche del testo poetico e assetti ritmici della composizione.

In miei recenti interventi ho affrontato il tema relativamente al melodramma italiano della seconda metà del Settecento, pervenendo alla conclusione che ai procedimenti compositivi del tempo è sotteso un sistema razionale e organico in cui metrica verbale e metrica musicale pervengono a forme di interazione che per rigore e misura di applicazione non trovano riscontro nella letteratura di altre epoche. Risultato conseguito anche per tramite di un pieno adeguamento dei testi alle rinnovate esigenze del linguaggio musicale.

Schemi ritmici perspicui e uniformi, corrispondenti ai singoli metri poetici, consentirono infatti di assecondare al livello più alto sia le esigenze della composizione «isoritmica» sia le esigenze di correttezza prosodica dell'intonazione. Correttezza alla quale, senza l'applicazione quasi formulare di schemi, sarebbero peraltro difficilmente potuti pervenire i tanti compositori stranieri al cimento con i libretti d'opera italiani.

I principi del nuovo sistema consistono fondamentalmente nella ordinaria assegnazione di due misure all'intonazione di un verso, con collocazione della prima sede tonica sul battere della prima misura e dell'ultima sul battere della seconda, nell'ambito di altrettanto ordinarie strutturazioni quadrate del periodo musicale.¹ Se un verso – come il settenario o l'ottonario – ha un terzo accento metrico, la sua collocazione, nei tempi binari, è sul movimento mezzoforte mediano.




A ogni metro corrisponde poi uno schema ritmico con un *incipit* peculiare: con anacrusi semplice esclusiva per il senario e con anacrusi doppia esclusiva per il decasillabo, con anacrusi doppia alternata al battere per l'ottonario e con anacrusi semplice alternata al battere per il settenario, nonché per il quinario che conosce tuttavia l'impiego tendenziale esclusivo del battere.

Pier Giuseppe Gillio, via Monte Brogliero 6, 10015 Ivrea, Italia.

e-mail: piergiuseppe@fastwebnet.it

¹ Detti principi normativi – desunti dalla letteratura musicale e mai codificati da quella teorico-critica – trovano descrizione più dettagliata nel mio articolo *Testo verbale e testo musicale nel secondo Settecento: un sistema metrico condiviso*, «Rivista di analisi e teoria musicale», 13, 2007, pp. 65-82.

Esempio 1. Forme d'incipit tetiche e anacrusiche

- in battere	
- in levare, con anacrusi semplice	
- in levare, con anacrusi doppia	

Gli schemi ritmici correlati ai metri lirici – di forma e utilizzo altamente «normalizzati» – sono riprodotti in Appendice 1.² Va da sé che lo schema ritmico, pur spesso evidente nelle composizioni allo stato semplice, assume soprattutto una funzione d'ordine strutturale e le sue forme di elaborazione, sollecitate da istanze musicali o drammatiche, sono pertanto molteplici e talvolta complesse. Ma anche le elaborazioni apparentemente più eversive difficilmente contraddicono le strutture fondamentali.

Il richiamo al sistema descritto consente a mio avviso, per efficacia di visione retrospettiva, di mettere meglio a fuoco la fase di transizione della prima metà del secolo, al tempo di Vivaldi. La cui attività si colloca dunque tra la vigilia e gli albori dell'età metastasiana ovvero in anni di mutazioni assai rilevanti per quanto afferisce alle forme di relazione tra testo verbale e testo musicale.

Una sempre più spiccata tendenza delle composizioni all'isoritmia determinava infatti il progressivo abbandono delle testure polimetriche e la selezione di modelli accentativi del verso maggiormente consentanei alle nuove esigenze dell'intonazione, con esito di più puntuali e regolari corrispondenze degli schemi ritmici musicali con le strutture versali.³

Tra gli effetti più vistosi della «riforma» l'esclusione dalle arie del metro principe della lirica italiana, il polimorfo endecasillabo, confinato nelle sezioni recitative, nonché del novenario, che faceva sporadica comparsa ancora in qualche libretto del primo Settecento. Particolarmente significativa l'evoluzione del metro lirico che in Metastasio godrà di maggior favore: il settenario. Adottato per più di quattro secoli dalla lirica italiana nelle tre diverse forme stabilite dalla caduta dell'*ictus* in prima o in seconda o in terza sede, a partire dagli anni Ottanta del Seicento fu accolto nella letteratura librettistica sempre più frequentemente e poi esclusivamente nelle prime due forme, con accento fisso in quarta sede. Mentre quella anapestica, ripudiata dall'aria come l'endecasillabo, diventerà preminente nei versi recitativi.⁴

² Il riferimento è alle sole forme versali piane dacché le tronche e le sdrucciole non determinano cambiamenti di relazione tra sedi verbali forti e accenti musicali.

³ È l'isoritmia delle arie che pone problemi di piena corrispondenza tra metrica verbale e metrica musicale. Un linguaggio ritmicamente più libero, come quello recitativo, consente invece di assecondare le esigenze prosodiche al livello più alto.

⁴ Cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano tra fine '600 e metà '800*, «Rivista Italiana di Musicologia», 32, 1998, pp. 267-278.

Spostando l'attenzione dai libretti alle intonazioni di arie, di fine Seicento e primo Settecento, appaiono già standardizzate le relazioni tra accenti metrici e movimenti forti e mezzoforti della battuta. E quindi il sistema già consente di salvaguardare condotte prosodicamente corrette, per quanto il livello di aderenza a esigenze siffatte muti da compositore a compositore.

Ma quel che segna la differenza più significativa tra questo periodo e il secondo Settecento è in primo luogo il fatto che gli schemi ritmici corrispondenti a un metro possano avere forme non sempre riconducibili a un modello unico, e in secondo luogo la mobilità dello schema ritmico rispetto alla battuta. La qual cosa significa che l'*incipit* melodico può essere sì di tipo anacrusico, ma anche – e soprattutto – di tipo acefalo o, in subordine, di tipo tetico.

L'*incipit* acefalo, il più comune nella letteratura di fine Seicento, costituiva probabilmente un retaggio dell'evoluzione della scrittura melodica da quella recitativa.⁵ Fatto sta che a cavaliere di Sei e Settecento anche nell'aria il compositore concepiva l'avvio della melodia solo dopo la stanghetta di battuta.

Esempio 2. *Incipit* acefalo



Per avere una nozione adeguata e immediata delle trasformazioni intervenute tra fine Seicento e metà Settecento è persino sufficiente una semplice scorsa di cataloghi di fondi musicali. Per esempio: un luogo del catalogo dei Fondi Foà e Giordano enumera 166 arie di Legrenzi, Scarlatti, Pallavicino e Ziani.⁶ Qui la forma d'*incipit* prevalente è quella acefala che raggiunge la percentuale del 53%. Perlopiù in battere i restanti *incipit*, minoritari quelli anacrusici. Per contro in un altro luogo del medesimo catalogo, annoverante arie d'opera dei più importanti compositori italiani di fine Settecento, solo tre *incipit* su centocinquanta sono indubbiamente di tipo acefalo.⁷ Presenza quantitativamente definita dalla percentuale del 2%.

Un altro significativo aspetto della scrittura musicale del tempo è offerto dall'estensione dell'intonazione di un verso: anche di due o più battute, ma in misura prevalente e comunque tendenziale di una sola. Fenomeno ordinario quando all'unità sillabica si attribuiva – come già avveniva per il recitativo – il valore di croma.

Lo schema ritmico di questo segmento melodico, con valori essenzialmente isocroni, appare però, come si diceva, in sostanziale autonomia dal battere, cui

⁵ La quale ultima continuerà peraltro a escludere attacchi anacrusici a inizio di sezione in tutta la sua storia successiva. La ragione di *incipit* essenzialmente acefali (oppure, ma in misura minore, tetici) è verosimilmente pratica: la pausa in inizio di battuta sul rigo del canto corrisponde infatti all'accordo o arpeggio del basso utile a dare l'intonazione al cantante.

⁶ ISABELLA FRAGALÀ DATA – ANNARITA COLTURATO, *Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano* («Cataloghi di fondi musicali italiani», 7), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987, pp. 84-90, 98-115, 131-138.

⁷ Ivi, pp. 407-452.

sarà invece ancorato in epoca posteriore. Si vedano gli esempi prodotti nell'Appendice 2 che illustrano le due diverse posizioni dello schema ritmico dell'ottonario e del settenario.⁸ Relativamente a esse si noterà che le sedi forti del verso coincidono indifferentemente con il primo movimento oppure con il mediano.⁹ Come nell'esempio seguente:¹⁰

Esempio 3. Aria «Vede l'amata sponda», *Griselda*, I.5

The image shows two musical staves, each labeled 'C' for common time. The first staff is labeled 'batt. 13-14' and the second 'batt. 23-24'. Both staves show a rhythmic pattern of notes with stems and flags, corresponding to the lyrics 'E pur l'amata spon-da'. The notes are arranged in a way that illustrates the metrical structure of the text.

Un'altra posizione, che preconizza lo schema più tardo in due battute, quello che definisco lo schema «equo» perché conferente il medesimo risalto ai due accenti metrici principali, è offerta dall'utilizzo dello stesso modello nel tempo di 2/4.¹¹ Il superamento della battuta «grande» e la piena omologazione strutturale della battuta di 4/4 a quella semplice, di 2/4, avverrà soltanto nel secondo Settecento, allorché, sempre facendo riferimento ai tempi binari, l'unità sillabica conserverà in 2/4 il valore di croma, ma adotterà in 4/4 quello di semiminima. Mutamento che non sarà di semplici convenzioni di scrittura ma di effettiva incidenza strutturale, risolvendosi in una più complessa organizzazione della battuta, articolata in movimenti forti, mezzoforti e deboli.¹²

S'è fino a qui detto, spaziando nel tempo, di aspetti generali delle relazioni tra testo verbale e strutture ritmiche musicali. Premessa obbligata per definire la condotta di Vivaldi rispetto ai due diversi atteggiamenti descritti. Per ciò fare ho svolto una rapida ricognizione su dodici partiture distribuite nel corso del quasi intero arco di produzione teatrale del compositore: *Ottone in villa* (1713), *Orlando finto pazzo* (1714), *Arsilda, regina di Ponto* (1716), *L'incoronazione di Dario* (1717), *Teuzzone* (1718), *Giustino* (1724), *Atenaide* (1728), *La fida ninfa* (1732), *L'Olimpiade* (1734), *Bajazet* (1735), *Griselda* (1735), *Catone in Utica* (1737).

⁸ App. 2, 1.1a-b; 2.1a-b, h-i. Il fenomeno delle due diverse posizioni di una frase musicale interessa, ovviamente, la musica strumentale alla stessa stregua di quella vocale.

⁹ Pratica del resto già costante nelle composizioni polifoniche di stile imitativo, ove le entrate ravvicinate delle voci propongono uguali schemi in posizioni diverse.

¹⁰ Non sarà forse del tutto inutile osservare che, ai fini dell'esecuzione, la diversità di scrittura non incide significativamente sul fraseggio, dal momento che in quest'età il movimento forte e quello mezzoforte sono ancora sostanzialmente omologhi.

¹¹ App. 2, 1.2 e 2.1-2. Cfr. anche l'es. 5.

¹² Gli schemi «arcaici», ovvero con valori sillabici di croma e posizione mobile, saranno ovviamente presenti anche nella letteratura del secondo Settecento e dell'Ottocento, tuttavia il loro *status* sarà semplicemente quello di una elaborazione diminuita dello schema fondamentale anziché di una funzione strutturale.

Anticiperò subito una delle risultanze più significative cui è pervenuta la ricerca. Se nella produzione di Vivaldi è ben nota l'assenza di forti tratti evolutivi generali delle tecniche e dello stile, nel più specifico ambito delle relazioni tra metrica verbale e metrica musicale le disomogeneità sono più evidenti e testimoni di non irrilevanti adeguamenti del compositore alle consuetudini del tempo.¹³ Nel secondo e terzo decennio del secolo Vivaldi è infatti, come i compositori coevi, piuttosto conservatore e più epigono delle convenzioni tardo-secentesche che anticipatore del nuovo. Tant'è che le sue arie dichiarano più analogie costruttive con gli impianti ritmici di Legrenzi che non con quelli dei compositori di metà Settecento. Negli anni Trenta le antiche convenzioni di scrittura sono ancora dominanti, tuttavia – a partire dalla produzione dei maestri napoletani – cominciano a manifestarsi con vigore crescente anche le nuove tendenze, ovvero i fenomeni strettamente connessi di rarefazione di *incipit* acefali, della più ridotta mobilità degli schemi, di utilizzo della semiminima anziché della croma per le unità sillabiche nel tempo di 4/4 e della tendenziale estensione di due battute per l'intonazione del verso. E le medesime novità interessano, sia pur discretamente, anche l'opera di Vivaldi. Fino al *Catone in Utica* – la cui partitura è tra le ultime a noi pervenute – che riserva la sorpresa di un secondo atto in cui le strutture ritmiche sono in misura quasi esclusiva di conio «moderno».¹⁴

Prima di illustrare gli schemi ritmici utilizzati nell'opera di Vivaldi aggiungerò di aver escluso dall'indagine le arie eccentricamente polimetriche.¹⁵ Ne ricordavo precedentemente la progressiva scomparsa, tuttavia, per quanto contenuta, la presenza persiste in ben otto delle opere considerate.¹⁶ Altra esclusio-

¹³ Su alcuni particolari, ma sostanziali, aspetti evolutivi della scrittura di Vivaldi si dovrà tuttavia tener conto di MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline?*, in *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di M. Talbot, Turnhout, Brepols, 2008. Ringrazio l'autore per avermi consentito una lettura preliminare del testo.

¹⁴ Delle sette arie nessuna accoglie schemi esclusivamente acefali; inoltre tutte e quattro le arie in tempo C assumono il valore sillabico di semiminima. Nel terzo atto gli schemi acefali sono invece nuovamente preponderanti. Come noto il primo atto dell'opera è perso.

¹⁵ Per esempio, in *Ottone in villa*, l'aria «Che fè | che Amor» (I.9), con trisillabi, quadrisillabi, quinari, senari e settenari, o l'aria «Come l'onda» (II.1), con quadrisillabi, senari e decasillabi. Sono per contro di polimetria soltanto apparente le numerose arie ove un verso compare sul libretto frazionato in emistichi. In questi casi ho considerato reale il metro d'impianto, come del resto fa d'ordinario anche il compositore. Soprattutto il libretto di *Atenaide* offre esempi di versi con rimalmezzo interpretati graficamente in modo diverso ovvero, apparentemente senza una ragione precisa, ora spezzati ora no. Non ho poi escluso dall'indagine le arie con commistioni di settenari e quinari (di massima con il verso breve in guisa di adonio, a fine strofa, come ancora in tante arie di Metastasio) e quelle di forma «ronsardiana», con ottonari inframmezzati da quadrisillabi.

¹⁶ Benché nelle ultime si tratti semplicemente di uno o due versi di misura anomala, probabilmente frutto di corruzione del testo, come nell'aria «Estinguere vorrei» in *Griselda* (I.8) e in «Sciagurato in faccia a morte» in *Olimpiade* (III.2). Nel caso di queste arie si sono tenuti in considerazione soltanto gli schemi versali d'impianto.

ne riguarda le poche testure in endecasillabi.¹⁷

I metri più comuni alle arie dei melodrammi di Vivaldi, come degli autori coevi, sono ottonari e settenari. Gli ottonari sono maggioritari, e spesso in misura soverchia, nelle prime otto opere considerate; poi, al passo con i tempi, la linea di tendenza s'inverte. Seguono in ordine di frequenza i quinari e, a distanza, i metri con scansione fissa: decasillabi e senari.

La relazione tra metri e tempi musicali è all'incirca la seguente: le intonazioni in tempi binari di ottonari e settenari sono in rapporto di due a uno con quelle ternarie;¹⁸ per i decasillabi il rapporto è di tre a due; per i quinari e i senari il rapporto è paritario. Una particolarità sembra rappresentata dall'associazione privilegiata del tempo di 12/8 con il settenario.

Proverò ora a compendiare quelli che a mio parere sono i dati più significativi desumibili dagli schemi illustrati dall'Appendice 2, cercando di distinguere linee di tendenza innovative da condotte conservatrici.

- Benché le forme di elaborazione degli schemi siano piuttosto numerose, l'ottonario presenta, nel tempo più consueto di 4/4, quattro tipi ritmici fondamentali: si tratta di schemi con valori di croma o con valori di semiminima che possono a loro volta assumere due posizioni diverse rispetto al battere (App. 2, 1.1a-d). Mi sembra un dato di rilevanza che lo schema moderno dell'ottonario (App. 2, 1.1c), assente in *Ottone* e *Orlando*, e poi ancora in *Teuzzone*, sia adottato ininterrottamente dopo *La fida ninfa*.¹⁹ Per contro, gli altri schemi (come quello di App. 2, 1.1d) appaiono insistentemente, anche se in progressiva riduzione, nelle prime come nelle ultime opere.
- Il settenario, a causa del primo accento mobile, presenta un maggior numero di schemi fondamentali. Come per l'ottonario, la forma in battere conosce nel tempo di 4/4 quattro schemi: due di crome e semicrome, due di semiminime e crome (App. 2, 2.2a-d). La forma in levare presenta tre schemi principali (App. 2, 2.1a-c). Rispetto all'ottonario gli schemi moderni sono di più tardiva introduzione: con l'eccezione di un'unica presenza in *Arsilda*, quello anacrusico è adottato in almeno un'aria in tutte e cinque le ultime opere (App. 2, 2.1c).

¹⁷ Utilizzano il metro almeno sei arie d'opera del primo periodo (*Orlando*, I.1; *Dario*, I.16; *Giustino*, I.8 e II.12; *Atenaide*, II.6 e III.14). Nelle opere degli anni Trenta qui considerate si registra invece una sola presenza (*Bajazet*, II.3). Tranne rari casi, ho infine escluso dalle tavole gli schemi «irregolari» di settenari anapestici. Alquanto rari, si rinvencono comunque nelle arie «Al fiero mio tormento», «Ti sento, sì ti sento» e «La gloria del tuo sangue» in *Teuzzone* (I.1 e 14; II.8) e «Ami la donna imbellesse» e «Qual serpe tortuoso» ne *La fida ninfa* (II.6 e 9).

¹⁸ Il dato si riferisce complessivamente alle dodici opere considerate, anche se occorre sottolineare che nelle ultime quattro i tempi binari sono ancor più preponderanti, quando non esclusivi, conformemente a una linea di tendenza condivisa dall'opera di tanti autori del tempo. Nell'Appendice 2 sono raggruppati sotto il titolo di «tempi ternari» anche quelli di sola suddivisione ternaria.

¹⁹ Lo schema appare per la prima volta, sebbene non come esclusivo, nell'aria «Col piacer della mia fede», in *Arsilda*, I.3. Più significativa la presenza ne *L'incoronazione di Dario* in tre arie e un duetto (I.15, II.20a, II.17 e III.1a); nelle prime due arie il profilo è però attenuato dalla suddivisione in duine delle semiminime. Lo schema è poi ininterrottamente presente, anche in più di un'aria, nelle ultime cinque opere.

Ancora più tarda l'adozione dello schema «equo» di forma tetica, assente nelle otto opere che precedono *L'Olimpiade* (App. 2, 2.2d).

- Il quinario, nei tempi di 2/4 e di 3/8, può assumere lo schema moderno già nelle prime opere. In 4/4 conosce invece la persistenza delle intonazioni acefale.
- Il senario, che è il metro meno comunemente utilizzato, nel tempo di 4/4 ancora non accoglie lo schema moderno. In tempo ternario lo assume a partire da *Arsilda*.
- Il decasillabo già presenta nei tempi binari la tipica configurazione dattilica ma, a parte casi piuttosto rari, ogni verso tende a utilizzare più di due misure.²⁰

Mi soffermerò ora su alcuni altri aspetti delle relazioni tra metro poetico e metro musicale. Dicendo in primo luogo del grado di correttezza prosodica delle intonazioni. Se nell'opera di alcuni autori (come Legrenzi e Leo, per citare i primi che mi corrono alla mente) le infrazioni accentative sono alquanto comuni, la produzione di Vivaldi conosce esiti alquanto desultori. I luoghi problematici dell'intonazione non sono quelli dei metri parisillabi, la cui regolarità di scansione ha sempre ampiamente salvaguardato il compositore dal rischio di infrazioni, ma il settenario e il quinario, il cui primo accento metrico è mobile. Ebbene, ci sono arie in cui Vivaldi assegna molto correttamente a movimenti forti o mezzoforti le sillabe toniche e questi esiti non possono assolutamente essere casuali. Altre volte la coerenza di un'idea musicale – e talora probabilmente anche il condizionamento di materiali riutilizzati – determinano relazioni tra verso e ritmo assai disinvolute. Così, per esempio, un andamento tetico insistente può indurre soluzioni devastanti rispetto alla natura accentativa del testo. Ma mi sembra trattarsi di esiti non involontari o perlomeno non addebitabili a imperizia del compositore.

Pochi esempi riferiti ad arie con metro quinario. L'aria di *Teuzzone* «Tu mio vezzoso» (I.3) adotta soli *incipit* anacrusici anche se alcuni versi della seconda strofa li richiederebbero tetici. Al contrario, l'aria successiva «In trono assiso» (I.4) privilegia il battere assegnandolo persino a versi il cui *incipit* è «la crudeltà» o «con cuor di smalto». Caso completamente diverso quello dell'aria della *Griselda* «Se ria procella», ove l'alternanza di battere e levare asseconda in larga misura le richieste del testo verbale.²¹

²⁰ Per contro estensioni di due misure si rinvencono nell'aria «Non tempeste che gli alberi sfronda» ne *La fida ninfa*, II.11. Estensioni di una sola misura nell'aria «Sì, ribelle anderò, morirò», *Teuzzone*, II.11.

²¹ Una simile varietà di tendenza nell'intonazione del quinario si ravvisa comunque nella letteratura di tutto il secolo. Per le opere italiane di Mozart cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Testo verbale e testo musicale*, cit., p. 70, note 6 e 7. Per quanto attiene alle soluzioni – apparentemente maggioritarie – che privilegiano attacchi tetici, lo scrivente ritiene che fosse proprio il quinario il metro deputato a soddisfare, anche a discapito della correttezza accentativa, l'esigenza talora avvertita dal musicista di composizioni con *incipit* in battere esclusivo. Caso peraltro sovente indotto da modelli ritmici di

Esempio 4. Aria «Se ria procella», *Griselda*, I.3 ²²

batt. 31-35 c

Se ria pro-cel-la sor-ge dal-l'on-de
sag-gio noc-chie-ro non si con-fon-de

batt. 53-55

Ser-ve il con-si-glio di gui-da al for-te

Attestano poi una sensibilità prosodica di tutto rispetto altri luoghi della produzione di Vivaldi. Nell'esempio che segue il non ben congegnato ottonario «Ama pur **b**occa amorosa» assegna una sillaba tonica di prominenza alla quarta sede, debole. Nell'intonazione un'alterazione dello schema fondamentale in crome, con introduzione di semiminima e di semicroma, procura tuttavia un rimedio efficace al difetto di versificazione.

Esempio 5. *Teuzzone*, I.8, batt. 22-23

c

A-ma pur boc-ca a-mo-ro-sa

Per contro, a sottolineare il primato del motivo musicale sulle esigenze prosodiche, proprio di alcune arie, è poi un tipo di scrittura che smorza le connotazioni strutturali del metro, per esempio quando note anacrusiche conoscono l'aggiunta di nota di volta, di passaggio o di salto di medesimo valore o quando il disegno melodico conferisce posizioni di analogo rilievo a due note assegnate a un'unica sillaba o quando il verso è addirittura corrotto dall'aggiunzione da parte del compositore di una sillaba anacrusica, per esempio un monosillabo esclamativo.

Le osservazioni conclusive concernono non l'intonazione di singoli versi ma delle strofe. Nella musica vocale il periodo musicale quadrato, quello canonico di otto battute, s'imporrà saldamente solo quando ogni unità versale perverrà all'ordinaria estensione di due battute e quando la strofa corrisponderà appieno

tempi di danza ma collidente con le risorse del sistema metrico italiano che – dopo l'abbandono del senario trocaico – non contempla metri con accento fisso in prima sede. Sarà anche questa assenza a contribuire in modo vistoso, a partire dal primo Ottocento, alla diffusione di irregolari condotte prosodiche nell'intonazione dei metri imparisillabi.

²² Per rendere più manifesta la struttura ritmica della composizione ho legato i valori delle note, reali o ausiliarie, corrispondenti a un'unica sillaba.

alle esigenze del periodo per numero di versi.²³ Corrispondenza che mi sembra costituire la ragione prima di quell'evoluzione formale del testo che nella produzione di Metastasio culminerà nell'affermazione del tetrastico, o in subordine del tristico, in qualità di modelli esclusivi. A rinsaldare una forma costruttiva dominante in tutta l'età classica, benché costantemente occultata sulla partitura da inserzioni coloraturistiche, da iterazioni di versi o di frazioni di versi, da diminuzioni o dilatazioni di scrittura.

Strofe geminate, ovvero testi di due tetrastici, sono già piuttosto comuni nei libretti vivaldiani. Anche se mancano le condizioni perché a esse corrispondano, se non in modo accidentale, periodi di otto misure. E infatti i periodi binari ne contano quattro o otto o sedici. Quelli ternari nove o dodici o quindici. Ma anche tre o cinque o sette. Soprattutto l'iterazione di versi o di frazioni di versi determina varietà di soluzioni, talora con rinuncia alla simmetria binaria e talora no. Senza considerare poi altre forme di libera costruzione del periodo che in ogni caso, a diversità di quanto avverrà in seguito, non sembrano sottendere una macrostruttura testuale-musicale fondante. Mentre la natura del materiale motivico o le modalità del suo utilizzo determinano in larga misura i caratteri dell'impianto.

Si potrebbe aggiungere, per fare ancora un esempio, che nell'aria di *Teuzzone* «Ho nel seno un doppio ardore» i periodi iniziali della prima e della seconda parte già accolgono un modello del tutto conforme a quello quadrato, con la puntuale corrispondenza di una quartina di ottonari a un periodo regolare di otto misure.

Esempio 6. Aria «Ho nel seno un doppio ardore», *Teuzzone*, III.10, batt. 10-17

2/4

Ho nel se- no un dop- pio ar- do- re di spe- ran- za e di ti- mo- re,

I II

or si dol- ce or si cru- de- le ch' il mio lab- bro dir nol può.

III IV

Il caso è poco frequente, soprattutto nelle prime opere, ed è comunque consentito dal tempo di 2/4, mentre difficilmente avrebbe potuto verificarsi, per le già richiamate ragioni, in 4/4. Prossime alla strutturazione del periodo quadrato sono poi, in tutta la produzione di Vivaldi, numerose arie che assegnano a

²³ E ciò parallelamente a quanto avveniva nella musica strumentale. Anche se allo stato attuale della ricerca, dopo un diffuso e forse eccessivo ostracismo riservato alle tesi sulla quadratura di Hugo Riemann, non sono possibili puntualizzazioni adeguate su possibili primati o reciprocità di condizionamenti strutturali tra letteratura strumentale e letteratura vocale.

ogni verso quattro misure oppure una sola. In questi casi basterebbe una commutazione del tempo di 2/4 in 4/4 o di 3/8 in 6/8, o viceversa, per istituire assetti di otto battute. E la sensazione è che la tendenza a quadrature regolari o approssimate si rafforzi negli ultimi melodrammi. Ma è questa un'ipotesi che attende di essere confermata da uno studio più attento ed esteso. Credo in ogni modo che nulla autorizzi ad affermare che il periodo quadrato, canonico o approssimativo, abbia già valore, come nel secondo Settecento, di principio costruttivo generale.

Quanto fino a qui esposto – me ne rendo conto – costituisce più l'enunciazione di possibilità di approccio al tema delle relazioni metriche tra testo verbale e testo musicale che un panorama analitico compiuto. Per il quale occorrono indagini più vaste e articolate, anche relativamente a contesti più generali. Del resto il più modesto proposito del presente intervento è soprattutto quello di prospettare quanto proficui possano essere gli esiti di uno studio che restituisca al testo verbale un ruolo di riferimento privilegiato per la comprensione dei procedimenti compositivi e delle dinamiche evolutive della musica vocale e, non ultimo, per l'istituzione di distinzioni meno precarie tra cogenza normativa del sistema e libertà creativa del compositore.²⁴

²⁴ Ringrazio sentitamente Michael Talbot per l'attenta lettura di queste pagine e le utili osservazioni espresse.

Appendice 1.

Schemi strutturali, metrici e ritmici, del verso italiano nelle intonazioni della seconda metà del Settecento

1. Schemi ritmici del quinario

Schemi metrici: — ◡ ◡ — ◡
 Schemi ritmici: accento in 1ª sede

4/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 | ♩. ♩ | ♩ ♩

◡ — ◡ — ◡
 accento in 2ª sede

4/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ | ♩. ♩ | ♩ ♩

2. Schemi ritmici del senario

Schema metrico: ◡ — ◡ ◡ — ◡
 Schemi ritmici:

4/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ | ♩. ♩ | ♩. ♩

3. Schemi ritmici del settenario

Schemi metrici: — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Schemi ritmici: accento in 1^a sede accento in 2^a sede

4/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	4/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	3/4	♩ ♩ . ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

3bis. Schema ritmico del settenario anapestico

Schema metrico: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Schema ritmico:

4/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

4. Schemi ritmici dell'ottonario

Schema metrico: ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Schemi ritmici:

4/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ ♩ | ♩ . ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

Generalmente gli schemi ritmici tetici dell'ottonario sono ottenuti per dilatazione dell'anacrusi, con aumento effettivo del numero di battute (che saranno quindi tre o più comunemente quattro); non manca tuttavia il seguente caso di schema ritmico di forma tetica:



5. Schemi ritmici del decasillabo

Schema metrico: ○ ○ - ○ ○ - ○ ○ - ○
 Schemi ritmici:



Appendice 2.

Schemi ritmici d’intonazione del verso nei melodrammi di Vivaldi

AVVERTENZA. Le tavole di quest’appendice compendiano gli esiti di una ricognizione su partiture d’opera di Vivaldi mirata a identificare gli schemi ritmici corrispondenti ai diversi metri dei versi lirici. Benché dall’indagine emergano con buona evidenza gli schemi più comunemente utilizzati e anche non trascurabili linee di tendenza evolutiva della scrittura, le risultanze di questa prima ricognizione vanno considerate come semplicemente indicative. Infatti nella sequenza degli schemi non sempre emerge con chiarezza il confine tra un modello strutturale e una sua elaborazione e non sono neppure rese evidenti le ragioni d’esclusione di alcune elaborazioni, del tutto discrezionalmente considerate molto complesse o, al contrario, troppo prossime a uno schema fondamentale. In ogni caso non si è dato conto di schemi corrispondenti a versi intonati con cesura, ritenendo detta scelta una libera forma di elaborazione di schemi ordinari. In più sono state registrate le presenze degli schemi senza dar conto della loro collocazione all’inizio di una sezione o nella sua parte mediana, la qual cosa ha invece un preciso significato dacché spesso consente di distinguere l’intenzionalità dalla “accidentalità” delle scelte di struttura. Inoltre il quadro dei riferimenti alle fonti manoscritte è piuttosto sommario per non aver tenuto conto, per esempio, di numerazioni alternative delle scene in presenza di lacune o integrazioni nonché dell’ordine di rifacimento delle arie (quando su una partitura un’aria è cassata ed è inserita una nuova intonazione si menzionano entrambe utilizzando le lettere “a” e “b”, ma senza rendere conto della precedenza effettiva; arie ritrovate in appendice a una partitura sono semplicemente descritte con “suppl.”).¹

Infine l'indagine ha considerato solamente dodici partiture d'opera e non è da escludere che dati parzialmente divergenti possano derivare da altre intonazioni, di opere come di cantate. Per la registrazione delle presenze degli schemi ho utilizzato, nel rispetto dell'ordine cronologico delle composizioni, la seguente griglia e le rispettive abbreviazioni:

<i>Ottone</i>	[1713]	<i>Orlando</i>	[1714]	<i>Arsilda</i>	[1716]
<i>Dario</i>	[1717]	<i>Teuzzone</i>	[1718]	<i>Giustino</i>	[1724]
<i>Atenaide</i>	[1728]	<i>Fida ninfa</i>	[1732]	<i>Olimpiade</i>	[1734]
<i>Bajazet</i>	[1735]	<i>Griselda</i>	[1735]	<i>Catone</i>	[1737]

Ho sovente riprodotto la griglia intera anche quando a più titoli non corrispondevano presenze, sembrandomi parimenti eloquente il riepilogo delle assenze. Tuttavia, quando lo schema riprodotto è risultato presente in meno di quattro opere ho fatto riferimento diretto a esse e impiegato per gli esempi un corpo più piccolo.

L'ordine d'esposizione degli schemi versali è suggerito, a diversità dell'appendice precedente, dalla loro frequenza d'impiego.

Le partiture di *Teuzzone*, *La fida ninfa*, *Olimpiade* e *La Griselda* da me utilizzate sono le trascrizioni provvisorie di Alessandro Borin per l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi; a entrambi rivolgo il ringraziamento più sentito. Per *Ottone in villa* mi sono avvalso dell'edizione in facsimile («Drammaturgia musicale veneta», XII), Ricordi, Milano, 1983. Per *Il Giustino* dell'edizione critica a cura di Reinhard Strohm, Ricordi, Milano, 1991. Per *Orlando finto pazzo*, *Arsilda*, *regina di Ponto*, *L'incoronazione di Dario*, *L'Atenaide*, *Bajazet* e *Catone in Utica* ho consultato le partiture originali in Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino, Giordano 38, Foà 35, Giordano 38, Giordano 39, Giordano 36 e Foà 38.

¹ Relativamente all'assegnazione del numero di scena potranno pertanto verificarsi discordanze con l'autorevole Peter Ryom, *Antonio Vivaldi: thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 2007, non ancora edito al tempo d'ultimazione della ricerca.

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

1.1 OTTONARIO Tempo C

a) c 

Ottone II.7
Dar. I.14b; II.17; III.15,17
Aten.
Bajazet

Orlando I.12; II.14
Teuzz. I.2b, 6, 8; II.12; III.1, 4, 5
Fida n. I.1; II.3
Gris. II.8c, 11; III.5

Arsilda I.5c, 6
Giust. I.11b; III.4
Olimp. I.3b, 8; II.3
Catone

b) c  (o con incipit )

Ottone II.7
Dar. I.15; II.20b; III.2,13
Aten. I.4, 8; II.3; III.10, 21
Bajazet

Orlando I.9
Teuzz. I.2b, 8; II.12; III.5
Fida n. I.2, 4; II.3
Gris. II.11; III.5

Arsilda II.2a; III.6
Giust. I.11b; II.8c, 11, 12b; III.14
Olimp. I.8; II.3
Catone

c) c  (o con incipit )

Ottone
Dario I.15; II.20a (entrambi gli schemi in duine di crome); III.1a (duetto), 17
Aten.
Bajazet I.9

Orlando
Teuzz.
Fida n. I.1, 2 (con cesura); II.3
Gris. II.2; III.6

Arsilda I.3
Giust. II.11; III.8
Olimp. I.3b; II.3
Catone II.7, 13

d) c 

Ottone I.7, 11
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando I.4
Teuzz. II.13; III.4, 13
Fida n. I.1
Gris. II.2; III.5

Arsilda III.8b
Giust. I.11b; III.8
Olimp. II.3
Catone

Altri schemi ed elaborazioni o spostamento di posizione di schemi principali in C:

c	˘ 7 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.17; <i>Aten.</i> II.3; <i>Orl.</i> 1.9; <i>Giust.</i> II.8c
c	˘ 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Teuzz.</i> II.13
c	˘ 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.20b
c	- 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Olimp.</i> 1.8
c	- 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> III.17
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.3; <i>Aten.</i> I.3; <i>Ars.</i> 1.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Ottone</i> 1.7; <i>Dario</i> 1.7; <i>Aten.</i> 1.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Aten.</i> 1.8; <i>Olimp.</i> 1.3b
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> 1.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Ars.</i> 1.3, 6; <i>Dario</i> II.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> 1.7; <i>Bajazet</i> II.2
c	8 7 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Giust.</i> I.11b
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Aten.</i> II.2

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

1.2 OTTONARIO Tempo 2/4

2/4



Ottone II.5, 9

Dario I.14a; II.4, 19

Aten. I.6; III.5

Bajazet I.1a, 2; II.6, 9

Orlando suppl. b

Teuzz. III.10

Fida n. I.12; II.1, 4; III.3, 5

Gris.

Arsilda I.2a, 14; II.2b

Giust. II.8b, 13; III.7

Olimp. I.5; II.4

Catone

2/4



Ottone I.5, 6; II.9

Dario I.5; III.7

Aten. II.5

Bajazet I.1b

Orlando I.10; suppl. c

Teuzz.

Fida n. III.5, 11c

Gris.

Arsilda I.1a, 12; II.14; III.10

Giust. II.8b, 9, 11

Olimp. II.4; III.10

Catone

Altri:

2/4



Aten. I.6; *Bajazet* I.1a

2/8



Orl. III.2

1.3 OTTONARIO Tempi ternari

3/4



(anche con inversione di minima/semimin. in semimin./minima e viceversa)

Ottone I.4; III.1

Dario

Aten. I.14

Bajazet

Orlando

Teuzz. I.2, 7

Fida n.

Gris.

Arsilda III.8a

Giust.

Olimp.

Catone

3/8



(anche con incipit $\frac{7}{8}$ oppure con invers. di semimin. /croma in croma/semimin.)

Ottone I.4; III.1

Dario I.2, 11; II.1, 5; III.6, 10

Aten. I.11; II.8; III.7

Bajazet II.8b; III.14

Orlando I.3b, 6; III.6

Teuzz.

Fida n. III.6, 10

Gris. III.9

Arsilda I.7b, 8, 11; III.7

II.3, 5, 11; III.12

Giust. I.1, 13b; II.3, 6, 12

Olimp. III.2, 5

Catone

Altri schemi ed elaborazioni o spostamento di posizione di schemi principali in tempi con divisione o suddivisione ternaria:

3/4	3̇ m m m m 3̇ 3̇ m m 3̇	<i>Giust.</i> III.12, <i>Ars.</i> I. 7a
3/4	3̇ m m 3̇ 3̇ m m 3̇ 3̇	<i>Orl.</i> I, 19b; III.1b; <i>Ars.</i> I.5b, 7a
3/4	3̇ m m m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Dario</i> I.10
3/4	3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Dario</i> I.10
3/4	3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Ars.</i> I.7c
3/8	3̇ m m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ m 3̇	<i>Dario</i> III.6; <i>Giust.</i> II.8
3/8	m 3̇ m 3̇ m 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇	<i>Ars.</i> II.14
3/8	3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Fida n.</i> 1.7; <i>Olimp.</i> III.4
6/8	m 3̇ m 3̇ 3̇ m 3̇	<i>Orl.</i> II.2
6/8	m 3̇ 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇ m 3̇ 3̇	<i>Orl.</i> II.2
12/8	m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Giust.</i> I.4
12/8	m 3̇ 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇ m 3̇	<i>Orl.</i> III.7b
12/8	m 3̇ 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇	<i>Teuzz.</i> II.2
12/8	3̇ 3̇ m 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ m 3̇	<i>Ars.</i> II.2.6c

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

2.1 SETTENARIO Tempi binari (levare)

a) c 

Ottone II.12; III.3
Dario
Aten. I.1, 13; II.7
Bajazet I.8; III.11

Orlando
Teuzz. I.9, 12; II.3, 17
Fida n.
Gris. I.4, 5, 7, 8; II.3

Arsilda II.12
Giust. I.3, 8, 14; II.5
Olimp. I.2; II.5
Catone III.3

b) c 

Ottone
Dario
Aten. I.1; II.7, 10
Bajazet I.8

Orlando
Teuzz. II.3, 9, 17
Fida n.
Gris. I.5, 7; II.3

Arsilda I.15; II.12
Giust. I.14; II.5
Olimp. I.2; II.5, 14; III.3
Catone III.3

c) c  (o con incipit 

Ottone
Dario
Aten.
Bajazet I.6

Orlando
Teuzz.
Fida n. II.9 (12/8 ma C)
Gris. I.5; III.7

Arsilda III.5 (puntato)
Giust.
Olimp. II.7
Catone II.12

2/4 

Ottone II.1; III.3, 5, 11d
Dario I.6, 13
Aten. II.13; III.8, 14
Bajazet

Orlando I.7, 11; II.4
Teuzz. III.u.
Fida n. II.12
Gris. II.1, 5; III.3

Arsilda II.1, 4
Giust. III.7b
Olimp. I.4; II.11; III.2 5
Catone II.3, 11; III.11

Altri:





c  *Dario* II.8; *Teuzz.* I.12

c  oppure  *Olimp.* II.5; *Gris.* I.5

c  *Ottone* I.2

c		<i>Ars.</i> I.4
2/4		<i>Ott.</i> III.3; <i>Teuzz.</i> I.5; <i>Olimp.</i> III.2 5; <i>Ars.</i> II.1
2/4		<i>Ars.</i> III.2
2/4		<i>Teuzz.</i> I.5; <i>Cat.</i> II.11; <i>Ars.</i> III.2

2.2 SETTENARIO Tempi binari (battere)

f)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5; II.3	<i>Arsilda</i> <i>Giust.</i> I.8 <i>Olimp.</i> II.5 <i>Catone</i>
g)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> II.9 <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.4, 5	<i>Arsilda</i> I.4 <i>Giust.</i> III.2b <i>Olimp.</i> II.5, 14 <i>Catone</i> II.3
h)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> I.2, 10 <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5	<i>Arsilda</i> II.12 <i>Giust.</i> I.3; II.5 <i>Olimp.</i> I.2; II.5, 14 <i>Catone</i>
e)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5; II.3	<i>Arsilda</i> <i>Giust.</i> <i>Olimp.</i> II.5, 7 <i>Catone</i>

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

2/4



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando 1.11
Teuzz.
Fida n. II.6, 12
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp. 1.4; II.11; III.5
Catone II.3; III.11

2/4



Ottone III.3
Dario I.13
Aten. II.13
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.11d
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp. III.2.3
Catone II.11

Altri:



Teuzz. 1.5 14; *Gris.* III.7



Gris. III.7

Schemi anapestici:



Giust. II.10b



Teuzz. 1.2

2.3 SETTENARIO

Tempi con divisione o suddivisione ternaria (levare)

3/8



Ottone
Dario II.2b, 9
Aten. I.12
Bajazet

Orlando
Teuzz. II.8
Fida n.
Gris.

Arsilda II.10
Giust. 1.8b; III.4b
Olimp.
Catone

Altri:

3/8		<i>Olimp.</i> I.10
3/4		<i>Giust.</i> I.8c
3/4		<i>Arsild.</i> I.2b
6/8		<i>Aten.</i> I.7
12/8		<i>Dario</i> II.12; III.5
12/8		<i>Orl.</i> III.5
12/8		<i>Ars.</i> I.5a; <i>Dario</i> II.18

2.4 SETTENARIO Tempi con divisione o suddivisione ternaria (battere)

3/8		
<i>Ottone</i> I.10; II.4; III.4	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i> II.9	<i>Teuzz.</i> II.8, 15	<i>Giust.</i> I.8b; III.10
<i>Aten.</i> II.9; III.3, 11	<i>Fida n.</i>	<i>Olimp.</i> I.10; II.1, 2; II.14
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>

Altri:

3/8		<i>Teuzz.</i> II.15; <i>Olimp.</i> I.10
3/8		<i>Dario</i> II.2b
3/4		<i>Giust.</i> I.8c
3/4		<i>Arsild.</i> I.2b

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

6/8	♭ · ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Aten.</i> 1.7
12/8	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Ars.</i> 1.5a
12/8	- ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ oppure ♭ · ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Ott.</i> II.8, 11; <i>Giust.</i> 1.11; II.10

Schema anapestico:

c	- ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Olimp.</i> III.3
---	---------------------	---------------------

3.1 QUINARIO Tempi binari (levare)

a)	2/4	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	
<i>Ottone</i>	1.8	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>		<i>Teuzz.</i> 1.3	<i>Giust.</i> 1.5
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i>	<i>Olimp.</i> 1.7
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>
b)	2/4	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	
<i>Ottone</i>	1.8	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	I.12	<i>Teuzz.</i> 1.3	<i>Giust.</i>
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i> III.2	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	<i>Catone</i> II.9

Altri:

c	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Orl.</i> II.6
c	♭ ♭ ♭ ♭	<i>Giust.</i> I.2; <i>Cat.</i> III.9
c	♭ · ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Dario</i> II.11
c	♭ ♭ ♭ ♭ ♭	<i>Fida n.</i> II.10

c	3 7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Orl.</i> II.6; <i>Fida n.</i> I.3; II.10
c	- 7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Orl.</i> I.5; II.3; <i>Giust.</i> I.12; II.14; <i>Cat.</i> III.9 <i>Fida n.</i> II.10; <i>Gris.</i> I.3
c	7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Bajazet</i> II.8; <i>Ars.</i> II.9
c	7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ 3	<i>Orl.</i> I.5; <i>Giust.</i> I.12

3.2 QUINARIO Tempi binari (battere)

2/4

<i>Ottone</i> I.1, 8	<i>Orlando</i> II.12	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i> I.5
<i>Aten.</i>	<i>Fida n.</i> III.1, 11	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>

Altri:







c	- ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Olimp.</i> I.7; <i>Gris.</i> I.3, 12
c	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Orl.</i> II.3, 6, 11; <i>Giust.</i> I.2; <i>Gris.</i> I.3; <i>Ars.</i> II.9
c	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	<i>Cat.</i> III.9

3.3 QUINARIO Tempi ternari (levare)

3/8

<i>Ottone</i> III.7	<i>Orlando</i> III.8, u.	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i>
<i>Aten.</i> II.9	<i>Fida n.</i> I.10	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i> II.9

Altri con suddivisione ternaria:

6/8		<i>Aten.</i> 1.2
6/8		<i>Fida n.</i> II.2b
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3; <i>Giust.</i> III.5
12/8		<i>Dario</i> II.6
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3

3.4 QUINARIO

Tempi ternari (battere)

3/8		(oppure )
-----	---	---

Ottone III.7
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando I.3a; II.13; III.8, u.
Teuzz. 1.4, 10
Fida n. 1.3; III.7
Gris. I.11

Arsilda II.6b; II.8; III.7a
Giust.
Olimp.
Catone II.9; III.12

Altri:

3/4		<i>Ottone</i> III.2
6/8		<i>Fida n.</i> II.2b
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3

Doppi quinari

c		<i>Gris.</i> II.14
---	---	--------------------

4.1 SENARI

Tempi binari

2/4



Ottone
Dario
Aten. II.14
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.1, 11b
Gris. II.8

Arsilda
Giust. II.2; III.2
Olimp.
Catone

c



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz. III.1
Fida n. III.11e
Gris.

oppure



Arsilda
Giust. I.13
Olimp.
Catone III.2

c



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz. II.1; III.1
Fida n. III.11e
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp.
Catone

4.2 SENARI

Tempi ternari

3/8



Ottone
Dario III.18
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.11b
Gris.

Arsilda I.1b
Giust.
Olimp. I.6; II.10; III.6
Catone

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

5.1 DECASILLABI Tempi binari



Ottone
Dario
Aten. 1.5
Bajazet III.15

Orlando III.9; suppl. a
Teuzz. 1.12
Fida n.
Gris. III.4

Arsilda
Giust. 1.12; II.9; III.2
Olimp. 1.3
Catone

Altri:



Fida N. II.11; *Cat.* II.5; *Ars.* II.13a



Fida N. II.11; *Gris.* II.7; *Cat.* II.5;
Ars. II.13a



Teuzz. II.11; *Orl.* III.12

5.2 DECASILLABI Tempi con divisione o suddivisione ternaria



Ottone II.6; *Giust.* III.11; *Ars.* III.3



Ars. 1.9; II.6a; *Orl.* III.14



Olimp. III.7; *Aten.* 1.10; II.12



Ott. II.10 (con spost. dello schema)



Ars. II.13b



Dario 1.17

Marco Bizzarini

I SEGRETI DI *GRISELDA*: NUOVE RIFLESSIONI
SULLACOLLABORAZIONE TRA VIVALDI E GOLDONI

I segreti della *Griselda* vivaldiana partono da lontano. Quando nel 1735 il vecchio dramma di Apostolo Zeno giunse fra le mani del Prete rosso e di Goldoni, il testo letterario era già stato messo in musica da numerosi compositori e aveva subito adattamenti a non finire, passando di teatro in teatro. Tra i più rinomati maestri che avevano posto in musica le commoventi vicende della protagonista dell'ultima novella del *Decameron* si ricordano Antonio Pollarolo, Tomaso Albinoni, Antonio Bononcini, Giuseppe Maria Orlandini, Alessandro Scarlatti, Francesco Conti.

Il nostro viaggio comincia con una straordinaria copia dell'*editio princeps* della *Griselda* di Zeno (Venezia, 1701) posseduta dal Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.¹ Questo esemplare è minuziosamente postillato, dalla prima all'ultima pagina, con aggiunte e cancellature manoscritte: si possono osservare adattamenti di singoli versi, cambiamenti di singole parole, sostituzioni o soppressioni di arie, rifacimenti di scene intere: è evidente che l'esemplare bolognese documenta una fase di lavoro di uno dei tanti riadattamenti del dramma di Zeno. Purtroppo l'autore delle aggiunte manoscritte non è Carlo Goldoni (sarebbe un caso troppo fortunato!), ma vedremo che questa tipologia d'intervento sul testo rivela non pochi punti in comune con quella poi adottata dall'avvocato veneziano. Non è difficile individuare il poeta revisore dell'esemplare bolognese: si tratta di Tommaso Stanzani, incaricato nel 1711 di rappezzare la *Griselda* di Zeno, nell'occasione reintitolata *La virtù in trionfo*, per il Teatro Marsigli Rossi di Bologna.² Autore delle musiche fu Luca Antonio Predieri, la cui partitura non è purtroppo pervenuta, se si eccettua la poco significativa aria di sortita di *Griselda*, «Fa' di me ciò che ti piace», trädita in una scarsa versione per solo canto e basso continuo.³

Nella revisione del 1711 la scena del colloquio tra *Griselda* e *Ottone* nel secondo atto sembrerebbe interamente riscritta da Stanzani, ma il dato più sor-

Marco Bizzarini, via Sant'Emiliano 78, 25128 Brescia, Italia.

e-mail: marco.bizzarini@unipd.it

¹ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Casciano l'anno MDCCI consacrata all'illustrissimo signore, il signor Antonio Ballarini, ministro dell'Altezza Serenissima di Modana*, Venezia, Niccolini, 1701 (esemplare consultato: I-Bc).

² *La virtù in trionfo o sia la Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Marsigli Rossi in Bologna sul fine dell'anno 1711. Consecrato a [...] Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli*, Bologna, Pissarri, 1711 (esemplare consultato: I-Bc).

³ L'aria di Predieri è inclusa nel codice composito I-Bc MS.DD.47.

prendente è che alcuni dei versi aggiunti a penna dal poeta bolognese all'interno della scena – versi del tutto assenti nell'originale di Zeno – ritornano con poche varianti nella ben più tarda *Griselda* di Goldoni e Vivaldi:⁴

La virtù in trionfo (revisione Stanzani, prima stesura), Bologna 1711: II.8

GRISELDA

Su via, ferisci, impiaga,
squarcia quel molle seno,
e se a sbranarlo il ferro tuo non basta
prendi quest'altro ancora,
fida viva la madre, e il figlio mora.
(*Getta lo stile e parte*)

Griselda (revisione Goldoni), Venezia 1735: II.5

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi
che del mio figlio il sangue,
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta,
prendine un altro ancora,
fida la madre viva, e il figlio mora.
(*Getta il dardo*)

L'evidente affinità tra i due passi è un dato che fa riflettere, soprattutto perché molti degli studi finora dedicati all'opera vivaldiana hanno spesso presupposto un'equazione semplificata secondo cui le numerose modifiche apportate da Goldoni (dietro probabili e insistenti esortazioni di Vivaldi) non sarebbero state altro che il risultato di una semplice sottrazione tra il testo revisionato nel 1735 e l'originaria versione zeniana del 1701. In realtà l'equazione deve tener conto di un'incognita x , rappresentata da un insieme d'innovazioni derivanti dalla stratificata tradizione testuale cui il libretto andò incontro fra il 1701 e il 1735. Ci occuperemo ora di questa incognita x , piuttosto ingombrante e tutt'altro che trascurabile, nella quale rientrano sia un lessico notevolmente ingentilito rispetto all'originale zeniano (puntualmente censurati alcuni termini del vocabolario erotico, come la parola «amplessi»), sia un aumento di tensione in vari momenti del dramma.

Anche se nella suddetta scena del secondo atto si riscontra una sostanziale identità fra i versi impiegati da Stanzani e da Goldoni, bisogna subito scartare la suggestiva ipotesi che l'opera bolognese del 1711 abbia direttamente influenzato quella vivaldiana del 1735. Si scopre infatti che molti dei versi aggiunti da

⁴ *Griselda, drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione* [sic] l'anno 1735. Dedicato a sua eccellenza il Sig. D. Federigo Valignani marchese di Cepagatti, Venezia, Marino Rossetti, 1735 (esemplare consultato: I-Vnm).

Stanzani non erano affatto originali del poeta bolognese, bensì derivavano a loro volta da un'altra fonte, identificabile in un vecchio adattamento della *Griselda* di Zeno per la musica di Tomaso Albinoni, quello andato in scena a Firenze nel 1703. Il passo poc'anzi citato della revisione goldoniana è infatti identico, se si eccettua una piccola modifica nella didascalia, alla lezione del 1703:⁵

Griselda, Firenze 1703: II.8

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi
che del mio figlio il sangue,
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta,
prendine un altro ancora,
fida la madre viva, e il figlio mora.
(*Getta lo stile*)

Con la *Griselda* Albinoni ottenne uno dei maggiori successi operistici della sua carriera ed è un peccato che nessuna copia completa della partitura sia giunta fino a noi.⁶ Grazie a una fortunata circostanza è comunque possibile identificare con certezza l'autore della revisione testuale per le scene fiorentine: si tratta del senese Girolamo Gigli, letterato e librettista di spicco nell'Italia del primo Settecento, autore fra l'altro dei versi della *Dirindina* posti in musica da Domenico Scarlatti. La prova definitiva della sua paternità è fornita da una lettera di Apostolo Zeno ad Antonfrancesco Marmi in Firenze (Venezia, 24 febbraio 1702 *more veneto* [=1703]):

Ho letta la *Griselda* e mi sono infinitamente piaciuti i ridicoli che con tanta saviezza il Sig. Gigli vi ha aggiunti. I cambiamenti che per entro vi si son fatti, sono di sì piccola conseguenza che non mi hanno dato fastidio, né me l'han fatta parer diversa da quella ch'io prima la pubblicai.⁷

Anche se il poeta senese viene oggi ricordato nelle storie letterarie soprattutto per la sua vena comica, indubbiamente egli ebbe una certa familiarità anche con gli stili più elevati, tanto che nella recezione della sua *Griselda* godranno di maggior fortuna non tanto le sezioni ridicole in stile di intermezzo, pur lodate dall'austero e severissimo Zeno, quanto i versi decisamente tragici – alquanto più tragici di quelli originali – inseriti nel cruciale dialogo del secondo atto fra

⁵ *Griselda drama per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1703*, Vincenzo Vangelisti, Firenze, 1703 (esemplare consultato: I-Bc).

⁶ Come dimostrerò in uno studio di prossima pubblicazione, delle tre arie conservate alla Biblioteca del Conservatorio di Milano (*Ariette della Griselda del Signor Tomaso Albinoni*, I-Mc, Fondo Nosedà A. 8/19), solo «Fa' di me ciò che ti piace» è di genuina paternità albinoniana, mentre gli altri due componimenti sono da ascrivere a Domenico Sarro.

⁷ APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano* [...], Venezia, Sansoni, 1785, 6 voll., I, p. 143 (lettera n. 75). L'autografo di questa lettera è conservato in I-Fn, Magliab. cl. VIII, cod. 917.

Griselda e Ottone. In conclusione, parecchi versi della *Griselda* vivaldiana non sono né del Goldoni, né dello Zeno, ma di Girolamo Gigli: non sarebbe dunque fuori luogo se nelle riprese contemporanee dell'opera di Vivaldi si apponesse la dicitura «libretto di Apostolo Zeno con modifiche di Girolamo Gigli, sottoposto a revisione da Carlo Goldoni».

Rimane da chiarire in che modo la revisione Gigli, ormai vecchia più di trent'anni, sia finita sulle scrivanie di Vivaldi e Goldoni. L'ipotesi più verosimile è che Michele Grimani, proprietario dei teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo, abbia fornito ai due autori un esemplare della *Griselda* rappresentata al San Samuele nel 1720 con musiche di Giuseppe Orlandini: anche quest'ultimo libretto, infatti, segue da vicino la redazione Gigli piuttosto che quella originaria dello Zeno.⁸ È quasi certo che Goldoni ebbe davanti agli occhi tale libretto poiché nella versione musicata da Orlandini il personaggio di Costanza si trasforma in Oronta, e se è vero che nell'opera di Vivaldi il personaggio mantiene il suo nome originale, il ruolo di Oronta ricompare nella tragicommedia in endecasillabi sciolti *Griselda* scritta dallo stesso Goldoni per l'attrice Cecilia Rutti e rappresentata al San Samuele l'autunno di quel medesimo 1735.⁹ Anche la tragicommedia goldoniana appare fortemente influenzata dalla redazione Gigli, come documenta il seguente passo tratto dalla scena quarta del secondo atto:

GRISELDA

Su via, s'altro non vuoi che il di lui sangue,
trafiggi, impiaga, e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta, eccone un altro. (*Gli getta lo stile*)
Chiedesti la sua morte o l'amor mio?
Fida la madre viva, e mora il figlio.

Fu probabilmente Michele Grimani a decidere di rappresentare una nuova versione musicale di *Griselda* al teatro di San Samuele. Una lettera dell'epistolario edito di Apostolo Zeno (17 settembre 1729) offre un interessante esempio dei rapporti intercorsi tra l'affermato poeta e l'influente proprietario teatrale.¹⁰ Dal documento si evince che Grimani in persona aveva stabilito di mettere in scena il *Mitridate* zeniano al San Giovanni Grisostomo per il carnevale 1730, ma il librettista, all'epoca sovraccarico d'impegni alla corte di Vienna, si trovò costretto a declinare l'invito di riaggiustare il dramma per il prestigioso teatro venezia-

⁸ *Griselda, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nel mese di maggio dell'anno 1720. Dedicato a Giorgio Parker figlio unico di S.E. milord Parker gran cancelliere della Gran Bretagna*, Venezia, Marin Rossetti, 1720 (esemplari consultati: I-Bc, I-Vnm).

⁹ Sulla tragicommedia (edizione moderna in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, voll. 14., IX, pp. 139-208, con annotazioni alle pp. 1312-1314), cfr. FRANCO FIDO, *Le tre Griselde: appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in Antonio Vivaldi, *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1982, pp. 345-363.

¹⁰ APOSTOLO ZENO, *Lettere*, cit., IV, pp. 264-265 (lettera n. 748 a Michele Grimani a Venezia, da Vienna, 17 settembre 1729).

no e mandò in ogni caso al Grimani una serie di suggerimenti per procedere nel modo più opportuno. Fra l'altro, il poeta raccomandò ai rappezzatori di turno «discretezza e moderazione»; soprattutto chiese espressamente di pubblicare tra virgolette i versi omessi in partitura. Se per la revisione del *Mitridate* l'adattatore Domenico Lalli cercò di attenersi a tali istruzioni, certamente per la *Griselda* di Vivaldi e Goldoni gli appelli dello Zeno caddero nel vuoto.

Ignoriamo il modo in cui Grimani e Vivaldi vennero a contatto nel 1735, ma sappiamo che Anna Girò era già stata scritturata al San Samuele cinque anni prima.¹¹ Se Michele Grimani chiese al Prete rosso di impegnarsi in una nuova versione della *Griselda*, probabilmente non faticò a ottenerne l'assenso: infatti, secondo la ben nota testimonianza goldoniana della XIII *Prefazione* Pasquali, Vivaldi dichiarò che l'opera in questione era «bellissima» e che la parte della prima donna non poteva essere migliore.¹² Sicuramente il Prete rosso conosceva da tempo il dramma di Zeno: nell'opera *Tito Manlio* rappresentata al Teatro Arciduciale di Mantova nel carnevale del 1719, all'inizio del terzo atto, il personaggio di Manlio canta due endecasillabi in forma di arioso tratti con la massima fedeltà dall'originale *Griselda* zeniana (II.9). È molto significativo che questi versi non compaiano nelle precedenti *Griselde* di Albinoni e di Orlandini: ne consegue che Vivaldi deve avere attinto il distico di endecasillabi dall'*editio princeps* veneziana del 1701 con musica di Antonio Pollarolo, oppure da una delle successive revisioni rispettose dello stesso passo.¹³

È molto probabile che Goldoni, nel suo ingrato lavoro di «stroppiatore de' drammi», abbia tenuto sul suo tavolo almeno tre differenti versioni del libretto:

- 1) quella originale di Zeno, forse posseduta dallo stesso Vivaldi (VE01),
- 2) il libretto per Orlandini del 1720, probabilmente messo a disposizione dal Grimani (VE20),
- 3) infine il libretto più recente, riferito a una ripresa della *Griselda* di Albinoni al Teatro San Cassiano nel 1728 (VE28).¹⁴

Sicuramente ebbe davanti a sé anche un esemplare del *Demofonte* di Metastasio, da cui – come ha per primo osservato Reinhard Strohm – deriva il testo della sezione B dell'aria di *Griselda* «Ho il cor già lacerato» alla fine del primo atto.¹⁵ La ragione storica di tale 'impasticciamento' va ricondotta al fatto che nel carnevale dello stesso 1735 una versione del *Demofonte* metastasiano, con musi-

¹¹ La cantante partecipò alla rappresentazione della *Dalisa*, su libretto di Minato rielaborato da Lalli, musica del giovane Hasse. Cfr. NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 124; MICHAEL TALBOT, *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 196-205.

¹² CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., I, p. 721.

¹³ Per esempio, le riprese della *Griselda* rappresentate a Verona nel 1703, a Ferrara nel 1708 o a Milano nel 1712.

¹⁴ *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale 1728. Dedicata all'illustrissimo [...] conte Ottaviano Vimercati, nobile di Crema*, Venezia, Andrea Rumieri, 1708 [recte: 1728] (esemplare consultato: I-Bc).

¹⁵ REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 238.

che di Gaetano Maria Schiassi e adattamento testuale del solito Domenico Lalli, era andata in scena al Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo.

L'accomodamento del libretto della *Griselda* per la rappresentazione con le musiche di Vivaldi mostra dunque le tracce di una disinvolta contaminazione, proprio com'era avvenuto nel caso prima discusso di Stanzani, che aveva impasticciato il libretto di Zeno sia con la versione Gigli del 1703, sia naturalmente con modifiche di propria invenzione.

Il processo di contaminazione è visibile anche nella scelta del nome dei personaggi e dei luoghi in cui si finge l'azione. Goldoni ripristina i nomi di Roberto e Costanza presenti in Zeno (VE01) e in Gigli (FI03), ma trasformati in Oronta e Tigrane nei libretti veneziani del 1720 e 1728 con musiche rispettivamente di Orlandini e di Albinoni. D'altra parte, l'avvocato veneziano accoglie da queste ultime fonti, proprio come farà anche per la tragicommedia, lo spostamento di luogo dalla Sicilia alla Tessaglia. Lo schema seguente, in cui sono evidenziati in neretto i nomi scelti per l'opera vivaldiana, riassume tale intrico onomastico:

Costanza (VE01, FI03, VE35)	Oronta (VE20, VE28, tragicommedia)
Roberto (VE01, FI03, VE35 , tragicommedia)	Tigrane (VE20, VE28)
Sicilia (VE01, FI03)	Tessaglia (VE20, VE28, VE35 , tragic.) ¹⁶

Già si è detto che il dramma VE20, essendo stato rappresentato proprio al San Samuele, doveva essere un punto di riferimento quasi obbligato per la nuova produzione. Ma che Goldoni e Vivaldi abbiano tenuto conto pure del libretto VE28 (per la musica di Albinoni) è dimostrato dal fatto che scene intere, tra cui quella iniziale, sono perfettamente identiche, cosa che non avviene confrontando il testo con gli altri modelli VE01 e VE20.

Si può dunque affermare che i due libretti VE20 e VE28, ciascuno in modo diverso, esercitarono un influsso determinante sulla *Griselda* vivaldiana, pur senza sostituirsi del tutto alla fonte originale VE01 (o a qualche suo derivato), da cui dipende fra l'altro il mantenimento dei nomi di Costanza e Roberto.

Tenendo come base il testo VE28 intonato da Albinoni si ha un'immediata percezione degli interventi operati da Goldoni e Vivaldi. Un confronto sinottico dell'articolazione scenica renderà evidenti i punti in cui si concentrano le prin-

¹⁶ A rigore bisognerebbe estendere l'esame anche alla prima rappresentazione della *Griselda* di Orlandini, avvenuta sotto il titolo alternativo de *La virtù nel cimento* al teatro di Mantova nel 1717. Purtroppo non mi è stato possibile consultare il relativo libretto. Reinhard Strohm mi ha comunque segnalato che in questa versione compaiono già – e probabilmente si tratta della prima volta – i nomi di Oronta e Tigrane, oltre all'ambientazione in Tessaglia. D'altra parte è difficile pensare che il libretto mantovano potesse essere facilmente reperibile nella Venezia del 1735; sicuramente erano più alla portata i libretti veneziani del 1720 e del 1728. Riguardo alla *Griselda* di Orlandini, sono convinto che abbia fatto il suo debutto a Mantova; la precedente rappresentazione di Brescia nel 1716 (*Griselda, drama per musica da rappresentarsi in Brescia nel Teatro dell'illustrissima Accademia il carnevale 1716* [...], Giovanni Maria Rizzardi, Brescia, 1716), che vari studi e voci di dizionario riferiscono a Orlandini, dovette essere in realtà un pasticcio basato in larga misura su arie di Albinoni, come dimostra un attento esame del libretto.

cipali modifiche strutturali e drammaturgiche; si tenga presente che nell'opera di Albinoni, oltre alle già note trasformazioni di Costanza in Oronta e di Roberto in Tigrane, il personaggio di Aroldo corrisponde al soppresso «servo faceto» Elpino:

VE28 (Albinoni)	VE35 (Vivaldi)
I.1	I.1
I.2 Aria di Griselda	I.2 Omette l'aria di Griselda
I.3 Aria di Gualtiero	I.3 Nuova aria di Gualtiero
I.4+I.5 Aria di Griselda	I.4 Nuova aria di Griselda
I.6 Aria di Ottone	I.5 Nuova aria di Ottone
I.7	I.6
I.8 Duetto Gualtiero e Oronta	I.7 Nuova aria di Costanza
I.9+I.10 Aria Corrado + aria Tigrane	I.8 Omette l'aria di Corrado; nuova aria di Roberto
I.11 Aria di Aroldo	I.9 Omette l'aria di Aroldo
I.12	- Scena cassata in partitura
I.13 Aria di Griselda	I.10 Omette l'aria di Griselda
I.14 Aria di Ottone	I.11 Nuova scena con aria di Corrado
	I.12 Nuova scena con aria di Griselda
II.1 Aria di Corrado	II.1 Nuova aria di Corrado
II.2 Aria di Oronta	II.2 Nuova aria di Costanza
II.3 Aria di Tigrane	II.3 Nuova aria di Roberto
II.4	II.4 Scena abbreviata (battute cassate in partitura)
II.5	- Scena omessa
II.6	II.5 Aggiunge versi in coda al recitativo con nuova aria di Griselda (alcune battute sono cassate in partitura)
-	II.6 Nuova scena (Corrado e Ottone)
II.7 Aria di Ottone	II.7 Nuova scena con aria di Ottone
II.8 Aria di Griselda	- Scena cassata in partitura
-	II.8 Nuova scena (Costanza, Roberto, Griselda) con aria di Roberto
II.9	II.9 (Alcune battute sono cassate in partitura)
II.10	II.10
II.11 Aria di Gualtiero	II.11 Aria variata di Gualtiero
II.12	II.12
II.13	II.13
II.14 Aria di Oronta	II.14 Terzetto Gualtiero, Griselda, Costanza
-	II.15 Aria di Griselda
III.4	III.1
III.5	III.2
III.6 Aria di Griselda	III.3 Nuova aria di Griselda

III.7+8	Arie di Tigrane e Oronta	III.4	Nuova aria di Roberto
-		III.5	Nuova scena (Costanza) con aria
III.1+2	Aria di Ottone	III.6	Nuova aria di Ottone
III.3	Aria di Gualtiero	III.7	Nuova scena (Gualtiero) con aria
III.9	Aria di Aroldo	-	Omette la scena di Aroldo
III.10	Coro finale	III.8+9	Coro finale

Senza dubbio le differenze riscontrabili tra VE35 e VE28 sono assai minori rispetto a quelle tra VE35 e VE01: ciò significa che gli interventi innovativi genuinamente attribuibili a Goldoni sono in realtà meno numerosi di quanto i precedenti studi di John Walter Hill, Eric Cross e Franco Fido avevano evidenziato.¹⁷ A prescindere dai frequenti ritocchi e dagli spostamenti del testo, sono relativamente scarse le scene interamente riscritte e tutte queste scene non comportano alcun cambiamento di *fabula* rispetto a VE28; esse risultano invece funzionali agli autoimprestiti musicali tanto cari al Prete rosso, così come all'eliminazione del servo Elpino / Aroldo, ormai ritenuto un inutile comprimario, o alla soppressione di alcune arie.

Tra la *Griselda* di Albinoni del 1728 e quella di Vivaldi non esistono grandi differenze neppure nella gerarchia dei personaggi; nel terzo atto, per esempio, nonostante gli spostamenti e la riscrittura di varie scene, la corrispondenza del numero delle arie è quasi perfetta:

VE28	(Albinoni)	VE35	(Vivaldi)
	Primo atto		Primo atto
Griselda	3	Griselda	2
Oronta	1 duetto	Costanza	1
Gualtiero	1 + 1 duetto	Gualtiero	1
Ottone	2	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	1
Corrado	1	Corrado	1
Aroldo	1	-	
	Secondo atto		Secondo atto
Griselda	2	Griselda	1 + 1 terzetto
Oronta	2	Costanza	1 + 1 terzetto
Gualtiero	1	Gualtiero	1 + 1 terzetto
Ottone	1	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	2
Corrado	1	Corrado	1
Aroldo	1	-	
	Terzo atto		Terzo atto
Griselda	1	Griselda	1

¹⁷ JOHN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, «Journal of the American Musicological Society», 31, 1978, pp. 53-82; ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; FRANCO FIDO, *Le tre Griselde*, cit.

I SEGRETI DI *GRISELDA*

Oronta	1	Costanza	1
Gualtiero	1	Gualtiero	1
Ottone	1	Ottone	1
Tigrane	1	Roberto	1
Corrado	-	Corrado	-
Aroldo	1	-	-
Coro	1	Coro	1

Interessante il caso della scena ottava nel secondo atto: qui Vivaldi in un primo tempo mette in musica la scena di Griselda dormiente nella capanna, recuperando il bellissimo arioso «Sonno, se pur sei sonno» dal *Tito Manlio*, ma poi ci ripensa, decide di cassare la pagina e di sostituirla con una nuova scena conclusa da un'aria di Roberto abborracciata alla meno peggio da Goldoni. Per quale motivo? Forse – è un'ipotesi – Anna Girò non desiderava esprimersi con una vocalità così larga e patetica e chiese al compositore la sostituzione del brano. Una cosa, comunque, è certa: vecchia e nuova scena non possono coesistere. Se la recente incisione discografica diretta da Jean-Christophe Spinosi ha ripristinato l'arioso di Vivaldi, inserendolo, come nella partitura autografa, dopo la nuova scena, lo ha fatto per apprezzabili finalità storico-documentarie, ma dal punto di vista teatrale aveva indubbiamente ragione Vivaldi: la cancellatura della scena, una volta accettato l'inserito goldoniano, è l'unica soluzione corretta. Anche in questo punto, comunque, non ci si allontana dall'articolazione scenica del modello VE28.

Il confronto col libretto di Albinoni può essere illuminante anche per identificare l'aria della protagonista che Goldoni improvvisò in presenza di Vivaldi secondo il celebre aneddoto narrato nei *Mémoires*. John Walter Hill, nel suo brillante studio del 1978, aveva supposto che l'aria scritta su due piedi da Goldoni dovesse corrispondere a un rifacimento della zeniana «Se'l mio dolor ti offende» (III.3), che però sarebbe stata eliminata nel libretto del 1735.¹⁸ Ma nella corrispondente scena III.2 di VE28 non appare nessun'aria di Griselda. Se Vivaldi e Goldoni tennero presente il testo di VE28, diventa poco probabile l'aggiunta di un'aria in quel punto. Esce invece rafforzata l'ipotesi proposta indipendentemente da Eric Cross e Olivier Rouvière,¹⁹ secondo cui l'unica aria di Griselda nell'opera vivaldiana posta dopo un dialogo fra marito e moglie è «Son infelice tanto» al termine della scena III.3. L'interpretazione musicale offerta da Vivaldi, accentuando il senso di ribellione della protagonista in luogo della sua tradizionale sottomissione, ben si adatta alla descrizione riportata da Goldoni: «un pezzo d'espressione, d'agitazione, un'aria che esprima la passione in diversi modi, con parole tronche [nella versione francese, «entrecoupés»], con sospiri lanciati, con azione, con movimento». Anche il libretto VE28 conferma

¹⁸ JOHAN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, cit., p. 63.

¹⁹ ERIC CROSS, *The Late Operas*, cit., p. 219; OLIVIER ROUVIÈRE, *De Zeno à Goldoni: trois versions de Griselda*, «Informazioni e studi vivaldiani», 19, 1998, pp. 75-99: 77.

che proprio in quel punto della scena – la corrispondente III.6 – era prevista un'aria di Griselda.

La comparazione con VE28 consente inoltre di ricostruire con maggiori dettagli anche la collaborazione fra compositore e poeta. Annota Goldoni nella XIII *Prefazione* Pasquali: «Premeva estremamente al Vivaldi un poeta per accomodare e impasticciare il dramma a suo gusto, per mettervi bene o male le arie che aveva altre volte cantate la sua scolaria [Anna Girò]». È un'affermazione veritiera: il primo compito del librettista fu infatti quello di sostituire quasi tutti i pezzi chiusi di VE28 parafrasando vecchie arie, in parte già utilizzate dal musicista, oppure componendone di nuove. Questo, in ogni caso, valeva non solo per le arie della prima donna ma anche per tutti gli altri personaggi.

La ricollocazione di vecchie arie in un corpo drammatico estraneo diede filo da torcere al povero Goldoni, imponendogli artificiosi prolungamenti dei recitativi che precedevano. Un conto era sostituire un pezzo chiuso con un'aria di paragone dal carattere generico, buona a tutti gli usi, altra cosa inserire a forza vecchi versi dalla fisionomia più precisa e meno flessibile. Particolarmente complesso fu l'inserimento forzoso al termine della scena II.5 dell'aria di Griselda «No, non tanta crudeltà» precedentemente composta per l'*Adelaide* del 1735 al Teatro dei Filarmonici di Verona con protagonista Anna Girò. Vivaldi, con l'istinto e l'esperienza del musicista di teatro, ebbe sicuramente ragione nel collocare proprio in quel punto, dopo un interminabile recitativo, una melodia così incisiva ed efficace. Né il dramma di Zeno, né le successive revisioni della 'tradizione Gigli' prevedevano un'aria per quella scena; solo Alessandro Scarlatti, prima di Vivaldi, aveva sentito l'analoga esigenza di un inserimento lirico in quel preciso momento.²⁰ Dopo le drammatiche parole di Griselda «Fida la madre viva e il figlio mora», con cui terminava il dialogo fra la protagonista e Ottone in VE20 e VE28, Goldoni scrisse un recitativo di ricordo. Sul modello dell'*Adelaide*, per l'efficacia teatrale di quest'aria d'azione bisognava introdurre in scena accanto a Ottone un secondo personaggio malvagio: Corrado, sostituto naturale del soppresso servo Elpino. L'allungamento di II.5, d'altra parte, indusse Vivaldi a cancellare una porzione di recitativo che in un primo tempo Goldoni aveva mantenuto rispettando il testo di VE28; l'esito di questo ripensamento è attestato da alcune battute cassate in partitura. La musica dell'*Adelaide* è andata perduta, ma c'è da scommettere che Vivaldi vi attinse a piene mani per la composizione della nuova opera al San Samuele: lo conferma il documentato riuso della celebre aria «Agitata da due venti», in *Griselda* assegnata al personaggio di Costanza, un caso già discusso da Reinhard Strohm.²¹

Un'ultima riflessione merita la particolare vocalità richiesta da Vivaldi per Anna Girò. Si è ripetutamente detto che la Griselda del Prete rosso non appare remissiva come la leggendaria eroina immortalata da Boccaccio, ma si può approfondire ulteriormente questa osservazione. Mai come nell'opera di Vivaldi

²⁰ È interessante notare che il librettista di Alessandro Scarlatti, nella sua revisione del testo zeniano, non subì alcun influsso della versione Gigli.

²¹ REINHARD STROHM, *L'opera italiana*, cit., p. 232.

un'interpretazione musicale di Griselda si è allontanata dal possibile modello dell'oratorio, cui la virtuosissima Griselda, possibile allegoria del biblico Giobbe o perfino del *Christus patiens*, com'è stato osservato, avrebbe potuto aspirare. Al contrario, le arie vivaldiane di Griselda sono tutte molto vicine al linguaggio musicale degli intermezzi comici: con il Prete rosso, insomma, la 'santa Griselda' si trasforma in una sorta di serva padrona. Forse lo spirito caustico e ribelle di Girolamo Gigli, che aveva inserito parti buffe nel dramma serio di Zeno quasi sempre eliminate nella futura ricezione dell'opera, ha trovato la sua incontrastabile nemesi storica, per circostanze del tutto fortuite e casuali, nello stile musicale così brillante di Antonio Vivaldi.

Enrico Careri

SULL'USO VIVALDIANO DEI SEGNI DINAMICI

Da diversi anni ormai i precetti filologici dell'*Early Music Movement* non rappresentano più una legge inviolabile per gli esecutori di musica antica. Suonare solo ciò che è scritto, come si sosteneva un tempo, è infatti il modo migliore per tradire un testo spesso concepito per essere completato dall'interprete. L'ampia diffusione di quei precetti è certamente servita ad evitare l'arbitrio ingiustificato che caratterizzava molte esecuzioni novecentesche ed è un fatto che oggi nessun violinista si sogna più di eseguire il *Trillo del diavolo* accompagnato da un pianoforte. Eppure l'ortodossia filologica era ed è tanto errata quanto l'arbitrio, soprattutto nelle composizioni che prevedono l'aggiunta di note ed altri effetti da parte dell'interprete. Le critiche rivolte da Richard Taruskin alle forme più rigide di «fedeltà al testo» hanno contribuito ad indebolire quelle che sembravano certezze acquisite e a riaprire la discussione sull'interpretazione della musica antica.¹ Oggi l'interprete si sente meno vincolato e più libero rispetto al passato, ma non sempre ciò avviene nel rispetto di quanto il testo indica con chiarezza e delle prassi esecutive.

Una breve digressione per chiarire le linee guida di questo studio. In un mio recente lavoro sulla pausa espressiva nella musica di Schubert ho confrontato nove diverse interpretazioni del movimento finale della sonata in La maggiore D. 959.² Partivo dalla convinzione che Schubert avesse piena coscienza delle potenzialità espressive del silenzio e lo utilizzasse per ottenere effetti particolari. In quasi tutte le esecuzioni alcune importanti pause espressive vengono accorciate e talvolta eliminate. Significative eccezioni sono l'eccellente interpretazione di Maurizio Pollini, che come è noto è sempre stato sensibile al significato espressivo del silenzio, e quella della pianista russa Olga Tverskaya. Quest'ultima esegue Schubert su uno strumento d'epoca, un fortepiano Graf del 1820, e ciò rappresenta un chiaro indizio sui criteri che sottendono la sua interpretazione: l'utilizzo del fortepiano si accompagna difficilmente ad un'esecuzione arbitraria, perché ha origine dal desiderio di recuperare il suono originale, ossia dalle stesse istanze dell'*Early Music Movement*. Dall'esame delle nove interpretazioni emerge che Pollini e Tverskaya sono dunque eccezioni e che la regola è di evitare quanto più possibile l'interruzione del flusso sonoro. Omettere

Enrico Careri, via dei Convolvoli 5, 00052 Cerveteri (Roma), Italia
e-mail: careri@unina.it

¹ RICHARD TARUSKIN, *Text and Act*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

² ENRICO CARERI, *Sull'interpretazione musicale del silenzio*, in «Et facciam dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo sessantacinquesimo compleanno*, Lucca, LIM, 2003, tomo II, pp. 1079-1090.

una porzione di silenzio è però un errore, se non altro perché gli effetti inaspettati – e tra essi l'improvvisa interruzione del suono – facevano parte del linguaggio dell'epoca, che aveva perso la linearità e la maggiore prevedibilità di quello barocco.

Se l'interprete di Schubert si prende la libertà di ignorare il silenzio, si può ben immaginare quali maggiori libertà si crede di poter concedere il musicista che affronta il repertorio barocco. Libertà prive di motivazioni stilistiche e in generale musicologiche che riguardano in particolar modo la dinamica. I segni dinamici sono grosso modo gli stessi, ma il fatto che il compositore settecentesco se ne serva di meno invece di essere attribuito al profondo mutamento stilistico avvenuto intorno agli anni Settanta del XVIII secolo viene generalmente inteso dagli interpreti come una sorta di incapacità di sfruttare a pieno le risorse già allora disponibili della notazione musicale. E ciò giustificerebbe l'aggiunta di effetti assenti in partitura, che in realtà hanno il solo scopo di rendere l'esecuzione più facilmente commerciabile. Una esecuzione bizzarra o in qualche modo diversa dal solito ha infatti maggiori possibilità di ottenere l'interesse della critica e di «vendere» di più.

Se ho voluto citare Schubert, ossia un repertorio e uno stile così distanti da Vivaldi, è perché – si tratti dell'omissione di una pausa espressiva o dell'aggiunta di un segno dinamico – l'errore di fondo è lo stesso: l'interprete sottovaluta il carattere intellettuale dell'atto compositivo, il fatto che il comporre è un'azione consapevole e non già il frutto di un'innata e ispirata musicalità.

Chiunque abbia curato un'edizione critica sa bene che prima di iniziare la trascrizione è necessario esaminare con cura la partitura per individuare gli elementi ricorrenti. Ciò permette in seguito di aggiungere tra parentesi quanto il compositore non ha indicato per fretta o semplicemente perché ritenuto ovvio. Qualsiasi aggiunta deve essere fortemente motivata sulla base di comportamenti analoghi: se Vivaldi indica abitualmente un «piano» nelle parti di sostegno quando attacca il canto, sarà opportuno aggiungerle tra parentesi dove doversero mancare. E ciò non è raro, in particolare nelle arie sostitutive, composte o copiate in gran fretta poco prima di andare in scena o anche in seguito alla *première* se l'aria originale non otteneva il successo sperato o non era adatta al cantante. L'individuazione della norma è dunque essenziale per colmare le lacune e per evitare per l'appunto l'arbitrio, ossia le scelte non sostenute da serie motivazioni musicologiche. L'edizione critica dovrebbe essere il punto di partenza essenziale dell'interpretazione. Per esperienza devo dire che ciò avviene di rado. Il curatore trascorre mesi e talvolta anni cercando soluzioni a tutti i problemi filologici che via via si presentano e poi li vede allegramente ignorati dall'interprete, che aggiunge legature, piani e forti dove capita. Nel caso del melodramma vivaldiano che ho curato personalmente, *La verità in cimento* (RV 739), il motivo di frustrazione nasce anche dal fatto che la registrazione pubblicata in CD da Opus 111, che dalle prime note getta il curatore nel più profondo sconforto, difficilmente sarà superata da una nuova interpretazione, perché questo

repertorio non consente all'editore un simile rischio.³ Ne consegue che il frutto forse più importante della faticosa realizzazione dell'edizione critica, ossia la sua esecuzione e registrazione, è inutilmente acerbo. Diverso il caso in cui l'interprete è egli stesso musicologo, nella migliore delle ipotesi impegnato nella cura di edizioni critiche: la splendida prima del *Motezuma* al Teatro De Doelen di Rotterdam, diretta da Federico Maria Sardelli l'11 giugno 2005, non è dovuta soltanto al suo talento di musicista ma a tutto il lavoro musicologico che c'è dietro.

Questo studio si propone di dimostrare con esempi tratti da alcune opere di Vivaldi – *La verità in cimento*, *Giustino*, *La fida ninfa*, *L'Olimpiade*, *Griselda* – ma anche da note composizioni strumentali, che il compositore non risparmiava segni dinamici se li riteneva necessari e che le lacune hanno luogo prevalentemente nei luoghi in cui erano considerati superflui. Si tratta di composizioni molto diverse tra loro, se non altro per la loro destinazione. Da una parte melodrammi, quindi fonti manoscritte composte spesso in tempi rapidi e destinate ad un numero circoscritto di esecuzioni (*La verità in cimento* al solo carnevale del 1720) e in seguito alla biblioteca personale di Vivaldi, dall'altra raccolte a stampa come *L'estro armonico* – alle quali peraltro accennerò solo brevemente in conclusione – di ben maggiore diffusione. Nel primo caso Vivaldi può permettersi omissioni e lacune, perché lui stesso darà istruzioni a musicisti e cantanti completando ciò che non è scritto durante le prove. Nel secondo il compositore si rivolge ad un pubblico molto vasto, non solo italiano e che dunque può non conoscere ciò che a lui e ai suoi musicisti appare scontato. Ma c'è una differenza ancora più importante: il melodramma dell'epoca è un genere ripetitivo nelle sue forme di base ed è pertanto molto più soggetto ad abitudini stilistiche e a norme compositive. *L'estro armonico* già dal titolo rivela l'intenzione di stupire con novità d'ogni sorta, e quindi anche con effetti dinamici non di *routine*.

Il 9 marzo del 2002 presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia è stata eseguita per la prima volta in Italia una selezione in forma di concerto de *La verità in cimento* diretta da Jean-Christophe Spinosi, che grande fortuna aveva avuto nei mesi precedenti in Francia. Avendone come già detto curato l'edizione e conoscendone dunque ogni singola nota ero particolarmente curioso di poterla finalmente ascoltare. Fin dalle prime note è risultato chiaro che qualcosa non funzionava. L'allegro iniziale era semplicemente irriconoscibile. Nell'esempio 1

³ Il direttore dell'*Ensemble Matheus* che ha realizzato il CD, Jean-Christophe Spinosi, sostiene di aver lavorato su una sua partitura «corretta» sulla base dell'edizione critica. A pagina 4 del libretto che accompagna il CD ringrazia il Direttore dell'Istituto Vivaldi «de lui avoir permis de consulter avant publication l'edition critique du manuscrit de *La verità in cimento*, établie sous l'égide de l'Istituto par le Professeur Enrico Careri». Ho potuto consultare la partitura a disposizione di Spinosi e posso assicurare che era a dir poco incorreggibile per il numero impressionante di errori ed è fin troppo chiaro che è molto più semplice e rapido utilizzare direttamente la mia edizione. Ma se anche ciò non fosse avvenuto, la sostanza non cambia perché la «correzione» avrebbe comunque ricostituito il testo vivaldiano.

ho trascritto la dinamica di quella esecuzione servendomi del CD che lo stesso Spinosi ha realizzato nel 2003. I segni dinamici inventati da Spinosi si trovano sotto la linea del basso dell'edizione critica:

Esempio1. *La verità in cimento*, Sinfonia, Allegro

SINFONIA
Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Basso

pp *ff* *pp*

ff *pp* *mf*

f *pp*

The image shows a page of a musical score for a symphony. At the top, it is titled 'SINFONIA Allegro'. The score is arranged in four systems, each with four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The first system shows dynamics *pp*, *ff*, and *pp* under the bass staff. The second system shows *ff*, *pp*, and *mf*. The third system shows *f* and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

SULL'USO VIVALDIANO DEI SEGNI DINAMICI

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of six systems of music. Each system contains four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is written in G major and 4/4 time. The dynamics range from *ppp* to *ff*. Measure numbers 11, 14, 17, 20, 24, and 28 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

11

14

17

20

24

28

f

p

ppp

f

mf

ff

ENRICO CARERI

Musical score for Enrico Careri, measures 32-57. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into systems of four staves each. Measure numbers 32, 35, 38, 41, 44, and 47 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *p*, *[p]*, *pp*, *f*, *ff*, *ppp*, *mf*, and *f*. There are also some markings like $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{5}$, and $\frac{4}{4}$ at the bottom of the system starting at measure 44. The score ends with a *pp* dynamic and a fermata over the final notes.

The image displays three systems of musical notation, likely from a Vivaldi manuscript. Each system consists of four staves: two for the upper strings (Violins I and II) and two for the lower strings (Violas and Cellos/Double Basses). The first system (measures 50-52) features a forte (*f*) dynamic marking. The second system (measures 53-55) shows a piano (*p*) dynamic marking, with a very piano (*pp*) marking appearing in the lower strings. The third system (measures 56-58) returns to a forte (*f*) dynamic marking, with a fortissimo (*ff*) marking in the lower strings. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Come si vede Spinosi ignora completamente le indicazioni dinamiche presenti in partitura, sia quelle aggiunte dal curatore che quelle originali vivaldiane. L'ascolto di questo brano esemplifica bene ciò che l'interprete dovrebbe sempre evitare, ossia l'arbitrio non sorretto da valide motivazioni stilistiche e musicologiche. Non è necessario essere esperti di musica barocca per avere la netta sensazione che questa non sia musica di Vivaldi. I contrasti dinamici, inesistenti nel manoscritto autografo, sono enfatizzati senza una ragione che non sia quella del puro esibizionismo. In partitura non c'è alcun segno che indichi quella sorta di effetto d'eco al contrario voluto da Spinosi, effetto peraltro fin troppo abusato e che comunque Vivaldi non manca di prescrivere nei luoghi che egli considera adatti. Sono invece indicati chiaramente i passaggi in cui sono previsti contrasti dinamici, ossia alle battute 32-34, 48-50 e 54-56. Ed è proprio questo il punto: se i segni di piano e forte fossero mancati, l'interprete avrebbe potuto sentirsi libero di decidere di testa sua, prendendo naturalmente ad esempio gli altri melodrammi vivaldiani, ma in questo caso non mancano affatto, come non mancano nel resto della partitura. Vorrei sottolineare fin d'ora che non si tratta di dettagli, perché i livelli sonori sono determinanti per la percezione della forma.

I luoghi abituali in cui Vivaldi indica «piano» e «forte» sono sostanzialmente due, il «piano» nelle parti strumentali ogni volta che ha inizio il canto e il

«forte» nelle sezioni strumentali. Questa è la norma ed è qui che Vivaldi «scorda» talvolta la «p» e la «f». Omette generalmente la «f» sulla prima battuta dell'introduzione strumentale, ma è lecito immaginare un «forte», dal momento che con l'inizio del canto gli archi devono suonare piano. In molte arie dell'opera la dinamica è tutta qui, si riduce a due soli piani sonori legati ai due diversi ruoli dell'orchestra, ossia di semplice sostegno del canto e di parte principale. La prima aria, «Mi fe' reo l'amor d'un figlio» può servire da esempio. Dopo le prime quindici battute introduttive l'orchestra tace lasciando per una battuta il canto privo di accompagnamento. Quindi i violini primi e poco dopo i secondi con l'accompagnamento minimo del basso riprendono gli arpeggi iniziali in «piano», in modo che la voce del tenore possa ben emergere dal sottofondo orchestrale. Conclusa a battuta 38 la prima intonazione dei tre ottonari che formano la prima strofa, c'è un breve interludio in «forte» dell'orchestra (battute 36-42), quindi sugli stessi versi il cantante intona la seconda parte di A accompagnato in «piano» dagli archi. Quando il canto tace, dopo un nuovo interludio strumentale in «forte» (battute 76-86), ha inizio la sezione B dell'aria col sostegno strumentale in «piano», quindi ha inizio il «da capo». Le arie delle prime quattro scene del melodramma seguono questo schema elementare e solo nella quinta Vivaldi si concede qualche effetto dinamico in più. Ciò non significa che l'interprete non possa introdurre qualcosa di suo, ma sempre in piena armonia con lo stile vivaldiano, evitando in particolare quegli effetti bruschi, talvolta addirittura violenti, presenti nell'esecuzione diretta da Spinosi (si veda proprio «Mi fe' reo l'amor d'un figlio»).

Nell'aria della quinta scena, «Tu m'offendi», una delle più belle dell'opera, Vivaldi introduce per la prima volta contrasti dinamici di qualche interesse. Sia nelle prime battute strumentali che nella loro ripetizione contratta tra le sezioni A e B (battute 23-25), il compositore alterna «forte» e «piano» per creare effetti d'eco. Sappiamo bene che anche questo è assolutamente normale, e tuttavia il fatto di riportare i segni dinamici dovrebbe scoraggiarne l'uso dove essi mancano, come nell'allegro iniziale. Caso a parte sono le arie sostitutive – ben tre nelle sole prime quattro scene – dove Vivaldi omette sempre i segni dinamici.⁴ L'ovvia spiegazione – come si è accennato – è la fretta in cui è costretto a comporre il nuovo brano, confermata dalla scrittura meno chiara e in corsivo. In questi casi l'interprete deve studiare per bene il testo e prendere poi decisioni coerenti con situazioni analoghe presenti nelle arie originali, ossia quelle composte nella prima stesura dell'opera.

Solo nell'aria della sesta scena, «Là del Nilo sull'arene», assistiamo al primo vero cospicuo utilizzo di segni dinamici. Già nell'introduzione strumentale, dove di solito non c'è alcuna indicazione, c'è un breve episodio in «piano» senza continuo. Poco oltre, dopo le prime battute di canto, per la prima volta nell'opera Vivaldi prescrive il «pianissimo» nelle parti strumentali. La ragione di ciò si trova nelle parole cantate dall'infelice Melindo e dall'effetto di singhiozzo che il

⁴ L'unica eccezione è l'aria «Se vincer non si può» dell'ottava scena del primo atto, dove peraltro ci sono solo le «p» quando ha inizio il canto.

compositore vuole evidentemente sia ben percepito. La parola «sconsolato» è interrotta da frequenti pause che evocano per l'appunto il gemito, il singhiozzo.

Esempio 2. *La verità in cimento*, «Là del Nilo sull'arene», battute 12-20

The musical score consists of three systems, each with four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings: *p* at measure 12, *pp* at measure 15, and *f* and *p* at measure 19. The basso continuo line has a *[p]* marking at measure 14 and a *[pp]* marking at measure 15.

Si noti a battuta 19 il rapido intervento in «forte» degli archi nel brevissimo spazio in cui il canto tace, eccezione alla norma che limita il «forte» alle sole sezioni strumentali. Situazione analoga a battuta 30 dove un improvviso arpeggio in «forte» dei violini introduce il passaggio melismatico sostenuto in «piano» dagli archi. La stessa rapida successione forte-piano ritorna a battuta 41 sempre per preparare il passaggio virtuosistico, mentre a battuta 55 l'orchestra

interviene di nuovo in «forte» nel rapido intervallo, appena un respiro, lasciato vuoto dal canto. Qualcosa di simile accade nell'aria dell'ottava scena, «Se l'acquisto di quel sogno», dove rapidi passaggi orchestrali in «forte» preparano i virtuosismi di Damira (battute 17 e 38), e nell'aria dell'undicesima scena, «I lacci tende» (battute 39, 42 e 45).

È chiaro che quanto appena descritto è degno di nota solo in relazione al fatto che eccezionalmente ne *La verità in cimento* Vivaldi prescrive contrasti dinamici dove generalmente il livello dinamico è mantenuto stabile, in particolar modo nelle sezioni di canto. L'imitazione musicale del singhiozzo di per sé non ha niente di eccezionale. Ciò che la rende interessante è l'insolita indicazione dinamica che per una volta contraddice il pregiudizio che allora incombeva sul melodramma italiano a proposito della scarsa coerenza tra testo e musica (può essere utile ricordare che nel *Teatro alla moda* Benedetto Marcello prende di mira proprio *La verità in cimento*).⁵

L'introduzione strumentale del terzetto della nona scena, «Aure placide e serene», è costituita da una fitta successione di effetti d'eco. Se in passaggi in cui il contrasto dinamico appare scontato Vivaldi indica accuratamente le «f» e le «p», è lecito immaginare che l'avrebbe fatto anche altrove nell'opera se solo l'avesse voluto. L'abuso ingiustificato di effetti d'eco priva di interesse l'effetto stesso.

Nel secondo e nel terzo atto l'utilizzo dei segni dinamici è grosso modo lo stesso di quello fin qui descritto. L'unica cosa degna di nota si trova all'inizio dell'aria della quarta scena del secondo atto, «Un tenero affetto», dove si legge «Tutti gli strumenti piano». Ciò sembra confermare la norma secondo cui l'introduzione strumentale è sempre in «forte» anche se non indicato in partitura. Si tratterebbe in questo caso della eccezione che conferma la regola.

Si è già accennato al fatto che le arie sostitutive sono del tutto prive di segni dinamici e che la probabile ragione sia la fretta. Situazione analoga sembra essere quella del *Tito Manlio* (RV 738), dove però i segni dinamici mancano nell'intera partitura. La spiegazione sembra indicata a c. 172r del manoscritto, dove si legge «Musica del Vivaldi fatta in 5 giorni». Se davvero la composizione è stata realizzata in tempi così ristretti, come evidentemente l'autore tiene a sottolineare, è comprensibile immaginare che i primi a farne le spese fossero i segni di *routine*. Anche in questo caso è preferibile non eccedere con le variazioni dinamiche ed avere ad esempio altre opere vivaldiane in cui i segni sono regolarmente indicati, come *L'Olimpiade* o *Griselda*. Caso a sé è invece *l'Orlando finto pazzo* (RV 727), dove l'assenza di segni dinamici nell'intero manoscritto è al momento inspiegabile. Vivaldi non poteva permettersi di scrivere in fretta, perché si presentava per la prima volta a Venezia in veste di operista. Per l'esordio al Teatro S. Angelo, nell'autunno del 1714, immaginiamo che non abbia risparmiato fatica. Si possono tentare diverse spiegazioni, ad esempio l'eccellenza dei suoi musicisti.

⁵ Si veda ENRICO CARERI, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de «La verità in cimento» di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 2, 2002, p. 75.

sti che avrebbe reso inutili i segni dinamici, ma alla luce degli altri manoscritti vivaldiani che ho potuto esaminare – dove gli effetti dinamici sono accuratamente riportati – è forse più giusto astenersi da qualsiasi spiegazione e lasciare per ora irrisolta la questione.

L'allegro iniziale della Sinfonia dell'*Olimpiade* (RV 725) è un primo gustoso assaggio dell'uso cospicuo di segni dinamici presente nell'intera partitura. Fin dalle prime note assistiamo al rapido alternarsi di forti e piani, di effetti d'eco sulle veloci figurazioni affidate ai violini:

Esempio 3. *L'Olimpiade*, Sinfonia, Allegro, battute 1-6

The image displays a musical score for the first six measures of the Allegro movement from Vivaldi's Sinfonia 'L'Olimpiade' (RV 725). The score is arranged in four systems, each containing staves for Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Allegro'. The score illustrates rapid dynamic contrasts, with markings for forte (f) and piano (p) alternating frequently. In measure 5, there is a 'Senza Cem[balo]' instruction and a piano (pp) marking. The notation includes various rhythmic figures and articulation marks.

Contrasti dinamici sono presenti in tutto il brano, talvolta molto serrati come alle battute 17 e 31, dove le prime due battute dell'Allegro vengono contratte in una:

Esempio 4. *L'Olimpiade*, Sinfonia, Allegro, battuta 17

The image shows a musical score for Example 4, starting at measure 17. It consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain rapid sixteenth-note passages. The bottom two staves (bass clef) contain a slower, more rhythmic bass line. Dynamic markings alternate between forte (f) and piano (p) across the measures. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Questo brano è un buon esempio della piena coscienza che il compositore aveva degli effetti che poteva ottenere con mezzi tutto sommato elementari. La contrazione alle battute 17 e 31 gli permette di raddoppiare la velocità già considerevole della composizione, resa particolarmente palese proprio dal rapido susseguirsi di forti e piani. È una scarica elettrica che dalle prime note accelera lo scorrere del tempo preparando l'ascoltatore ai tempi diversi del melodramma. Si tenga presente che gli Allegri iniziali dell'*Olimpiade* e della *Verità in cemento* si basano sullo stesso principio vivaldiano della ripetizione vorticosa di cellule ritmico-melodiche elementari, ma che solo nell'Allegro dell'*Olimpiade* il compositore prescrive gli effetti d'eco, segno questo che lo stesso principio compositivo non implica necessariamente le stesse modalità esecutive.

Contrasti dinamici molto serrati si trovano anche nell'introduzione strumentale dell'aria di Aminta nella terza scena del primo atto, «Il fidarsi della spene», in particolare nella terza e quarta battuta, dove si alternano coppie di semicrome in forte e in piano. Rapido alternarsi di forti e piani anche nell'introduzione strumentale dell'aria di Aristeia «Sta piangendo la tortorella», nella terza scena del secondo atto, soprattutto alle battute 11 e 12. L'indicazione «forte» è talvolta presente nelle parti strumentali nelle note conclusive delle sezioni cantate, sia in A (alla fine delle due intonazioni dei versi) che alla fine di B. Ne sono esempi, nel primo atto dell'*Olimpiade*, le arie della quinta e sesta scena del primo atto, «Del destin non vi lagnate» (battute 42-43 e 81-82) e «È troppo spietato» (battute 29-33, 70-74 e 99-101), rispettivamente di Clistene e Aristeia. Esempi simili si trovano anche in molte altre arie dell'opera, tra le quali nel secondo atto quelle della quarta, quinta e decima scena, «Per que' tanti suoi sospiri» (battute 51-53), «Siam navi all'onde argenti» (battute 50-51) e «Se cerca, se dice», rispettivamente di Argene, Aminta e Megacle. Da notare che spesso gli archi suonano in «forte» all'unisono la stessa linea del canto. Nell'aria di Megacle, «Se cerca, se dice», gli strumenti sottolineano in «forte» le parole più tragiche del testo metastasiano, «rispondi mori» (battute 9-11 e 32-34) e «piangendo parti» (battute 49-51).

Interventi in «forte» dell'orchestra nelle sezioni cantate si trovano anche nei luoghi in cui il compositore vuole enfatizzare singole parole o interiezioni, come nel duetto di Megacle e Aristeia, «Ne' giorni tuoi felici», nella decima scena del primo atto. A battuta 34 (e più avanti a battuta 63) l'interiezione «Ah» è sottolineata dall'improvviso «forte» degli archi, che prima tacevano e che subito dopo riprendono in «piano» (v. esempio 5). L'orchestra interviene in «forte» anche per dare particolare enfasi alle parole «tu mi trafiggi il cor» (battute 38-41), «ah che tacendo, o Dio» (battute 77-79), e «chi mai provò di questo affanno più funesto, più barbaro dolor» (battute 104-112, 115-117). Lo stesso accade nell'aria di Alcandro «Se tu sprezzar pretendi», nella seconda scena del secondo atto, alle parole «ingiusta è la mercede» (battute 39-41 e 64-66) e «hai troppo ingrato il cor» (battute 46-50 e 74-78).

Esempio 5. *L'Olimpiade*, «Ne' giorni tuoi felici», battute 32-41

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system covers measures 32 to 41. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Megacle, and Aristeia. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score shows the vocal lines for Megacle and Aristeia with their respective lyrics. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are placed above the vocal lines and below the instrumental staves to indicate changes in volume. The second system covers measures 37 to 41, featuring four staves: Violino I, Violino II, Megacle, and Basso. This system includes lyrics for Megacle and the Basso part. Trills (*tr*) are marked above certain notes in the vocal lines. Dynamic markings of *f* are used throughout this section.

Nell'*Orlando furioso* (RV 728) e nel *Giustino* (RV 717) si nota un uso piuttosto contenuto dei segni dinamici, sempre limitato alla *routine*. Unica eccezione nel *Giustino* l'aria di Amanzio «Candida fedeltà» nella decima scena del secondo atto, dove in tutta la sezione A violini e oboi sottolineano in «forte» le sillabe finali dei singoli versi. Diverso il caso di *Griselda* (RV 718), dove Vivaldi non risparmia forti e piani. Ne sono esempio le arie della terza, quarta e quinta scena del primo atto, «Se ria procella», «Brami le mie catene» e «Vede orgogliosa l'onda», rispettivamente di Gualtiero, Griselda e Ottone, tutte introdotte da sezioni strumentali caratterizzate dal rapido alternarsi di forti e piani. Lo stesso avviene nelle arie della prima e seconda scena del secondo atto e della settima scena del terzo. Non è raro che Vivaldi utilizzi gli strumenti in «forte» nelle sezioni di canto, come nella parte conclusiva di A della già citata «Vede orgogliosa l'onda» su un arpeggio ostinato di settima di dominante:

Esempio 6. *Griselda*, «Vede orgogliosa l'onda», battute 31-32

The image shows a musical score for Example 6, consisting of five staves. The top two staves are for violins and violas, the third for cellos and double basses, and the bottom two for a vocal line. The score is in G major and 3/4 time. The first measure is marked with a '31' and a 'f' dynamic. The string parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between 'f' and 'p' dynamics. The vocal line begins with the lyrics 've - de or-go-glio - sa l'on - da, il mar in - fi - do, e pur l'a - ma - ta'. The vocal line also has 'f' and 'p' markings. The score ends with a '32' in the first measure of the next system.

Nell'aria di Costanza della settima scena del primo atto, «Ritorna a lusingarmi», Vivaldi dimostra un'attenzione davvero particolare per la dinamica. Alle battute 35-37 gli archi accompagnano l'effetto d'eco del canto alternando piani e pianissimi:

Esempio 7. *Griselda*, «Ritorna a lusingarmi», battute 34-37

The image displays a musical score for the aria «Ritorna a lusingarmi» from the opera *Griselda*, measures 34-37. The score is arranged in five systems. The first system (measures 34-35) features a vocal line with lyrics "vez zeg-gian" and piano accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*. The second system (measures 36-37) continues the vocal and piano parts, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Interventi in «forte» dell'orchestra nelle sezioni di canto si trovano nell'aria di *Griselda* della dodicesima scena del primo atto, «Ho il cor già lacero» (battute 41-42), nel terzetto della quattordicesima scena del secondo atto, «Non più regina» (battute 7-9, esempio 8), nell'aria di *Griselda* della terza scena del terzo atto, «Son infelice» («forte» degli archi sulla parola «morte» alle battute 26, 33, 49, 60, 67), nell'aria di *Griselda* della sesta scena del terzo atto, «Dopo un'orrida procella» (battute 11, 13, 16, 31, 40, 44, 60). Nell'aria di Gualtiero della settima scena del terzo atto, «Sento che l'anima teme», come nell'aria «Ne' giorni tuoi felici» dell'*Olimpiade*, il «forte» degli archi serve a porre in rilievo l'interiezione «Ah» (battute 16 e 29) e le parole «pena» (battute 24 e 31) e «amore» (battute 25 e 32).

Esempio 8. *Griselda*, «Non più regina», battute 7-9

The image shows a musical score for Example 8, titled «Non più regina» from *Griselda*, measures 7-9. The score is arranged in a system with six staves. The top three staves are for instruments (likely strings), and the bottom three are for vocal parts. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/8. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written below the vocal staves, with some words in brackets indicating breath marks or phrasing. The lyrics are: "Pie - tà. — mer - cé. — MI - ra - la. Che ria sen - Pie - tà. — mer - cé. — Sen - ti - mi. Che ria sen - re. 'son il tuo re.' Ta - cl. In va - no."

Anche ne *La fida ninfa* (RV 741) Vivaldi indica con precisione dove suonare forte e piano, soprattutto nelle sezioni strumentali che precedono il canto, come nel primo atto nell'aria di Morasto della seconda scena, «Dolce fiamma» (battute 1-4) e nell'aria di Oralto della decima scena, «Cor ritroso» (battute 16-20), e nel secondo atto nell'aria di Morasto della decima scena, «Destin avaro» (battute 8-11). Ma l'aria che più di qualsiasi altra dovrebbe servir da monito ad evitare variazioni dinamiche arbitrarie è quella di Licori nella quarta scena del primo atto, «Selve annose», dove il serrato contrasto dinamico non si limita alla sezione iniziale affidata agli archi, ma prosegue oltre per tutta la durata dell'aria:

Esempio 9. *La fida ninfa*, «Selve annose»

Licori [e] Narete

Violino I

Violino II

Viola

Licori

Basso

4

Sel - ve - an - no - se, sel - ve - an - no - se, er - me fo - re - ste di - te

7

voi se mai ve - de - ste al -

9

ma af - lit - ta al par di me.

7

ENRICO CARERI

12

O ri - cet - to d'in - fe - li - ci, sco - glo in - fau - sto, a - spre pen - di - ci, vi - ver

15

qui, vi - ver qui vi - ta non è, no, no, non è, sco - glo in -

17

- fau - sto, a spre pen -

19

di - ci, vi - ver qui vi - ta non è.

Un rapido cenno, per concludere, ad alcune note raccolte strumentali a stampa. Nell'*Estro armonico* op. III Vivaldi prescrive di regola il «piano» e il «pianissimo» nelle parti di sostegno al violino principale o ai violini concertanti, come in 2/iv (battuta 171), 3/iii (battuta 111), 8/ii (battuta 98), 8/iii (battuta 224) e 11/ii (battuta 3).⁶ Piuttosto frequenti gli effetti d'eco, anche se molto meno di quanto siamo abituati a dover ascoltare. Il fatto che una frase o anche un breve inciso sia ripetuto uguale non significa che si debba eseguire prima forte e poi piano (o viceversa). Ancor più che nelle partiture autografe dei melodrammi Vivaldi indica i livelli dinamici con la stessa precisione degli altri segni notazionali.

Altro luogo dove talvolta sono presenti contrasti dinamici è la sezione finale, come in 2/ii (battute 77-83), 3/iii (battute 219-248) e 9/iii (battute 182-191), per dare particolare enfasi alle battute conclusive. Ci sono poi interi movimenti basati sull'alternanza di piani e forti, come 2/iii, o in cui comunque Vivaldi prescrive segni dinamici che vanno oltre la normale *routine*, come 4/ii (battute 59-65) e soprattutto 8/iii (battute 195-202), dove i diversi livelli dinamici sono separati e sottolineati da pause. All'inizio di 9/iii Vivaldi prescrive il «piano» per creare un forte contrasto tra la prima frase affidata al violino principale e ai primi e secondi violini e la violenta risposta orchestrale, e prepara in tal modo le sezioni virtuosistiche del solista. Casi come questo, dove la scrittura orchestrale suggerisce in modo apparentemente inequivocabile i livelli dinamici, devono far riflettere. Se il compositore si preoccupa di precisare piani e forti dove appare scontato vuol dire che così scontato non è. L'interprete potrebbe infatti seguire la norma, che all'inizio prevede il «forte». In sostanza Vivaldi interviene dove immagina possibile che l'esecutore non capisca le sue intenzioni, che in questo caso non sono solo quelle di realizzare un contrasto soli-tutti ma qualcosa di più marcato.

Nel *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. VIII ci si potrebbe aspettare un uso forse più esteso dei segni dinamici, se non altro perché molti concerti rappresentano scene e situazioni della vita reale. Se si eccettuano i luoghi abituali già visti nell'op. III, Vivaldi se ne serve invece in poche occasioni. Un buon esempio di utilizzo della dinamica ad uso «imitativo» o «rappresentativo» è il primo movimento dell'*Autunno*, dove la graduale diminuzione del volume dal piano, al più piano, al pianissimo e infine al silenzio serve al compositore per imitare l'ubriaco che pian piano, finita l'euforia, si addormenta.

Le altre composizioni strumentali e vocali che ho potuto consultare confermano la tesi di fondo di questo studio: l'assenza di segni dinamici nei luoghi non abituali non è imprecisione o dimenticanza né autorizza l'arbitrio. L'analisi sistematica di apparenti dettagli fornisce ulteriori prove – se ce ne fosse bisogno – che la musica è il frutto di un'azione intelligente che richiede intelligenza. Seguire il proprio istinto giustificandosi con presunte imprecisioni notazio-

⁶ Il numero arabo indica il concerto, quello romano minuscolo il movimento.

nali è errato proprio perché offende l'intelligenza del compositore. Negli ultimi anni della sua vita, Schubert si è servito spesso delle pause per realizzare quella che Newman ha definito «freedom of time», ossia una libertà temporale che è nella musica stessa e che l'interprete realizza eseguendo con precisione quanto indicato in partitura.⁷ Ignorare le pause, ossia accorciarle o eliminarle, significa pensare che il compositore si sia sbagliato, che Schubert si sia sbagliato, non uno qualunque. Non si è sbagliato, né si sbaglia, Vivaldi, «dimenticando» tre «p» nella prima battuta della Sinfonia de *La verità in cimento* e tre «f» nella battuta seguente.

⁷ WILLIAM NEWMAN, *Freedom of Time in Schubert's Instrumental Music*, «Musical Quarterly», 41, 1975, pp. 528-545.

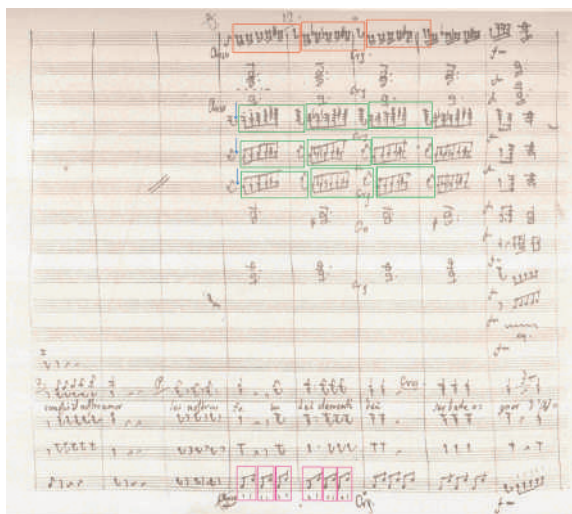
Marco Beghelli

CHE COSA CI DICONO LE «TRAVATURE» VIVALDIANE?

La filologia musicale si trova spesso a confrontarsi col problema delle cosiddette «travature», vale a dire i tratti orizzontali che uniscono fra loro i gruppi di note di durata inferiore alla semiminima. Che nella lingua italiana non si sia radicato un termine ufficiale riconosciuto come univoco, nonostante le tante parole donate dal nostro idioma al lessico musicale internazionale, è l'effetto di un evidente disinteresse invalso per la questione, riscontrabile ancora nell'odierna pratica editoriale: a fronte di realtà grafiche molto diversificate rinvenibili fra i manoscritti autografi dei compositori, troppe edizioni preferiscono infatti soluzioni standardizzate, che ignorano le peculiarità e annullano le differenze.

In effetti, a far perdere il significato pregnante delle travature deve aver contribuito non poco proprio la stampa, con le sue tendenze a normalizzare e uniformare i segni grafici, là dove la pratica manoscritta sapeva invece essere più flessibile e attenta ad avallare esigenze specifiche. Ancora a inizio Ottocento si ha la netta percezione che l'indicazione delle travature non sia affatto un atto meccanico per il compositore, e che il segno custodisca invece importanti informazioni esecutive sul fraseggio. Si veda questa pagina rossiniana, (Figura 1) dove convivono soluzioni diversificate fra violini, legni e contrabbassi,

Figura 1. Rossini, *Semiramide*, «Introduzione», manoscritto autografo



Marco Beghelli, Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna, Italia.
e-mail: marco.beghelli@unibo.it

con raggruppamenti di sole due note ovvero di 1+5 note, per evidenziare il peculiare fraseggio «spezzato» richiesto dall'autore: un contesto musicale particolare giustifica dunque la grafia anomala. Si veda anche quest'altra pagina dello stesso brano (Figura 2), dove invece la travatura si segnala per una lunghezza fuori misura, inglobando il «battere» successivo, con tanto di segno correttivo di allungamento nell'oboe a cavallo di battuta. Pure in questo caso, il particolare contesto musicale giustifica la grafia anomala:

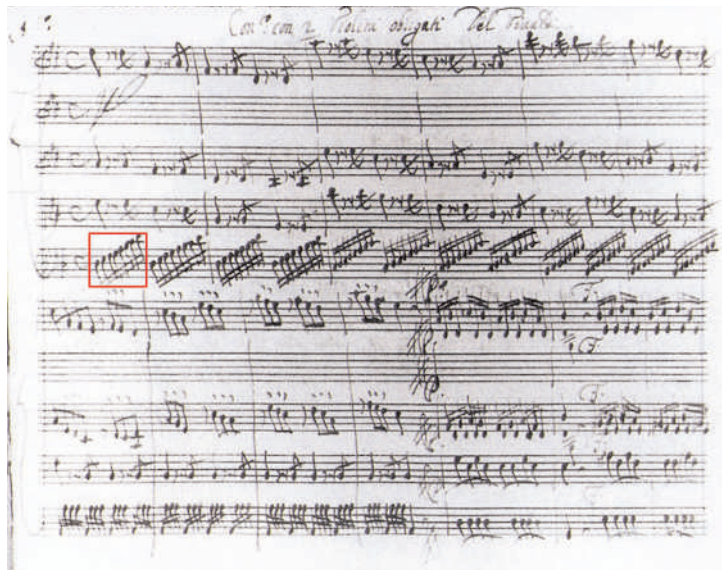
Figura 2. Rossini, *Semiramide*, «Introduzione», manoscritto autografo



Ciò appurato, viene spontaneo immaginare come siffatte modalità di scrittura si fossero diffuse già precedentemente all'Ottocento, in epoche cioè in cui l'indicazione del fraseggio attraverso i segni di legatura doveva essere ancora poco sviluppata; ma quanto indietro ci possiamo spingere? Lo scopo di questa mia rapida indagine è proprio quello di appurare se anche in Vivaldi l'indicazione delle travature abbia o no un valore esecutivo, e se l'impiego di raggruppamenti «anomali» faccia parte o no del suo *usus scribendi*. Per la mia ricerca, preziosissimo è stato l'aiuto che mi ha fornito Fabrizio Ammetto, che mi ha messo a disposizione la sua vasta conoscenza degli autografi vivaldiani e che qui sentitamente ringrazio.

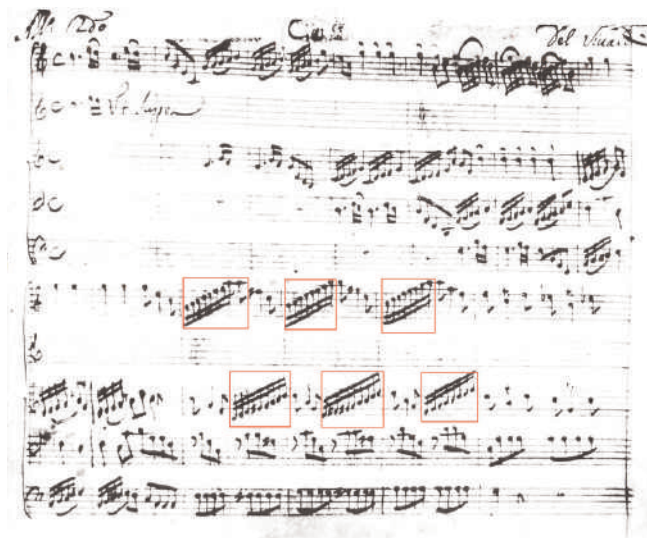
Concerto per due violini RV 511, I movimento (Figura 3): non credo possa sussistere alcun dubbio sul fatto che, in un tempo di 4/4, il raggruppamento di otto semicrome sotto un'unica travatura sia il frutto di una decisione volontaria e consapevole da parte di qualunque autore; in questo caso specifico, la motivazione musicale sta senza dubbio in quella scala ascendente da eseguirsi «tutta d'un fiato», senza la minima cesura dopo la quarta semicroma: e per dodici volte il segno di Vivaldi è inequivocabile.

Figura 3. A. Vivaldi, Concerto per due violini RV 511, I movimento



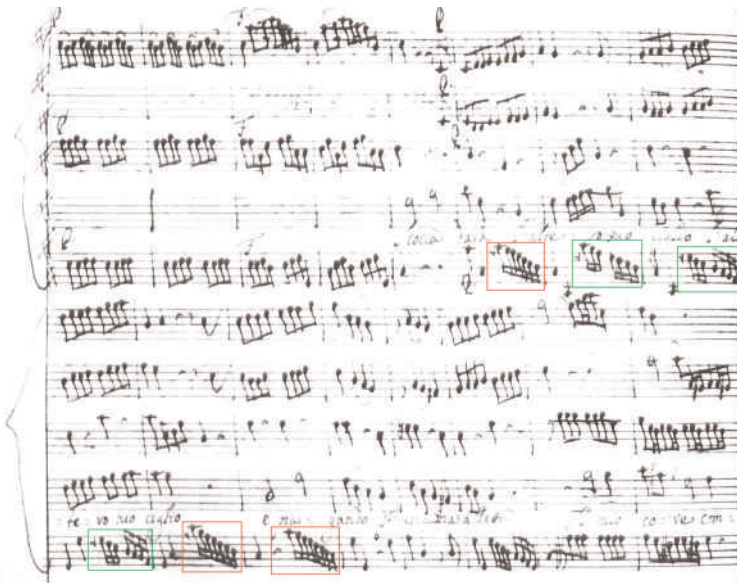
Si tratta di una scrittura talmente icastica da venire fedelmente rispettata e conservata anche dalle copie coeve non autografe: del Concerto per violino RV 182 non ci è pervenuto l'originale vivaldiano, ma dopo l'esempio precedente possiamo avere una buona dose di certezza che anche Vivaldi avesse tracciato le sei scale dei violini allo stesso modo della copia che ce lo tramanda (Figura 4).

Figura 4. A. Vivaldi, Concerto per violino RV 182, I movimento



Cambiamo genere, e vediamo un'aria d'opera: «Scocca dardi l'altero tuo ciglio», da *Griselda*, RV 718 (Figura 5a): qui la scala di semicrome ai bassi è discendente, e di sole sette note, avendo il battere in pausa; ma concettualmente il discorso non cambia, in quanto la travatura che si allunga oltre le quattro note non è una grafia standard e induce anche solo inconsapevolmente l'esecutore a una esecuzione compatta, quasi precipitata. Il problema è semmai qui il comportamento scrittorio di Vivaldi, assolutamente incostante, disomogeneo, battuta dopo battuta, per cui quella medesima scala risulta notata dapprima con un tratto unico, poi per tre volte in forma divisa e ancora due volte in forma unita. A tale proposito, è interessante osservare come l'interruzione della travatura trovi una giustificazione nella scala che parte dal Sol per il cambio di direzione dei gambi delle note, dapprima diretti verso il basso, poi verso l'alto, benché non sarebbe stato impossibile disporre sempre e comunque tutti i sette gambi direzionandoli verso il basso, al fine di salvaguardare l'unità di travatura;

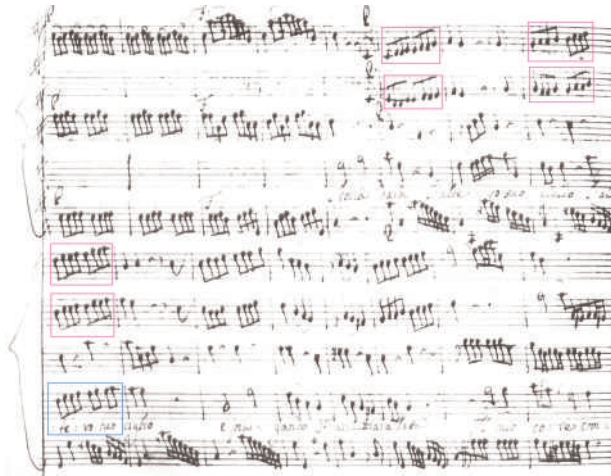
Figura 5a. A. Vivaldi, *Griselda*, RV 718, aria: «Scocca dardi l'altero tuo ciglio»



nessuna giustificazione si offre invece per la seconda scala discendente, la quale parte dal Do come le tre scale notate in forma unita, e non richiede alcuna inversione di gambo. È dunque questo un tipico caso vivaldiano di notazione incostante, frequentissima negli autografi che ho visionato.

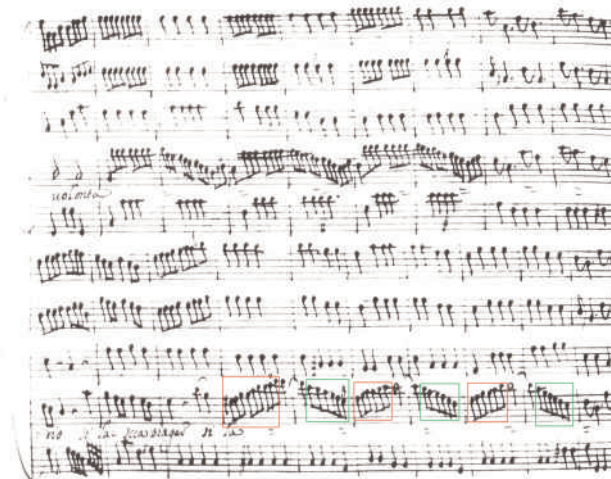
Vorrei approfittare di questa stessa pagina per far notare un'altra tipica figurazione dell'epoca (Figura 5b): mentre i bassi sciorinano le loro scale discendenti, i violini si cimentano con una successione di scale per seconde ribattute (Do-Re, Re-Mi, Mi-Fa, Fa-Sol). La presenza del suono ribattuto induce un fraseggio obbligato, per coppie di note, e non è difficile trovare in letteratura figurazioni del tutto analoghe con travatura interrotta appunto ogni due note.

Figura 5b. A. Vivaldi, *Griselda*, RV 718, aria: «Scocca dardi l'altero tuo ciglio»



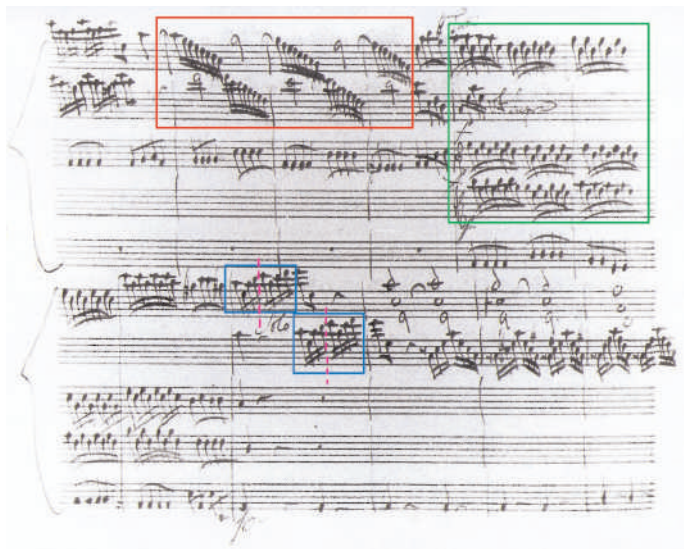
Anche Vivaldi lo fa, nel sistema successivo, rigo del canto, ma in quella sede la motivazione va ricercata non già nell'ottica del fraseggio, bensì nella convenzione puramente grafica di scrivere i raggruppamenti del canto in rapporto alla sillabazione: e dunque, le prime due coppie di note sono collegate da un'unica trave, in quanto intonano la stessa sillaba («-te-»), mentre la terza e la quarta coppia risultano separate per via del cambio di sillaba («-ro», «-tuo»). Ciò non toglie che anche per il canto Vivaldi si possa trovare a indicare occasionalmente travature dettate proprio da necessità di fraseggio: poche battute più avanti (Figura 6), là dove il canto comincia lunghi vocalizzi in terzine, se la progressione scalare è distesa un'unica trave unisce sei crome, ma se è interrotta da note ribattute anche la travatura s'interrompe.

Figura 6. A. Vivaldi, *Griselda*, RV 718, aria: «Scocca dardi l'altero tuo ciglio»



Potrei continuare con decine di esempi simili, che non aggiungerebbero però nulla di nuovo a quanto già rilevato. Piuttosto vorrei puntare l'attenzione sulle conseguenze di tutto ciò a livello editoriale. Il postulato parrebbe scontato: se una certa grafia pur anomala è portatrice di significato, l'edizione a stampa moderna dovrebbe rispettarla, per non perdere *quel* significato, assai utile all'esecutore. Ma dirò di più: di fronte a comportamenti incostanti come quelli sopra evidenziati, un'edizione critica dovrebbe prendere decisioni forti, uniformando i passi difformi secondo il criterio della *lectio difficilior*. Per quanto ho invece potuto vedere, né la vecchia edizione Malipiero, né alcune delle più recenti iniziative editoriali sono propense a rispettare le travature di Vivaldi più particolari e specifiche, uniformando invece la scrittura ai classici gruppi di quattro note. Un esempio per tutti: una pagina dal primo movimento del concerto per due violini RV 508 (Figura 7a):

Figura 7a. A. Vivaldi, Concerto per due violini RV 508, I movimento



Si noti quanta coerenza c'è nella grafia autografa di Vivaldi, sia nel raggruppamento delle semicrome «ad otto», in due figurazioni di diverso profilo, sia nel successivo raggruppamento «a quattro», quando il disegno melodico passa a una figurazione appunto di quattro note esposta due volte di seguito.

Ma cosa rimane di tutto questo nell'Edizione Malipiero del 1951? Nulla (Figura 7b): tutto viene banalizzato in raggruppamenti convenzionali di quattro semicrome.

Figura 7b. A. Vivaldi, Concerto per due violini RV 508, I movimento (Malipiero)

The image displays a page of a musical score for Vivaldi's Concerto for two violins, RV 508, first movement. The score is in G major and 3/4 time. It features two violin parts and a basso continuo. The first system shows measures 14-18, with a red box highlighting a specific passage in the first violin part. The second system shows measures 19-23, with a red box highlighting a passage in the first violin part and a green box highlighting a passage in the second violin part. The score is published by P. B. 046.

Vorrei ora attirare l'attenzione su un altro tipo di travatura, ancor più particolare, che in mancanza di una terminologia assodata chiamerò per comodità «travatura incrociata»: intendo dire quel particolare tipo di raggruppamento in cui le note si dispongono in parte sopra, in parte sotto la trave, che fa da spartiacque. È una grafia tipicamente settecentesca, di cui rimangono però tracce ancora all'inizio dell'Ottocento. Si veda una pagina di Schubert (Figura 8).

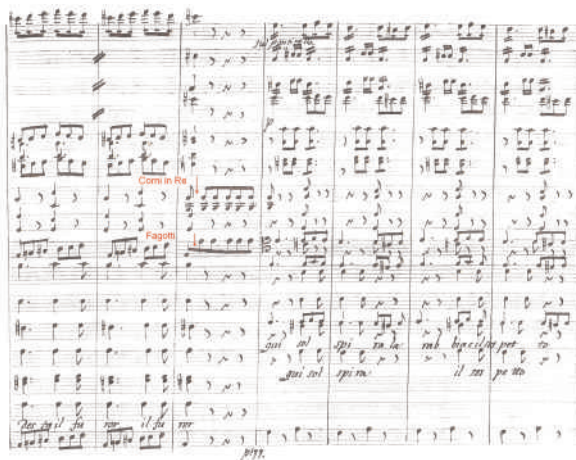
Figura 8. Schubert, *Die Freunde von Salamanka*, «Duetto Diego-Alonso», manoscritto autografo



Oggi l'esecutore medio ha perso l'abitudine alla «travatura incrociata», in quanto da oltre un secolo la stampa musicale l'ha abbandonata, perdendo insieme col segno anche il suo eventuale significato, se mai vi fu. Un mio sospetto, per il quale non ho però mai trovato conferma fino in fondo, è infatti che tale grafia non fosse dettata soltanto da una comodità di scrittura, per ovviare a un'eccessiva distanza reciproca fra le note che fanno gruppo (nell'esempio, fra il Sol sotto il rigo e il Si al centro del rigo), ma che tale grafia possa aver avuto anch'essa un certo significato nell'ambito del fraseggio. È indubbio, infatti, che quel Sol sotto il rigo sia estraneo a quanto segue: è la conclusione della figurazione che precede il taglio, e si stacca nettamente dalla nuova figurazione fatta di pausa e tre crome, prendendo il posto della prima pausa.

Con un po' di fortuna, si possono persino riscontrare casi in cui la «travatura incrociata» si identifica in tutto e per tutto con la travatura interrotta, come in questo esempio da Meyerbeer (Figura 9), dove la scrittura graficamente differente fra corni e fagotti sembra nondimeno avere il medesimo significato musicale.

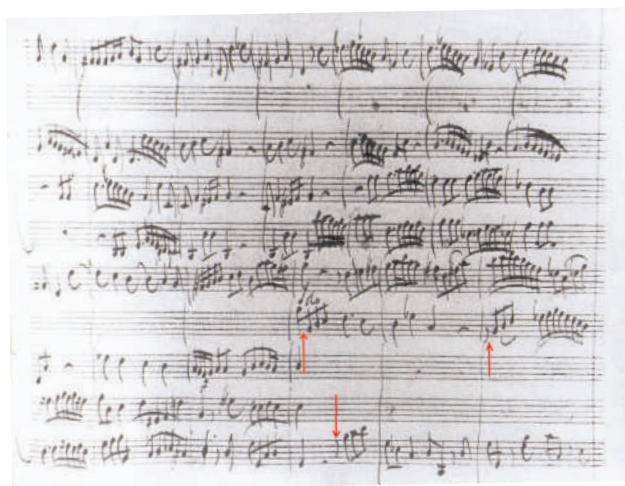
Figura 9. Meyerbeer, *Semiramide*, «Introduzione», copia coeva in mancanza dell'autografo



In Vivaldi, un secolo prima di questi esempi, la «travatura incrociata» è talmente diffusa, presente praticamente in ogni pagina autografa, da far sorgere il sospetto di una grafia desemantizzata. Eppure esempi che sembrano obbedire a una stretta coerenza logico-musicale non mancano neppure fra le carte del Nostro.

Nel I movimento del Concerto per due violini RV 510 (Figura 10), ad esempio, la travatura incrociata sembra indicare una situazione del tutto simile a quella del precedente caso schubertiano: la particolare grafia isola la prima delle quattro note e addita così all'esecutore l'imitazione del disegno di tre crome ascendenti che proprio qui ha inizio, suggerendo un'articolazione interrotta e non legata fra la prima nota e le tre successive.

Figura 10. A. Vivaldi, Concerto per due violini RV 510, I movimento



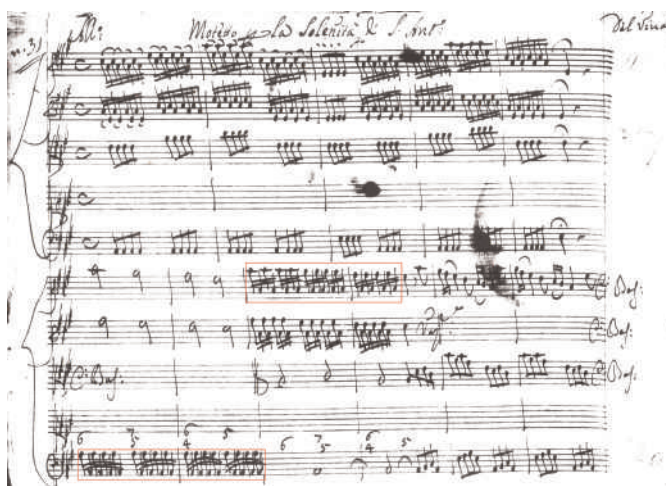
Situazioni analoghe si trovano non solo a livello melodico, ma anche nelle formule di accompagnamento, come al termine del «tutti» che avvia il concerto per flauto diritto RV 442 (Figura 11), dove la travatura incrociata fra la tonica e la sottodominante, unitamente alla travatura autonoma per le due ultime crome sulla dominante, parrebbe voler indicare all'occhio dell'esecutore un effetto di rallentamento del modulo cadenzale, un rallentamento del tempo confermato anche dalle semiminime in cui si attestano i violini e dalla corona in cui sfocia il tutto.

Figura 11. A. Vivaldi, Concerto per flauto RV 442



E che dire del gioco di ottave spiccatamente violinistico (Figura 12), che la scrittura incrociata sembra suggerire d'esecuzione assolutamente sciolta?

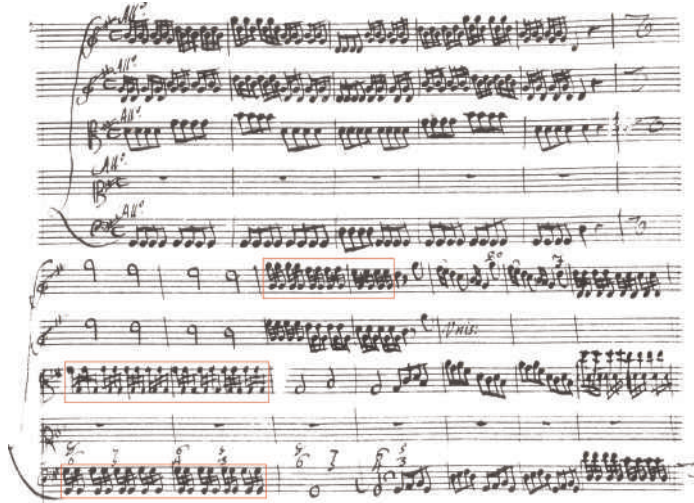
Figura 12. A. Vivaldi, Mottetto RV 634



CHE COSA CI DICONO LE «TRAVATURE» VIVALDIANE?

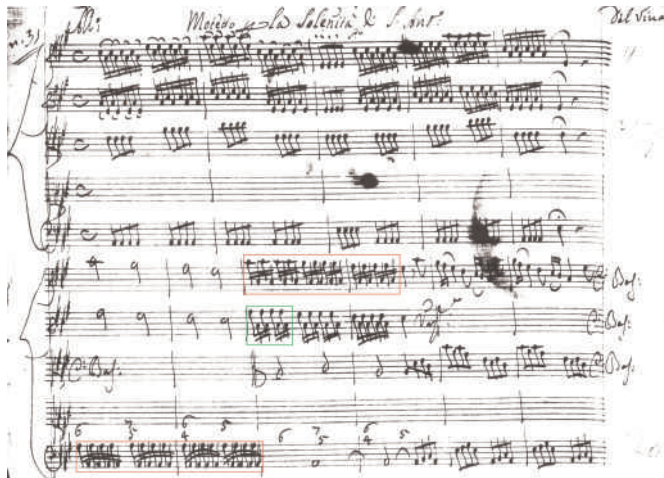
Una scrittura tanto tipica, quest'ultima, da venire conservata anche nelle copie d'epoca e persino estesa alle viole (Figura 13), là dove Vivaldi le aveva semplicemente indicate «col Basso» (nella copia, il mottetto è trascritto un tono sotto).

Figura 13. A. Vivaldi, Mottetto RV 634



Ancora una volta, ecco subentrare tuttavia l'incostanza grafica di Vivaldi, al punto che le due sezioni dei violini, pur impegnate in una scrittura del tutto analoga, vengono notate contemporaneamente in modo differente (Figura 14),

Figura 14. A. Vivaldi, Mottetto RV 634



mentre l'anonimo copista reinstaurerà di sua iniziativa, anche se solo parzialmente, il parallelismo grafico tra violini I e II (Figura 15).

Figura 15. A. Vivaldi, Mottetto RV 634

The image shows a page of a musical score for Vivaldi's Mottetto RV 634. It consists of several staves. The top staves are for Violin I and Violin II, both marked 'Al.'. Below them are staves for other instruments, including a Bassoon (B♭) and a Cello/Double Bass (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several red and blue boxes highlighting specific passages in the lower staves, likely indicating areas of interest or comparison between the original manuscript and a later edition.

Il dubbio, allora, nasce spontaneo: se anche in siffatte figurazioni riscontriamo scelte grafiche mutevoli, dobbiamo forse dedurre che la «travatura incrociata» non portasse con sé un particolare significato esecutivo, almeno per Vivaldi? Credo che la realtà sia meno categorica, e forse la risposta più logica è questa: certe *tipiche* figurazioni strumentali domandavano modalità esecutive altrettanto *tipiche*, stilisticamente connotate, che l'esecutore ben conosceva essendo cresciuto all'interno di quello stile; la notazione poteva eventualmente esplicitare tali modalità esecutive, suggerirle ovvero sottolinearle, ma doveva trattarsi perlopiù di indicazioni pleonastiche, perché la modalità esecutiva di quelle figurazioni non era insita nella grafia prescelta ma nelle figurazioni stesse, indipendentemente da come fossero notate sulla carta. E il comportamento autonomo di quest'ultimo copista, rispetto all'originale di Vivaldi, lo conferma.

Tutto ciò comporta immediate ripercussioni sulla resa di quei passi nelle stampe moderne. Perché, tornando ad esempio alla «travatura incrociata», se arriviamo ad accertare che per Vivaldi essa non si caricava di alcun senso aggiuntivo, allora sarebbe meglio trascurarla del tutto, visto che agli occhi del lettore moderno le «travature incrociate» spuntano dalla pagina come corpi estranei alla norma; e ancor più anomale risultano se irrigidite in forma stampata. Al contrario, qualora si arrivasse ad accertare una loro significazione specifica, ogni edizione critica dovrebbe farsene carico, accettandole come segni d'autore e fin integrandole là dove il manoscritto autografo risultasse trascurato o incoerente. Di certo, ciò che mi pare invece non si dovrebbe comunque fare è

attivare un comportamento ambiguo, come quello rilevabile in alcune recentissime edizioni vivaldiane (Figura 16):

Figura 16. A. Vivaldi, Concerto RV 584, ed. S.P.E.S.

The image displays two systems of musical notation for Vivaldi's Concerto RV 584, edited by S.P.E.S. Each system consists of six staves: Violino I (VI I), Violino II (VI II), Viola (VI), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Bassoon (Fag). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *p* and *f*. Two red rectangular boxes are drawn around specific musical phrases in the first system, highlighting the use of crossed beams (travature) for notes. The first box is around a phrase in the Violino I and Bassoon staves, and the second box is around a phrase in the Violino I, Violino II, and Bassoon staves. The notation is complex, with many beamed notes and rests.

Cosa percepisce il lettore da una pagina come questa? Una serie di informazioni, ma non tutte corrette:

1) percepisce che la travatura incrociata ha una valenza significativa per Vivaldi, dal momento che l'edizione moderna l'assume forzando le abitudini di stampa normalmente in uso, pur di restare il più vicino possibile all'originale;

2) percepisce inoltre che Vivaldi usa tale peculiarità grafica soltanto per intervalli ampi come l'ottava, e non per intervalli più stretti, come terze, quinte, seste;

3) ciò considerato, il lettore può concludere in definitiva che la travatura incrociata ha una valenza meramente *grafica* e non anche una valenza *esecutiva*, altrimenti il curatore dell'edizione critica avrebbe provveduto ad estenderla per coerenza a tutti gli strumenti che suonano contemporaneamente quella cadenza, invitandoli a comportarsi tutti nello stesso modo.

Fra tante supposizioni, di una cosa comunque il lettore moderno esce certo guardando questa pagina a stampa: ciò che l'edizione critica gli offre è l'immagine esatta della fonte autografa, non essendovi altra spiegazione per una soluzione grafica così irregolare (alcuni strumenti hanno la travatura incrociata, altri no). Il controllo con l'originale smentisce tuttavia tale certezza (Figura 17).

Figura 17. A. Vivaldi, Concerto RV 584, ed. S.P.E.S.

The image shows two systems of musical staves for Vivaldi's Concerto RV 584. The first system includes Violini I, Violini II, Violini III, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The second system includes Violini I, Violini II, Violini III, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is annotated with colored boxes and arrows. A red box highlights a section in the first system, and a green box highlights a section in the second system. Arrows point from these boxes to specific notes in the Violini I and II staves. The annotations are labeled 'NO' and 'SI'.

In ben due voci l'edizione moderna non ha conservato la «travatura incrociata», evidentemente ritenendola priva di significato. È possibile che non ne abbia alcuno, ma allora perché sopprimerla solo a violini I e viole e mantenerla invece ai bassi? Non contribuisce forse ciò a creare confusione nel fruitore di quella stampa?

Sia chiaro che gli esempi qui adottati sono stati scelti in maniera del tutto casuale, senza alcuna intenzione di voler mettere sotto giudizio questa o quella edizione, questo o quell'editore. La mia ha voluto essere solo una carrellata di immagini, esemplificatrice di una problematica che va ben oltre la filologia vivaldiana, coinvolgendo il più generale rapporto fra il testo musicale manoscritto, la sua trasposizione a stampa e la sua realizzazione in suono.

Per quanto riguarda nello specifico il comportamento di Vivaldi, la risposta alla domanda che ponevo nel titolo mi pare possa allora riassumersi in un semplice motto: le travature di Vivaldi ci parlano, ma non sempre.

Fabrizio Ammetto

VIVALDI «RICOSTRUISCE» VIVALDI:

IPOTESI DI TESTO 'ORIGINALE' DEI CONCERTI RV 528, 774 E 775*

Il Concerto in Si bemolle maggiore RV 528 è considerato un arrangiamento per due violini solisti – di dubbia autenticità – del Concerto per violino RV 381.¹ Poiché ne possediamo anche una trascrizione di Bach per clavicembalo solo (BWV 980, in Sol maggiore) realizzata tra luglio 1713 e luglio 1714,² è possibile considerare questo periodo come *terminus ante quem*. Detto per inciso, il contenuto musicale del primo movimento di RV 381 si ritrova rielaborato anche nel concerto RV 383a (Op. IV n. 1), pubblicato ad Amsterdam probabilmente nel 1712³ o nel 1714,⁴ o al massimo nel 1716.⁵

L'unica fonte che tramanda il testo del Concerto RV 381 si trova a Berlino. Si tratta di cinque parti staccate non autografe: *Violino Concertato*, *Violino primo*, *Violino 2*, *Viola* e *Continuo* (provvisto di numerica per la realizzazione). Anche del Concerto RV 528 abbiamo un unico testimone. Si tratta di sei parti staccate non autografe conservate ad Uppsala, in Svezia: due parti per i violini «di concerto», due per i violini «di ripieno», una parte per la viola e una per il basso (senza indicazioni di numerica). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una variante di una stessa composizione che trasforma il lavoro da «concerto solistico» a «concerto grosso», problema già affrontato nella mia relazione di ieri.

Fabrizio Ammetto, via Beato Leopoldo 113, 06049 Spoleto, Italia.

e-mail: fammetto@tiscali.it – oppure – fammetto@hotmail.it

* Il contenuto del presente saggio è frutto delle ricerche svolte per la tesi di Dottorato in Musicologia e Beni musicali, Università di Bologna, *I concerti per due violini di Vivaldi (con edizione di RV 513, 521, 528, 764 e ricostruzione di RV 520, 526)*.

¹ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, København, Engstrøm & Sødning, 1986, p. 626. PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, [etc], 2007, p. 226.

² HANS-JOACHIM SCHULZE, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig-Dresden, Peters, 1984, p. 161.

³ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica* («Quaderni vivaldiani», 5), Firenze, Olschki, 1991, p. 146.

⁴ KARL HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera* («Quaderni vivaldiani», 6), Firenze, Olschki, 1991, pp. 24-25.

⁵ Secondo Rudolf Rasch l'Op. IV uscì soltanto nel 1716 (RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, pp. 89-135: 95-101). Rasch crede che la raccolta dell'Op. IV possa esser stata compilata da Vivaldi e consegnata all'editore alcuni anni in precedenza e si chiede (p. 99) se il ritardo della pubblicazione non fosse dovuto a fattori finanziari (per la mancanza di un mecenate?). Michael Talbot ritiene tuttavia che forse Roger era anche sovraccarico di lavori arretrati da far incidere (comunicazione privata).

Il testo di RV 381, così come trádito dalla fonte, presenta un problema: non è chiara la tipica ‘struttura vivaldiana’ del concerto, che alterna ritornelli orchestrali a episodi solistici. Infatti, nei «soli» la parte del *Violino primo* raddoppia molto spesso la linea melodica del «violino principale»: è il caso delle batt. 36-37 e 43-49 nel primo movimento, e delle batt. 11-17, 28-34 e 37-46 nel terzo movimento. Inoltre, nel movimento iniziale, l’accompagnamento del primo episodio solistico è affidato alle due intere sezioni orchestrali dei violini all’unisono (batt. 22-30).

Per contro, il testo tramandato dalla fonte di RV 528 rende più giustizia alla struttura della composizione: nei movimenti estremi, infatti, gli episodi solistici sono accompagnati dal secondo violino solista (tratto dalla fila dei violini secondi), ad eccezione dei passaggi con accompagnamento di ‘bassetto’ affidato alle file dei violini (batt. 65-68 e 71-76).

Per quale ragione le due fonti vivaldiane sono divergenti su questo importante aspetto strutturale? Probabilmente i due diversi copisti di RV 381 e 528 si sono basati su una tipica partitura vivaldiana (o, più verosimilmente, su una copia di essa), con la parte del secondo solista notata sul pentagramma riservato alla fila dei violini secondi, e con alcune parti strumentali scritte in forma abbreviata (con rubriche quali *Ut Supra* o *Tutti li violini*): questa particolarità scrittoria, per esempio, spiegherebbe in RV 528 l’assenza (altrimenti ingiustificata) dell’accompagnamento dei violini secondi alle batt. 65-68 del movimento iniziale, o delle parti orchestrali dei violini nell’intero episodio solistico del secondo movimento. Considerando la partecipazione estremamente contenuta del secondo solista nell’intero concerto (il movimento centrale è addirittura affidato a un solo violino), l’autografo vivaldiano avrebbe potuto designare l’opera RV 381/528 sia come concerto «con due violini obbligati» (analogamente, per esempio, al concerto RV 519, Op. III n. 5), sia come lavoro per ‘un’ violino principale con l’apporto occasionale di un secondo solista. Come mi ha giustamente ricordato Michael Talbot, infatti, «l’asimmetria nell’uso degli strumenti obbligati è comunissima in Vivaldi, autore che con la sua attività svolta alla Pietà era svincolato dalla necessità di dover rispettare regole gerarchiche in vigore invece tra gli strumentisti di un’orchestra di corte».

Ad ogni modo, la collazione tra le fonti di RV 381 e RV 528 evidenzia ulteriori differenze, anche in relazione al testo tramandato dalla trascrizione bachiana. In particolare RV 528 – sebbene considerato una versione di dubbia autenticità – tramanda un testo più vicino alla fonte utilizzata da Bach per la sua trascrizione clavicembalistica di quanto non faccia RV 381. (Eppure, ancora nella *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* di Bach la fonte del concerto RV 381 è ritenuta più vicina come base per la trascrizione del concerto BWV 980, rispetto alla fonte di RV 528).⁶ Nel primo movimento di RV 381, per esempio, la parte

⁶ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie V - Band 11, *Bearbeitungen fremder Werke* (Concerti BWV 972-987, 592a; Sonaten BWV 965, 966; Fuga BWV 954), *Kritischer Bericht*, a cura di Karl Heller, Kassel – Basilea – Londra – New York – Praga, Bärenreiter, 1997, pp. 96-97.

staccata del *Continuo* è lacunosa delle batt. 6-10, attestate invece in RV 528; e la lezione delle batt. 11/IV-12/I tramandata da RV 381 diverge da quella di RV 528, che è invece la stessa della lezione bachiana. Anche nel terzo movimento due passaggi avvicinano la fonte di RV 528 alla trascrizione clavicembalistica di Bach, distanziandola invece da RV 381: l'ultimo quarto di batt. 31, e la figurazione di raccordo in semicrome che precede la «ripresa» (batt. 34/III-IV).

Ma il movimento che offre maggiori spunti di riflessione è certamente il secondo, chiamato *Largo* in RV 528 e in BWV 980, e invece *Adagio* in RV 381. A parte la piccola differenza ritmico-melodica nelle due fonti vivaldiane a cavallo tra le batt. 33 e 34, l'elemento che immediatamente salta agli occhi è la differenza – tra le fonti – nel numero totale di battute che compongono il movimento (particolare, questo, già parzialmente riscontrato da Rudolf Eller nel 1956):⁷ 50 battute complessive nell'*Adagio* di RV 381, 52 battute in RV 528, e addirittura 56 in BWV 980. Non si tratta di lezioni alternative, quanto piuttosto di errori di trascrizione compiuti dai copisti! Infatti (1) la differenza tra RV 381 e 528 è dovuta semplicemente al fatto che il copista di RV 381 ha dimenticato di scrivere due battute relative all'arpeggio del solista e all'accompagnamento orchestrale in corrispondenza di due chiuse cadenzali;⁸ (2) per le ulteriori quattro battute di differenza rispetto alla lezione di Bach ritengo, invece, che i copisti di RV 381 e 528 abbiano utilizzato un antigrafo comune, una partitura maldestra (con numerose imprecisioni) che, molto probabilmente, mancava già di quelle quattro battute; tale sezione andrebbe inserita tra le batt. 37-38⁹ e costituirebbe gli ultimi due moduli (di quattro complessivi) di una progressione discendente, come attestato nella versione 'fiorita' di Bach. Senza queste quattro battute la consequenzialità armonica tra la fine del disegno puntato e l'inizio dell'arpeggio (in Re minore) non risulta infatti né efficace né convincente, e l'omissione di quelle quattro battute nel processo di copiatura può essere considerato un errore abbastanza tipico.¹⁰

I due concerti per violino e organo RV 774 e 775 – composti per la ben nota violinista della Pietà Anna Maria – sono giunti sino a noi in forma incompleta,

⁷ Ringrazio Michael Talbot per avermi fornito copia del testo RUDOLF ELLER, *Zur Frage Bach-Vivaldi*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel-Basilea, Bärenreiter, 1957, pp. 80-85.

⁸ L'edizione Ricordi (Tomo 514°) ha ignorato questa mancanza incorrendo in errori di collegamenti armonici (cfr. batt. 131): un accordo di dominante che risolve su una «quarta e sesta», per poi riproporre ancora l'accordo di tonica allo stato fondamentale!

⁹ Corrispondenti alle batt. 124-125 dell'edizione Ricordi.

¹⁰ Tuttavia, non è da escludere *a priori* la possibilità che tali quattro battute esistessero nella versione primitiva di Vivaldi, ma che lui stesso le tagliò in un secondo tempo, cercando, come spesso praticava, di condensare il movimento (ringrazio Michael Talbot per questa riflessione). Questo stesso concerto offre in proposito una conferma del procedimento di 'compressione' del materiale musicale: nel primo movimento della versione pubblicata nell'Op. IV (RV 383a) Vivaldi ha vistosamente accorciato la progressione del primo episodio solistico rispetto alla versione manoscritta.

tramite il solo libro-parte del «violino principale», oggi conservato nel Fondo Correr (Esposti) del Conservatorio di Venezia. I movimenti lenti di ciascuno dei due concerti sono completi, notati in partitura su due sistemi (violino e basso), nel tipico stile vivaldiano di «sonata» per uno strumento e continuo. Se i movimenti finali dei due concerti non possono essere ricostruiti senza eccedere in libertà compositiva, per i movimenti iniziali mi è stato possibile riallestirne la partitura, completandone le parti mancanti sulla base della comparazione con altre composizioni strumentali di Vivaldi.

Il primo movimento di RV 775 concorda con due concerti per violino nella stessa tonalità di Fa maggiore: RV 284 (Op. IV n. 9), e soprattutto RV 285. Le prime 30 battute di RV 285 sono uguali a quelle di RV 775, e parzialmente simili a RV 284. A partire dal secondo episodio solistico iniziano le differenze: in RV 775 il passaggio dei «soli» si estende per 24 battute contro le 9 di RV 284/285; ciò si spiega col fatto che Vivaldi ha ripetuto due moduli ritmico-melodici alternandoli tra il violino e l'organo. Il terzo ritornello orchestrale e il terzo episodio solistico sono simili, almeno per quel che riguarda le successioni armoniche. Il quarto «tutti» (con attacco alla dominante) è la sezione che differenzia i tre concerti: in RV 284 e 285 rappresenta il penultimo ritornello orchestrale, di ampie proporzioni (12 battute e mezzo in RV 284, 14 battute e mezzo in RV 285); in RV 775, invece, questo è ulteriormente suddiviso in «tutti-soli-tutti» (per un totale di 17 battute) mediante inserimento, nell'episodio solistico, di nuovo materiale tematico trattato in progressione. L'ultimo «solo», uguale tra RV 284 e 285, è diverso in RV 775, dove risulta anche lievemente più breve. Il «tutti» finale è praticamente uguale nelle tre composizioni.

Il primo movimento del Concerto in Do maggiore RV 774 condivide quasi completamente il materiale tematico dei «tutti» col *Concerto a quattro* senza solisti in Re maggiore RV 123. I quattro episodi solistici, invece, non hanno alcun riscontro nella composizione correlata. Tuttavia, l'attacco del primo «solo» di RV 774 (batt. 17-20) richiama l'*incipit* del concerto, tanto nel profilo melodico quanto nell'ordito contrappuntistico; la progressione centrale (batt. 25-29) suggerisce un completamento imitativo praticamente 'obbligato', mentre la parte finale (batt. 32-44), estremamente ricca e delineata nella linea melodica, necessita soltanto di uno scarno accompagnamento ritmico-armonico. Nel secondo episodio solistico Vivaldi ha fornito in sostanza tanto la linea melodica quanto l'accompagnamento: infatti, la parte delle batt. 67-76 può essere sottoposta a quella delle batt. 57-66, e viceversa. Anche il terzo «solo» (batt. 83-90) può essere ricostruito col procedimento dell'imitazione, perfetta o in progressione. In genere, le lunghe sequenze di pause presenti nella parte sopravvissuta del «violino principale» possono essere riempite inserendo il medesimo intervento solistico – immediatamente precedente o successivo – affidato all'organo: è il caso delle batt. 104-111 (desunte dalle batt. 96-104), come pure delle batt. 32-38 (prese dalle batt. 38-44).

Naturalmente, la ricostruzione che ho proposto (pubblicata da Ut Orpheus Edizioni di Bologna)¹¹ è 'una' delle possibili: approfitto volentieri di questa occasione per ringraziare pubblicamente Michael Talbot e Angelo Silvio Rosati per le numerose migliorie apportate al mio lavoro. I primi due movimenti dei concerti RV 774 e 775 sono stati recentemente registrati in un CD prodotto dall'etichetta Tactus, con libretto curato da Talbot stesso.¹² Concludo proponendovi proprio da questa incisione ancora inedita l'ascolto del primo movimento del concerto RV 774, nell'esecuzione di Luca Venturi al violino, Angelo Silvio Rosati all'organo, accompagnati da «L'Orfeo Ensemble» di Spoleto da me diretto.

¹¹ ANTONIO VIVALDI, *Concerto in Do maggiore (RV 774) e Concerto in Fa maggiore (RV 775) per violino, organo, archi e basso continuo*, edizione critica con ricostruzione delle parti mancanti a cura di Fabrizio Ammetto (prima edizione assoluta), Bologna, Ut Orpheus, 2005 («Accademia», 61). Partitura e parti staccate.

¹² *Rarità per tastiera 'di' e 'da' Vivaldi* (A. VIVALDI, RV 541/II, 584, 746, 766, 767, 774*, 775*, RV Anh. 76/II*, RV Anh. 85*; J. S. BACH, Concerto BWV 979 [da Vivaldi, RV Anh. 10]; J. G. WALTHER, Concerto [da Vivaldi, RV 275]), prima registrazione assoluta*, L'ORFEO ENSEMBLE DI SPOLETO (con strumenti originali), Fabrizio Ammetto, concertatore e direttore; libretto a cura di Michael Talbot; Bologna, Tactus, 2008 (TC 672247).

Jean-Pierre Demoulin

SUGGESTIONS POUR COMPLÉTER QUATRE ŒUVRES DONT ON NE
POSSÈDE PAS L'INTÉGRALITÉ DES SOURCES:

RV 316, 562, 693, 431, ET QUI MÉRITENT UNE EXÉCUTION
QUI RENDE DIGNEMENT L'ORIGINAL.

QUESTIONS PARALLÈLES À PROPOS DES CONCERTOS RV 432 ET 438.

Les œuvres retrouvées en manuscrits sont assez nombreuses à présenter quelques lacunes qui rendent leur exécution problématique. J'en ai choisi quatre présentant des problèmes divers (absence d'un mouvement, absence d'un épisode soliste, absence d'une partie vocale dans une œuvre lyrique importante).

J'ai conscience qu'il y a encore bien d'autres cas du même genre, mais je me suis limité. Pour mémoire, je citerai un autre sujet qui mériterait d'être abordé: comment approcher au mieux les ensembles d'œuvres religieuses pour constituer des offices vraisemblables par leur signification liturgique, par la chronologie de leur composition, par leur destination et par leur organisation structurelle? Là aussi de nombreuses lacunes et incertitudes existent et des questions restent pour l'instant sans réponse. Ceci n'entrera pas dans l'objet de cet exposé.

CONCERTO EN SOL MINEUR POUR VIOLON, CORDES ET CONTINUO, RV 316

Le manuscrit de ce concerto a disparu par incendie pendant la guerre 1940-1945 à Darmstadt (manuscrit copié, en parties séparées; Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, n°4443).

Nous avons heureusement deux documents importants: *l'incipit* du premier mouvement transmis sur une ancienne fiche et la transcription de l'œuvre entière que fit J. S. Bach pour le clavecin, à Weimar (BWV 975).

Ce concerto fut repris et édité quelques années plus tard (1716) comme sixième du recueil *La stravaganza* paru comme Opus IV à Amsterdam, avec quelques variantes dans le Largo et surtout un finale différent.¹

Nous savons par une affirmation du musicologue archiviste Waldersee, qui connut bien le manuscrit, que les trois mouvements correspondent bien à la transcription de Bach. Celle-ci accomplie dans les années 1713-1714 démontre la

Jean-Pierre Demoulin, 12 Rue Bosquet, B-1060 Bruxelles, Belgio.
e-mail: jean-pierre.demoulin@brutele.be

¹ RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, pp. 95 et 118.

jeunesse de ce concerto qui devrait vraisemblablement être contemporain de ceux réunis dans *L'estro armonico*.

Pour le premier mouvement il n'y a aucun problème. La version pour clavecin qui reprend celle du manuscrit disparu est tout à fait conforme à celle de l'Opus IV.

La mélodie du mouvement lent peut être considérée comme la même que celle de l'Opus IV mais fortement ornée par Bach, comme c'était habituel, mais ici plus richement en vue d'une exécution au clavecin qui ne peut chanter comme un violon. De plus dans la version de Bach on trouve trois «tutti» d'accords orchestraux verticaux, tout à fait dans le style des premiers adagios du Prêtre roux (exemple Opus III n° 3 et 9), qui ne laissent place, dans la version imprimée, qu'à deux «tutti» réélaborés, avec omission du premier, en substituant aux accords plaqués une suite plus harmonieuse et modulante, assez mélodique et plus longue, qui utilise d'ailleurs un des thèmes qu'on retrouvera dans le finale du concerto pour violon RV 319 conservé en manuscrit à Dresde. Aucun doute n'est possible sur la postériorité de cette version imprimée.²

Pour le finale, il s'agit de deux partitions tout à fait différentes. La partition plus ancienne, notée comme «presto», copiée par Bach, est celle d'une gigue orchestrale, sans épisode soliste, comme dans un concerto pour cordes. Ce genre de mouvement dans un concerto soliste est rare chez Vivaldi mais se retrouve dans des œuvres de sa première période créative: par exemple le finale du concerto pour violon en Sol mineur, Opus VI n° 3 (RV 318), et peut-être dans celui du concerto RV 381 en Si bémol majeur que Bach a aussi transcrit pour le clavecin, en Sol majeur. En effet ce finale est aussi une gigue qui semble chez Bach ne laisser place à aucun épisode soliste. On le retrouve pourtant esquissé (mais est-ce original?) dans le manuscrit de RV 381, présentant deux violons concertants (cf. communication de Fabrizio Ammetto, sur RV 528, qui semble une troisième mouture de ce concerto).

En conclusion, le rétablissement d'une partition à exécuter de ce concerto RV 316, intéressant car de première jeunesse, serait aisé:

- reprise *in extenso*, sans modification, de l'Allegro initial du RV 316a (Opus IV n° 6),
- reprise du Largo, sans modification de la mélodie du même Opus IV n°6, mais en rétablissant les «tutti» en accord verticaux d'après la version de Bach; avec en plus le «tutti» supplémentaire après la huitième mesure de solo, comme chez Bach,
- transposer textuellement le texte de Bach pour le finale «presto» en prenant l'accompagnement comme au début par harmonies pleines. Le continuo pourrait aux reprises s'inspirer alors du développement de la basse de Bach.

² Contrairement à l'avis émis par Rudolf Rasch, cit., p. 100.

CONCERTO EN RÉ MAJEUR POUR VIOLON SOLO ET ORCHESTRE AVEC CORS ET HAUTOIS, RV 562

Ce concerto dont l'authenticité n'est pas douteuse, mais peut-être bien son titre de «San Lorenzo», présente quelques particularités qui rendent les musicologues un peu sceptiques quant à la manière de restituer sa partition originale. De plus on possède une version assez différente, mais contenant la même matière musicale pour les mouvements vifs qui a été exécutée en 1738 à Amsterdam pour le centenaire du Schouwburg (RV 562a), avec ajout de deux timbales.

La version qui nous intéresse est celle conservée en manuscrit non autographe à Dresde qui est de loin antérieure à sa copie transformée d'Amsterdam, principalement par son mouvement lent. Le problème qu'il faudrait résoudre se trouve dans le premier mouvement où une séquence de 10 mesures (98 à 107) ne contient que la basse chiffrée de l'orgue principal, sans aucune mélodie à aucun instrument. On pourrait penser qu'on va être éclairé grâce à la version complète d'Amsterdam, mais Vivaldi a transformé quelques passages et à l'endroit de ces mesures on trouve une prolongation du solo du premier hautbois.

Malheureusement sur le passage original de Dresde l'épisode comprend dix mesures de continuo, tandis que la partie de hautbois d'Amsterdam n'en comprend que six, mais celles-ci correspondent parfaitement avec la basse continue des premières deux mesures et demi et des dernières trois mesures et demi, avec donc un trou de quatre mesures (100, troisième temps – 104, troisième temps) que Vivaldi a sans doute retranchées pour la nouvelle version d'Amsterdam. On peut donc reprendre ces six mesures de la partie de hautbois et compléter l'absence de quatre mesures en improvisant d'après la basse chiffrée de l'orgue principal, dont trois mesures descendent par échelles conjointes de sixtes et septièmes qui permettent une improvisation aisée, en arpèges.

Reste à savoir quel est l'instrument qui doit interpréter ce passage de 10 mesures. Trois possibilités s'offrent à nous:

1) Le hautbois, comme dans la version d'Amsterdam. Il faudrait alors penser qu'une feuille supplémentaire séparée du premier hautbois se soit perdue ou qu'il existait une partie de hautbois principal, comme dans le concerto «Sassonia» RV 576, mais dont le seul «solo» serait celui-ci, et qu'il aurait été ensuite raccourci. Cela donnerait d'ailleurs un très long «solo».

2) Le premier violon dont la partie écrite n'a pas été retrouvée. Mais cela manquerait de contraste avec la partie soliste précédente et ne semble avoir aucune justification.

3) L'orgue principal. Ceci est le plus logique car ce serait le seul passage confirmant son rôle de «principal». On peut imaginer facilement que là aussi figurait une page pour la main droite qui aurait été égarée. Ce qui n'est pas rare. Ce long «solo» doit avoir existé car, d'après la version d'Amsterdam, on constate très clairement que Vivaldi a coupé ce grand «solo» qu'il trouvait sans doute

trop long, surtout que passant au hautbois il s'ajouterait encore aux 10 mesures précédentes pour cet instrument. La césure se réalise en milieu de la mesure 100 pour reprendre au milieu de la 104.

Je pense pour ma part que cette troisième réponse est la meilleure et elle sonne remarquablement bien, donnant enfin un rôle appréciable à l'orgue principal.

Ici vient une reproduction de ces dix mesures d'orgue principal telles que je les propose en accord avec la basse de la version de Dresde et les six mesures de la version d'Amsterdam.

Esempio 1. A. Vivaldi, Concerto in Re maggiore, RV 562 (réalisation proposée par Jean-Pierre Demoulin)

The image displays a musical score for Vivaldi's Concerto in Re maggiore, RV 562, specifically focusing on the organ and oboe parts. The score is presented in three systems, each with three staves: Oboe (Ob.), Organ (Org.), and Bass (Bassi). The first system covers measures 98 to 101, the second system covers measures 104 to 107, and the third system covers measures 107 to 109. The Organ part includes a section with the text 'cristallo organo' and 'cristallo organo'.

LA SENNA FESTEGGIANTE, SERENATA A TRE VOCI E STRUMENTI, RV 693

La partition manuscrite non autographe qui nous transmet à Turin cette merveilleuse sérénade est l'occasion de très nombreux débats musicologiques. Nous ne voulons pas ici nous occuper de ce que pouvait être la version originale que «Papa Vivaldi» a recopiée ni revenir encore sur l'occasion et la date de la première exécution qui restent assez mystérieuses.

Nous voudrions ici attirer l'attention sur l'incomplétude de cette partition qui, dans la partie avant le chœur final laisse apparaître une lacune importante. En effet outre la césure bien remarquée dans les derniers récitatifs, il apparaît, si l'on veut bien considérer l'œuvre dans son ensemble, qu'on ne peut imaginer que le personnage principal («le rôle titre») à savoir la Seine, n'ait eu que trois arias et pas celui qui clôt l'œuvre avant le chœur final. Il est évidemment très difficile de se figurer ce que ce fut.

Pour rééquilibrer cette fin d'œuvre peut-être oserai-je avancer, expérimentalement, un autre air «fluvial» et brillant, dont la date de composition serait juste antérieure au couronnement du Roi de France et dont le style s'accorderait fort bien avec celui de la Sérénade; il provient des airs séparés du quatrième manuscrit du volume Foà 28 (fol. 75r-77r: *Fiume che torbido* qui semble appartenir, en tout cas par son texte, au drame pastoral *La Silvia*). Le texte ne convient évidemment pas à la Seine, mais on peut penser que ce ne fut pas un problème d'y adapter les versets malheureusement inconnus de Lalli. Evidemment la meilleure chose à espérer, c'est de retrouver un livret de cette œuvre (sans doute en France?), et qui permettrait de restituer très honorablement cette fin, et résoudrait d'ailleurs bien d'autres problèmes historiques et musicologiques. Un musicologue averti, en collaboration avec un poète italien, pourrait transformer l'air en question et compléter les petits manques de récitatifs, ce qui a été fait pour le récit, par Martin Gester en CD (Accord 206172).

Fredéric Delaméa me suggère un autre air pour basse, un peu plus ancien, dont le caractère, selon lui, conviendrait mieux: «So che combatte ancor», précisément «alla francese» (aria de *Califfo*, au premier acte de *Armida*).

CONCERTO EN MI MINEUR POUR FLÛTE TRAVERSIÈRE, RV431

La dernière œuvre dont je voudrais proposer un rétablissement de sa totalité en vue d'exécutions bien méritées est le concerto en Mi mineur RV 431 dont le mouvement lent manque. J'ai déjà désiré sans succès faire connaître mes déductions musicologiques; j'y reviens donc, en bon accord, me semble-t-il, avec les propos de l'excellente édition critique qu'en a faite Federico Maria Sardelli.³

Je reste assez étonné que tous les musicologues qui se sont penchés sur cette surcharge autographe «sopra il libro, come stà», et spécialement Federico Maria Sardelli qui indique qu'il faut entendre ce «come stà» dans le sens «che doveva

³ ANTONIO VIVALDI, *Concerti per traversiere RV 431 e 432*, edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli, Firenze, S.P.E.S., 2001.

esser copiato senza modificarne la tonalità»,⁴ n'aient pas cherché d'abord parmi les concertos pour flûtes contenus dans ce même volume 31 (sans aucunement identifier celui-ci au *libro* désigné par Vivaldi) et n'aient pas eu l'attention attirée par le Largo d'un concerto écrit pour un instrument de la famille des flûtes, dans la bonne tonalité de Mi mineur et le bon registre, mais dont on peut justement ne pas suivre les indications de transposition, c'est-à-dire le copier «come stà»: il s'agit, on l'aura maintenant deviné, du concerto pour flautino en Do majeur RV 443, destiné secondairement par le compositeur à être *transposé* à la quarte, et dont, assez exceptionnellement, le Largo est écrit à l'origine précisément en Mi mineur et dans la bonne tessiture. Ce tome 31 n'a certainement pas été structuré ni relié par Vivaldi de son vivant, mais le compositeur en a vraisemblablement collecté, par groupes, le contenu. S'il ne peut rigoureusement s'agir de ce *libro* auquel renvoie le compositeur, pourquoi ne pas prendre en première considération les éléments, groupés sans doute différemment, et non en un seul recueil, de ce volume 31, d'autant plus qu'il contient presque tous les concertos pour la famille des flûtes?

On sait qu'il n'est pas rare que Vivaldi ait changé la destination de flûte à bec en flûte traversière (cf. Opus X) et l'ambitus de la partition correspond bien aux habitudes de Vivaldi pour la flûte traversière (voir ci-après). Le tempo de Largo alors que Vivaldi inscrit *Grave sopra il libro* ne porte pas à conséquence car le mot *grave* est très souvent imprécis chez Vivaldi, comme chez plusieurs copistes, et veut alors dire: «mouvement lent» (voir ci-après); c'est la plupart du temps un terme générique, comme le note bien Federico Maria Sardelli.⁵ Il serait évidemment fort intéressant pour corroborer ma thèse de pouvoir situer chronologiquement ces deux concertos, l'un par rapport à l'autre.

DISCUSSION MUSICOLOGIQUE DE CERTAINES CRITIQUES POSSIBLES, À PROPOS DU RV 431.

A. *Super Librum*

Peut-on penser que «sopra il libro» serait identique à l'ancien terme «super librum»?

Un argument est troublant: Olivier Fourés a trouvé à la Bibliothèque Nationale autrichienne de Vienne un manuscrit dont les quatre mouvements sont précédés de la mention «grave sopra il libro».⁶ Je me demande si, dans le cas où ce sont des parties séparées, on trouve cette inscription sur chacune des autres parties et sinon sur celles correspondantes qu'y a-t-il d'inscrit? La contemporanéité ne peut être retenue puisqu'il y a une trentaine d'années entre le manuscrit de Vienne et celui de Turin.

L'idée d'improvisation complète pour une partie aussi importante d'un concerto ne correspond absolument pas à la manière de Vivaldi, qui va jusqu'à

⁴ FEDERICO MARIA SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 11), Firenze, Olschki, 2001, p. 102.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cité par Sardelli.

écrire souvent ses cadences en toutes notes. De plus où serait le thème ou la basse sur lesquels improviser? Sur un autre livre ou papier? Mais alors pourquoi pas tout le mouvement, comme le laisserait entendre la lecture directe et spontanée de l'indication.

Par-dessus tout, une quelconque improvisation semble interdite par les mots «come stà». Il y a là totale opposition.

Enfin, comme l'a bien remarqué Federico Sardelli, à la page 52 du livre *Les manuscrits de Vivaldi* Peter Ryom expose le cas, dans le concerto RV 263, de modifications du texte indiquées par «sopra la carta» puis «sopra il libro».

B. Grave

Pour Sardelli comme pour moi il s'agit d'un terme générique voulant renseigner un mouvement lent. L'appellation ne se trouve que quelques rares fois en autographe, et seulement dans des œuvres de jeunesse. Par contre plusieurs fois dans la copie de parties séparées les copistes indiquent *grave tacet* à la place d'un Largo ou d'un Adagio. Il pourrait en être de même pour l'éditeur d'Amsterdam, qui dans le cas où Vivaldi aurait oublié d'indiquer le type de tempo lent (ce qui n'est pas rare), ajouterait systématiquement «grave» (ex: RV 124).

Le terme «grave» se retrouve le plus souvent dans les sonates des Opus I et II, qui sont encore très traditionnelles (Corelli) et dans les récitatifs des concertos RV 202 (autographe) et 562 (copie). Dans l'autre concerto incomplet en Mi mineur RV 432, où manquent les deux derniers mouvements, Vivaldi reprend précisément le même terme «grave» qui renvoie à un mouvement lent (le même?).

C. Passage de la Flûte à bec a la Traversière

On ne peut pas dire que ce soit rare puisque au moins les deux derniers concertos de l'Opus X proviennent de concerti pour flûte à bec. Et, au fait que la partition monte jusqu'au Mi₅, on ne peut opposer un problème de tessiture, puisque rien que dans le finale du concerto *Le chardonneret* pour traversière, il y a 19 Mi₅; et dans l'Opus X n° 5, provenant d'une œuvre pour flûte à bec, il y a deux Mi₅, dans un Largo qui est aussi une sicilienne.

Quand à se demander s'il faut privilégier comme modèle un concerto de la famille des flûtes, cela semble normal, car on ne connaît pas de cas où le compositeur soit passé du violon à la flûte. Sauf dans le concerto transcrit pour un choix multiple d'instruments *Il Proteo*⁷ comme son nom l'indique, c'est toujours le violon qui vient en substitution de la flûte.

D. *Quid* du concerto en mi mineur RV 432?

Le superbe mouvement isolé qui n'est suivi d'aucun autre mouvement, si ce n'est curieusement de la même indication «grave sopra il libro» semble encore

⁷ Cf. JEAN-PIERRE DEMOULIN, *À propos de Vivaldi, quelques réflexions sur l'interprétation actuelle de la musique ancienne et baroque*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, aux soins de Antonio Fanna et Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 4), Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 703-711: 708.

plus invraisemblable pour notre logique. On ne peut penser à deux improvisations, ni à un Grave à recopier, sans suite d'un finale.

Je pense qu'il y a un moyen de sortir de cette impasse. Il suffit de songer à un autre premier mouvement autographe que l'on retrouve dans le même volume, écrit en Sol majeur, RV 438.

REMARQUES À PROPOS DU CONCERTO EN SOL MAJEUR POUR FLÛTE TRAVERSIÈRE, RV438

Dans son ouvrage fondamental *Les manuscrits de Vivaldi*, Peter Ryom a justement suggéré que le mouvement isolé en Sol majeur, avec ses «soli» semblables au premier mouvement du concerto copié RV 438, serait, comme il l'appelle, un «manuscrit modifiant».⁸ On ne peut en effet que difficilement supposer que ce mouvement autographe soit antérieur à la copie RV 438.⁹ Par contre il est facile d'imaginer le processus de composition de ce concerto: un premier concerto pour flûte traversière est écrit, à la hâte sans doute, en prenant le matériel thématique d'un concerto pour violoncelle RV 414, qui sert en quelque sorte de modèle. Vivaldi abrège légèrement les «tutti», transforme plus radicalement le thème du *finale*, en gardant le même schéma harmonique mais élaboré en rythmes lombards (chronologiquement postérieurs) et il modifie considérablement tous les «soli», qui gardent néanmoins plusieurs passages dérivant des «soli» de violoncelle, transposés à la double octave. Le mouvement lent ne garde que la ritournelle, très réduite en sa réexposition finale, tandis que le «solo» est une nouvelle et superbe mélodie bien pensée pour la flûte traversière et dont l'accompagnement est réduit à un simple contre-chant confié au violoncelle «solo». Cette composition qu'on suppose hâtive et brouillonne sera recopiée et c'est cette copie qui figure aux folios 250-259. Vivaldi, de sa propre plume, va modifier le dernier «solo» de l'Allegro final pour correspondre mieux au caractère des autres «soli»; il va aussi changer le tempo du mouvement lent: conçu comme *largo*, dans la version pour violoncelle, le copiste écrit, pour la version flûte, *larghetto* et Vivaldi barre lui-même ce nouveau tempo pour l'accélérer encore en *andante*; de plus il ajoute à l'accompagnement en contre-chant dévolu au violoncelle, un basson: *e fagotto* (à l'unisson). Ensuite, devant l'allure très nouvelle du concerto, surtout dans ses deux derniers mouvements, après réflexion ou pour une autre occasion, il semble regretter que le thème du premier mouvement soit demeuré celui du modèle pour violoncelle au jeu «sautant» auquel il reste trop lié (le premier «solo» du violoncelle imitait d'ailleurs le dessin du «tutti»). Plutôt que de retoucher ce premier mouvement, il en élabore donc un nouveau, conservé en autographe (folios 428-432), qui est clairement dérivé de celui précédent mais mieux en rapport avec le nouvel instrument et il reprend les mêmes soli, dont il modifie toutefois quelques passages, surtout par de légères coupures et une élaboration plus subtile de

⁸ PETER RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Copenhague, Antonio Vivaldi Archives, 1977, p. 294.

⁹ Comme semble l'affirmer FEDERICO MARIA SARDELLI dans: *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, cit., p. 97

l'accompagnement. Il y aurait évidemment une étude intéressante à faire en comparant d'une manière serrée les trois versions de ce premier mouvement. Je crois qu'elle confirmerait clairement la chronologie du scénario ci-dessus proposé. D'autre part ne conviendrait-il pas dès lors de considérer comme version définitive du concerto RV 438 celle modifiée par le nouveau premier mouvement autographe? Ou alors donner à cette version définitive le numéro RV 438a?

RETOUR AU RV 432

Fort de ces constatations on pourrait de même suggérer l'hypothèse que ce mouvement 432 ait été composé après le 431 pour remplacer uniquement le premier mouvement de celui-ci. Un «manuscrit modifiant» dirait encore Ryom. Les musiciens, les flûtistes et les musicologues seront d'accord pour dire que le concerto y gagnerait. On aurait alors comme version définitive ou alternative: 1^{er} mouvement: RV 432; deuxième mouvement: Largo du RV 443; troisième mouvement: finale du RV 431.

Notons que pour bien faire comprendre que ce mouvement unique vient remplacer le premier du 431, Vivaldi écrit à sa suite les mêmes mots: «grave sopra il libro»; se référant ainsi clairement à l'indication donnée pour le 431, il semble affirmer qu'il s'agit bien de ce même concerto.

CONCLUSION SUR LE RV 431

A ne considérer que les œuvres actuellement connues, et plus précisément autographes de la propre collection de Vivaldi, il me semble que cette hypothèse a beaucoup de chances d'être la solution préconisée par Vivaldi. Ceci n'exclut pas une découverte exceptionnelle qui apporterait une réponse définitive. De toute façon, je pense que placer ce superbe Largo au rythme de sicilienne qui, sans transposition, chante tellement bien et que Vivaldi avait de bonnes raisons de chérir, comme mouvement lent (*grave*) du concerto RV 431 pourrait être la solution la plus logique, dans l'état actuel de nos connaissances, et la plus esthétique; peut-être à conseiller désormais pour compléter ce merveilleux concerto, qui mérite mieux que de rester un objet musicologique. Je l'ai fait exécuter plusieurs fois en Belgique et en Allemagne, avec grand succès et enthousiasme du soliste. On pourrait donc aussi y substituer parfois le premier mouvement par le RV 432!

Jean-Charles Léon

LA PROBLÉMATIQUE DES RECONSTRUCTIONS DU VIOLONCELLO ALL'INGLESE: DE LA RECHERCHE À L'INTERPRÉTATION*

[...] *Chaque corde contient en soy toutes les autres cordes qui sont moindres.*¹

La biographie et le *corpus* des œuvres d'Antonio Vivaldi présentent le plus d'occurrences de l'expression *all'inglese*. La *viola all'inglese* concerna le maître de musique vénitien dès son arrivée à la Pietà; le *notatorio* de l'institution musicale indiquait, le 17 août 1704, que sa rémunération allait être augmentée de 40 ducats pour son enseignement de la *viola all'inglese* aux jeunes pensionnaires.² L'une d'entre elles, Prudenza, chantait la partie de soprano, et jouait également du violon et du *violoncello all'inglese* avec une égale facilité.³ La Pietà resta concernée par la *viola all'inglese*⁴ après le décès de Vivaldi en 1741. Dans une facture datant du 16 octobre 1745, le luthier Mattio Selles réclamait onze *lire* pour la remise à neuf et le recordage d'une *viola all'inglese* jouée par Domenica Meneghina.⁵

Jean-Charles Léon, 6 Rue Gambetta, 77450 Esbly, Francia.
e-mail: jeancharlesleon@wanadoo.fr

*Ce travail est le fruit d'une recherche menée dans le cadre d'une collaboration avec Philippe Foulon, instrumentiste de renom international, initiateur du projet de reconstruction instrumentale. Cette collaboration a permis de mettre sur pied un ambitieux programme de reconstructions d'instruments de musique disparus: viole d'Orphée, *violoncello all'inglese*, violons d'amour, lyra viol, *cornettino* muet, *viola all'inglese* et d'autres à venir. Ce travail a été soutenu par le Ministère français de la Culture, et par la Fondation Échanges et Bibliothèques présidée par Madame de Vitry. Madame de Vitry est malheureusement décédée quelques jours avant la communication des résultats de cette recherche au colloque Vivaldi en juin 2007 à Venise. Cette communication lui est dédiée.

¹ RENÉ DESCARTES, *Abrégé de musique* [...], Paris, Charles Angot, 1668, traduction de Nicolas Poisson, p. 60.

² ROLAND DE CANDÉ, *Vivaldi*, Paris, Seuil, 1967, p. 45 et suivantes, ainsi que p. 178. Voir également MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, «Early Music», août 2002, p. 389, qui montre en illustration l'acte des archives vénitiennes. Dans la marge du document reproduit, il est noté que Vivaldi est nommé *maestro di viole all'inglese*. (Venice, Archivio di Stato, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 688, f. 128v).

³ *Che con la stessa franchise canta il soprano, suona il violino e il violoncello all'inglese*. Dans CORONELLI, *Guida de' forestieri per osservare il piu riguardevole nella città di Venezia*, Venise, 1706, p. 20. Cité par ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, «Early Music», juillet 1978, p. 334. Dans cette expression, comme dans le titre du concerto RV 546, on peut envisager que le violon puisse également être *all'inglese*.

⁴ Pour les utilisations de la *viola all'inglese* dans l'œuvre de Vivaldi, voir ANTONIO VIVALDI, *Opere per viola all'inglese (viola da gamba)*, au soins de Bettina Hoffmann («Vivaldiana», 4), Florence, S.P.E.S., 2006.

⁵ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., p. 390.

Dans le *corpus* instrumental vivaldien, l'expression *all'inglese* est associée une seule fois au violoncelle, dans le concerto pour *violino et violoncello all'inglese obbligato* [RV 546].⁶ Elle figure également, qualifiant des instruments de la famille des violes, dans plusieurs autres œuvres: le *Concerto con molti instrumenti* RV 555,⁷ le *Concerto funebre* RV 579,⁸ l'oratorio *Juditha triumphans* RV 644⁹ et *L'incoronazione di Dario* RV 719.¹⁰

L'expression «à l'anglaise»¹¹ n'a pas concerné que le monde vivaldien. «Viole des anglais», *viola inglese*, *viola d'amore inglese*, *Englisches Violett*, *violetta inglese* se retrouvent dans toute l'Europe musicale baroque. On ne connaît pas encore le sens exact de cette expression, plusieurs ayant pu lui être donnés, de la précision géographique à un mode opératoire, ou comme déformation du mot allemand *Engel* signifiant ange. Concernant le *violoncello all'inglese*, Eleanor Selfridge-Field, dans son bel article sur les instruments vivaldiens qu'elle précise «ésotériques»,¹² assimilait l'instrument à un violoncelle muni de cordes sympathiques. En revanche, Michael Talbot, dans une récente préface de disque, a considéré sans argument convaincant que le violoncelle dit *all'inglese* devait être compris comme une simple viole de gambe.¹³ L'absence d'écriture idiomatique solistique, que l'on retrouve pourtant dans la partition de *L'incoronazione di Dario* pour la viole de gambe, mais aussi la *scordatura* identifiée par Bettina Hoffmann,¹⁴ scordature que Philippe Foulon propose d'étendre au violon, rendent cette affirmation caduque.

La référence à un procédé inventé par les anglais figure dès le début du XVII^{ème} siècle. En 1609, un brevet londonien décrivait un procédé de

⁶ ANTONIO VIVALDI, *Con[cer]to con 1 viol[in]o et 1 violon[cell]o obbligato all'inglese*, ms autographe, I-Tn, Giordano 28, fols. 180-188. Michael Talbot donne un tableau complet de l'utilisation de la *viola all'inglese* dans son article déjà cité. Voir MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., p. 383 et suivantes.

⁷ ANTONIO VIVALDI, *Concerto con molti stromenti*, ms autographe, I-Tn, Foà 34, fols. 115-132.

⁸ ANTONIO VIVALDI, *Concerto funebre con hautbois sordini, e salmoè e viole all'inglese*, ms autographe, I-Tn, Foà 32, fols. 49-59.

⁹ ANTONIO VIVALDI, *Juditha triumphans*, ms autographe, I-Tn, Foà 28, fols. 209-271, 276-302.

¹⁰ ANTONIO VIVALDI, *L'incoronazione di Dario*, ms autographe, I-Tn, Giordano 38, fols. 177-310.

¹¹ Pour toutes ces hypothèses, on se reportera à l'ouvrage de MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 1948, volume 1, pp. 127-128, à la communication de GUY TINEL, dans *Amour et Sympathie, Actes des rencontres internationales autour des instruments à cordes sympathiques*, Limoges, 28, 29 novembre 1992, Limoges, sans nom d'éditeur, 1995, p. 252, à l'article de MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., pp. 381-395. Pour les dénominations d'instruments de musique particuliers dans l'œuvre de Vivaldi, voir ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi esoteric instruments*, cit., pp. 332-339.

¹² ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, cit., voir l'illustration en tête de l'article représentant un baryton transformé en violoncelle à cordes sympathiques.

¹³ Antonio Vivaldi, *La Viola da gamba in concerto (Viola e Violoncello «all'inglese»)*, Le Concert des Nations, Jordi Savall, direction & viole de gambe, (Abeille Musique AMCD 2003, AV9835), préface de Michael Talbot. Dans ce disque, le concerto RV 546 apparaît sous la dénomination de *Concerto con Violino e Viola da gamba, Archi e Continuo*.

¹⁴ BETTINA HOFFMANN, *Il violoncello all'inglese*, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pp. 43-52.

construction de violes, violons et luth munis de cordes ajoutées en métal placées derrière les cordes de jeu. Ce système améliorait le son des instruments.¹⁵ Prætorius reprit l'information dans le texte sur la *viola bastarda* du *Syntagma musicum*. Il évoquait des cordes métalliques vibrant *per consensum* avec les cordes habituelles:

Récemment, en Angleterre, on y a adjoint une étrange invention: au-dessous des six cordes habituelles, on en a placé huit autres en acier et en cuivre torsadé qui reposent sur un chevalet en cuivre (le même que celui utilisé sur la pandore); ces cordes supplémentaires doivent être accordées de façon très précise avec celles qui sont au-dessus. Quand l'une des cordes supérieures en boyau est mise en mouvement avec les doigts ou avec l'archet, la corde inférieure en cuivre ou en acier *résonne per consensum*, avec tremblements et *vibrations*, de telle sorte que la beauté de l'harmonie en est à la fois rehaussée et amplifiée.¹⁶

Praetorius décrivait clairement des cordes sympathiques. En 1644, Marin Mersenne évoqua également ce procédé en 1644 en l'attribuant encore une fois aux luthiers anglais. Il ajoutait un détail concernant le jeu de l'instrumentiste qui pouvait pincer les cordes métalliques avec le pouce de la main gauche, derrière le manche.

J'entends dire aussi que les Anglais ont construit une viole ou lyre qui fait l'admiration de Jacques le Roy parce que outre les six boyaux que tu vois proposition 2, page 334, elle a d'autres cordes d'airin derrière le chevalet ou le manche, que le pouce gauche touche, de manière qu'elles résonnent avec les boyaux.¹⁷

Bien plus, on pourrait conclure qu'il y a divers tuyaux dans la caisse ou le manche, qui chantent avec les boyaux et les cordes susdits. Mais le très brillant Donius paraît dépasser tous les autres [virtuoses], lui qui a récemment inventé un violone panarmonium et un violon diatonique et a donné des explications dans deux traités, auxquels il faudra ajouter sous peu le plan, la facture et l'utilisation de la lyre barberine.

¹⁵ Cité par ANNETTE OTTERSTEDT, *Die Englische Lyra-Viol. Instrument und Technik*, Kassel, Bairenreiter, 1989, p. 57.

¹⁶ MICHAEL PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*, II (*de Organographia*), Wolfenbüttel, 1619, article «*viola bastarda*», pp. 47-48: *Jetzt ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saitten, noch acht andere Stälene und gedrehte Messings-/ Saitten, uff eim Messingen Steige (gleich die uff den Pandorren gebraucht werden) liegen, welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen./ Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret/ wird, so resonirt die unterste Messings – oder Stälene Saitten per consensum zu/gleich mit zittern und tremuliren, also, daß die Liebligheit der Harmony hierdurch/ gleichsam vermehret und erweitert wird.* (Traduction: Raymond Prunier).

¹⁷ *Audio etiam Anglos Violam, seu Lyram constuxisse, quam Iacobus Rex miraretur, quod præter 6 nervos, quos vides 2. Prop. Pag. 334; alias chordas æneas pone iugum, seu manubrium habeat, quas lævæ pollex tangat, ut cum nervis consonent.* MARIN MERSENNE, *Cogita physico-mathematica, De novis instrumentis harmonicis*, Paris, 1644, p. 365. (Traduction: Eric Foulon et Philippe Foulon).

Cette technique fut appelée *thumps* (coups) par John Playford en 1661 dans sa méthode de viole *lyra way*.¹⁸ L'instrument était obligatoirement muni d'un manche ouvert à l'arrière, sur le modèle des barytons à cordes; Marin Mersenne décrivait cet instrument.

Les cordes sympathiques ne sont pas des cordes de jeu. Elles sont tendues, la plupart du temps, entre la tête de l'instrument et le bas de la caisse. Elles passent dans le manche qui peut être ouvert comme sur le baryton à cordes ou la *Lyra viol*, ou fermé comme sur le violon d'amour ou la viole d'amour. Les cordes sympathiques sont mises en vibration par l'énergie apportée par l'archet aux cordes de boyau. D'un point de vue purement organologique, deux cordes tendues sur un même cadre interagissent par transmission de la vibration. L'étymologie grecque du mot «sympathie» traduit le principe acoustique:¹⁹ «*sumpatheia*, qui participe à la souffrance d'autrui». La corde sympathique est celle qui subit une action qui ne lui est pas directement destinée.

Les questions qui se posent sont simples: à quoi se rapporte cette expression *all'inglese*? Doit-on faire le lien entre toutes les acceptions du terme, toutes les traductions?

L'hypothèse qui vient à l'esprit est liée aux instruments d'amour.²⁰ On trouve cette connexion avec l'*Englisches Violet* de Léopold Mozart,²¹ viole munie de cordes sympathiques qui fait penser à une viole d'amour munie de nombreuses cordes sympathiques. Les écrits associant ces cordes à l'Angleterre, au roi Jacques, mènent également à cette piste. On peut envisager que l'application instrumentale du phénomène sympathique était réputée avoir été inventée ou pour le moins adaptée à la viole par les anglais.

Cependant, au delà même de l'expression *all'inglese*, c'est le sens du terme «d'amour» qui me semble problématique. La signification de ce terme, qui qualifie des instruments aussi divers que le violon, la viole ou la clarinette – la liste n'est pas exhaustive –, doit être établie pour offrir une cohérence globale qui n'apparaît pas dans toutes ces dénominations.

Si l'on se concentre sur les instruments à cordes frottées, la signification moderne de l'expression «d'amour» est liée aux cordes sympathiques. C'était loin d'être le cas aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Certains instruments d'amour ne faisaient pas usage de telles cordes; d'autres, comme l'*Englisches Violet* et le baryton à cordes, les employaient sans être qualifiés d'amour.²²

¹⁸ JOHN PLAYFORD, *Musik's Recreation on the Viol Lyra-way*, Londres, Préface, 1661. On trouvera un exemple sonore de cette technique très difficile dans le disque enregistré par Philippe Foulon et l'ensemble *Lachrimæ Consort*: Carl-Friedrich Abel, Lyrinx, 1996.

¹⁹ *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, mars 1995, p. 2189.

²⁰ Nous limiterons l'appellation d'amour aux instruments à cordes frottées, sans tenir compte, pour l'instant, des autres instruments d'amour comme la clarinette, le clavecin ou le hautbois d'amour.

²¹ LÉOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, «*Traité en vue d'une méthode fondamentale pour le violon*», 1756. Cité par ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, cit.

²² Que dire des instruments à vent ou du clavecin qui peuvent également être qualifiés «d'amour»?

Les descriptions que l'on possède des violes d'amour sont nombreuses. Toutes ne font pas référence aux cordes sympathiques, loin de là. La première occurrence connue du terme «viola d'amour» provient du journal de John Evelyn écrit entre 1641 et 1706.²³ Celui-ci notait qu'il entendit lors d'un concert, en 1679, un tel instrument qu'il présentait comme une nouveauté:

[...] Par dessus tout pour son charme et sa nouveauté, la viola d'amore à cinq cordes de métal, jouée avec un archet, [...] étant rien de plus qu'un violon extraordinaire, jouée *lyra way* par un Allemand, si bien que je n'ai jamais entendu instrument plus doux et plus surprenant.

En France, Jean Rousseau, citant Athanasius Kircher à propos de la «viola des anglais», décrivait une espèce de dessus de viole à cordes métalliques:²⁴

Les Anciens ont quelquesfois monté leurs Violes de chordes de laiton [...] Le Pere Kircher dit que les Violes des Anglois estoient cy-devant montées en partie de semblables chordes, & l'on voit encore aujourd'huy une espece de Dessus de Viole monté de chordes de laiton, qu'on appelle Viola d'Amour; mais il est certain que ces chordes font un meschant effet sous l'Archet, & qu'elles rendent un Son trop aigre.

Une quinzaine d'années plus tard, Sébastien de Brossard parlait du timbre de la viola d'amour à cordes métallique comme «argentin» et «très-agréable». Là encore, il ne faisait pas fait allusion aux cordes sympathiques.²⁵

La viola d'amour, *viola d'amore*, est une espèce de triple viole ou violon, ayant six cordes de cuivre ou d'acier, comme celles du clavessin; elle rend une espèce de son argentin, qui a quelque chose de très-agréable.

Cette description fut reprise dans plusieurs ouvrages, dont le *Musical Dictionary* de 1740 de James Grassineau.²⁶

Viola d'amour, ou *Viole d'amour*, est une sorte de triple de viole ou de violon, possédant six cordes de laiton ou d'acier, comme celles d'un clavecin, habituellement jouée avec un archet. Il produit une sorte de son argentin et possède quelque chose de très agréable et doux, d'où son nom.

²³ [...] Above all for its sweetness & novelty, the Viol d'amore of 5 wyre-strings, plaid on with a bow, being but an extraordinary Violin, Played on *Lyra way* by a German, than which I never heard a sweeter Instrument or more surprizing. Cité par MYRON ROSENBLUM, «Viola d'amore», dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New-York, Macmillian, 1980, Tome 19, p. 815 et suivantes. (Traduction personnelle).

²⁴ JEAN ROUSSEAU, *Traité de la Viole*, Paris, 1687, pp. 21-22.

²⁵ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703, article «viola d'Amor».

²⁶ Viola d'amour, or Love viol, is a kind of triple viol or violin, having six brass or steel strings, like those of the harpsichord, ordinarily played with a bow. It yields a kind of silver sound and had something in it very agreeable and soft, whence it's name. Dans JAMES GRASSINEAU, *A Musical Dictionary*, Londres, 1740, p. 327. (Traduction personnelle). La page de titre de l'ouvrage porte la mention: *Carefully abstracted from the best Authors in the Greek, Latin, French, and English Languages.*

En Europe centrale, la viole d'amour figurait dans le traité de Daniel Speer paru à Ulm en 1687.²⁷

Viole d'amour qui comporte tantôt des cordes métalliques doubles accordées à l'unisson, tantôt des cordes en boyau, et qui est employée avec de nombreuses *scordatura* [...].

Johann Mattheson, quelques années plus tard, décrivait la viole d'amour ainsi:²⁸

L'amoureuse viola d'amore, en français «viole d'amour», [...] a quatre cordes d'acier ou de laiton et une autre, la chanterelle, en boyau.

On est ici en présence d'un mélange curieux de cordes de jeu frottées en métal et en boyau. Plus tardivement encore, John Hoyle²⁹ présentait encore la *love viol*

[...] ou *Viola d'amore*, qui est une sorte de Triple de viole, avec six cordes de laiton, comme celles de l'épinette, et jouée avec un archet.

Jean-Benjamin de Laborde, en 1780, citait la viole d'amour sans cordes sympathiques:³⁰

Especie de Violon à sept cordes, avec un manche de Viole. Cet instrument est plus grand et plus gros que le Violon, et ne rend pas tant de son, mais est plus doux et plus agreable.

Ainsi, tout au long des siècles baroques, les descriptions de violes d'amour sans cordes sympathiques ne manquèrent pas. Ce type de description pourrait même être majoritaire dans les écrits. Les premières références bibliographiques connues concernant les cordes sympathiques apparurent au début du XVIII^{ème} siècle, chez Filippo Bonanni³¹ et dans le traité de Joseph Mayer, en 1732.³² Ces cordes figurèrent dans la description de la viole d'amour de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert:

²⁷ DANIEL SPEER, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm, 1686. RÔNEZ, op. cit., p. 224.

²⁸ JOHANN MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713, Troisième partie, Chapitre 3, p. 282.

²⁹ [...] or *Viola d'Amore*, which is a kind of Triple Viol, having six brass strings, like those of the Spinnet, and played with a bow. JOHN HOYLE, *Dictionarium musica*, Londres, 1770, p. 108. (Traduction personnelle).

³⁰ JEAN-BAPTISTE DE LABORDE, *Essai sur la musique*, p. 307.

³¹ FILIPPO BONANNI, *Gabinetto Armonico pieno d'instromenti*, Rome, 1722. Curieusement, la viole d'amour n'a pas de cordes sympathiques sur la planche qui la représente (p. 110), alors que le texte y fait explicitement référence. Rônez donne la date de 1723 pour le traité de Bonanni, voir RÔNEZ, op. cit., p. 249.

³² JOSEPH MAYER, *Museum Musicum*, Schwabisch Hall, 1732.

VIOLE D'AMOUR, (Luth.) La viole d'amour a douze cordes, six sur le grand chevalet, & autant sur un petit chevalet placé au-dessous. On accorde les six cordes inférieures à l'octave des supérieures, comme dans la viole bâtard.³³

Pour résumer, la viole d'amour a employé au moins cinq systèmes qui ont cohabité: les cordes frottées doubles en métal,³⁴ les cordes frottées simples en métal, les cordes frottées en boyau avec des *scordature*, les cordes frottées en métal avec une chanterelle en boyau, les cordes sympathiques en métal associées à des cordes frottées en boyau. Si le principe de la corde sympathique semble avoir fini par l'emporter sur les violes d'amour, il ne fut pas exclusif.

L'étude acoustique du procédé, notre expérience récente de la viole d'Orphée,³⁵ basse de viole à cordes métalliques simples et doubles, et celle de Philippe Foulon des scordatures nous permettent de proposer une définition de l'instrument d'amour à cordes frottées. Les expériences menées par deux chercheurs du Laboratoire d'acoustique musicale, Michèle Castellengo et Charles Besnainou,³⁶ ont mis en évidence un effet de rebond acoustique et de halo sonore provoqués par la présence des cordes sympathiques. C'est sans doute cet effet qui est responsable du *legato* et de la fusion des sons propre à ce type d'instruments. La conjonction entre une corde de jeu et une ou plusieurs cordes sympathiques permet de faire sonner les sons partiels communs aux différents spectres sonores. Les cordes métalliques agissent en conservateur d'énergie, le son est prolongé, coloré essentiellement par les harmoniques 2, 3 et 4.³⁷

On pourra appeler instrument d'amour un instrument dont la sonorité est enrichie d'harmoniques au moyen d'un système particulier qui le différencie de l'instrument habituel. En ce qui concerne les instruments à cordes frottées, ces harmoniques créent un «halo acoustique qui peut ressembler à la réverbération», ce que Michèle Castellengo et Charles Besnainou nomment «l'effet cathédrale».³⁸

Cette tentative de définition peut-elle être généralisée à l'ensemble des procédés historiques relevés dans les traités anciens?

³³ DIDEROT-D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [...], Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, article «Viole d'amour».

³⁴ On trouve là la description d'un instrument qui est proche de celui qui sera nommé *Sultana* à la fin du siècle.

³⁵ La viole d'Orphée fut décrite par Michel Corrette dans une méthode instrumentale. L'instrument fut reconstitué en 2001. Il a été mis au disque par *Aria Lachrima*: Michel Corrette, *Les Délices de la Solitude*, Philippe Foulon, viole d'Orphée, Ligia Digital, 2004. Voir MICHEL CORRETTE, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou de l'Alto, et de la Viole d'Orphée, nouvel Instrument ajusté sur l'ancienne Viole* (Paris, sans nom d'éditeur, sans date), et JEAN-CHARLES LÉON, *La viole d'Orphée – épigone de la viole de gambe*, «L'Echo de la viole», 8, 2001.

³⁶ CHARLES BESNAINOU et MICHÈLE CASTELLENGO, *De la résonance, une étude acoustique du phénomène sympathique*, dans *Amour et sympathie*, cit., pp. 53-61.

³⁷ Voir le sonogramme en figure 15a et b, *ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

Les scordatures portent une importance particulière aux consonances, aux quintes. Elles agissent suivant le principe des sons résultants; deux cordes sonnantes ensemble font entendre *per consensum* un autre son égal à la différence de leurs fréquences. Ce procédé est bien connu des instrumentistes à vent et des clavecinistes qui utilisent ce phénomène pour s'accorder. Les facteurs d'orgue fabriquent une note grave à partir de deux tuyaux plus aigus.³⁹ Avec un instrument à cordes, le son produit se mêle aux notes jouées; il n'est pas entendu isolément, il participe à la sonorité générale de l'instrument. La scordature entre clairement dans le champ des instruments d'amour tel que nous le proposons.

La corde métallique frottée est un autre paramètre de la recherche du halo sonore. En utilisant du laiton et non du boyau, la capacité de la corde non jouée à recevoir et à conserver l'énergie transmise par l'archet est considérablement augmentée. Loulié, si l'attribution du texte concerné est bonne, démontra comment la corde métallique était plus rentable, énergétiquement parlant, que la corde en boyau.

Plus un Corps [est] danse, [il] tremble, et fremit plus promptement, comme une corde de Cuivre remue plus rapidement que celle de boiau et celle qui est bandée pareillement. Un petit Corps remue plus viste, comme une chorde plus deliée ou Courte. Le Tremblement plus rapide fait le son plus aigu d'ou il apert que la qualité du son est diversifiée par la qualité de la matiere, par la grandeur du Corps et forme de l'Instrument.⁴⁰

C'est ce que l'on constate en écoutant la viole d'Orphée. Qui a entendu cet instrument a pu constater combien son timbre, chargé d'harmoniques, est proche de celui d'un instrument à cordes sympathiques.

La viole d'Orphée fut décrite pour la première fois par Michel Corrette au début des années 1780.⁴¹ L'instrument était constitué d'un corps de viole de gambe «recyclé»⁴² très simplement par l'adaptation de cinq points particuliers:

- la suppression des frettes;⁴³

³⁹ Si l'on fait entendre, au dessus du La = 440 Hz un Do# à 550 Hz, alors le son résultant sonnera à 550-440 = 110 Hz, soit un La à deux octaves en dessous.

⁴⁰ ÉTIENNE LOULIÉ, [attribué à], *Premier livre selon la Theorie des Anciens, F-Pn*, Mss. naf 4686, p. 1. Nos remerciements amicaux à Théodora Psychoyou pour nous avoir communiqué ce renseignement.

⁴¹ MICHEL CORRETTE, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse...*, cit.

⁴² Rappelons que les violes de gambe furent très souvent transformées en violoncelle, «violoncellisées» à la fin de l'Ancien régime. On changeait alors leur manche pour en adapter un plus fin, apte à recevoir quatre cordes au lieu de six ou sept, on changeait le renversement, et quelques fois même, on taillait la table pour l'adapter à la nouvelle forme voulue! Voir par exemple, la viole de gambe anonyme du Musée instrumental de Paris, n° d'inventaire: E.980.2.499.

⁴³ La frette en boyau ne supporte pas longtemps la pression exercée par les cordes métalliques. Cependant, si Corrette supprime les frettes mobiles normalement en usage sur la viole, il indique cependant qu'il est possible de mettre des incrustations d'ivoire sur le manche, ce qui peut faire penser à des frettes fixes. L'expérience montre que ces incrustations aident grandement l'instrumentiste.

- la transformation de l'accord, passant de quartes et tierce en accord de violoncelle, augmenté d'une quinte à l'aigu, *ut, sol, ré, la* et *mi*;⁴⁴
- le changement de nature du cordage, qui sera entièrement métallique et non en boyau comme sur une viole;
- l'utilisation d'un archet d'un modèle Tartini, tenu paume de la main vers le bas;
- le doublement des deux cordes aiguës, à la manière des chœurs du luth.

La particularité essentielle de la viole d'Orphée réside dans la nature métallique des cordes et dans leur agencement; les cordes graves filées sont en laiton rouge ou jaune (*ut, sol et ré*), les deux aiguës sont en laiton jaune et en acier ou en fer. Les cordes aiguës étant en chœur, elles seront frottées deux à deux. Le timbre de la viole d'Orphée est chargé en harmoniques, comme celui d'un violon d'amour⁴⁵ ou d'un baryton à cordes. L'effet est saisissant sur les cordes doubles et sur la troisième corde, la corde centrale qui fait le lien entre l'aigu et le grave.⁴⁶ Les notes aiguës de la viole d'Orphée seraient moins spectaculaires si elles n'étaient pas doublées, il est facile d'en faire l'expérience. Deux cordes vibrant en phase s'enrichissent mutuellement, mettant en valeur leurs harmoniques. C'est l'explication de la viole d'amour à double cordes que décrit Daniel Speer.⁴⁷ La viole d'Orphée peut être considérée comme une basse de viole d'amour.⁴⁸

La scordature et la corde métallique frottée, comme la corde sympathique, participent avec plus ou moins d'efficacité à la recherche de l'effet «cathédrale», du halo et de la conservation de l'énergie sonore. La définition de l'instrument d'amour sur la base d'un principe acoustique, et non plus sur des déterminatifs organologiques (voire décoratifs!) me paraît cohérente, quelque soit le moyen mis en jeu pour l'obtenir.

Cette révélation des partielles du son peut expliquer l'utilisation du terme d'amour pour qualifier ce type d'instrument. En effet, la référence «amoureuse» renvoie naturellement le philosophe, au *Banquet* de Platon et aux commentaires

⁴⁴ Ce qui correspond à l'accord du violoncelle piccolo.

⁴⁵ Nous avons également récemment reconstruit deux violons d'amour sur le modèle de celui de Jean-Nicolas Lambert qui est conservé au Musée de la musique à Paris (Numéro d'inventaire: E.979.2.52).

⁴⁶ La composition de cette corde, dite par Michel Corrette *de type Larquemi*, est encore mystérieuse. Nous avons choisi de la restituer avec du laiton jaune filé avec du fer doux. Voir JEAN-CHARLES LÉON, *La viole d'Orphée – épigone de la viole de gambe*, cit.

⁴⁷ DANIEL SPEER, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, cit., p. 90.

⁴⁸ Il n'y a pas de témoignage décrivant une basse de viole à cordes métalliques avant la viole d'Orphée. Il n'est cependant pas certain qu'il n'y en ait pas eu. On peut penser que l'apparition d'un tel instrument certainement lié au développement des cordes métalliques filées à spires serrées, au milieu du 18^{me} siècle. Il conviendrait cependant de faire des essais d'archet sur des cordes métalliques torsadées.

qu'en fit Marcile Ficin, à l'aube de la Renaissance italienne.⁴⁹ *Le banquet* eut une postérité considérable dans l'histoire de la littérature et de la pensée occidentale. Il occupa une place particulière dans la Renaissance européenne et dans le premier baroque avec la traduction latine de Marsile Ficin et son commentaire, le *Liber de amore*. C'est le seul commentaire qui fut achevé à cette période et qui ait autant circulé, tant sous des formes manuscrites, que dans des traductions italiennes et françaises. Cet ensemble de textes bénéficia d'une réputation considérable et exerça une influence profonde et durable dans la société européenne, bien au delà du cercle des philosophes.⁵⁰

La présence de la musique, de ses effets et de sa relation avec l'amour, «le maître et le guide de tous les arts», sont largement évoqués⁵¹ dans le *symposium* qui se tenait chez Agathon. Dans le troisième discours, le médecin Eryximaque montre aux convives que partout le noble amour crée l'harmonie à partir des contraires, l'aigu et le grave, le lent et le vif.

[La musique] naît d'éléments, le grave et l'aigu, d'abord opposés, puis mis d'accord au moyen de l'art musical; il ne saurait y avoir d'harmonie entre le grave et l'aigu s'ils restaient opposés. L'harmonie est en effet une consonance, et la consonance une sorte d'accord; or, l'accord d'éléments opposés est impossible aussi longtemps qu'ils restent opposés; comme il est impossible de faire naître une harmonie de ce qui s'oppose, et ne s'accorde point.[...] C'est la musique qui l'accord à tous ces éléments, en instaurant entre eux l'amour et la concorde; d'où l'on voit que la musique aussi, relativement au rythme et à l'harmonie, est une science des choses de l'amour.⁵²

Mais plus encore, l'amour est, dira Diotime à Socrate, l'intermédiaire, le *metaxu* entre différentes catégories. L'amour est le révélateur du beau sur la laideur, de la connaissance sur l'ignorance, de l'immortalité sur le mortel, de l'être ou même de l'Idée sur le non être. Transposé à la musique, il révèle l'être de la note jouée, exprime tant sa bonté que sa beauté, et donne la science et la connaissance. Le procédé «d'Amour», quel qu'il soit, révèle l'intimité de la note jouée en faisant émerger sa part cachée, les parties du son, sa beauté intérieure. Il favorise le passage, la transition d'une note à l'autre, le *legato*.

Les discours d'Eryximaque et de Diotime ainsi que le commentaire qu'en fit Marcile Ficin à l'orée de la Renaissance, éclairent ce que les hommes du XVII^{ème} siècle ont voulu entendre et comprendre du principe de l'instrument d'amour en général. Cela correspond à l'évolution de la compréhension intime du son à l'époque baroque telle que la présente André Charrak.⁵³ Le son ne fut plus décrit,

⁴⁹ PLATON, *Le Banquet*, le Livre de poche, collection «classiques de la philosophie», 1991, et MARCILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon. De l'amour*, «Les classiques de l'humanisme», Paris, Les Belles lettres, 2002. Je remercie chaleureusement Guido Mambella, philosophe, de m'avoir mis sur cette piste.

⁵⁰ MARCILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon.*, cit., préface de Pierre Laurens, p. X.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² PLATON, *Le Banquet*, cit., p. 67.

⁵³ ANDRÉ CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Puf, collection Philosophie, Paris, 1998, p. 23 et suivantes: *La fondation d'un objet*.

grâce aux nouvelles découvertes scientifiques, dans son rapport avec le monde. Il ne fut plus considéré comme une proportion, image idéale de la beauté du monde aristotélicien finissant dans les douleurs de Giordano Bruno ou de Galilée, mais comme une vibration. De quantité continue, qui le mettait en rapport avec un autre et l'inscrivait dans une représentation sensible de l'univers, il devint quantité discrète, unité qui avait ses propres qualités.

La corde sympathique et tous les procédés d'amour permettaient de révéler la part cachée du phénomène vibratoire. Ils dévoilaient la personnalité individuelle de chaque note sans la considérer dans son rapport avec le monde, ils la faisaient vibrer, ils la disséquaient! L'instrument d'amour était à l'image du monde changeant au XVII^{ème} siècle.

L'expression *all'inglese* peut maintenant prendre tout son sens. L'épiphanie pouvait se faire de plusieurs manières différentes. La piste qui me paraît définitive pour identifier l'instrument *all'inglese* à un instrument à cordes sympathiques, piste qui prend quasiment valeur de preuve, se trouve dans la distinction explicite qui fut faite entre les œuvres composées pour *viola d'amore* et celles pour *viola d'amore inglese* mentionnées dans un manuscrit reçu par l'organiste Johann Kleinknecht.⁵⁴ Ces deux dénominations proches renvoyaient à des instruments distincts: une viole dite «d'amour» et une autre dite «d'amour anglaise». Une telle différenciation se retrouvait également avec la violette qui pouvait être à l'anglaise ou non. Brossard ne fit pas allusion aux cordes sympathiques lorsqu'il décrit l'instrument:

VIOLETTA, Diminutif de Viola. veut dire proprement PETITE VIOLE, c'est-à-dire, à le bien prendre nostre Dessus de Viole. [...]⁵⁵

Joachim Quantz ne citait pas non plus les cordes sympathiques et appela l'instrument «violette» sans autre précision.⁵⁶ En revanche, Léopold Mozart, en décrivant une violette munie de quatorze cordes sympathiques, la nomma «anglaise». L'instrument d'amour devenait «à l'anglaise» quand il était muni de cordes sympathiques.

Le terme *all'inglese* prend alors toute sa dimension y compris dans l'œuvre de Vivaldi. Un instrument d'amour *all'inglese* est un instrument à halo sonore dont on précise le mode opératoire: l'effet est obtenu par l'utilisation de cordes sympathiques dites à l'anglaise, puisque les Anglais ont la réputation d'avoir adapté cette technique aux violes. Les deux instruments – *viola d'amore* et *viola*

⁵⁴ Johann Kleinknecht, violoniste puis organiste assistant à la cathédrale d'Ulm entre 1723 et 1726. Voir LEE A. DOUGLAS, *Johannes Kleinknecht, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New-York, Macmillian, 1980, Tome 10, p. 103.

⁵⁵ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 220. Grassineau traduit ce texte mot à mot.

⁵⁶ JEAN-JOACHIM QUANTZ, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière [...]*, Berlin, 1752. Fac-similé avec une préface de Pierre Séchet, Paris, Zurfluh, 1975, p. 211: *Du joueur de la Violette (Haute-Contre) en particulier.*

d'amore inglese – étaient donc différents l'un de l'autre: le premier était certainement une viole d'amour qui pouvait être accordée en scordature ou montée de cordes métalliques frottées; la *viola d'amore inglese*, quant à elle, possédait un jeu de cordes sympathiques qui s'ajoutait aux cordes de boyau.⁵⁷ Le *violoncello all'inglese* sera, selon notre terminologie moderne, un violoncelle d'amour muni de cordes sympathiques. Les luthiers anglais ont donc donné le nom à un procédé de lutherie qui avait pour fonction d'améliorer l'instrument qui en était muni.

Les instruments dits «d'amour» en général ont une histoire particulièrement complexe qu'il ne faut pas seulement réduire aux cordes sympathiques. Les sonorités des cordes métalliques frottées, encore largement inexplorées, offrent un champ musical nouveau et passionnant.

⁵⁷ Il n'y a pas de témoignages montrant que les cordes sympathiques puissent être associées aux cordes de jeu en métal.

Gilles Thomé

LES «CLAREN», «CLARINI» ET «CLARINET»
DANS LES ŒUVRES DE VIVALDI

INTERPRÉTATION AVEC INSTRUMENTS D'ÉPOQUE

La musique du XVIII^{ème} siècle interprétée avec des instruments d'époque ou des copies de belle facture jouit aujourd'hui d'un succès incontestable dû tout simplement au fait qu'elle est plus facile à interpréter avec instruments d'époque que sur équivalents modernes. Le style et la compréhension du discours musical sont ainsi plus clairs et évidents. Le recours à ces instruments d'origine et à l'usage correct de leurs techniques de jeu font que les voix médianes ressortent nettement sans pour autant brouiller la ligne mélodique principale; le plan rythmique, les subtiles différences d'articulation se dégagent avec une précision supérieure à celle des instruments modernes. Mais la clarinette subit aujourd'hui les effets de sa naissance tardive. En effet, lorsque cet instrument voit le jour vers 1700 dans l'atelier de Johann Christoph Denner à Nuremberg, les flûtes, hautbois, bassons sont des instruments excellemment équilibrés à côté de la toute nouvelle clarinette à deux clés alors d'une justesse très «délicate», surtout dans le registre grave, avec des différences considérables de puissance et de timbre. De plus, elle est épuisée d'une note indispensable en plein milieu de sa tessiture! Il en résulte que les compositeurs la considéreront comme étant «bornée» et rechigneront à l'utiliser couramment jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, avant que Mozart ne lui donne ses plus belles pages. Aujourd'hui, les conséquences de cette difficile apparition sont un décalage inévitable entre la somme de travail de recherche, la quantité d'instruments demandés pour couvrir professionnellement le XVIII^{ème} siècle et la rentabilité.

Actuellement, l'étude de la clarinette dans tout conservatoire et école de musique est axée entre autres sur la technique pure et l'homogénéité du registre grave au registre suraigu. Il est encore reconnu une différence de sonorité entre les registres grave appelé «chalumeau», médium appelé «clairon», aigu et suraigu; les compositeurs de notre siècle comprennent et utilisent ces qualités à merveille. De la même façon, un compositeur doué comme Vivaldi sait tirer partie des sonorités fortes, brillantes aussi bien que des sons sourds et «bouchés» de certains doigtés de fourche par exemple; il choisit les tonalités et tailles d'instruments aussi bien pour les qualités particulières de leur sonorité

Gilles Thomé, 35 Rue Denis Papin, 93500 Pantin, Francia.
e-mail: gilthome@club-internet.fr

que pour les besoins de composition et d'harmonie. Nous retrouvons par ailleurs les mêmes différences de timbre et de justesse chez les autres instruments à vent en bois de même époque. La sonorité, les doigtés d'une clarinette à deux clés sont bien sûr totalement différents des instruments systèmes Bœhm et Cehler actuels.

AVANT L'INVENTION DE LA CLARINETTE: VIVALDI ET LE CHALUMEAU. «SALMOÈ» ET «SALMÒ»

Si la plupart des concertos de Vivaldi (plus de deux cent trente) furent écrits pour le violon dont il jouait lui-même, le compositeur ne négligea pas pour autant toutes sortes d'instruments nouveaux qui venaient de faire leur apparition sur la scène musicale italienne et dont certains d'entre eux n'eurent qu'une existence éphémère comme le chalumeau. En fait, Vivaldi composa pour tous les instruments que fabriquait Johann Christoph Denner (Nuremberg 1655-1707), inventeur de la clarinette mais également célèbre fabricant de flûtes à bec et traversières, chalumeaux, clarinettes, hautbois, bassons; le facteur jouissait en son temps d'une très grande réputation dans bien des pays et probablement en Italie.

Pour Colin Lawson,¹ «Le «salmoè» (ou «salmò») qui, malgré l'énorme production de Vivaldi, n'apparaît en tout et pour tout que dans cinq de ses œuvres, correspond approximativement au chalumeau [...]. Comme le terme même de chalumeau, l'italien «salmoè» est une des nombreuses variantes tirées du grec *kalamos*. La toute dernière forme dérivée que l'on trouve dans le *Gabinetto Armonico* de Bonanni, «scialumó» constitue de fait une adaptation directe du mot français. Selon Michael Talbot, la transformation de «Cialumo» en «salmò» tient au fait que l'instrument est apparu à Venise via l'Allemagne ou l'Autriche. Parmi d'autres instruments rares venus du nord et qui étaient joués à l'Ospedale della Pietà, on relève également la viole d'amour, la viole à l'anglaise [...] et tout particulièrement la clarinette. Talbot note que le remplacement du «s» par un «š» au début d'un mot est tout à fait courant dans les dialectes lombard et vénitien; la modification ou la suppression de la deuxième syllabe de «chalumeau» en langue allemande ou autrichienne (par élision) est un phénomène fréquent. Il est sans doute utile de rappeler que le terme apparenté «schalmey» apparaît en tête des définitions de Walter et Majer. Le terme «salmò» n'apparaît en revanche que dans une partition non autographe, Vivaldi ayant une préférence marquée pour sa variante «salmoè», peut-être par analogie avec «oboè». D'ailleurs cette forme est inconnue en dehors des oeuvres concernées.

En règle générale, tous ceux qui ont écrit à propos du chalumeau se sont contentés de déclarer équivalents le «salmoè» et le «chalumeau [...]».

¹ COLIN LAWSON, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1981.

À la naissance de Vivaldi, la clarinette n'existait pas, l'instrument se rapprochant le plus étant le chalumeau dont le bec avec anche simple était la plupart du temps enfermé dans une capsule comme le cromorne, hautbois de poictou, courtaud...

Vers la fin du XVII^{ème} siècle, Johann Christoph Denner supprime cette boîte de résonance et remplace ce système par un bec sur lequel l'anche se trouve fixée au moyen d'une ligature en fil. Le bec est placé directement dans la bouche, peut-être déjà l'anche en dessous au contact de la lèvre inférieure: en effet, la largeur des deux clés du seul chalumeau de ce facteur (Stadtmuseum à Munich, Mu 136) permet leur renversement et le jeu avec anche en dessus ou en dessous. La main placée en haut de l'instrument pouvant être la gauche ou la droite car le pied ou le pavillon peut se tourner comme sur les flûtes à bec ou hautbois. Le chalumeau de Denner ressemble alors à une flûte à bec alto en trois parties (bec long, corps, pied) avec bien entendu une perce cylindrique.

Vivaldi utilise donc le chalumeau dans cinq de ses œuvres toutes composées pour les jeunes filles de l'Ospedale della Pietà de Venise:

- «suonata a viol^o., Oboe et Org^o. et anco se piace il Salmoè» (Venise, Ospedale della Pietà, circa 1710), RV 779. La Signora Candida jouait le «salmoè».
- *Juditha triumphans*, oratorio en latin. (Composé et donné pour la première fois à l'Ospedale della Pietà de Venise en 1716).
- «Conc^{to} Con molti Istrom^{ti}» pour deux flûtes à bec, hautbois, chalumeau, deux trompettes, violon, deux «Viole Inglese», deux violoncelles et orchestre (Venise, Ospedale della Pietà, circa 1719), RV 555.
- «Conc^{to}: Funebre / Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all' Inglese / Tutti li Violini, e Violette Sordini / Non però il Viol^o: Principale / Del Vivaldi» (Venise [Ospedale della Pietà?], circa 1720), RV 579.
- «Concerto / con / Due Flauti / Due Tiorbe / Due Mandolini / Due Salmò / Due Violini in Tromba Marina / et un Violoncello». Joué à l'Ospedale della Pietà de Venise en 1740, RV 558.

Les trois concertos demandent un (ou deux pour le RV 558) chalumeau ténor en fa lisant en clé de fa 4^{ème} ligne.

En actionnant la clé de dessus, il est d'usage aujourd'hui d'obtenir:

- un «la» avec les chalumeaux soprano, ténor et basson de chalumeau (cette clé de dessus sera nommée par la suite «clé de la» pour toutes les clarinettes munies d'au moins trois clés, de 1730 à aujourd'hui).
- un «mi» avec les chalumeaux alto et basse.

En actionnant la clé de dessous, il est d'usage aujourd'hui d'obtenir:

- un «si bémol» avec les chalumeaux soprano et ténor.
- un «fa» avec les chalumeaux alto et basse.
- un «sol#» avec le basson de chalumeau.

- En actionnant les deux clés, il est d'usage aujourd'hui d'obtenir:
- un «si bécarre» avec les chalumeaux soprano et ténor.
 - un «fa#» avec les chalumeaux alto et basse.
 - un «sol#» avec le basson de chalumeau.

Table 1. Tessitures des chalumeaux et des clarinettes vers 1720

Notes de 12 ^{ème} obtenues avec la clé de dessous.								
Sol								
Fa								
Mi								
Ré								
Do 5								
Si	Chalum. soprano					Clarinet. Ut 2 clés	Clarinet. Ut 3 clés	
La								
Sol								
Fa#		Chalum. alto						
Fa								
Mi								
Ré								
Do 4								
Si								
La 3 accord						Manque		
Sol								
Fa#								
Fa 3								
Mi								
Ré								
Do 3								
Si								
Sib								
La								
Sol								
Fa 2								
Mi 2								
Ré								
Do 2								
Si								
La								
Sol								
Fa								
Mi								
Ré								
Do 1								
Sib 0								

LES ŒUVRES DE VIVALDI AVEC CLARINETTES: «CLAREN», «CLARINI» ET «CLARINET»

Comme tous les grands compositeurs, Vivaldi connaissait parfaitement les instruments qu'il utilisait et était à l'affût de toutes nouvelles sonorités ou instruments; aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait composé pour l'éphémère

chalumeau et la toute nouvelle clarinette. Il vient tout juste de dépasser la vingtaine d'années lorsque naît la clarinette.

La preuve de sa parfaite connaissance des instruments se retrouve dans ses compositions; ainsi ses manuscrits prouvent qu'il s'adresse au tout premier modèle de clarinette, c'est-à-dire, à notre connaissance, la clarinette à deux clés et non trois clés comme pouvait en fabriquer Johann Christoph Denner² à qui l'on attribue l'invention de cet instrument.

Vivaldi s'adresse donc aux clarinettes dans les œuvres suivantes:

1) Les «Claren»:

- RV 644: *Juditha triumphans*. Le chœur n° 19 «Plena nectare» avec deux Claren (deux clarinettes solo à l'unisson): Venise, 1716.
- RV 556: «Conc^{to}: P la Solennità di S. Lor^{zo}» pour deux flûtes à bec, deux hautbois, deux clarinettes, basson, deux violons et orchestre. Rome, circa 1723 / 1724. Largo/ Allegro Molto, Largo e cantabile, (Allegro).

2) Les «Clarini»:

- mouvement lent du concerto RV 556: «Conc^{to}: P la Solennità di S. Lor^{zo}» pour deux flûtes à bec, deux hautbois, deux clarinettes, basson, deux violons et orchestre. Rome, circa 1723 / 1724.

3) Les «Clarinet»:

- RV 560: «Conc^{to}: con 2 Hautbois 2 Clarinet, e Istrom^{ti} Del Vivaldi». Rome, circa 1723 / 1724. Larghetto/ Allegro, Largo (sans les 2 Clarinet), (Allegro?).
- RV 559: «Conc^{to}: con due Clarinet 2 Hautbois e Istrom^{ti} Del Vivaldi». Rome, circa 1723 / 1724. Larghetto/(Allegro?), Largo (2 clarinet et 2 Hautbois), Allegro.

Pour appuyer l'hypothèse que les «Claren», «Clarini» et «Clarinet» sont bien des clarinettes, nous devons commencer par les concertos RV 559 et RV 560 qui font appel aux «Clarinet», poursuivre avec le RV 556 pour aborder ensuite *Juditha triumphans*.

LES CONCERTOS

Le compositeur évite d'une part systématiquement le si₃ (milieu de portée) obtenu par la suite uniquement par le rallongement du tube de la clarinette vers le bas et la troisième clé.

En voici quelques exemples:

1) avec les «Clarinet»

- RV 560, premier mouvement, mesures 4, 7-8,
- RV 559, premier mouvement, mesures 3, 11, 21, 30, 72-73-74; troisième mouvement: 131, 209, 240-241, 262;

² T. ERIC HOEPRICH, *A Three-Key Clarinet by J. C. Denner*, «The Galpin Society Journal», 24, 1981, pp. 21-32.

- 2) avec les «Claren»
 - RV 556, premier mouvement, mesures 1, 34, 51, 139, 142;
- 3) avec les «Clarini»
 - RV 556, mouvement lent, pas de si₃.

Or, le seul instrument à vent vers 1700-1720 à être privé du si₃ en plein milieu de sa tessiture est la clarinette à deux clés.

Curieusement, le compositeur évite également et systématiquement le «la₃» (milieu de portée) qui peut pourtant s'obtenir facilement avec la clé de dessus (clé de la!) sur les instruments type Denner.

- 1) avec les «Clarinet»
 - RV 560, premier mouvement, mesures 4,
 - RV 559, premier mouvement, mesures 10;
- 2) avec les «Claren»
 - RV 556, premier mouvement mesure 1, troisième mouvement, mesures 175, 179;
- 3) avec les «Clarini»
 - RV 556, mouvement lent, pas de la₃.

Aucun si bémol₃ milieu de portée (ne pouvant s'obtenir qu'en actionnant les deux clés de douzième et de la) ne se trouve dans aucun des concertos, pas même dans le deuxième mouvement en sol mineur du RV 556 avec les «Clarini»!

Les 4 seuls sol#₃ (milieu de portée), note obtenue par un doigté utilisant la clé de dessous, ne sont demandés que dans le troisième mouvement du concerto RV 556, mesures 125, 127, 129, 131.

Faut-il en conclure que les clarinettes qu'entendait Vivaldi n'avaient qu'une clé de douzième?

Certainement pas.

J'ai obtenu l'autorisation de mesurer et jouer brièvement quelques notes sur des clarinettes originales à deux clés:

- Berlin n° 223, Jacob Denner, ut, 2 clés,
- Bruxelles n° 912, Jacob Denner, ut, 2 clés, A 415,
- Bruxelles n° 2561, Thomas Coenraet Boekhout, ut, 2 clés, A 415.

Par exemple, la clé de «la» sur l'instrument de Berlin, «équilibré» très approximativement aux alentours de A 444, donne un si naturel vers 436 ou un si bémol vers 444 en relâchant énormément l'embouchure. Les deux clés ouvertes (doigté pouvant donner le si naturel sur le chalumeau de Denner et le si bémol sur la quasi totalité des clarinettes) permettent l'obtention d'un si naturel à 444 en relâchant l'embouchure autant qu'il est possible, ou un do à 442 en pinçant l'embouchure de toutes ses forces!

Quant à l'instrument de Bruxelles, le registre grave se situe vers A 439 et les douzième vers A 415. Le la est possible avec sa clé à 439 et les deux clés ouvertes

donnent un si bémol à 438. Selon Eric Hoeplich, l'instrument aurait été «retravaillé» au siècle dernier pour l'adapter à un autre diapason, donc en partie détruit.³

Est-ce l'instabilité d'accord de la note obtenue par la clé de dessus (aujourd'hui clé de la) qui décourageait les clarinettes romains et Vivaldi à utiliser et le «la» et le «si» naturel? Pourquoi pas!

Donc, même si tous les premiers modèles de clarinette conservés dans les musées possèdent deux clés, une clarinette à une seule clé (de douzième) convient pour jouer les concertos de Vivaldi.

JUDITHA TRIUMPHANS, RV 644

En 1716, à l'âge de 37 ans, Vivaldi compose son oratorio *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, véritable opéra sacré si l'on en juge par les indications de mise en scène figurant sur le manuscrit autographe^{4,5} conservé dans la collection Foà à la Bibliothèque Nationale de Turin;⁶ c'est un oratorio en latin qui consiste en une allégorie de la montée en puissance des Véniciens face aux Turcs à Petervaradino et Passarowitz. Destiné aux pensionnaires de l'Ospedale della Pietà, cette œuvre est une véritable palette de couleurs instrumentales qui prouve une fois de plus de la pléthore d'instruments dont jouaient les musiciennes de cette institution. Les noms des filles qui chantèrent Juditha à la création en automne 1716 – Silvia, Pasca, Barbara, Giulia – sont imprimés avec ceux des principaux personnages du livret original écrit par Giacomo Casseti et conservé aujourd'hui à l'Académie Sainte Cécile de Rome.

Cette instrumentation très soignée de *Juditha triumphans*, qui du susciter l'enthousiasme lors de la première en 1716 en l'église S. Maria della Pietà, fait appel non seulement aux cordes traditionnelles et au continuo, mais également à deux flûtes à bec, deux hautbois, deux trompettes et timbales, cinq *viola all'inglese* et une *viola d'amour*, une mandoline, quatre théorbes, un chalumeau soprano, deux clarinettes et un orgue.

LES «CLAREN» EN SI BÉMOL

C'est uniquement dans le chœur n° 19 «Plena nectare» avec deux Claren que Vivaldi utilise deux clarinettes.

J'ai bien écrit: deux clarinettes, car Vivaldi demande «2 Claren» également pour *Juditha triumphans* et pour le concerto RV 556: «Conto: P la Solennità di S. Loro» pour deux flûtes à bec, deux hautbois, deux clarinettes, basson, deux violons et orchestre.

³ T. ERIC HOEPRICH, *Finding a Clarinet for the Three Concertos by Vivaldi*, «Early Music», 11, 1983, pp. 61-64.

⁴ Fin du second volume de cantates, F. 28, fols. 209r-302v.

⁵ ROLAND DE CANDÉ, *Vivaldi*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 et 1994.

⁶ Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino.

S'il est quasiment certain que les «Claren» du concerto RV 556 sont bien des clarinettes et si Vivaldi ne change pas d'appellation entre 1716 et 1723-1724 de Venise à Rome, alors les «Claren» de *Juditha* sont bien des clarinettes.

Il est donc permis de penser que la première utilisation de clarinette par le Prêtre Roux est en 1716 à Venise, à l'attention des jeunes filles de l'Ospedale della Pietà.

Pour cet air, les choses se compliquent; procédons avec ordre.

En 1716, pour *Juditha triumphans*, Vivaldi écrit d'une part en si bémol pour un chalumeau soprano, et d'autre part également en si bémol pour deux «Claren».

L'appellation «Claren» est identique pour le San Lorenzo RV 556, alors que le compositeur demande des «Clarinet» pour les RV 559 et 560.

Or, c'est la tonalité de si bémol pour des clarinettes de cette époque qui peut étonner; en effet, après *Juditha*, Vivaldi écrira en ut pour des clarinettes en ut à 2 clés (ou 1 clé!) dans ses trois concertos RV 556, 559 et 560. Connaissant la qualité de certaines musiciennes de la Pietà, jouer la partie de clarinette de *Juditha* avec deux instruments en ut munis de doubles trous comme en fabriquait Johann Christoph Denner⁷ était peut-être possible quoique peu probable pour plusieurs raisons:

- 1) sans double trou, le mi bémol 4 ne peut s'obtenir avec un doigté fourchu que beaucoup trop haut; seul le rallongement du tube vers le bas de l'instrument avec l'ajout d'une troisième clé rendra cette note plus juste;
- 2) le trille ré₄ / mi bémol₄ mesure 7, à découvert (avec basse continue uniquement) demeure problématique même avec double trou, de surcroît à deux instrumentistes jouant à l'unisson;
- 3) par la présence de nombreux si bémol₃, la clé de dessus (clé de la) devient indispensable; or, le Rouquin évite systématiquement cette note, ainsi que tous «la» (!) dans les trois concertos qui suivent; c'est ce qui me fait dire qu'une clarinette à une seule clé suffit pour ces concertos. Si, en 1716 pour *Juditha*, les clarinettes étaient en ut avec un «la» (avec clé de la) juste, il me semble logique que le compositeur ne se serait pas évertué à éviter systématiquement cette note dans les trois concertos;
- 4) le trille si bémol₃ / do₄ mesure 40, est du domaine de l'impossible.

L'idée de jouer la partie de Claren avec deux chalumeaux soprano n'est pas sérieuse bien que réalisable, la hauteur de son et la tessiture restant les mêmes. D'une part, si Vivaldi avait voulu deux chalumeaux pour le chœur n° 19, il avait les moyens de l'indiquer par Salmoè (ou salmò, etc.); d'autre part, la puissance relative et la couleur des chalumeaux sont sans commune mesure avec le brillant et la puissance des clarinettes qui conviennent à merveille pour colorer le chant d'allégresse du chœur et de l'orchestre réunis. Pour vous en convaincre,

⁷ T. ERIC HOEPRICH, *A Three-Key Clarinet by J. C. Denner*, cit.

écoutez les sonneries des clarinettes dans certains «tutti» des concertos RV 556, 559, 560: elles parviennent à «dominer» tous les instruments de l'orchestre jouant forte.⁸

La tessiture demandée pour le chalumeau soprano est de la₃ à si bémol₄.

La tessiture demandée pour les Claren est de si bémol₃ à si bémol₄; pourtant elles peuvent jouer (pour des clarinettes à deux clés) sur presque trois octaves.

Une autre solution tout à fait plausible m'inspire beaucoup plus: utiliser deux clarinettes en si bémol à deux clés (1 clé de 12^{ème} suffit) et transposer la partie de Claren en ut, partie qui devient de ce fait simple à jouer. A cette époque, il était courant d'écrire pour un instrument en ut comme le hautbois ou la flûte et le clarinetteste optait pour un instrument qui lui causait le moins de problèmes, en tout cas le mieux adapté, comme peut en témoigner par exemple l'Ouverture de Haendel en ré pour deux clarinettes et cor, et qu'il est logique de jouer en ut avec deux clarinettes en ré à trois clés.

Bien entendu, une autre question se pose (ce serait trop beau!): si vous vous reportez au chapitre «choix d'un modèle des clarinettes pour les œuvres de Vivaldi», vous remarquerez qu'au début du XVIII^{ème} siècle, les clarinettes sont pour la quasi totalité en ut et en ré avec quelques exceptions en fa, mi bémol, les premières si bémol retrouvées datant des années 1760. Si la clarinette est bien née vers 1700, je ne pense pas qu'elle soit apparue directement en ut et en ré, parfaitement accordée à un diapason précis. Elle a probablement subi de nombreuses expérimentations avec différentes longueurs, différents diamètres de perce et de trous d'intonation pour, par la suite, se stabiliser en ut et ré qui étaient des tonalités très usitées pour les vents (je pense aux trompettes et cors de chasse) et correspondant bien au timbre de ce nouvel instrument. Je reste persuadé que les clarinettes à deux clés en si bémol ont existé bien avant celle de Jean Baptiste Willems à Bruxelles (activité professionnelle: vers 1758 – vers 1810) et pense qu'un artiste comme Denner ou un autre facteur digne de ce nom pouvait fabriquer à la demande des clarinettes en toutes tonalités et à tous diapasons. Un instrument en si bémol à 415 n'est autre qu'un instrument en la à 440, de même qu'un instrument en si bémol à 440 n'est autre qu'un instrument en ut à 392 qui est lui-même un diapason fort usité en France vers 1700, en tout cas demandé par de nombreux chefs d'orchestre aujourd'hui.

À ce sujet, en 1696, les facteurs d'instruments à vent Johann Christoph Denner et Johann Schell s'adressèrent au concile de la ville de Nuremberg afin d'obtenir l'autorisation de fabriquer des «[...] *instruments de musique français* [...] *lesquels ont été inventés il y a douze ans en France*».⁹ Dans ce document, seuls les flûtes à bec et les hautbois sont mentionnés, mais peut-être y avait-il parmi ces

⁸ «Antonio Vivaldi, Concerti con Molti Strumenti», premier enregistrement mondial de l'intégrale avec chalumeaux et clarinettes. Ensemble Matheus, Jean Christophe Spinosi. Disque Pierre Vérary PV 796023.

⁹ ALBERT RICHARD RICE, *A History of the Clarinet to 1820*, Thèse, Claremont Graduate School, 1987; Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1989.

nouveaux instruments quelque chalumeau à anche simple qui aurait donné son nom au Chalimou tourné par Johann Christoph Denner et son fils Jacob, ce dernier nous laissant quelques factures explicites:

4 Hautbois, à fl. 5 20 fl.
 2 Fagott, à fl. 14 28 fl.
 4 Chalimou, à fl. 3 12 fl.
 1 Alt Chalimou 5 fl.
 2 Chalimou-Basson, à fl. 14 28 fl.
 1 Clarinette 15 fl.

1 Chor Hautbois mit 6 Stimmen
 alle von buxbaum
 3 Primieur Hautbois à 5 fl. 15 fl.
 1 Taille 9 fl.
 2 Basson, à 22 44 fl.
 1 Chor Chalimou mit 6 Stimmen
 3 Primieur Chalimou, à 3 fl. 9 fl.
 1 Second Chalimou 7 fl.
 2 Basson, à 18 36 fl.

À la fin du XVII^{ème} siècle, les facteurs d'instruments à vent français tels Dupuis, Jean Lesieux, Pierre Lot, Pierre Naust, Jean Jacques Rippert, et surtout les Hotteterre jouissaient d'une très grande réputation et leur exceptionnelle habileté dans la fabrication des musettes de cour, flûtes à bec, flûtes, hautbois, flageolets, bassons, cervelas et cromornes les rendit largement célèbres.

Une preuve d'une éventuelle collaboration entre Denner Père et Hotteterre pourrait être cette flûte à bec alto (probablement en sol, A 415) conservée au Deutsche Museum de Munich sous le n° 63.053. Elle est d'ébène avec trois bagues en ivoire (2 pour le bec, 1 pour le pied), est percée de huit trous simples. Le bec est signé J. C. Denner, le corps et le pied L. Hotteterre.

En conclusion, une (ou deux!) clarinette(s) en si bémol à deux clés (ou une clé!) me semblent recommandées pour jouer ce chœur n° 19 «Plena nectare» avec «2 Claren».

CHOIX D'UN MODÈLE DE CLARINETTE POUR LES ŒUVRES DE VIVALDI

Une fois choisi le type d'instrument, il convient d'en trouver un pour ensuite le copier, jouer un original pour ces concertos relevant de l'utopie. Albert Rice, dans son étude sur la clarinette,¹⁰ a réalisé une recherche publiée en 1987.

Facteurs de clarinettes à deux clés retrouvées aujourd'hui (32 instruments):

Allemagne (19 clarinettes, 8 en ut, 6 fabriquées à Nuremberg dont 4 des Denner):

- Crone, Gottlieb, à Leipzig (1706/1766-68):
 1 [en ré],

¹⁰ ALBERT RICHARD RICE, *A History of the Clarinet to 1820*, cit.

- Denner, Johann Christoph, à Nuremberg (baptême: Leipzig 13/08/1655, enterrement: Nuremberg 26/04/1706):
2 [en ut],
- Denner, Jacob, à Nuremberg (baptême: Nuremberg 03/08/1681, enterrement: Nuremberg 22/08/1735):
3 [1 en ré, 2 en ut],
- IGH (J. G. Heinze?), (1762-Leipzig 10/11/1823):
1 [en ?],
- Kelmer, G. N., (dates inconnues, activité professionnelle au milieu du 18^{ème} siècle à Thuringen):
1 [en ut],
- Oberlender, Johann Wilhelm (i) à Nuremberg (baptême: Nuremberg 14/03/1681, enterrement: Nuremberg 25/10/1763):
3 [en fait 2 + un pavillon¹¹] [1 en ré, 1 en ut],
- Oberlender, Johann Wilhelm (ii), à Nuremberg (baptême: Nuremberg 12/09/1712 – enterrement: Nuremberg 29/11/1779):
1 [en ut],
- Scherer, Georg Henrich, à Butzbach (Butzbach 17/11/1703 – Butzbach 11/05/1778):
5 [6¹²] [2 en fa, 4 en ré],
- Walch, Georg., à Berchtesgaden (Berchtesgaden 31/10/1690 – ?):
2 [1 en ré, 1 en mi bémol],
- Zencker, J. G. (baptême: Leipzig 12/08/1737, enterrement: Leipzig 19/04/1774):
1 [en ré?].

Belgique (6):

- Rottenburgh, Godefroid-Adrien (i), à Bruxelles (baptême: Bruxelles 12/11/1703, enterrement: Bruxelles 11/01/1768):
2 [en ré],
- Willems, Jean-Baptiste, à Bruxelles (pas de dates connues, sauf pour son activité professionnelle: vers 1758 – vers 1810:
2 [4¹³] [1 en sol, 1 en fa, 1 en ré, 1 en si bémol].

Pays-Bas (2 clarinettes dont une en ut):

- Boekhout, Thomas Conraed, à Amsterdam (Kampen 1666 – Amsterdam 1715):
1 [en ut],
- Borkens, Philip., à Amsterdam (Amsterdam 1693 - Amsterdam vers 1765):
1 [en?].

¹¹ PHILLIP T. YOUNG, *4900 Historical Woodwind Instruments*, London, Tony Bingham, 1993.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

Origine inconnue (5):

- Deper, M. (Allemagne?) (dates inconnues, activité professionnelle au XVIII^{ème} siècle):
1 [en ré],
- Anonymes:
4.

Celles en ut (aucune en si bémol pour *Juditha*) et signées sont donc au nombre de 8:¹⁴

- Boekhout, Thomas Conraed, à Amsterdam, 1, (musée de Bruxelles)
- Denner, Johann Christoph, à Nuremberg, 2,
- Denner, Jacob, à Nuremberg, 2,
- Kelmer, G. N., (Allemagne), 1,
- Oberlender, Johann Wilhelm (i), à Nuremberg, 1,
- Oberlender, Johann Wilhelm (ii), à Nuremberg, 1.

La première constatation est l'absence de facteur italien. En regardant de près cette liste et si des facteurs aussi prestigieux tel Oberlender soient dignes d'intérêt, l'occasion m'était donnée de m'intéresser de plus près à l'inventeur de la clarinette et de lui rendre ce bel hommage: donner en concerts et enregistrer ses trois concertos utilisant la clarinette à deux clés avec des copies fidèles de ses originaux.

Les clarinettes des Denner peuvent être considérées comme «prototypes» d'un nouvel instrument qui va connaître une extraordinaire évolution pendant tout le XVIII^{ème} siècle, jusqu'en 1839 et le système Bøhm adapté par Buffet par exemple, système toujours utilisé actuellement aux côtés de système Cèlher.

En conclusion, j'ai choisi de copier la clarinette à deux clés de Johann Christoph Denner conservée à Bruxelles (n° 912) pour les concertos, et d'y adapter un ton de rechange en si bémol pour *Juditha triumphans*.

¹⁴ *Idem*.

Figure 1.

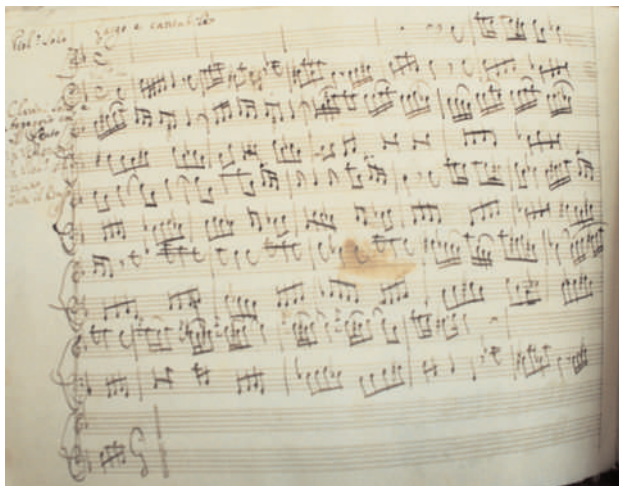


Figure 2.

Chalumeau alto en ut.

Reconstitution réalisée par Gilles Thomé d'après Johann Christoph Denner (circa 1700). Buis teinté, deux clés de laiton.

Chalumeau ténor en fa.

Copie réalisée par Gilles Thomé d'après Johann Christoph Denner (circa 1700). Original au Musée Instrumental de Munich (136). Buis teinté, deux clés de laiton.

Chalumeau basse en ut.

Reconstitution réalisée par Gilles Thomé d'après Johann Christoph Denner (circa 1700). Buis teinté, deux clés de laiton.



Cesare Fertonani

IL GUSTO DEL PARADOSSO: A PROPOSITO DI *VIVALDIANA*
DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO

A Emilio Sala, per aver a lungo discusso insieme di Vivaldi e di Malipiero

UNA TRASCRIZIONE-ELABORAZIONE: GENESI E CONTESTO

Come si sa, il rapporto di Gian Francesco Malipiero con la tradizione musicale italiana e nella fattispecie con la figura e l'opera di Antonio Vivaldi è stato oggetto di studi approfonditi e spesso assai acuti, ai quali senz'altro si rimanda per un inquadramento generale della questione.¹ Nella lunga, intensa relazione tra Malipiero e la musica del Prete rosso compare tuttavia anche l'omaggio compositivo di *Vivaldiana* per orchestra (1952): un lavoro sinora mai affrontato o discusso nei dettagli perché in genere considerato soltanto uno di quegli «amabili ma poco importanti omaggi [di Malipiero] a compositori italiani di altri tempi»² o forse invece proprio perché conferma la complessità di una relazione in cui gli elementi di indubbio rilievo storico-culturale e fascino artistico s'intersecano con aspetti ambigui, controversi o addirittura paradossali.

Per comprendere appieno tutti questi aspetti ed elementi occorre anzitutto mettere bene a fuoco l'identità di *Vivaldiana*. Senza dubbio il lavoro rientra nel novero di quelle «elaborazioni» o interpretazioni di musiche del passato («elaborazioni di musica antica» le definisce lo stesso Malipiero nel catalogo annotato delle proprie opere), contigue alle «edizioni» vere e proprie e che da queste si distinguono di fatto per la declinazione ma non per l'essenza dell'atteggiamento nei confronti dei testi musicali in questione. Così come nelle «edizioni»,

Cesare Fertonani, Corso di Porta Vigentina 34, 20122 Milano, Italia.

e-mail: cesare.fertonani@unimi.it

¹ Si vedano in particolare GUGLIELMO BARBLAN, *Malipiero trascrittore*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 21-28; LUIGI PESTALOZZA, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento*, ivi, pp. 29-43; FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, ivi, pp. 131-152; NINO PIRROTTA, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984, pp. 5-19; FEDELE D'AMICO, *Il pessimismo di Malipiero*, in *Gian Francesco Malipiero e le nuove forme della musica europea*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1984, pp. 144-149. Per un quadro d'insieme del rapporto tra la «generazione dell'Ottanta» e la tradizione musicale italiana si vedano poi FRANCESCO DEGRADA, *La «Generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana nel primo Novecento. La «Generazione dell'Ottanta»*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 83-96, e FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-204.

² JOHN C. G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, trad. di Marcella Barzetti, Torino, Nuova Eri, 1990, p. 303.

Malipiero rispetta nelle «elaborazioni» la sostanza e la struttura degli originali, limitandosi a modificarne la veste timbrica³ e attuando operazioni di montaggio (o rimontaggio), sicché si potrebbe ricorrere in linea di principio – e in modo particolarmente appropriato per *Vivaldiana* – anche al concetto di trascrizione. Questo delle «elaborazioni di musica antica» è del resto un filone che attraversa quasi tutta l'esperienza compositiva di Malipiero (a iniziare dagli anni Venti) e si rivela parallelo, benché naturalmente non privo di canali di comunicazione e comuni punti di snodo, rispetto a quello delle «edizioni»: dalla *Cimariosiana* (1921), commissionatagli da Leonid Massine, sino alla tarda *Gabrieliana* (1971), passando per le «interpretazioni sinfoniche per orchestra» dei *Madrigali* dal settimo libro di Monteverdi (1931), le varie trascrizioni da Corelli e Domenico Scarlatti (1927), Veracini e Tartini (1927), Frescobaldi, Stradella e Giovanni Battista Bassani (1930) e, appunto, *Vivaldiana*.

Ora, è chiaro che, cronologia alla mano, si potrebbe dire che un conto è proporre nel 1921 una trascrizione di pezzi per tastiera di Cimarosa per un balletto⁴ – *Les femmes de bonne humeur* (1917) di Vincenzo Tommasini da Scarlatti o *Pulcinella* (1920) di Stravinskij risalgono agli stessi anni – oppure lavorare nel 1931 sui madrigali di Monteverdi per darne delle «interpretazioni sinfoniche per orchestra»; altra cosa è rielaborare Vivaldi negli anni Cinquanta e Giovanni Gabrieli negli anni Settanta, specie se si tratta di una rielaborazione per così dire rispettosa, non straniata né straniante e che comunque non comporta un intervento pesante, invasivo sulla sostanza e sulla struttura musicale degli originali. O almeno, questo è ciò che in generale parrebbe di dover pensare dalla prospettiva odierna e se non si avesse a che fare con un artista cui sono ormai da tempo riconosciuti un radicale pessimismo,⁵ un rapporto con il passato che è istintivo, sentimentale e medianico, una profonda estraneità e anzi un vero e proprio orrore per il senso non soltanto di progresso ma di svolgimento stesso, logico e razionale, della storia. Da questo punto di vista, nella poetica e nella prassi del musicista, non sorprende che non vi sia alcuna dualità, alcuno scarto tra l'atteggiamento che Malipiero poteva avere nel confezionare *La Cimariosiana* nel 1921 e *Gabrieliana* giusto mezzo secolo dopo.

³ FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., pp. 145-146.

⁴ Ecco quanto si legge a proposito della *Cimariosiana* nel *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., p. 185: «Quando il ballerino Massine si staccò dalla compagnia di Diaghilew, mi portò alcuni pezzi per pianoforte di Domenico Cimarosa e mi chiese di strumentarli, cosa che feci e che chiamai *La Cimariosiana* (il titolo in *ana* data dunque dal 1921. Quanti ne son venuti poi con la medesima desinenza!). Seppi poi che il Diaghilew accusava il Massine di avergli carpito il manoscritto di Cimarosa. La conseguenza fu questa: il Diaghilew si impossessò della mia partitura e, conservando persino il titolo *La Cimariosiana* la eseguì in tutto il mondo, centinaia di volte, senza fare il mio nome, ecc. ecc.».

⁵ Sul pessimismo di Malipiero si vedano in particolare MASSIMO MILA, *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., pp. 15-20; LUIGI PESTALOZZA, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento*, cit.; ID, *Malipiero e la forma*, in *Gian Francesco Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 15-22; PIERO SANTI, *La critica malipieriana*, ivi, pp. 31-46; FEDELE D'AMICO, *Il pessimismo di Malipiero*, cit.

Ciononostante, di tutte le «elaborazioni di musica antica», *Vivaldiana* rappresenta forse, proprio per la sua datazione e collocazione storico-culturale, il caso – almeno in apparenza – più sorprendente e paradossale. Il fatto è che, come si sa, nel 1947 Malipiero assunse la direzione artistica dell'edizione di tutte le opere strumentali del Prete rosso, realizzata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi in collaborazione con Ricordi e conclusasi nel 1972, dunque proprio un anno prima della morte dello stesso Malipiero. L'impresa si proponeva di approntare delle edizioni, destinate in prima istanza all'esecuzione, che fossero basate su principi di maggiore oggettività – e dunque di maggior aderenza alle intenzioni dell'autore – rispetto alle edizioni pubblicate prima del punto di svolta emblematicamente segnato dalla fine della Seconda Guerra Mondiale,⁶ segnando così una discontinuità con il recente passato che d'altro canto non coincideva ancora con l'affermarsi dei presupposti per un'edizione critica ispirata ad autentici criteri filologici e storico-critici.⁷ Al di là di quelli che oggi appaiono i limiti e difetti dell'impresa, in larga misura riconducibili alla situazione della musicologia italiana nell'immediato dopoguerra, nell'intento di Malipiero e di quanti vi collaborarono (su tutti Antonio Fanna e Angelo Ephrikian, i fondatori dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi) l'obiettivo era comunque mirato alla pubblicazione di edizioni finalmente affidabili di tutte le opere strumentali integralmente pervenute del Prete rosso (insieme agli ultimi volumi furono inoltre pubblicati com'è noto anche tredici lavori di musica sacra).

Dunque *Vivaldiana* nasce proprio negli stessi anni in cui inizia a dispiegarsi la grande impresa di pubblicazione degli *opera omnia* vivaldiani, e appunto da questa coincidenza cronologica scaturisce l'aspetto oggettivamente paradossale della partitura. Il gusto per il paradosso è un'altra componente essenziale del codice genetico di Malipiero, così come lo è, del resto, la vitale alternanza tra utopia e disincanto; nel caso di *Vivaldiana*, tuttavia, questo gusto per il paradosso, più che legittimo e anzi intrinseco alla soggettiva poetica e prassi dell'artista, finisce per acquisire una dimensione storico-culturale oggettiva che ne travalica l'ambito e gli spazi. Negli anni Cinquanta, da una parte Malipiero è impegnato in prima persona come direttore artistico e curatore di centinaia di edizioni intese a rendere finalmente giustizia, presso gli esecutori ma anche di fronte agli studiosi, della musica di Vivaldi nella sua 'verità' e 'originalità' dopo decenni di «equivocche interpretazioni»,⁸ ovvero dopo i travisamenti, gli arbitrii e le storpiature delle edizioni realizzate secondo il gusto del primo Novecento.

Scagliandosi contro le «esumazioni» di musiche del passato operate tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento in una critica che contiene anche un'apologia della propria arte compositiva, Malipiero scrive:

⁶ Si veda al riguardo CESARE FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento*, «Chigiana», 41, n.s. 21, 1989, pp. 235-266.

⁷ Si vedano al riguardo FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., pp. 144-145 e 147-148, e MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, trad. di Luca Zoppelli («Quaderni vivaldiani», 5), Firenze, Olschki, 1991, pp. 160-162.

⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi, Il Prete rosso*, Milano, Ricordi, 1958, p. 8.

La musicologia divenne allora l'unica risorsa per i compositori falliti, i quali per non fallire una seconda volta, vestirono alla moda corrente i compositori del passato. Qualora li avessero lasciati com'erano, urtando contro il gusto corrente, avrebbero forse subito la stessa sorte dei compositori che rappresentano veramente la musica contemporanea più vicina all'antica che a quella dell'Ottocento.

Si sarebbero allargati un po' gli orizzonti del disorientato ascoltatore, se di Palestrina non si fosse fatto un maestro da chiesa di campagna, di Monteverdi (vedi le elaborazioni di Vincent d'Indy) un Wagner alla casalinga e di Vivaldi un classico del primo Ottocento.⁹

Mentre parlando dei criteri editoriali seguiti per la pubblicazione degli *opera omnia*, dice tra l'altro:

Purtroppo [le abbreviazioni che compaiono nei manoscritti vivaldiani] si prestano a equivoche interpretazioni ove in esse si voglia trovare il pretesto per trasformare Vivaldi in contemporaneo di Beethoven.

Nell'edizione di tutte le opere di Antonio Vivaldi vennero religiosamente rispettati gli originali, prima di tutto nel fraseggio derivante dalle arcate.¹⁰

Dall'altra parte, Malipiero offre con *Vivaldiana* proprio una prosecuzione di quell'orientamento d'anteguerra tanto deprecato. La partitura è infatti costituita dalla rielaborazione di sei movimenti, tratti da altrettanti diversi concerti per archi, all'organico originale dei quali Malipiero aggiunge una sezione di fiati. Che il lavoro intorno all'edizione degli *opera omnia* si ponga all'origine di *Vivaldiana* è raccontato dallo stesso Malipiero nella nota introduttiva alla partitura:¹¹

Più di cento Concerti di Antonio Vivaldi ho dato alle stampe. Mi vanto solo di aver fatto opera di umile copista, tanto corretti, precisi e indiscutibili sono i manoscritti vivaldiani. Non mi sono mai lasciato tentare dalle correzioni a scopo speculativo. Negli ultimi mesi dell'anno di Grazia 1952, non so per quale intima reazione mi fu impossibile resistere a certe seduzioni: ho preso il povero Prete Rosso e l'ho mascherato a modo mio. A modo mio sino a un certo punto, ché nulla è stato mutato nella forma, nell'armonia, nel ritmo.

Come trascrivendo alcuni Madrigali del VII libro, «mi convinsi che il Monteverdi li aveva, suo malgrado, pensati per l'orchestra d'oggi» (vennero pubblicati nel 1921 [1931!], sotto il semplice titolo di Madrigali per orchestra) così in questa «Vivaldiana» ho aggiunto gli strumenti a fiato, perché mi sembrava che esistessero già (nei sei tempi, tratti da sei differenti concerti, e qui ridotti a tre tempi più ampi) e che Vivaldi li avesse semplicemente tolti perché non li aveva a sua disposizione. Non il corpo, ma il vestito è stato mutato.

G. F. M.

Asolo, 28 ottobre 1952

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 32.

¹¹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Vivaldiana per orchestra*, Milano, Ricordi, 1953.

Se si analizza con attenzione questa nota introduttiva vi si individuano molti elementi su cui riflettere. Anzitutto il rapporto intuitivo, medianico e sentimentale con la musica di Vivaldi («non so per quale intima reazione mi fu impossibile resistere a certe seduzioni», «ho aggiunto gli strumenti a fiato, perché mi sembrava che esistessero già [...] e che Vivaldi li avesse semplicemente tolti perché non li aveva a sua disposizione»). Poi la volontà di appropriarsi di questa musica fino ad assimilarla in un gioco di mascheramento quasi carnevalesco, in cui il veneziano Malipiero strizza l'occhio al veneziano Vivaldi («ho preso il povero Prete rosso e l'ho mascherato a modo mio», «non il corpo, ma il vestito è stato mutato»). Infine, il richiamo assai significativo, ai *Madrigali* da Monteverdi interpretati in chiave sinfonica vent'anni prima, a rimarcare la continuità di certe idee e di un certo gusto personale.¹²

I SEI CONCERTI VIVALDIANI E LE LORO EDIZIONI

L'idea di *Vivaldiana* maturò dunque in Malipiero nel corso del lavoro intorno agli *opera omnia*, a ulteriore testimonianza del legame strettissimo, anzi organico che nella personalità del musicista sussiste tra l'attività di curatore di edizioni e quella propriamente creativa. Da sottolineare è l'interesse specificamente compositivo manifestato da Malipiero per il genere del concerto a quattro o «concerto ripieno» come lo definiva talvolta Vivaldi; genere nel quale il Prete rosso, anche sfruttando l'assenza di parti solistiche, seppe spesso produrre lavori di raffinata elaborazione compositiva ed elevata qualità estetica.¹³ Al riguardo, ci si potrebbe chiedere se nella scelta di simili opere da parte di Malipiero, oltre al valore musicale abbia avuto una qualche rilevanza anche la loro natura di concerti senza solisti, spesso connotati da una pronunciata matrice contrappuntistica (che non a caso si ritrova nel maggior numero dei movimenti utilizzati, anzitutto nella fuga del *Concerto* RV 134); insomma, ciò che alle conoscenze storico-critiche diffuse negli anni Cinquanta poteva farli ancora apparire come una sorta di particolarità rispetto alla linea maestra del concerto settecentesco. In effetti, sul versante dell'attività critica, tracce di questo interesse s'incontrano nella monografia dedicata a Vivaldi da Malipiero nel 1958, in cui sono citati due dei concerti già utilizzati in *Vivaldiana*, rispettivamente RV 153, definito «uno fra

¹² Sulla stessa linea delle affermazioni relative ai *Madrigali* da Monteverdi e a *Vivaldiana* è quanto si legge poi in merito a *Gabrieliana* nel *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., p. 223: «Come per Cimarosa, Monteverdi, Vivaldi anche a Gabrieli mi son sentito in dovere di fare omaggio».

¹³ Sui concerti per archi si vedano in particolare KARL HELLER, *Antonio Vivaldi*, Lipsia, Reclam, 1991, pp. 252-264, e CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Firenze, Olschki, 1998, pp. 512-539.

i più bei concerti per soli archi»,¹⁴ e RV 123, sul finale del quale avanza l'ipotesi che potesse trattarsi, in origine, del movimento iniziale di un altro lavoro¹⁵ (o forse, invece, proprio dello stesso concerto RV 123).¹⁶

Comunque sia, i sei movimenti utilizzati sono tratti dai concerti in Re maggiore RV 123 e RV 126, in Mi minore RV 134, in Sol minore RV 153, RV 155 e RV 156. Nello schema seguente, che riassume la struttura del pezzo, sono riportate tra parentesi tonde le indicazioni del numero di battute di ogni movimento utilizzato, mentre tra parentesi quadre le indicazioni di tempo e le tonalità originali dei concerti vivaldiani.

Movimenti	Concerti di Vivaldi e relativi movimenti	Indicazioni di tempo	Tonalità
I	RV 155, I (22) e II (45)	Adagio – Allegro	sol
	+ RV 134, I (69)	(Lo stesso tempo)	re [mi]
	+ RV 155, II: ripresa della parte finale	[Senza indicazione]	sol
II	RV 153, II, prima e seconda versione (36)	Andante (quasi adagio) [Andante]	do [sol]
	+ RV 156, II (13)	Più lento un poco [Adagio]	sol
III	RV 123, I (64)	Allegro	RE
	+ RV 126, III (71)	Allegro molto	SOL [RE]

È rilevante notare che cinque dei sei concerti – RV 155, RV 134, RV 126, RV 123 e RV 156 – furono pubblicati nell'ambito dell'edizione degli *opera omnia* con la revisione ed elaborazione dello stesso Malipiero tra il 1947 e il 1951, dunque negli anni immediatamente precedenti *Vivaldiana*. Il sesto concerto, RV 153, esiste in almeno quattro versioni diverse. Nella prima e nella seconda versione, l'Andante comprende 36 battute; in questa forma il movimento si ritrova poi nel *Concerto* RV 126. L'edizione curata da Malipiero e pubblicata nel 1958 riproduce la quarta versione dei due primi movimenti, dove l'Andante è ridotto da 36 a 31 battute, e la prima versione del finale.¹⁷ Con ogni probabilità, la decisione di ricorrere nel 1958 alla versione più breve del movimento centrale si spiega col fatto che la versione più lunga era già stata pubblicata sette anni prima nell'edizione del *Concerto* RV 126. Ecco comunque, nel prospetto seguente, i concerti, le

¹⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, cit., p. 12.

¹⁵ Ivi, p. 24.

¹⁶ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenaghen, Engstrøm & Sødning, 1986, p. 188.

¹⁷ Ivi, pp. 212-213.

fonti manoscritte utilizzate da Malipiero, il tomo e l'anno di pubblicazione delle edizioni Ricordi.

<i>Concerti di Vivaldi</i>	<i>Fonti manoscritte</i>	<i>Tomo ER</i>	<i>Anno di pubblicazione</i>
RV 155 in Sol minore	<i>I-Tn</i> : Giordano 35, cc. 188-193	11	1947
RV 134 in Mi minore	<i>I-Tn</i> : Foà 31, cc. 166-171	56	1949
RV 126 in Re maggiore	<i>I-Tn</i> : Giordano 30, cc. 22-26	113	1951
RV 123 in Re maggiore	<i>I-Tn</i> : Giordano 29, cc. 23-28	114	1951
RV 156 in Sol minore	<i>I-Tn</i> : Giordano 29, cc. 29-53bis	115	1951
RV 153 in Sol minore	<i>I-Tn</i> : Giordano 29, cc. 98-107 e Giordano 30, cc. 27-30.	287	1958

SCOMPOSIZIONE E RIMONTAGGIO

Come afferma lo stesso Malipiero nella nota introduttiva alla partitura, il mascheramento creativo degli originali vivaldiani è consistito essenzialmente in due tipi d'intervento. Il primo riguarda l'estrapolazione di sei movimenti da sei differenti concerti; movimenti poi, a loro volta, «ridotti a tre tempi più ampi». In altri termini, i sei movimenti prescelti sono stati riassemblati e accoppiati da Malipiero così da configurare i tre macromovimenti di una sorta di nuovo iperconcerto. Nell'applicare questo tipo di intervento, il compositore ha all'occasione trasportato le tonalità originali dei movimenti vivaldiani per conseguire quella consequenzialità e coerenza tonale che altrimenti non avrebbe potuto ottenere nel rimontaggio dei brani. Va da sé che, per esempio, l'interpolazione della fuga che apre il *Concerto* RV 134, originariamente in Mi minore, tra il primo movimento del *Concerto* RV 155 in Sol minore (in realtà si tratta di un doppio movimento articolato in Adagio-Allegro) e la ricapitolazione della sua parte conclusiva può essere effettuata senza la necessità di inserire passaggi modulanti di nuova composizione trasportando la fuga un tono sotto, in Re minore.

Proprio la porzione del primo macromovimento ricomposto da Malipiero successiva alla fuga di RV 134 costituisce inoltre l'unica vistosa eccezione a un impiego rispettoso e letterale della sostanza musicale vivaldiana. Alla fine della fuga s'incatena infatti un breve passaggio di collegamento (tratto dalle bb. 31-33, parte di viola, dell'originale vivaldiano) che conduce a una ricapitolazione della parte conclusiva del movimento mosso di RV 155 (bb. 52-68 nella numerazione di *Vivaldiana*, bb. 30-45 dell'Allegro di RV 155). Un'altra libertà compare nell'epilogo del terzo macromovimento ricomposto da Malipiero, che si conclude con l'Allegro molto del *Concerto* RV 126, ma è di entità davvero minima. Le 71 battute dell'originale vivaldiano diventano 73 nella rielaborazione di Malipiero soltanto perché la clausola cadenzale viene ripetuta a valori aggravati, accompagnata dall'indicazione «un poco rallentando», a formalizzare sulla carta un riflesso dell'abituale prassi esecutiva con cui si suonava Vivaldi all'inizio degli anni Cinquanta.

Per meglio cogliere la relazione che sussiste tra la curatela degli *opera omnia* e la rielaborazione si possono confrontare le edizioni dei sei concerti – considerate com'è ovvio in rapporto alle fonti originali utilizzate da Malipiero – con le trascrizioni di *Vivaldiana*. Ora, già alcuni elementi di ordine generale lasciano intendere come tra gli impulsi a monte del lavoro di trascrizione-rielaborazione vi sia quello di suggerire, se non di fissare, un modello di prassi esecutiva e interpretativa. Libero dai doveri impostigli dal ruolo di curatore degli *opera omnia*, Malipiero agisce con la disinvoltura di un compositore che concepisce la trascrizione-rielaborazione come atto creativo o ancora meglio, nella fattispecie, ricreativo. In primo luogo, rispetto alle edizioni degli *opera omnia*, poiché la partitura è esplicitamente destinata a un'orchestra moderna, la parte del basso continuo in quanto tale con la relativa realizzazione proposta viene eliminata per essere ridotta alle parti di violoncelli e contrabbassi. Non è difficile riconoscere in questo l'atteggiamento molto personale e comunque storicamente assai discutibile di Malipiero nei confronti del problema della realizzazione del basso continuo (egli sostiene infatti che, nella musica del XVIII secolo e con particolare riferimento a Vivaldi, «il compito dell'accompagnatore al cembalo» sarebbe consistito nell'«accennare timidamente gli accordi per aiutare la intonazione del cantante, o degli strumenti a suono non fisso»¹⁸). In secondo luogo, in testa ai movimenti sono inserite precise indicazioni di metronomo che contribuiscono in misura decisiva e prescrittiva a determinare lo stacco dei tempi.

In terzo luogo, la partitura di *Vivaldiana* accoglie in modo esplicito e immediato tutti quei segni – relativi alle dinamiche, all'articolazione e ai modi d'attacco del suono – che nelle edizioni sono indicati, in linea di principio, tra parentesi in quanto aggiunti dal curatore. A tale riguardo può apparire curioso che per il soggetto di fuga del *Concerto* RV 134, a tre anni di distanza dall'edizione degli *opera omnia*, Malipiero proponga in *Vivaldiana* un'articolazione leggermente diversa del fraseggio (nell'edizione del 1949 è suggerita una legatura tra la prima nota, lunga, e la seconda nota, corta, di ogni battuta, laddove in *Vivaldiana* non compaiono segni di articolazione eccettuati i trattini orizzontali che marciano gli ottavi delle prime tre battute).

¹⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, cit., p. 33. Su questo aspetto si veda ancora FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., pp. 147-148.

Esempio 1a. Tacciano Violoncelli, Contrabbassi e Cembalo + 1b: Tacciano le altre parti

The image displays three systems of musical notation for Violin I, Violin II, and Viola. The first system, labeled '(Allegro moderato)', shows measures 5-7. The second system, labeled '(Lo stesso tempo)', shows measures 20-22. The third system shows measures 26-28. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The score is in G major and 3/4 time.

Nel caso della trascrizione dell'Adagio del *Concerto* RV 156, Malipiero trasforma la dinamica piano («p») suggerita nell'edizione in pianissimo («pp»), richiedendo inoltre la sordina agli archi, e aggiunge al basso passeggiato dei violoncelli l'indicazione gustosa «nè legato, nè stacc.[staccato]».

L'INTEGRAZIONE DEI FIATI

Il secondo tipo d'intervento operato da Malipiero riguarda invece la cospicua aggiunta dei fiati – due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti e due corni – all'organico originale costituito da quattro parti di archi e basso. Legni e corni a due, uniti al già menzionato sdoppiamento del basso in due parti per violoncelli e contrabbassi, trasformano l'organico vivaldiano in un'orchestra «classica». Il sogno di un Vivaldi «classico» si era già delineato nelle edizioni

proposte negli anni Trenta da Alberto Gentili,¹⁹ ed è piuttosto sorprendente ritrovare qui un analogo tipo di proiezione storica. Inevitabilmente, l'orchestrazione proposta da Malipiero tende proprio a fare di Vivaldi un «classico di primo Ottocento», un «contemporaneo di Beethoven»: ovvero a riprodurre quell'immagine d'anteguerra del Prete rosso contro la quale lo stesso Malipiero esprime disappunto o addirittura disprezzo.

È pur vero che la scelta di un organico «classico» richiama alla mente le considerazioni che Malipiero aveva formulato oltre trent'anni addietro sul ruolo cruciale di tale organico nella storia dell'orchestra moderna.²⁰ Ma ciò non fa che accrescere il senso di un'operazione che sembra ancora rivelare, così come era successo tante volte tra gli anni Venti e Quaranta, l'imbarazzo nei confronti di una musica ritenuta senz'altro di grande valore estetico ma al contempo percepita distante, irrimediabilmente lontana e dunque perduta. Da qui, *l'horror vacui* e la necessità del restauro, l'ansia di attualizzare, integrare, completare se non la sostanza la forma e la veste timbrica della musica vivaldiana, giudicata per alcuni aspetti troppo povera e primitiva e al tempo stesso mitizzata e bloccata nel suo divenire storico in funzione di una personale poetica compositiva. Ancora una volta, il processo di adeguamento e perfezionamento della musica del passato tradisce la consapevolezza di una doppia inadeguatezza: l'inadeguatezza di una musica che non è più riproponibile alla lettera nel presente e quella del presente nel saperla apprezzare nella sua specificità storico-stilistica.²¹

Dal momento che le parti dei fiati non introducono materiale di nuova composizione ma sono ricavate dalla sostanza musicale dei concerti originali, questo tipo d'intervento si qualifica essenzialmente come un lavoro di orchestrazione. Va anche detto che l'integrazione dei fiati nella partitura è consona all'insofferenza manifestata da Malipiero per i raddoppi dei fiati agli archi che s'incontrano nella musica di Vivaldi; insofferenza che gli deriva beninteso da un'idea dell'equilibrio e del suono dell'insieme strumentale improntata a organici e modelli orchestrali moderni o comunque di molto posteriori rispetto al primo Settecento, ma che nel lavoro di edizione degli *opera omnia* lo indusse a intervenire in modo pesante sul dettato delle fonti originali (eliminando in genere i raddoppi da parte dei fiati).²²

Se dunque si confrontano le fonti e le edizioni pubblicate negli *opera omnia* da un lato con la partitura di *Vivaldiana* dall'altro, si coglie come l'orchestrazione di Malipiero segua alcune direttrici fondamentali. La prima consiste nell'impiego dei fiati come rinforzo timbrico e collante armonico del tessuto degli archi, secondo modalità caratteristiche dell'orchestra classica: si vedano, per esempio,

¹⁹ CESARE FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento*, cit., pp. 250-256.

²⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920, pp. 29-33.

²¹ FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, cit., p. 152.

²² GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, cit., pp. 33-34. Su questo aspetto si veda ancora FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., pp. 144-145.

le bb. 31-36 e 58-65 (corrispondenti nell'originale vivaldiano rispettivamente alle bb. 9-14 e 36-43) dell'Allegro del *Concerto* RV 155. Nel portare a compimento questo genere d'intervento, può accadere che la redistribuzione delle parti vivaldiane a un organico che comprende anche i fiati, o quanto meno alcuni di essi, renda necessario la scrittura di nuove linee desunte dalla struttura armonica e compositiva degli originali. Si prendano, per esempio, la linea dei corni, che pure trae spunto dalla parte di viola, proprio in apertura (bb. 2-4), oppure di lì a qualche misura, il disegno di accordo spezzato dei violini II (bb. 10-16) (il confronto da fare è, naturalmente, con le stesse battute dell'Adagio introduttivo del *Concerto* RV 155).

La seconda direttrice d'intervento affida ai fiati, soli o accompagnati dagli archi, determinate frasi o sezioni che vengono a essere così enucleate, per giustapposizione timbrica, nel decorso dello svolgimento musicale. È quanto accade alle bb. 18-20 dell'Adagio introduttivo del *Concerto* RV 155, e alle bb. 44-49 (originale: bb. 22-27) dell'Allegro dello stesso *Concerto* RV 155, mentre una sistematica alternanza di sezioni tra archi e fiati denota l'intero secondo macromovimento, dove alla realizzazione per così dire a cori alternati dell'Andante di RV 153 segue quella dell'Adagio di RV 156, affidata ai soli archi con sordina. Questi primi due criteri dell'orchestrazione contribuiscono a segnare l'articolazione strutturale del periodo musicale, con modi che ricordano spesso le tecniche concertanti settecentesche negli effetti di chiaroscuro (con contrasti del tipo «tutti» / «soli») e nella distribuzione di diverse volumetrie sonore. Nella trasposizione della fuga tratta dal *Concerto* RV 134 si riscontra l'orchestrazione più varia. Dopo che l'esposizione è stata suonata dai soli archi, i fiati sono chiamati a interagire in un dialogo mosso e multiforme sino ad appropriarsi del soggetto (corni: bb. 91-94; viole: bb. 24-27 in RV 134) e a prendere parte attiva agli stretti (flauti, oboi, clarinetti, corni: da b. 104; da b. 37 in RV 134) e quindi anche agli stretti conclusivi su pedale (oboi, clarinetti, fagotti: da b. 125; da b. 58 in RV 134).

Il terzo macromovimento manifesta una terza e una quarta direttrice d'intervento nell'orchestrazione. L'elaborazione dell'Allegro del *Concerto* RV 123 offre probabilmente il momento di maggiore invenzione timbrica di *Vivaldiana*. Qui la continua pulsazione delle quartine di sedicesimi, che nell'originale è per lo più suddivisa tra i violini I e II in imitazione, viene scomposta in un prezioso intarsio timbrico tra flauti, oboi e clarinetti, mentre fagotti e corni la punteggiano con un inciso tratto dalla parte del basso; nel frattempo i violini I (con l'arco) e i violini II (pizzicati) rispondono gli uni agli altri con il motivo di arpeggio discendente (bb. 205-213; bb. 1-9 in RV 123).

Esempio 2a.

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for Violini I and II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi, and Cembalo. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score starts with a forte (f) dynamic. The first system shows the beginning of the piece, with the Violini I and II parts playing a rhythmic pattern of eighth notes. The other instruments provide harmonic support. A section starting at measure 5 is indicated by a '5' above the staff. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Esempio 2b.

190 *Alligro vivace*

FLAUTA I
FLAUTA II
OBOE I
OBOE II
CLARINETTO Bb
FAGOTTO
CORNO I
CORNO II
TRUMPETTA I
TRUMPETTA II
TROMBA I
TROMBA II
TROMBA III
TUBA
BATTERIA
TAMBORELLI
BASSO

290

L'effetto è molto novecentesco, laddove il completamento del periodo iniziale del movimento riutilizza l'alternanza tra sezioni dell'orchestra e il dialogo concertante pur con una nettezza di contorni che appare anch'essa sfacciatamente moderna (bb. 213-225; bb. 9-21 in RV 123).

Nella trascrizione dell'Allegro molto del *Concerto* RV 126, Malipiero opta invece per una soluzione uniforme per l'intero movimento. La condotta melodica è assegnata ai legni, in particolare a oboi e clarinetti all'unisono (in Vivaldi si dà ai violini I e II all'unisono), con gli archi sempre tutti pizzicati e ridotti a un ruolo di sostegno armonico-timbrico così da far suonare il tutto come una vivace aria di danza accompagnata da una specie di grande chitarra; in conseguenza di ciò, le parti originali di viola e di basso sono scomposte e riscritte per il quintetto orchestrale coll'intento di mantenere una certa leggerezza di tocco.

Esempio 3a.

Allegro molto

The image displays two systems of a musical score for 'Allegro molto'. The first system, labeled '90', includes staves for Violini II, Viola, Violoncelli, Contrabbassi, and Cembalo. The second system, labeled '96', continues the same instrumentation. The woodwinds (Violini II and Viola) play a melodic line, while the strings (Violoncelli, Contrabbassi, and Cembalo) provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto' and the key signature is one sharp (F#).

Esempio 3b.

Malipiero affida peraltro i ricorrenti salti di quinta discendente che compaiono nella melodia come una sorta d'interpunzione (per esempio alle bb. 272 e 274; bb. 4 e 6 di RV 126) non già all'unisono di oboi e clarinetti bensì ai corni: l'effetto della linea spezzata apporta un tocco novecentesco e sottilmente ironico, ulteriormente accresciuto quando ai rintocchi dei corni Malipiero fa immediatamente seguire, di propria mano, un'imitazione letterale ai fagotti che suona come uno sberleffo (bb. 286-289; bb. 18-21 di RV 126).

L'analisi mette insomma in luce come nella trascrizione di *Vivaldiana* convergano tecniche di orchestrazione molteplici e di diverse epoche, dal primo Settecento al periodo classico fino alla modernità novecentesca: in tale versione i concerti vivaldiani appaiono proiettati nella dimensione fantastica di una musica che, dal punto di vista storico e stilistico, non è mai esistita se non nell'immaginazione dello stesso Malipiero.

CONTESTUALIZZAZIONE E PARADOSSI

Dunque gli interventi cui Malipiero sottopone i concerti prescelti in *Vivaldiana* sono solo apparentemente neutri e riferibili alle esigenze di una pura e semplice trascrizione. Sono piuttosto interventi che, sotto la maschera, tradiscono aneliti e oscure pulsioni: «negli ultimi mesi dell'anno di Grazia 1952, non so per quale intima reazione mi fu impossibile resistere a certe seduzioni», dichiara del resto il musicista nella nota introduttiva. Alla forza di queste oscure pulsioni va ricondotta l'elaborata operazione di smontaggio e rimontaggio, decontestualizzazione e ricontestualizzazione, ripensamento e risignificazione cui Malipiero sottopone gli originali di Vivaldi. Se si somma il criterio antologico, che fa scegliere a Malipiero sei movimenti da altrettanti differenti concerti, all'aggiunta dei fiati, l'esito è una specie di concerto ideale, utopico, un iperconcerto o, se si vuole, un 'concerto dei concerti' che non è mai esistito: il perfetto concerto di Vivaldi secondo Malipiero. E a questo punto viene da chiedersi se *Vivaldiana* non esprima, negli anni che vedono l'avvio della pubblicazione degli *opera omnia*, anche una specie di nostalgia, altrimenti inconfessata e inconfessabile, per il periodo d'anteguerra in cui Vivaldi era riproposto in varie salse attualizzanti. Sempre in Malipiero le critiche rivolte ai rimaneggiamenti altrui di musiche del passato sottintendono l'orgogliosa rivendicazione della qualità artistica e dell'ideale rispetto degli originali che invece contraddistinguono i suoi personali restauri. Nella monografia su Vivaldi, tra le «equivoche interpretazioni» cui si è prestata la musica del Prete rosso, Malipiero cita anche le trascrizioni di Bach ma per dire subito che esse «rispettavano naturalmente lo stile dell'epoca» e che, tagliando corto con uno di quei suoi tipici cortocircuiti d'intuizione critica, «poi Bach era Bach». ²³ Lasciando intendere, come sottotesto di quest'ultima affermazione, che dopo tutto, per la dedizione pluridecennale nel restituire la musica del passato e per il talento compositivo, anche Malipiero è Malipiero.

In *Vivaldiana* sembra che per un attimo il compositore veneziano metta in discussione, sospendendoli, i presupposti e gli obiettivi che orientano l'edizione degli *opera omnia* per lasciare sfogo all'umore incontrollabile e bizzarro della propria urgenza ricreativa. In questo attimo, comunque, egli non esita per così dire a ridimensionare la portata delle edizioni vere e proprie per fornire accanto a esse, della stessa musica, una visione parallela, svincolata da eccessivi obblighi nei confronti del testo originale.

Il paradosso, come si accennava, e le ambiguità sono solo apparenti, se si pensa che Malipiero era un compositore che disdegnava la qualifica di musicologo e ancor di più quella di filologo. Ma al di là dell'attenzione dovuta alle intime ragioni di una raffinata poetica creativa, all'estro saturnino e alle impennate imprevedibili di un artista di razza, non si possono trascurare gli aspetti di contraddizione e di paradosso che *Vivaldiana* fa scoppiettare intorno a sé anzitutto per la sua contestualizzazione storico-culturale. La partitura, che segna un epi-

²³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, cit., p. 8.

sodio importante nella recezione di Vivaldi nel Novecento, illumina in piena evidenza il rapporto come si diceva soggettivo di Malipiero con la figura e la musica del Prete rosso: quel rapporto che lega, come un filo sospeso sulla storia, il musicista del Novecento a Vivaldi da compositore a compositore, con tutte le ambiguità e le compromissioni del caso. Ma al tempo stesso la partitura si colloca al centro di un complesso intreccio di ruoli e di funzioni (Malipiero compositore e direttore artistico degli *opera omnia*), personali ragioni di poetica e istanze culturali (la necessità di riscrivere la musica antica e quella di approntare edizioni più rispettose degli originali rispetto a quelle del recente passato): dunque al centro di un intreccio tra prospettiva storico-critica e appropriazione soggettiva, tra lavoro editoriale e prassi compositiva. E a questo proposito si potrebbe anche ricordare come nella prima metà degli anni Cinquanta si assista a una fase di transizione stilistica nell'esperienza creativa di Malipiero, non priva di ripensamenti anche radicali e momenti di crisi.²⁴

Quanto vitale potesse essere il malipieriano gusto del paradosso lo si vede ancora oggi. A oltre mezzo secolo di distanza dalla sua composizione, *Vivaldiana* sembra aver in qualche modo anticipato certe pratiche musicologiche ed esecutive che ricorrono a varie forme di manipolazione e integrazione delle fonti testuali (anche delle più autorevoli), come testimonia l'accanimento di ricostruzione e/o integrazione che in anni recenti si è rivolto anzitutto, ma non soltanto, sulle partiture operistiche di Vivaldi; pratiche, queste, che implicano spesso un cospicuo intervento sugli organici. Basti pensare, per ciò che riguarda l'aggiunta dei fiati al complesso degli archi, ad alcuni concerti conservati a Dresda ed eseguiti con l'aggiunta di parti non originali composte da musicisti dell'orchestra di corte (anzitutto da Pisendel), oppure a certe versioni «impasticciate» delle *Quattro stagioni*.

Naturalmente non è nel tentativo di recupero di prassi strumentali antiche – legate a tradizioni esecutive non formalizzate né formalizzabili nella scrittura compositiva oppure a specifiche consuetudini locali – che *Vivaldiana* può dare l'impressione di preconizzare per certi versi queste tendenze odierne (del resto Malipiero, per ovvie ragioni storiche e culturali, si dimostrò insensibile al richiamo di una prassi esecutiva antica che non fosse quella del proprio immaginario mitico e soggettivo),²⁵ quanto piuttosto nella ritrovata libertà dell'approccio performativo (e ricreativo) alla lettera dei testi musicali. Eppure, al di là dell'incolumabile distanza che separa nei presupposti e nelle finalità il mondo di Malipiero dalle attuali tendenze della prassi esecutiva, il contenuto di profezia riscontrabile in *Vivaldiana* non appare meno suggestivo.

Chissà quale sarebbe la reazione di Malipiero, se oggi potesse ascoltare qualcuna di queste rinnovate, «equivoche interpretazioni». Forse l'accoglierebbe con una delle sue sferzanti battute di spirito; forse, invece, si limiterebbe a sorridere, riconoscendovi soltanto l'ennesima prova dell'assenza nella storia di qualsiasi razionalità e coerenza.

²⁴ JOHN C. G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 185-227.

²⁵ Si veda ancora FRANCESCO DEGRADA, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., pp. 147-148.

Gianluca Tarquinio

LA DIFFUSIONE DELL'OPERA DI ANTONIO VIVALDI
ATTRAVERSO LE FONTI SONORE: LA DISCOGRAFIA A 78 GIRI

Con la nascita dei mezzi di riproduzione sonora, la cultura e gli studi musicali ricevono un importante apporto da uno strumento di documentazione e di comparazione assolutamente unico e irripetibile se non nella sua infinita duplicazione: il disco.

È indubbio il contributo che questo specifico supporto sonoro ha dato e può dare alla fortuna di un autore o di un interprete, ma nello stesso tempo rappresenta un documento che testimonia anche i progressi degli studi storico-musicali sull'autore proposto. Inoltre, senza entrare negli aspetti e nelle utilizzazioni ludiche, il disco è anche un indicatore di mercato: sarebbe sufficiente, con tutte le cautele del caso, considerarne le vendite per rendersi conto delle scelte e delle preferenze del pubblico e di quelle dei produttori.

In questa sede ci occuperemo soltanto della produzione discografica a 78 giri di Antonio Vivaldi (compresa negli anni 1920 ca.-1953 ca.) rinviando ad altre sedi quella in vinile e in digitale, ma prima è opportuna una puntualizzazione preliminare.

Spesso i dischi dei primi decenni del Novecento, e nello specifico i cilindri e i 78 giri, tranne poche eccezioni dovute alla notorietà dell'interprete, vengono visti come pure curiosità, come testimonianze di un passato più o meno conosciuto, privi di qualsiasi utilità per la storia dell'interpretazione e per la musica in senso lato. L'invenzione di Edison del 1877 permette di fissare per sempre una determinata operazione sonora e di riascoltarla quando vogliamo. Pertanto, essendo la musica una *performing art*, basata su uno specifico codice che richiede uno o più interpreti per essere prima decodificato e poi trasmesso con un linguaggio comprensibile a tutti, ma che non sarà mai simile al precedente, è facilmente intuibile l'utilità e l'importanza di questa invenzione. Conservando le scelte tecnico-interpretative dell'esecutore, spesso frutto di diverse scuole filologiche, il supporto sonoro offre anche un notevole apporto alla discussione storico-musicologica.

Relativamente a questa discografia, allo stato attuale della ricerca, sono stati rintracciati 123 supporti sonori; i primi due – in ordine cronologico – sono stati realizzati entrambi nel 1924ca. dalla violinista Renée Chémet accompagnata prima dal pianista H. Craxton e dopo da una orchestra diretta da Eugène

Goossens; conclude l'era del 78 giri, il violinista André Gertler con l'Orchestra di Stato Ungherese con un disco realizzato tra il 1953 e il 1955, o forse precedentemente.

Già questi primi dati ci fanno intuire come è ancora *in itinere* la definizione di questa discografia dal momento che l'esatta datazione di molti supporti non è stata ancora individuata con precisione.

Prima di addentrarci nelle nostre osservazioni, bisogna riconoscere il costante apporto dato alla discografia di Vivaldi da Roger-Claude Travers – ormai da oltre trent'anni – che ha pubblicato puntuali elenchi e importanti saggi. Un primo studio sulla discografia a 78 giri, rimasto pressoché unico, era comunque già stato pubblicato nel 1982 da Travers, sulle pagine di «Informazioni e studi vivaldiani», Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (3/1982, pp. 74-97; 4/1983, pp. 98-100). L'analisi delle registrazioni a 78 giri proposte da Travers già nel 1981, inoltre, permise a Thomas Walker di individuarne molte chiavi di lettura. Naturalmente, essendo ormai passati molti anni, ed essendoci oggi nuovi repertori discografici e maggiori informazioni acquisibili anche dal web, alcuni dati proposti da Travers possono essere oggi più precisi e completi.

Tutti i dischi rintracciati, contenenti intere composizioni di Vivaldi, o estratti, ruotano intorno alla raccolta dell'*Estro armonico*, che rappresentano quasi il 50% dell'intera produzione a 78 giri.

In questo *corpus* discografico sono presenti anche due registrazioni complete, e interpretativamente molto discordanti, de *Le quattro stagioni*, ma non mancano concerti per fagotto, viola d'amore, flauto, oboe, violoncello e quello per 4 violini. Per la musica vocale e sacra sono presenti la cantata *Ingrata Lidia*, l'oratorio *Juditha triumphans*, un *Gloria* (RV 589) e lo *Stabat Mater*. Questa enorme differenza, tra musica strumentale e vocale, è continuata anche nei decenni successivi, e soltanto in tempi recenti registra un maggiore interesse per la musica vocale. Nella discografia qui considerata, invece, mancano completamente le opere, fatta eccezione dell'*ouverture* e di un *andante* tratti dall'*Olimpiade*, entrambi registrati nel 1947-48 dall'Orchestra Sinfonica della Radio Italiana di Torino diretta da Mario Rossi, probabilmente perché era l'unica opera di Vivaldi ad essere conosciuta in quanto, per la prima volta, venne rappresentata in Italia, al Teatro dell'Accademia dei Rozzi di Siena, il 19 settembre 1939.

Nello specifico, tra i 123 dischi rintracciati, 39 sono gli estratti e 84 le edizioni complete.

La tabella che segue, una comparazione della produzione a 78 giri dei musicisti coevi a Vivaldi pre-1952, mostra il successo che il compositore veneziano aveva già sugli altri.

Autore	Numero dischi	Autore	Numero dischi	Autore	Numero dischi
Dall'Abaco	2	Lotti	14	Schiassi	2
Ariosti	2	A. Marcello	2	Tartini	34
Bassani	2	B. Marcello	16	Torelli	4
Bononcini	3	Marenzio	8	Valentini	4
Caldara	10	Pasquini	8	Veracini	17
Campra	4	Palestrina	100	Vinci	6
Corelli	60	Platti	1	Vitali	7
Durante	10	Porpora	8	VIVALDI	86
Galuppi	14	G. Sammartini	6	Zipoli	8
Geminiani	7	A. Scarlatti	31		
Locatelli	6	D. Scarlatti	96		

Fonte: Francis F. Cloug – Gibson J. Cumming, *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*, London, The London Gramophone Corporation in association with Sidgwick & Jackson, 1952.

L'analisi dettagliata, come di seguito schematizzata, ci testimonia invece un'altra verità: il successo discografico di Vivaldi nell'epoca della produzione a 78 giri non è certamente da attribuire al nome del compositore, ma piuttosto alla notorietà dei trascrittori.

NUMERO DISCHI	ATTRIBUZIONI
19	trascrizioni di Bach
12	trascrizioni da Bach
70	altre trascrizioni
di cui:	
11 edizioni a stampa Ricordi pre Istituto Vivaldi	
12 edizioni a stampa Ricordi/Istituto Vivaldi	
26 trascrizioni a stampa diverse da Ricordi	
18 trascrizioni senza indicazione di editore	
1 edizione a stampa senza indicazione di trascrizione	
2 trascrizioni di trascrizioni	
22	fonti non indicate
123	totale

Differentemente da quanto fatto da Travers, abbiamo preferito non inserire nella discografia da noi proposta, al termine di queste pagine, i tre dischi realizzati da Fritz Kreisler, perché non sono da attribuire al compositore veneziano, bensì al violinista austriaco. Parimenti sarebbero da escludere anche i 31 dischi relativi alle trascrizioni di Bach e da Bach e le altre 57 realizzate da altri musicisti. Questa operazione porterebbe ad attribuire a Vivaldi soltanto gli 11 dischi che si basano sulle edizioni Ricordi/Istituto Vivaldi e i due che hanno utilizzato i manoscritti di Dresda. Restano da studiare ancora 22 supporti sonori per individuarne con precisione le rispettive fonti.

La poca conoscenza che il mondo discografico aveva del compositore veneziano, ci viene confermata dalle raccolte relative alla storia della musica in disco. Fatta eccezione dell' «Anthologie Sonore» che pubblicava il *Concerto Op. III n. 9* per violino e orchestra, nell'arrangiamento curato da G. Dandelot della relativa trascrizione di Bach e ancora lo stesso concerto, ora nella trascrizione per clavicembalo di Bach (BWV 972), e da La Voce del Padrone, che nella raccolta «Italian Songs of the Renaissance & Baroque», pubblicava *Ingrata Lidia*, non c'è più nulla.

Di contro, però, potrebbe essere interessante, al fine della conoscenza del musicista, indagare tra i programmi dei concerti e nelle nastroteche radiofoniche per avere un quadro certamente più esaustivo.

La seconda tabella, dunque, mette in luce come le trascrizioni di Bach e da Bach, come quelle di altri musicisti, rappresentano quasi i tre quarti dell'intera produzione. Interessanti sono anche i dati relativi alle edizioni a stampa delle quali i musicisti si sono serviti per le loro registrazioni. Precedentemente all'operazione avviata nel 1946 dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, che in collaborazione con la Ricordi pubblicava l'edizione completa delle composizioni strumentali (1947-1973), altri editori si erano già interessati a Vivaldi. Nell'Ottocento erano comparse molte edizioni a stampa, ma curiosamente nessuna di queste è stata presa in considerazione nella produzione a 78 giri. L'unica eccezione è rappresentata dal disco del 1942 de La Voce del Padrone nel quale A. Brailowsky suona il concerto RV 565 utilizzando la trascrizione di Auguste Stradal effettuata nel 1897 su quella di Bach (BWV 596), a sua volta [ri]pubblicata da Breitkopf & Härtel nel 1897.

Nel Novecento pre-1946, sulla scorta delle informazioni di Roger-Claude Travers, nel periodo 1897-1946, troviamo, oltre alla citata Breitkopf & Härtel, anche le edizioni Senart, Eschig, Schott, Russischer Musik Verlag, Leduc, Schirmer, Peters, Demets e Carisch che sono state utilizzate per 26 registrazioni. A questi ultimi bisogna aggiungere gli 11 dischi che si sono basati sulle edizioni Ricordi pubblicate negli anni 1921-39.

Tra i dischi a 78 giri rintracciati, come già detto, soltanto in due si specifica la fonte utilizzata dai trascrittori: il Victor 11.8671 contenente la *Sonata in Do magg. per violino e b. c.* RV 10, tratta dal Ms. CX 1101 di Dresda, utilizzato da Ottorino Respighi nel 1932c., e il disco de La Voix de Son Maître DB 5091 con la *Sonata in Do min. per violino e b. c.* RV 5, tratta dal Ms CX 1103 anch'esso della città tedesca, del quale si è servito Claude Crussard nel 1938.

Le imprecisioni e la confusione che regnavano attorno alla produzione vivaldiana emergono anche da questa sua discografia e, nel contempo, riflettono anche la mancanza di collaborazione tra musicisti e musicologi protrattasi, in molti casi, fino ai nostri giorni.

Infatti, nonostante fossero già in circolazione i cataloghi di Wilhelm Altmann (1922), di Mario Rinaldi (1943) e di Marc Pincherle (1948), molte composizioni poste in disco non riportano il numero dell'*opus* limitandosi alla sola indicazione del genere musicale (es. concerto o sonata) e della tonalità, informazioni assolutamente non sufficienti a individuare con precisione la composizione, soprattutto non avendo la possibilità di ascoltarla.

Il lavoro sulla discografia a 78 giri di Vivaldi, è ancora da approfondire e da studiare. Approfondire perché bisogna individuare e chiarire molti importanti dati come, ad esempio, l'esatta datazione dei dischi e l'esatto loro contenuto, perché ci sono molti archivi sonori privati che potrebbero contenere sorprese (c'è già il precedente di quella realizzata nel settembre del 1941 a Siena per il conte Guido Chigi Saracini di ben 18 dischi), perché ci potrebbero essere altre registrazioni presenti nei cataloghi di etichette minori e non ancora individuate. Inoltre, nell'ottica dello studio della prassi esecutiva ed interpretativa, molte registrazioni effettuate nell'epoca precedente al *long-playing* e mai apparse in 78 giri, soltanto da poco tempo iniziano a comparire in disco. A titolo di esempio basti ricordare la registrazione di Arturo Toscanini del *Concerto Op. III, n. 11* che, seppur realizzata nel 1937, è comparsa solo in epoca del disco a lunga durata. La registrazione effettuata il 20 agosto 1946 a Hollywood (*Concerto Op. III, n. 11*), invece, pur esistendo le matrici, ancora non è stata stampata.

Bisogna, inoltre, studiare questi dischi, naturalmente ascoltandoli e comparandoli, perché ci testimoniano anche delle interpretazioni libere da quelle prassi esecutivo-interpretative alle quali ci hanno abituato le successive e più commerciali registrazioni in *long-playing*. L'ascolto di questi dischi, come già illustrato da Thomas Walker in appendice al saggio di Travers sopra ricordato e verificato anche da quelli da noi effettuati, ha evidenziato la poca conoscenza che gli esecutori avevano del repertorio sei-settecentesco (la discografia, comunque, si era già occupata in maniera attenta di Bach, Haendel e Corelli). Tale osservazione ha confermato come il sinfonismo e l'opera ottocenteschi erano i modelli interpretativi ed esecutivi in quanto la musica precedente non era stata ancora sufficientemente storicizzata dai musicisti e dai musicologi. Nello stesso tempo abbiamo ascoltato anche delle registrazioni non riconducibili agli stilemi, sopra accennati, che hanno forviato ed etichettato la musica di Vivaldi e non solo durante gli anni Settanta ed Ottanta. È proprio quest'ultimo aspetto, che in gran parte oggi è recuperato da nuove generazioni di musicisti, a rendere ancora più interessanti le registrazioni del passato.

Queste registrazioni, inoltre, dovevano fare i conti con l'esigua durata di ogni faccia del disco. In molti casi abbiamo esecuzioni la cui conclusione di un movimento è rinviata ad un'altra faccia del disco, ci sono altre che presentano omissioni di battute e cospicui tagli, come pure non mancano dischi che presentano sostituzioni di strumenti a metà esecuzione, ma sono proprio le differenze interpretative a suscitare il maggiore interesse.

L'ascolto prima individuale e poi comparato delle due versioni complete de *Le quattro stagioni*, ad esempio, ha messo in evidenza la teatralità delle scelte interpretative adottate da Bernardino Molinari, abbastanza ligio alle scelte estetiche del regime fascista, in opposizione con la freschezza di esecuzione, seppur all'interno di un impianto formale spesso rigido, di Louis Kaufman a sua volta libero da riferimenti programmatici se non quelli del suo istinto. È sufficiente considerare le durate per avere una preliminare idea di quelle che potrebbero essere state le scelte esecutive ed interpretative tra i due musicisti.

Le quattro stagioni: tabella comparativa tra le registrazioni a 78 giri

Interprete	Primavera	Estate	Autunno	Inverno	Totale
Molinari	10'17"	10'58"	11'56"	10'12"	43'23"
Kaufman	9'29"	9'56"	10'03"	8'07"	37'35"

Scendendo poi nei particolari, le osservazioni diventano notevoli. Utilizzando come ulteriore esempio il movimento centrale dell'*Inverno* ascoltiamo una differenza di oltre due minuti tra Molinari (4'14") e Kaufman (2'00"). Altresì si potrebbe analizzare come la 'melodicità delle armonie', in altre edizioni discografiche, dia luogo a veri e propri 'temi', modificando l'impianto compositivo voluto da Vivaldi, ma si potrebbe continuare ancora nell'analizzare più in profondità tali registrazioni.

I primi trent'anni di registrazioni vivaldiane sono dunque testimoni di una grande vivacità di trascrizioni che, sull'esempio bachiano, hanno visto impegnati molti compositori alla ricerca più di personali tornaconti che di vere e proprie rivalutazioni di un autore sconosciuto che, comunque, era saltuariamente già considerato in programmi concertistici e radiofonici. La mancanza di sinergie tra i musicologi e gli interpreti, inoltre, a nostro avviso, ha ritardato la conoscenza, da parte del pubblico, di un autore che veniva proposto spesso in maniera anonima e quasi senza valore. Anche se il considerevole numero di registrazioni che riguardano Vivaldi nell'epoca del disco a 78 giri elettrico, mancando al momento registrazioni acustiche, potrebbe fare ipotizzare una qualche importanza data al musicista veneziano, in realtà, come abbiamo visto, quest'ultimo dato risulta abbastanza forviante. Di contro, però, questa particolare discografia ha avuto il merito di far circolare il nome di Vivaldi in ambienti musicali che poco alla volta hanno iniziato a considerare con più attenzione filologica le sue composizioni preparando il terreno al grande successo discografico che dagli anni Sessanta continua ancora oggi.

DISCOGRAFIA A 78 GIRI DI ANTONIO VIVALDI

- 1924ca. LA VOCE DEL PADRONE, n. DA 417 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III?, n. 6 (Largo)*, RV 356?
Inter.: Renée Chémet *vl*, con Harold Craxton *pf*
Reg.: 1924 c.
Dur.: 2'10"
Note: trascrizione di Harold Craxton

Con:
Tartini: *Presto non troppo* (dalla «Sonata in Sol min.», Op. 1, n. 10 *Didone abbandonata*)
- 1924ca. LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 761 (78 giri, 2f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 6 (parte I e parte II)*, RV 356
Inter.: Renée Chemet *vl*, con orchestra; dir. Eugène Goossens
Reg.: 1924 circa
Note: trascrizione di Tividár Nachéz
- 1926 VOCALION, Mtx. 04028X, n. K 05226 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 6 (Allegro)*, RV 356
Inter.: Adila Fachiri *vl*, con Ethel Hobday *pf*
Reg.: Maggio 1926, *ante*
Dur.: 1'12"
Note: trascrizione di Tividár Nachéz

Con:
Jenö Hubay: *Hullámzó Balaton* (da «Scène de la Csárda», Op. 33)
- 1929 COLUMBIA, n. 9823 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
Inter.: Orchestra Tonhalle Zürich; dir. Volkmar Andreae
Reg.: Agosto 1929, *ante*

Con: ?

Ristampa: COLUMBIA, n. 8855 (78 giri)
Ristampa: COLUMBIA, n. 8863 (78 giri)
- 1929 NATIONAL GRAMOPHONIC SOCIETY (Gran Bretagna), n. 131/132 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violoncello in Mi min., Op. XIV, n. 5*, RV 40
Inter.: George Pitsch *vlc*, con il Mangeot Quartet
Reg.: Ottobre 1929, *ante*
Note: trascrizione di Vincent D'Indy (ed. Senart, 1922)

Con: ?
- 1929 COLUMBIA, # 5396 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg., Op. II, n. 2 (Giga)*, RV 31
Inter.: Madami Plectrum Quartet
Reg.: 18 giugno 1929
Note: trascrizione di Madami

Con:
Scarlatti: *Andantino mosso*

GIANLUCA TARQUINIO

- 1929 LA VOCE DEL PADRONE, # DA 1118 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo)*, RV 565
Inter.: Pablo Casals *vlc*, con Blas-Net *pf*
Reg.: Barcellona, 15 giugno 1929
Note: trascrizione di Stutschewsky
Con:
T. de Laserna: *Canzonetta*. Valentini-Piatti: *Gavotta*
Altra numerazione: VICTOR (Usa), n. 1542 (78 giri)
- 1930ca. ROYALE (Usa), Mtx. US 121127-1, 121128-1, 121129-1, n. 577/578 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concertoper violino in La min., Op. III, n. 8*, RV 522
Inter.: Eddy Brown *vl*, Roman Totenberg *vl*, con la Eddy Brown String Orchestra
Reg.: 1930c.
Con:
J. M. Leclair: *Sarabande & Tambourin*
Ristampa: ROYALE (Usa), n. 1780 (78 giri, 3ss)
- 1930 COLUMBIA (Francia), Mtx. 1095-3/ 1096-3, n. LFX 62 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re magg., Op. III, n. 9 (Larghetto)*, RV 230
Inter.: Maurice Maréchal *vlc*, con Maurice Faure *pf*
Reg.: 1930, in Studio
Note: trascrizione di Dandelot (ed. Eschig, 1928)
Con:
G. Tartini: *Sonata Op. I, n. 1* (estr.)
Ristampa: COLUMBIA, n. M 7252 (78 giri?)
- 1931ca. POLYDOR (Germania), n. 68102/3 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8*, RV 522
Inter.: Leipzig Gewandhaus Chamber Orchestra; dir. P. Schmitz
Reg.: 1931c.
Con:
A. Corelli: *Giga e Badinerie*
- 1931 LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. 2-B-828 II, n. DB 1524 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg., Op. II, n. 2* (estr.), RV 31
Inter.: Adolf Busch *vl*, con Rudolf Serkin *pf*
Reg.: Giugno 1931, *ante*
Note: trascrizione di Adolf Busch (ed. Breitkopf & Härtel, n. 5518)
- 1932 TELEFUNKEN (Germania), # SK 1318 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Si min., Op. III, n. 10 per 4 violini (Largo)*, RV 580
Inter.: Berg *vl*, Frenkel *vl*, Hanke *vl*, Totenberg *vl*, con la Berliner Philharmoniker Orchester;
dir. H. Hunger
Reg.: 1932
Con:
A. Vivaldi: *Concerto Op. III, n. 10 per 4 pianoforti* (trascr. di Bach, BWV 1965)
Altra numerazione: TELEFUNKEN (Germania), n. TF 51/52 (78 giri)

- 1932 COLUMBIA (Gran Bretagna), Mtx. CAX 10530-1, CAX 10531-1, CAX 10532-1, n. DX 8367/8 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto per oboe in Re min., Op. VIII, n. 9, RV 454*
 Inter.: Leon Groossens *ob*, con la Philharmonia String Orchestra; dir. Walter Süsskind
 Reg.: Londra, Abbey Road «Studio 1», maggio 1932
 Note: revisione di Angelo Ephrikian, ed. Ricordi, tomo 2. Nel catalogo «Columbia 1953» risulta solo il terzo movimento (*Largo*). Furono realizzate anche le Mtx. CAX 10530-2, CAX 10531-2, CAX 10532-2 e CAX 10532-3, ma non vennero stampate
- Con:
 T. Albinoni: ?
- Altra numerazione: HIS MASTER'S VOICE (Gran Bretagna), n. 6-0767/68 (78 giri)
- 1932 LA VOCE DEL PADRONE, n. S 10105/06 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Sol min., Op. III, n. 2, (Allegro e Larghetto), RV 578*
 Inter.: Orchestra dei Professori della Scala; dir. Antonio Guarnieri
 Reg.: Giugno 1932, *ante*
 Note: trascrizione di Bernardino Molinari
- Ristampa: LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. CM 891/1-2, n. C 1984 (78 giri)
- 1932 HIS MASTER'S VOICE (Gran Bretagna), Mtx. 2B.1490 II, 2B.1491 II, 2B.1492 II, 2B-1493 II, n. DB 1595/96 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Sol min., Op. XII, n. 1, RV 317*
 Inter.: Mischa Elman *vl*, con la New Symphony Orchestra; dir. Lawrence Collingwood
 Reg.: Giugno 1932, *ante*
 Note: trascrizione di Tividár Nachéz
- Altra numerazione: VICTOR (Usa), n. 7585/86 (78 giri)
- 1933 PARLOPHON (Germania), Mtx. 133737/8, n. 0-11813 (78 giri, 2ff)**
 Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8, RV 522*
 Inter.: Kammerorchester Köln (Riele Queling *vl*, Gerda Van Essen *vl*, Franz Fassbender *vl*, Julia Menz *vl*); dir. A. Abendroth
 Reg.: 14 gennaio 1933
 Note: Omessa qualche battuta del 1° e 3° mov. Nel 2° mov. è sostituito il secondo violino con un violoncello
- Altra numerazione: PARLOPHON (Gran Bretagna), n. R 1996 (78 giri)
 Ristampa: ODEON, n. 203444 (78 giri?)
 Ristampa: DECCA (Usa), n. 20042 (78 giri?)
- 1933 LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 11330/31 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto «con violino principale e altro violino per eco in lontano» in La magg., RV 552*
 Inter.: Orchestra Stabile dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma; dir. Bernardino Molinari
 Reg.: 1933
 Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi, n. 122583)
- Con:
 A. Vivaldi: *Concerto Op. VIII, n. 4, in Fa min. (Inverno: Largo), RV 297*
- 1934 LA VOIX DE SON MAÎTRE (Francia), n. K-5905 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo), RV 565*
 Inter.: André Asselin *vl*, con *pf*
 Reg.: 1934

GIANLUCA TARQUINIO

Note: trascrizione di Dandelot (ed. Eschig, 1927). Per Travers l'accompagnamento è affidato ad una orchestra d'archi e non al pianoforte

Con: ?

- 1934 LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. 2B.5511/12, n. DB 2148 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in La magg., Op. III, n. 5*, RV 519
Inter.: Pro Arte Quartet
Reg.: Giugno 1934, *ante*
Note: trascrizione per quartetto d'archi (*Concerto à quatre*)
Altra numerazione: VICTOR, n. 8827 (78 giri)
- 1934 LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 6047/8 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
Inter.: Philadelphia Orchestra; dir. Leopold Stokowski
Reg.: Camden N.J., novembre 1934
Note: trascrizione di Alexander Siloti (Stokowski in Travers)
Altra numerazione: VICTOR, n. 11413/14 (78 giri)
Ristampa: STOKOWSKI SOCIETY, n. LSSA 5 (Lp)
- 1934 LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. OB 6050-2 / 6051-1, n. DA 1370 (78 giri, 2ff, 25 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg., Op. II, n. 2* (I e II parte), RV 31
Inter.: Jascha Heifetz *vl*, con Apad Sándor *pf*
Reg.: London, Abbey Road «Studio 3», 2 dicembre 1934
Note: trascrizione di Busch (ed. Breitkopf & Härtel, n. 5518)
Altra numerazione: VICTOR, n.1810 (78 giri)
- 1935 VICTOR (Usa), n. 24792 (78 giri, ?f, 25 cm.)**
Titolo: *Concerto per viola d'amore e liuto in Re min. (2° mov.)*, RV 540
Inter.: B. Stad *vla d'amore*, con F. Stad *clv*
Reg.: 1935
Con: ?
- 1936, ante PARLOPHONE-ODEON, n. RO 20371 /1-2 (78 giri, 4ff, 25 cm.)**
Titolo: *Concerto in La min., Op. III, n. 6*, RV 356
Inter.: Armida Senatra *vl*, con orchestra e organo
Reg.: 1936, *ante*
Note: trascrizione di Tividár Nachéz (ed. Schott, 1912, n. 900)
Ristampa: PARLOPHONE, n. B 7909 / 10 (78 giri?)
Ristampa: COLUMBIA (Giappone), n. J 5367 / 8 (78 giri?)
Ristampa: DECCA, n. 20105 / 6 (78 giri?)
Ristampa: PARLOPHONE, n. P 28058 / 59 (78 giri?)
- 1936, ante CHRISTSCHALL PLATTEN (Austria) n. 148/9 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in la min., Op. III, n. 8*, RV 522
Inter.: Richard Czerwinsky *vl*, C. Steiner *vl*, con H. Steiner *pf*
Reg.: 1936, *ante*
Note: trascrizione di Tividár Nachéz (ed. Schott, 1929, n. 1265)
Con: ?

- 1936 POLYDOR (Francia), n. 566.274/5 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto Op. III, n. 10, per 4 violini (Largo)*, RV 580
Inter.: Henri Merckel *vl*, Lucien Schwartz *vl*, Jacques Dumont *vl*, Maurice Crut *vl*, con l'Orchestra du Chambre Pro Musica de Paris; dir. Arthur Goldschmidt
Reg.: 1936
Con:
A. Vivaldi: *Concerto Op. III, n. 10, per 4 pianoforti (Largo)*, RV 580 (trascr. di Bach, BWV 1065)
Ristampa: POLYDOR (Francia), n. 540002 (78 giri?)
Ristampa: FONIT (Italia), n. 66002 (78 giri?)
Ristampa: FONIT, n. 60004/05 (78 giri?)
- 1936 PRO MUSICA (Francia), n. PM 106 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per 2 violini in Sol min., Op. I, n. 1 (estr.)*, RV 27
Inter.: Pro Musica Ensemble di Parigi
Reg.: Marzo 1936, *ante*
Note: trascrizione di Peyrot – Rebuffat (ed. Senart, n. 2717)
Con:
A. Corelli: *Sonata da camera in Sib magg.*
Ristampa: TREASURY OF MUSIC (Gran Bretagna), n. 8 (78 giri)
Ristampa: PRO MUSICA (Francia), n. T 7-8 (78 giri)
- 1936 ODEON (Francia), n. 12392 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata in La Magg., Op. XIII, n. 4 (Pastorale)*, RV 59
Inter.: A. Asselin *vl*, con Paul Bazelaire *vlc*
Reg.: 1936
Dur.: 8'18"
Note: trascrizione di Paul Bazelaire (ed. Leduc – Paris)
Con: ?
- 1936 LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 3668/9 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
Inter.: Boston Symphony Orchestra; dir. Serge Koussevitzky
Reg.: Boston, Symphony Hall, 8 maggio 1936 (rec. Gr. X. 1940.110, in Travers)
Note: trascrizione di Alexander Siloti (ed. Russischer Musik Verlag, Berlino, 1913)
Con:
G. F. Haendel: *Larghetto* (dal «Concerto Grosso n. 12»)
Altra numerazione: VICTOR (Usa), Mtx. 101246/8, n.18530 (78 giri)
- 1936 COLUMBIA (Usa), Mtx. 18704/05, n. 68478 D (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in Re magg., Op. II, n. 11*, RV 9
Inter.: Nathan Milstein *vl*, con Leopold Mittman *pf*
Reg.: New York, Columbia Studios, 21 febbraio 1936
Note: trascrizione di Ottorino Respighi (ed. Ricordi, 1921, n. 269)
Ristampa: COLUMBIA (Italia), n. GQX 10886 (78 giri)
Ristampa: COLUMBIA (Gran Bretagna), n. LX 543 (78 giri)
Ristampa: COLUMBIA (Gran Bretagna), n. LOX 516 (78 giri)

GIANLUCA TARQUINIO

- 1936** **COLUMBIA (Usa), Mtx. 19064/65, n. 17070 D (78 giri, 2ff, 25 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg., Op. II, n. 2*, RV 31
Inter.: Nathan Milstein *vl*, con Leopold Mittman *pf*
Reg.: New York, Columbia Studios, 20 aprile 1936
Note: trascrizione di Ferdinand David (ed. Breitkopf & Härtel, 1872). In altre fonti la data di registrazione è 29 aprile 1937 e in altre si specifica che sono state registrate soltanto la prima e la seconda parte della sonata

Ristampa: COLUMBIA (Gran Bretagna), n. LB 34 (78 giri)
- 1936?** **MUSICA DEL VATICANO, n. SEMS 1175 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Sol magg., Op. IV, n. 6 (Largo)*, RV 316a
Inter.: I.C.B.S. (In Cimbalis Bene Sonantibus); dir. Antonelli
Reg.: 1936?

Con:
G. Frescobaldi: *Aria*
- 1936,**
post **MUSICA DEL VATICANO, n. SEMS 1153 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (Larghetto)*, RV 522
Inter.: I.C.B.S. (In Cimbalis Bene Sonantibus); dir. Antonelli
Reg.: 1936, *post*

Con: ?
- 1937** **TELEFUNKEN (Germania), Mtx. 022616/18, n. SK 240-14/15 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (1° e 2° mov.)*, RV 522
Inter.: F. Hellmann *vl*, L. Zimmermann *vl*, con l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam; dir. Willem Mengelberg
Reg.: Amsterdam, 21 dicembre 1937
Note: trascrizione di Sam Franko (ed. Schirmer, New York, 1909). Il 3° mov. è una trascrizione dal finale del concerto per clavicembalo di Bach, BWV 979

Con:
J. S. Bach: *Aria* (dalla «Suite n. 3»)

Ristampa: CAPITOL (Germania), n. EBL 8057 (78 giri)
- 1937** **CAPITOL, n. 89-80024/25 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Sol min., Op. III, n. 2*, RV 578
Inter.: Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino; dir. Antonio Guarnieri
Reg.: 1937
Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi, 1921)

Ristampa: CAPITOL, n. set EGL (oppure EBL) 8005 (78 giri)
- 1938,**
tra e/o ante **LA VOIX DE SON MAÎTRE (Francia), Mtx. 2LA 2426-1, 2LA 2427-1, n. DB 5056 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in Re min., Op. II, n. 3*, RV 14
Inter.: Dominique Blot *vl*, con Claude Crussard *pf*
Reg.: 1938, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di Claude Crussard

Altra numerazione: VICTOR, # 12491 D (78 giri)

- 1938,** **LA VOIX DE SON MAÎTRE (Francia), Mtx. 2LA 2540-1, 2LA 2541-1, n. DB 5065**
tra e/o ante **(78 giri, 2ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto per violino in La min., RV Anh. 15*
 Inter.: Dominique Blot *vl*, con l'Ensemble Instrumental d'Ars Rediviva, Marcelle de Lacour *clv*,
 Noëlie Pierront *org*; dir. Claude Crussard
 Reg.: 1938, *tra e/o ante*
 Note: trascrizione di Claude Crussard
- 1938,** **BOÎTE Á MUSIQUE (Francia), Mtx. 2203/4, n. BâM 30 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
ante Titolo: *Sonata per violino in Re magg., Op. II, n. 11 (Preludio), RV 9*
 Inter.: Dominique Blot *vl*, con Claude Crussard *clv*
 Reg.: Marzo 1938, *ante*
 Note: trascrizione di Claude Crussard
- Con:
 A. Vivaldi: *Sonata per violino in La min., Op. II, n. 12 (Gavotta e Capriccio), RV 32*
- 1938,** **BOÎTE Á MUSIQUE (Francia), Mtx. 2203/4, n. BâM 30 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
ante Titolo: *Sonata per violino in La min., Op. II, n. 12 (Gavotta e Capriccio), RV 32*
 Inter.: Dominique Blot *vl*, con Claude Crussard *clv*
 Reg.: Marzo 1938, *ante*
 Note: trascrizione per violino e pianoforte di Claude Crussard
- Con:
 A. Vivaldi: *Sonata per violino in re magg., Op. II, n. 11 (Preludio), RV 9*
- 1938** **LA VOIX DE SON MAÎTRE (Francia), Mtx. 2LA 3065-1, 2LA 3066-1, n. DB 5092**
(78 giri, 2ff, 30 cm.)
 Titolo: *Sonata per violino in Do min., RV 5*
 Inter.: Dominique Blot *vl*, Claude Crussard *clv*
 Reg.: 1938
 Note: trascrizione di Claude Crussard dal ms. CX 1101 di Dresda
 Altra numerazione: VICTOR, # 13484 (78 giri) (Printed 1940)
- 1940** **DECCA (Gran Bretagna), Mtx. AR 4267, n. X-149 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo), RV 565*
 Inter.: The Boyd Neel String Orchestra
 Reg.: 24 gennaio 1940
- Con:
 G. B. Pergolesi: *Concertino in Fa*
- 1941** **COLUMBIA (Usa), n. 35896/7 (78 giri, 3ff, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto in La min., Op. III, n. 6, RV 356*
 Inter.: Alexander Cores *vl*, con S. Kagen *pf*
 Reg.: 1941
 Note: trascrizione di Tividár Nachéz (ed. Schott, 1912, n. 900)
- Con:
 G. B. Lulli: *Gavotta, Rondò, Rigaudon*
- 1941** **VICTOR (Usa), Mtx. CS-068393/94, n. 11.8671 (78 giri, 2ff, 30cm.)**
 Titolo: *Sonata per violino in Re magg., RV 10*
 Inter.: Erica Morini *vl*, con Max Lanner *pf*

GIANLUCA TARQUINIO

Reg.: 8 dicembre 1941 (in Travers la registrazione è del 1932c.)

Note: trascrizione di Ottorino Respighi dal ms. CX 1101 di Dresda (ed. Ricordi, n. 269)

- 1941** **Registrazione privata, s.n. (78 giri, 38ff, 30 cm.)**
Titolo: *Juditha triumphans*, oratorio, RV 644
Inter.: Elena Nicolai *sop*, Rina Corsi *ms*, Antenore Reali *br*, Gino Del Signore *ten*, Antonio Casinelli *bs*, con ensemble; dir. Antonio Guarnieri
Reg.: Siena, Teatro dell'Accademia Musicale dei Rozzi, 8 settembre 1941
Note: trascrizione di Vito Frazzi. La registrazione è stata effettuata per il conte Guido Chigi Saracini
- 1942** **CETRA (Italia), n. BB 25047/48 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto «con violino principale e altro violino per eco in lontano» in La magg.*, RV 552
Inter.: A. Gramegna *vl*, E. Giaccone *vl*, con l'Orchestra dell'E.I.A.R.; dir. Willy Ferrero
Reg.: 1942
Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi 1933, n. 122583)

Con:
A. Vivaldi: *Concerto per violino Op. VIII, n. 4 (Inverno, 2° mov.)*, RV 297
- 1942/a** **CETRA (Italia), n. BB 25047/48 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino Op. VIII, n. 4 (Inverno, 2° mov.)*, RV 297
Inter.: A. Gramegna *vl*, E. Giaccone *vl*, con l'Orchestra dell'E.I.A.R.; dir. Willy Ferrero
Reg.: 1942

Con:
A. Vivaldi: *Concerto «con violino principale e altro violino per eco in lontano» in La magg.*, RV 552
- 1942** **CETRA (Italia), n. BB 25067/72 (78 giri, 12ff, 30 cm.)**, *Le quattro stagioni*
Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 1 (Primavera)*, RV 269
Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 2 (Estate)*, RV 315
Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 3 (Autunno)*, RV 293
Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 4 (Inverno)*, RV 297
Inter.: Orchestra dell'Augusteo di Roma; dir. Bernardino Molinari
Reg.: Roma, Studio Cetra, 1942
Note: trascrizione di Bernardino Molinari

Ristampa: CETRA (Italia), n. CB 20228/33 (78 giri)
- 1942** **CETRA (Italia), n. CB 20192/93 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
Inter.: Orchestra dell' E. I. A. R.; dir. Armando La Rosa Parodi
Reg.: 1942

Con:
W. A. Mozart: *Overture (da La Clemenza di Tito)*

Ristampa: CETRA (Italia), n. CB 20192/93 (78 giri)
- 1943ca.** **DECCA-TELEFUNKEN, n. GX 61021/22 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto «con molti stromenti» in Do magg.*, RV 558
Inter.: Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino; dir. Antonio Guarnieri
Reg.: 1943c.
Note: trascrizione di Alfredo Casella (ed. Carisch, 1943, n. 19695)

Ristampa: TELEFUNKEN (Germania), n. 026964/65 (78 giri?)

- 1947** **AMPHION (Francia), n. AD 381-386, album 1 (78 giri, 12 ff, 30 cm.),** *Le quattro stagioni*
 Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 1 (Primavera)*, RV 269
 Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 2 (Estate)*, RV 315
 Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 3 (Autunno)*, RV 293
 Titolo: *Concerto per violino, Op. VIII, n. 4 (Inverno)*, RV 297
 Inter.: Louis Kaufmann *vl*, Weiss-Mann *clv*, Edouard Neis-Berge *org*, con la Concert Hall String Orchestra; dir. Henry Swoboda
 Reg.: New York, Carnegie Hall, 25, 30/31 dicembre 1947
 Note: trascrizione di Bernardino Molinari da Michel-Charles La Cène (ed. Ricordi, 1928, n. 120359)
- Ristampa: CONCERT HALL SOCIETY, n. AR, voll. I/II (78 giri, 12ff)
- 1947** **KEYNOTE (Usa), n. K 2003 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
 Inter.: Alexander Schneider *vl*, Edwin Bachmann *vl*, R. Kirkpatrick *clv*, B. Greenhouse *vlc*, con la Mercury and Dumbarton Oaks Chamber Orchestra; dir. Alexander Schneider
 Reg.: New York, Reeves Beaux Arts Studio, 1947
 Note : Grand Prix du Disques 1950
- Ristampa: MERCURY (Usa), n. DM 2 (78 giri)
 Ristampa: MERCURY (Usa), n. MG 10002 (Lp)
 Ristampa: CLASSIC (Francia), n. C 2028 (Lp)
 Ristampa: MERCURY (Usa), n. EP 1-5049 (Lp)
 Ristampa: MERCURY (Francia), # MEP 14521 (Lp)
 Ristampa: CLASSIC (Francia), n. C 6029 (Lp)
- 1948,**
ante **CETRA (Italia), Mtx. 71046/7, n. BB 25185 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Sinfonia* (da *L'Olimpiade*), RV 725
 Inter.: Orchestra Sinfonica della Radio Italiana di Torino; dir. Mario Rossi
 Reg.: Aprile 1948, *ante*
 Note: trascrizione di Mortari (ed. Carisch, n. 19449)
- 1948** **DURIUM (Italia), n. SA 104/5 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto per fagotto in Sib magg.*, RV 501
 Inter.: Aldo Montanari *fg*, con l'Orchestra dei Professori della Scala; dir. Angelo Ephrikian
 Reg.: Milano, 1948
 Note: Ed. Ricordi, vol. 12
- Con:
 Vivaldi: *Sinfonia per archi in Si min. «al Santo Sepolcro»*, RV 169
- 1948** **DURIUM (Italia), n. SA 106/7 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto con molti stromenti, «per la solennità di S. Lorenzo» in Do magg.*, RV 556
 Inter.: Orchestra dei Professori della Scala di Milano; dir. Angelo Ephrikian
 Reg.: Milano, 1948
 Note: Alla fine del 1° mov. sono omesse 16 battute. Ed. Ricordi, tomo 54
- Con:
 Vivaldi: *Sinfonia per archi in Si min. «al Santo Sepolcro»*, RV 169
- 1948/a** **DURIUM (Italia), n. SA 108 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
 Titolo: *Sinfonia per archi in Si min. «al Santo Sepolcro»*, RV 169
 Inter.: Orchestra dei Professori della Scala di Milano; dir. Angelo Ephrikian
 Reg.: Milano, 1948

GIANLUCA TARQUINIO

Note: Questo brano è già presente nei due dischi precedenti, ma non è ancora chiaro se si tratta di una nuova registrazione o, probabilmente, di un'unica registrazione utilizzata varie volte.

Con: ?

Ristampa: DURIMUM (Italia), n. SA 108 (78 giri)

1948 DECCA (Gran Bretagna), n. AK 1977 (78 giri, 1f, 30 cm.)

Titolo: *Andante* (da «L'Olimpiade»), RV 725

Inter.: Orchestra Sinfonica della Radio Italiana in Torino; dir. Mario Rossi

Reg.: 1948

Note: In Travers «referenza dubbia»

Con:

F. B. Mendelssohn: *Allegro* (dalla «Sinfonia n. 4»)

Ristampa: DECCA (Italia), n. 40170

1949, COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO (Italia), n. SA 3005 (78 giri, 2ff, 30 cm.)
ante

Titolo: *Concerto per archi in La magg., n. 4*, RV 158

Inter.: Orchestra d'archi dell'Angelicum di Milano; dir. Ennio Gerelli

Reg.: Milano, 1949, *ante*

Note: Ed. Ricordi, tomo 8

1949 ESQUIRE (Gran Bretagna), n. TW 3-001/4, (78 giri, 8ff, 30 cm.)

Titolo: *Gloria*, a 4 vv., RV 589

Inter.: Silvana Zanolli *sop*, Adalgisa Giordano *ms*, con l'Accademia di Lecco (maestro del coro G. Camillucci) e con l'Orchestra dei Professori del Teatro Nuovo di Milano; dir. Arrigo Pedrollo

Reg.: Milano, settembre 1949, *ante*

Note: trascrizione di Alfredo Casella (ed. Ricordi, 1939, n.124830)

Altra numerazione: CELSON, MA 6/9 (78 giri, 8ff)

Ristampa: CLASSIC (Francia), n. C 2088/91 (78 giri)

1949 COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO (Italia), n. SA 3002 (78 giri, 1f, 30 cm.)

Titolo: *Concerto per archi in Sol magg. «alla Rustica»*, RV 151

Inter.: Orchestra d'archi dell'Angelicum di Milano; dir. Ennio Gerelli

Reg.: Milano, 1949

Note: trascrizione di Alfredo Casella (ed. Carisch, n. 19453)

Con:

G. B. Pergolesi: *Concertino n. 2*

1949 ULTRAPHON (Cecoslovacchia), n. H 23804 (78 giri, 2ff, 30 cm.)

Titolo: *Sinfonia per archi in Si min. «al Santo Sepolcro»*, RV 169

Inter.: Orchestra Filarmonica Ceca; dir. A. Pedrotti

Reg.: 1949

Note: Ed. Ricordi, tomo 22

Con: ?

1949 LA VOCE DEL PADRONE, n. GSC 46 (78 giri, 2ff, 30 cm.)

Titolo: *Ingrata Lidia*, cantata, RV 673

Inter.: Gabriella Gatti *s*, con George Malcolm *clv*

- Reg.: 1949
Note: disco inserito nell'antologia «Italian Songs of the Renaissance & Baroque»
Ristampa: LA VOCE DEL PADRONE, n. GS 7, set (78 giri)
- 1949** **CETRA (Italia), n. BB 25256 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino (Largo)*, RV 183
Inter.: Orchestra Sinfonica della Rai; dir. Mario Fighera
Reg.: 1949
Note: trascrizione per archi dell'arrangiamento di Gentili per violino pianoforte
Con:
L. Boccherini: *Pastorale*
Ristampa: CETRA-SORIA (Usa), n. 50023 (Lp)
- 1949** **CETRA (Italia), n. BB 25264 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Mi magg. «Il Riposo, per il Santo Natale»*, RV 270
Inter.: A. Gramigna *vl*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
Reg.: 1949
Note: Ed. Ricordi, tomo 15
- 1949** **CONCERT HALL SOCIETY (Usa), n. D 1 set (78 giri, 1f?)**
Titolo: *Concerto per violino, Op. VI, n. 11 (estr.?)*
Inter.: G. Alès *vl*, Concert Hall Society Symphony Orchestra; dir. Henry Swoboda
Reg.: 1949
Con: ?
- 1949** **PATHÉ (Francia), n. PA 1831/2 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per flauto traverso in Re magg., Op. X, n. 3 («Il Gardellino»)*, RV 428
Inter.: Lucien Lavaillotte *fl*, Marcelle de Lacour *clv*, con l'Orchestre de Chambre du Conservatoire de Paris; dir. Edvard Fendler
Reg.: 1949
Dur.: 2'10"
Con:
W. A. Mozart: *Andante* K 315
Ristampa: PATHÉ (Francia), n. PD 90/91 (78 giri)
- 1950, ante** **CETRA, n. PE 135 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re magg., Op. III, n. 9 (Larghetto)*, RV 230
Inter.: Enrico Pierangeli *vl*, con Amalia Pierangeli-Mussato *pf*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di G. Dandelot (ed. Eschig, 1928)
Con:
G. Tartini: *Sonata Op. I, n. 1 (estr.)*
- 1950, ante** **LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 11330/31 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto Op. VIII, n. 4 (Inverno: Largo)*, RV 297
Inter.: Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma; dir. Bernardino Molinari
Reg.: Luglio 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi, n. 122583)

GIANLUCA TARQUINIO

Con:

A. Vivaldi: *Concerto «con violino principale e altro per eco lontano» in La magg.*, RV 552

Ristampa: LA VOCE DEL PADRONE (Italia), n. DB 11332/33 (78 giri, 3ff, 30 cm.)

1950, **LA VOCE DEL PADRONE (Italia), n. DB 11332/33 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**

ante

Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8*, RV 522

Inter.: Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma; dir. Bernardino Molinari

Reg.: Luglio 1950, *ante*

Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi, n. 120359)

Con:

A. Vivaldi: *Concerto per violino in Fa min., Op. VIII, n. 4 (Inverno: Largo)*, RV 297

1950, **LA VOCE DEL PADRONE (Italia), n. DB 11332/33 (78 giri, 1f, 30 cm.)**

ante

Titolo: *Concerto per violino in Fa min., Op. VIII, n. 4 (Inverno: Largo)*, RV 297

Inter.: Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma; dir. Bernardino Molinari

Reg.: Luglio 1950, *ante*

Note: trascrizione di Bernardino Molinari (ed. Ricordi, n. 120359)

Con:

A. Vivaldi: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8*, RV 522

1950/a, **VIENNOLA (Austria), n. P 5008 (78 giri, 1f, 25 cm.)**

ante

Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo)*, RV 565

Inter.: S. Popoff *vlc*, con O. Schulhof *pf*

Reg.: 1950, *ante*

Note: trascrizione di Stuschewsky (oppure trascrizione di Popoff)

Con: ?

1950, **MUSICRAFT (Usa), n. 1147/8 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**

ante

Titolo: *Concerto per violino in La magg.*, RV 340

Inter.: Robert Quick *vl*, con The Manuel & Williamson Harpsichord Ensemble

Reg.: 1950, *ante*

Note: trascrizione di L. Landshoff (ed. Peters, Lipsia, 1935, n. 4206/07)

Con:

A. Vivaldi: *Sonata Op. XIII, n. 4, Il Pastor Fido (Pastorale)*, trascrizione di Paul Bazelaire (ed. Leduc)

1950/a, **MUSICRAFT (Usa), n. 1147/8 (78 giri, 1f, 30 cm.)**

ante

Titolo: *Sonata Op. XIII, n. 4, Il Pastor Fido (Pastorale)*

Inter.: Robert Quick *vl*, con The Manuel & Williamson Harpsichord Ensemble

Reg.: 1950, *ante*

Note: trascrizione di Paul Bazelaire (ed. Leduc). Opera da attribuire a J. N. Marchand

Con:

A. Vivaldi: *Concerto per violino in La magg.* (trascrizione di L. Landshoff), RV 340

1950, **TONO (Danimarca), Mtx. 2561-4 D, n. L 28000/1 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**

ante

Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565

Inter.: Emil Telmányi *vl*, Sverre Forchhammer *vl*, J. Riisholm *vlc*, con la Emil Telmányi Chamber Orchestra

Reg.: Copenhagen, 1950, *ante*

- 1950, ante** **CETRA (Italia), # AT 0138/9 (78 giri, 3ff, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto per archi n. 4 in La magg.*, RV 158
 Inter.: Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: Febbraio 1950, *ante*
 Note: Ed. Ricordi, tomo 8
- Con:
 A. Vivaldi: *Sonata per violino in Mi min.*, Op. XIV, n. 5 (*Largo*), RV 40
- 1950/a, ante** **CETRA (Italia), # AT 0138/9 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
 Titolo: *Sonata per violino in Mi min.*, Op. XIV, n. 5 (*Largo*), RV 40
 Inter.: Massimo Alexandrovich Amfitheatrov *vlc*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: Febbraio 1950, *ante*
 Note: trascrizione di Vincent D'Indy (ed. Senart, 1922)
- Con:
 A. Vivaldi: *Concerto per archi in Mi magg.*, RV 158
- 1950, ante** **CETRA (Italia), n. AT 0157/58 (78 giri, 4ff, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto per viola d'amore in Re magg.*, RV 392
 Inter.: Renzo Sabatini *vla d'amore*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: 1950, *ante*
 Note: trascrizione e cadenza di Renzo Sabatini
- 1950, ante** **CETRA (Italia), n. AT 0159/60 (78 giri, 3ff, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto per flauto traverso in Re magg.*, Op. X, n. 3 «*Il Gardellino*», RV 428
 Inter.: Pasquale Rispoli *fl*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: London, Abbey Road and Rome 1950, *ante*
 Fonte: Werm 1950
 Note: trascrizione di Renato Fasano, cad. Rispoli (vers. di Einstein, ed. Eulenburg, n. 758, da Ricordi, tomo 42)
- Con:
 A. Vivaldi: *Sonata per violoncello in Mi min.*, Op. XIV, n. 5 (3° mov.), RV 40
- 1950/a, ante** **CETRA (Italia), n. AT 0159/60 (78 giri, 1f, 25 cm.)**
 Titolo: *Sonata per violoncello in Mi min.*, Op. XIV, n. 5 (3° mov.), RV 40
 Inter.: Massimo Alexandrovich Amfitheatrov *vlc*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: 1950, *ante*
- Con:
 A. Vivaldi: *Concerto per flauto traverso in Re magg.*, Op. X, n. 3 «*Il Gardellino*», RV 428
- 1950, ante** **CETRA (Italia), n. AT 0161/62 (78 giri, 4ff, 25 cm.)**
 Titolo: *Concerto per 2 violini in La min.*, RV 523
 Inter.: Edmondo Malanotte *vl*, Ferruccio Scaglia *vl*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
 Reg.: Maggio 1950, *ante*
 Note: trascrizione di Alfredo Casella (ed. Ricordi 1933, n. 124820)

GIANLUCA TARQUINIO

- 1950, ante** **CETRA (Italia), n. AT 0163/64 (78 giri, 4ff, 25 cm.)**
Titolo: *Sonata per violoncello, Op. XIV, n. 5, RV 40*
Inter.: Massimo Alexandrovich Amfitheatrov *vlc*, con il Collegium Musicum di Roma;
dir. Renato Fasano
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di di Vincent D'Indy (ed. Senart, 1922)
- 1950, ante** **VICTOR (Usa), n. 4551 (78 giri, 2ff, 25 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg., Op. II, n. 2, RV 31*
Inter.: José C. Figueroa *vl*, con M. Figueroa *pf*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di Ferdinand David (ed. Breitkopf & Härtel, 1872)
- 1950** **CAPITOL, n. ECL 8076/78 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino «senza Cantin» in Re min., RV 243*
Inter.: Louis Kaufman *vl*, con la Orchestra Nazionale della Radio Francese; dir. R. Désormière (Orchestre Symphonique National de Paris)
Reg.: Giugno 1950, *ante*
Note: Ed. Ricordi, tomo 24
- Con
A. Vivaldi: *Concerto con molti stromenti «Per l'orchestra di Dresda» in Sol min., RV 577*
Ristampa: TELEFUNKEN (Germania), n. E 3801/2 (78 giri)
- 1950/a** **CAPITOL, n. ECL 8076/78 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto con molti stromenti «Per l'orchestra di Dresda» in Sol min., RV 577*
Inter.: Louis Kaufman *vl*, con la Orchestra Nazionale della Radio Francese; dir. R. Désormière (Orchestre Symphonique National de Paris)
Reg.: Giugno 1950, *ante*
Note: Ed. Ricordi, tomo 25
- Con
A. Vivaldi: *Concerto per violino «senza Cantin» in Re min., RV 243*
Ristampa: TELEFUNKEN (Germania), n. E 3801/2 (78 giri)
- 1951-52** **LUMEN (Francia), n. 2.08.011/3 (78 giri, 1f?, 30 cm.)**
tra e/o ante Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8, RV 522*
Inter.: S. Plazonich *vl*, D. Marchand *vl*, con l'Orchestre de Chambre de Paris; dir. P. Duvauchelle
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di C. Bovier (ed. Demets, Paris, 1910)
- Con
A. Vivaldi: *Concerto per 4 violini in Si min., Op. III, n. 10 (estr.), RV 580*
- 1951-52** **PATHÉ (Francia), n. PD 146/7 (78 giri, 4ff, 25 cm.)**
tra e/o ante Titolo: *Sonata per violoncello in Mi min., Op. XIV, n. 5, RV 40*
Inter.: Jacques Neilz *vlc*, con Quartette à cordes Pascal
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di Vincent D'Indy (ed. Senart, 1922)

- 1951-52 CETRA (Italia), n. BB 25284/85 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
tra e/o ante Titolo: *Concerto per violoncello in Do min.*, RV 401
Inter.: Benedetto Mazzacurati *vlc*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*
Note: Ed. Ricordi, tomo 19

Con:
O. Respighi: *Siciliana* (dalla «Suite n. 3»)
- 1951-52 POLYDOR (Germania), n. DL 4007/08 S (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
tra e/o ante Titolo: *Concerto per viola d'amore e liuto in Re min.*, RV 540
Inter.: Emil Seiler *vla d'amore*, Walter Gerwig *lt*, Glückselig *clv*, con il Kammermusikkreis; dir. Emil Seiler
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*

Con: ?

Altra numerazione: ARCHIV (Germania), n. DL 4007/08 S (78 giri)
- 1951? ANGELICUM (Italia), n. SA 3015 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per fagotto in Do magg.*, RV 474
Inter.: Aldo Montanari *fg*, con l'Orchestra dell'Angelicum di Milano; dir. Ennio Gerelli
Reg.: Milano, 1951?
Fonte: Travers
Note: Ed. Ricordi, tomo 47
- 1951? ANGELICUM (Italia), n. SA 3016 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per flauto traverso in Sol min.*, *Op. X, n. 2* («La Notte»), RV 439
Inter.: Gatone Tassinari *fl*, con l'Orchestra dell'Angelicum di Milano; dir. Ennio Gerelli
Reg.: Milano, 1951?
Fonte: Travers
Note: Ed. Ricordi, tomo 33
- 1951 ANGELICUM, Mtx. LP 779, n. SA 3017/18 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Stabat Mater, in Fa min.*, RV 621
Inter.: Maria Amadini *c*, con Coro e Orchestra dell'Angelicum di Milano, maestro del coro Amerigo Bortone; dir. Ennio Gerelli
Reg.: Milano, 1951
Note: trascrizione di Alfredo Casella

Con:
Giacomo Carissimi: *Jonas*

Ristampa: COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO, n. CGD 3012/14 (Lp), in Werm 1953/55
Ristampa. ANGELICUM, Mtx. LP 779, n. LPA 974 (Lp), disco stampato dalla Fonit
Ristampa: VOX, n. PL 7180 (Lp)
- 1953, ante PATHÉ (Francia), n. 9540 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Sonata per violino in La magg.*, *Op. II, n. 2*, RV 31
Inter.: Charles Herman *vl*, con pianoforte
Reg.: 1953, *ante*
Note: trascrizione di Vincent David (ed. Breitkopf & Härtel, 1872)

Ristampa: PATHÉ (Francia), n. 9643 (78 giri)

GIANLUCA TARQUINIO

- 1953, ante** **COLUMBIA (Giappone), n. AK 497/9 (78 giri, 6ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Sol min., Op. XII, n. 1*, RV 317
Inter.: Shiniki Suzuki *vl*, con S. Suzuki *pf*
Reg. 1953, *ante*
Note: trascrizione di Tividár Nachéz (ed. Schott, 1912, nn. 901 e 1223)
- 1953** **TELEFUNKEN (TELDEC), # E 3801/02 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Mib magg.*, RV 254
Inter.: Louis Kaufman *vl*, con l'Orchestre Symphonique de Paris; dir. R. Désormière
Note: Ed. Ricordi, tomo 38
- 1953-55 tra e/o ante** **HIS MASTER'S VOICE (Gran Bretagna), n. HMS 68 (?f, 78 giri, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per oboe e violino in Sib magg.*, RV 548
Inter.: Leonard Brain *ob*, Winifred Roberts *vl*, con orchestra; dir. Arnold Goldsbrough
Reg.: 1953-55, *tra e/o ante*
Note: Ed. Ricordi, tomo 73
- 1953-55 tra e/o ante** **QUALITON (Ungheria) n. MK 1556/7 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Sol min., Op. XII, n. 1*, RV 317
Inter.: André Gertler *vl*, con l'Orchestra di Stato Ungherese; dir. Vaszy
Reg.: 1953-55, *tra e/o ante*
Note: Ed. W. Fortner

DISCOGRAFIA A 78 GIRI DELLE TRASCRIZIONI DI COMPOSIZIONI DI A. VIVALDI REALIZZATE DA J. S. BACH

- 1929** **COLUMBIA (Francia), # D 15228 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (3° mov.)*, RV 522
Inter.: J. Wiéner *pf*, C. Doucet *pf*
Reg.: 1929
Note: trascrizione per 2 pianoforti di Bach, BWV 593
Con: ?
Ristampa: VICTOR (Usa), n. AM 366 (78 giri)
- 1929** **POLYDOR (Germania), n. 66553 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Re min. Op. III, n. 11 (4° mov.: Allegro)*, RV 565
Inter.: Alfred Sittard *org*
Reg.: 1929
Note: trascrizione per organo di Bach, BWV 596. Esiste anche un disco Brunswick (Usa), Mtx. 124 BE, n. 90108, con Alfred Sittard che suona lo steso Allegro del disco Polydor. Al momento non ci è dato di sapere se si tratta della stessa registrazione.
Con:
G. B. Pergolesi: *Concerto n. 2 (3° mov.)*
- 1929** **LA VOCE DEL PADRONE, n. S 10447/48 (78 giri, 3f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per 4 pianoforti, Op. III, n. 10*, RV 580
Inter.: Hélène Pignari-Salles *pf*, G. Leroux *pf*, Pietro Coppola *pf*, N. Rolet *pf*, con Orchestra d'archi; dir. Gustav Bret
Reg.: 1929
Note: trascrizione di Bach, BWV 1065
Con: ?
Ristampa: HIS MASTER'S VOICE / LA VOIX DE SON MAÎTRE, n. D 2110/11 (78 giri)

- 1932** **VICTOR (Argentina), n. 11-8587 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Sol magg., Op. III, n. 3, RV 310*
Inter.: J. Goldschwartz *pf*
Reg.: 1932
Note: trascrizione di Bach, BWV 978
- 1932** **TELEFUNKEN (Germania), # SK 1318 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per quattro violini in Si min., Op. III, n. 10 (Largo), RV 580*
Inter.: Bertram *pf*, Eisner *pf*, Kreutzer *pf*, Osborn *pf*, con la Berliner Philharmoniker Orchester; dir. H. Hunger
Reg.: 1932
Note: trascrizione per 4 pianoforti di Bach, BWV 1065

Con:
A. Vivaldi: *Concerto Op. III, n. 10 per 4 violini (Largo)*

Altra numerazione: TELEFUNKEN (Germania), n. TF 51/52 (78 giri)
- 1936, ante** **POLYDOR (Francia), n. 27115 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (Allegro), RV 522*
Inter.: Samuel Feinberg *pf*
Reg.: 1936, *ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 593

Con: ?
- 1936** **POLYDOR (Francia), n. 566.274/5 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Si min., Op. III, n. 10 (Largo), RV 580*
Inter.: Gisele Kuhn *pf*, A. Astorg *pf*, G. Lasson *pf*, C. Bèche *pf*, con l'Orchestre du Chambre Pro Musica de Paris; dir. Arthur Goldschmidt
Reg.: 1936
Note: trascrizione per 4 pianoforti di Bach, BWV 1065

Con:
A. Vivaldi: *Concerto in Si min., Op. III, n. 10 per 4 violini* (Henri Merckel, Lucien Schwartz, Jacques Dumont, Maurice Crut (*Largo*), RV 580

Ristampa: POLYDOR (Francia), n. 540002 (78 giri?)
Ristampa: FONIT (Italia), n. 66002 (78 giri?)
Ristampa: FONIT, n. 60004/05 (78 giri?)
- 1937** **TELEFUNKEN (Germania), Mtx. 022616/18, n. SK 240-14/15 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (3° mov.), RV 522*
Inter.: F. Hellmann *vl*, L. Zimmermann *vl*, con l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam; dir. Willem Mengelberg
Reg.: Amsterdam, 21 dicembre 1937
Note: trascrizione dal finale del concerto per clavicembalo di Bach, BWV 979. Il 1° e il 2° mov. sono una trascrizione di Sam Franko (ed. Schirmer, New York, 1909).

Con:
J. S. Bach: *Aria* (dalla «Suite n. 3»)

Ristampa: CAPITOL (Germania), n. EBL 8057 (78 giri)

GIANLUCA TARQUINIO

- 1940ca. ANTHOLOGIE SONORE (Francia), n. AS 38 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Re magg., Op. III, n. 9, RV 230*
Inter.: Ruggero Gerlin *clv*
Reg.: 1940c.
Note: trascrizione di Bach, BWV 972
- 1942 CETRA (Italia), n. 20350 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in la min., Op. VII, n. 8, RV 299*
Inter.: Carlo Zecchi *pf*
Reg.: 1942
Note: trascrizione di Bach, BWV 973
- Con:
D. Scarlatti: *Sonata*
- Ristampa: CETRA (Italia): n. CC 2007 (78 giri)
- 1946 LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 6819 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Re magg., op, III, n. 9, RV 230*
Inter.: Wanda Landowska *clv*
Reg.: 7 febbraio 1946
Note: trascrizione di Bach, BWV 972
- Altra numerazione: VICTOR (Usa): n. 12-001 in M 1181 (78 giri)
Ristampa: LA VOIX DE SON MAÎTRE (Francia), n. 7.RF.246 (78 giri)
Ristampa: LA VOCE DEL PADRONE (Italia), n. QALP 218 (78 giri)
- 1947 VICTOR (Usa), n.set DM 1378, set (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8, RV 522*
Inter.: Pierre Luboschutz *pf*, Genia Nemenov *pf*
Reg.: 1947
Note: trascrizione di Bach, BWV 593
- Con:
J. S. Bach: *Nun komm'*
- 1950, ante DECCA (Usa), Mtx. 73974, n. DAU 90016/B, Mtx. 73972, n. DAU 90017/B (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Re magg., Op. III, n. 9* (n. DAU 90017: 1° mov. + I parte 2° mov., DAU 90016: Fine 2° mov. + 3° mov.), RV 230
Inter.: Sylvia Marlowe *clv*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 972
- Con:
J. S. Bach: ?
- 1950, ante ULTRAPHON, n. F 15039/40 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8, RV 522*
Inter.: Victor Merzhanov *pf*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 593
- Con:
A. I. Khachaturian: *Toccata*

- 1950, ante** **TECHNICORD (Usa), n. 1384/85 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto Op. III, n. 8*, RV 522
Inter.: E. Power Biggs *pf*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bach, WV 593

Con:
J. S. Bach: *Wachet auf!*
- 1950, ante** **GRABACIONES DE CONCIERTOS MEXICANOS (Messico), n. CM 2 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8 (1° mov.)*, RV 522
Inter.: R. Elsasser *org*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 593

Con: ?
- 1950** **POLYDOR (Germania), n. 68407 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto n. 1 in Sol magg.*
Inter.: Martin Günter Förstemann *org*
Reg.: Giugno 1950, *ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 592 Questa trascrizione è attribuita a Johann Ernst di Sassonia-Weimar

Ristampa: SANCTUS, n. SCS H 017 (Cd)
- 1951-52** **CETRA (Italia), n. BB 25293/94 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
tra e/o ante Titolo: *Concerto in Si min., Op. III, n. 10, per 4 pianoforti*, RV 580
Inter.: Ornella Santoliquido *pf*, Anna Zedda-Paolone *pf*, Lodovico Lessona *pf*, Eugenio Bagnoli *pf*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
Reg.: 1951/52, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di Bach, BWV 1065

Con:
O. Respighi: *Siciliana* (dalla «Suite n. 3»)
- 1951** **LA VOCE DEL PADRONE (Italia), n. DA 11314/15 (78 giri, 3ff, 25 cm.)**
Titolo: *Concerto per violino in Re magg, Op. III, n. 9*, RV 230
Inter.: Emma Contestabile *pf*
Reg.: 1951
Note: trascrizione di Bach, BWV 972

Con:
D. Scarlatti: *Sonata*, L 449

DISCOGRAFIA A 78 GIRI DELLE TRASCRIZIONI DELLE COMPOSIZIONI DI A. VIVALDI REALIZZATE SU QUELLE EFFETTUATE DA J. S. BACH

- 1930** **LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. Bb 19150 II, n. DA 1191 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo)*, RV 565
Inter.: Jacques Thibaud *vl*, con T. Janopoulo *pf*
Reg.: London, Small Queen's Hall, Studio C, 24-25 aprile 1930
Dur.: 2'55"
Note: trascrizione da Bach di Pochon

Con:
D. Paradisi: *Siciliana*

- 1932 VICTOR (Usa), # 11-8236 (78 giri, 1f, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11 (Largo)*, RV 565
 Inter.: V. Fox org
 Reg.: 1932
 Note: trascrizione di Middelschultz da Bach, BWV 593 (3° mov.)
 Con: ?
- 1936ca. ANTHOLOGIE SONORE (Francia), Mtx. AS 84/5-1, n. AS 37 (78 giri, 2ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re magg., Op. III, n. 9*, RV 230
 Inter.: Jean Fournier *vl*, con Orchestre à cordes et clavicin; dir. Carl Sachs
 Reg.: Parigi, 1936c.
 Note: trascrizione da Bach di G. Dandelot (ed. Eschig, 1928)
- 1937 LA VOCE DEL PADRONE, Mtx. 2EA.4930-33, n. DB 3261/62 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
 Inter.: Alfred Cortot *pf*
 Reg.: Londra, Abbey Road «Studio 3», 18 maggio 1937 (in Travers 1936c.; in Toshiba 1938)
 Note: trascrizione di Alfred Cortot da Bach, BWV 596
 Con:
 J. S. Bach: *Aria*
 Altra numerazione: VICTOR: n. 15463/64 (78 giri)
- 1941 LA VOCE DEL PADRONE, n. DB 3703/04 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
 Inter.: A. Brailowsky *org* (in Travers, Brailowsky è un pianista)
 Reg.: 1941
 Note: trascrizione di Auguste Stradal (1897) dal concerto di W. F. Bach (ed. Breitkopf & Härtel, 1897, n. 2241), BWV 596
- 1942 CETRA (Italia), n. CB 20301 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min.*, RV Anh. 10
 Inter.: M. Salerno *pf*, con l'Orchestra Sinfonica dell'E.I.A.R.; dir. Armando La Rosa Parodi
 Reg.: 1942
 Note: trascrizione di Tamburini da Bach, BWV 979 (per Basso si tratterebbe di una trascrizione di Torelli e non di Bach)
- 1946 CONCERT HALL SOCIETY (Usa), n. 4 AH set (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in re min., Op. III, n. 11*, RV 565
 Inter.: Ray Lev *pf*
 Reg.: 1946
 Note: trascrizione di Ray Lev da Bach, BWV 596
 Con:
 J. S. Bach: *Fantasia e Fuga in Fa magg.*
- 1949 DURIUM (Italia), n. SA 121/122 (78 giri, 4ff, 30 cm.)**
 Titolo: *Concerto in Re min., Op. III, n. 11*, RV 565
 Inter.: R. Fait *org*
 Reg.: 1949
 Note: trascrizione di R. Fait da Bach, BWV 596

- 1950, ante** **PATHÉ (Francia), n. PAT 154/5 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Re magg., Op. III, n. 9*, RV 230
Inter.: Denise Soriano *vl*, con orchestra; dir. Charles Münch
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione di G. Dandelot da Bach, BWV 972 (ed. Eschig, 1928)

Con:
G. Fauré: *Berceuse*
- 1950, ante** **LUMEN (Francia), n. 31019 (78 giri, 2 ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in re min.*, RV Anh. 10
Inter.: Ruggero Gerlin *clv*
Reg.: 1950, *ante*
Note: trascrizione da Bach, BWV 979
- 1951-52 tra e/o ante** **LUMEN (Francia), n. 2.08.011/3 (78 giri, 1f?, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Si min., Op. III, n. 10 per 4 violini (estr.)*, RV 580
Inter.: Orchestre de Chambre de Paris; dir. P. Duvauchelle
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di C. Bovier da Bach, BWV 1065 (ed. Demets, Paris, 1910)

Con
A. Vivaldi: *Concerto per violino in La min., Op. III, n. 8*, RV 522
- 1951-52 tra e/o ante** **CETRA (Italia), # BB 25291/92 (78 giri, 3ff, 30 cm.)**
Titolo: *Concerto in Si min., Op. III, n. 10 per 4 violini*, RV 580
Inter.: Armando Gramigna *vl*, Luigi Ferro *vl*, Edmondo Malanotte *vl*, Arrigo Pelliccia *vl*, con il Collegium Musicum di Roma; dir. Renato Fasano
Reg.: 1951-52, *tra e/o ante*
Note: trascrizione di Einstein da Bach (ed. Eulenburg, n. 749)

Con:
O. Respighi: *Siciliana* (dalla «Suite n. 3»)

Alberto Basso

THE VIVALDI EDITION

È quanto meno curioso che una intitolazione inglese, *The Vivaldi Edition*, sia stata data a un'impresa che è stata varata a Torino dall'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, che è sostenuta finanziariamente dalla Regione Piemonte, dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Torino e dalla Compagnia di San Paolo di Torino e che infine viene realizzata a Parigi dalla Casa discografica Naïve. Ma il costume linguistico internazionale pare che non possa fare a meno di tutto etichettare in inglese. Giuro – credetemi – di non esserne responsabile. Ma veniamo al dunque e cioè alle motivazioni che stanno all'origine dell'iniziativa.

A Torino, sono almeno dieci le sedi che ospitano fondi musicali d'interesse storico, ma il recente censimento realizzato dall'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, dietro commissione della Regione Piemonte e confluito in un volume di circa 450 pagine, ha individuato 75 collezioni pubbliche e private registrando un totale di 172 fondi e raccolte speciali. Comunque, il fondo numericamente e qualitativamente più significativo si conserva presso la Biblioteca Nazionale Universitaria, fondata da Vittorio Amedeo II nel 1723. Il *corpus* di musiche custodite nella massima biblioteca torinese, e perciò di proprietà dello Stato Italiano, è distribuito in un'ampia rosa di fondi (più di trenta) ciascuno dei quali ha personalità e caratteristiche proprie. Il più famoso di tali fondi, come è noto, è quello che fa capo alle due raccolte Mauro Foà e Renzo Giordano: ritengo opportuno ricordare che è necessario tenere ben distinte le due raccolte, anche se esse storicamente fanno capo – ma solo in parte – ad un unico collezionista, il conte genovese Giacomo Durazzo (1717-1794), che rilevò il nucleo fondamentale dei manoscritti dagli eredi del noto collezionista veneziano, il senatore Jacopo Soranzo.

Al nucleo più cospicuo e più importante di quelle due raccolte, come ben si sa, aveva rivolto la propria attenzione, per primo, Alberto Gentili, vale a dire colui che si era adoperato perché la collezione durazziana entrasse a far parte del patrimonio della massima Biblioteca torinese: il suo operato, alquanto cauto e svolto fra la diffidenza degli editori e l'indifferenza degli studiosi, coinvolse quasi allo stesso modo tanto Vivaldi quanto Stradella, ma – a parte le modalità oggi inaccettabili con le quali esso fu svolto – l'intervento del Gentili ebbe vita breve. Appartenente alla comunità israelita, lo studioso fu vittima delle odiose e infamanti leggi razziali: nell'autunno del 1938 l'Università di Torino

Alberto Basso, piazza Mondagli 5, 12037 Saluzzo (Cuneo), Italia.
e-mail: alberto.basso@tin.it

l'allontanò dall'insegnamento (Gentili era incaricato di storia della musica dal 1925 e, fra l'altro, fu questo il primo insegnamento del genere ad essere accolto in una Università italiana) e il suo posto fu preso da Andrea Della Corte.

Quantunque sia stato un torinese, Alfredo Casella, ad avviare nel 1939 e nel nome di Vivaldi le Settimane Musicali Senesi, Torino non ebbe parte nel processo che, nell'immediato dopoguerra, avrebbe coinvolto la figura di Vivaldi, portandola a livelli di popolarità certamente non previsti da coloro che si avviarono sulla strada della *Vivaldi-Renaissance*. Di fronte al silenzio e all'immobilismo delle forze culturali e politiche torinesi che si erano dimostrate incapaci di affrontare in modo concreto e adeguato il problema, a un certo momento ho ritenuto che un qualche intervento fosse doveroso da parte mia, tanto più che da alcuni anni io ero impegnato nella raccolta delle musiche e nello studio delle istituzioni musicali torinesi di antica o recente costituzione.

Nell'autunno del 1985 aveva preso piede il progetto di costituzione di una Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicali ed era stato subito avviato il lavoro di catalogazione delle due raccolte Mauro Foà e Renzo Giordano che sarebbe poi culminato nella pubblicazione di un volume di circa settecento pagine.

Nell'ottobre 1992 l'Associazione in questione è stata trasformata in Istituto per i Beni Musicali in Piemonte formalmente riconosciuto dalla Regione Piemonte. L'attività espletata dall'Istituto nel corso della sua ventennale esistenza si è concretizzata in numerose pubblicazioni (una cinquantina di volumi consacrati alla storia musicale del Piemonte e al patrimonio musicale conservato in Regione), nonché in vari convegni a carattere interdisciplinare, nell'organizzazione di concerti, di mostre e di seminari. Accanto alle pubblicazioni di studi, monografie, musiche, atti di convegni, cataloghi di fondi musicali, si deve segnalare l'attività in campo discografico: nel 1995 ha preso l'avvio una serie intitolata *Tesori del Piemonte* realizzata dalla Casa parigina Opus 111, poi affluita in Naïve. A partire dall'anno 2000 all'interno di tale serie è stata collocata quella che, appunto, si è convenuto di chiamare *Vivaldi Edition*.

La *Vivaldi Edition* nasce da una esigenza della cui importanza mi ero reso conto sin dai primi tempi della mia attività nel campo della musicologia storica. La Città di Torino, dicevo prima, non si è mai attivata per prestare la giusta attenzione al patrimonio musicale conservato nelle biblioteche esistenti sul proprio territorio. Volendo operare in qualche modo nei confronti di Vivaldi, essendo già state rese note attraverso la stampa tutte le musiche strumentali e una buona parte di quelle vocali per lo più di musica sacra, l'unica strada che l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte poteva percorrere, per non interferire con altre iniziative, era quella dell'edizione discografica di tutte le musiche, per lo più autografe, conservate nelle due raccolte Foà e Giordano. La *Vivaldi Edition* – questo deve essere detto a chiare lettere – è un progetto che fa capo all'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, il quale sostiene – al 50% dell'ammontare complessivo – i costi di produzione di ciascuno dei «volumi» che sono pubblicati come serie speciale all'interno di un più vasto progetto al quale è stata apposta l'etichetta, come ho già detto, di *Tesori del Piemonte*.

Ritengo doveroso sottolineare che l'organismo al quale fa capo questa impresa porta il nome di Istituto per i Beni Musicali *in* Piemonte e non *del* Piemonte, poiché suo compito specifico è quello di prendersi cura, diciamo così, del patrimonio musicale esistente sul territorio piemontese e non solamente, dunque, del patrimonio espresso in campo musicale dal Piemonte. In altre parole, rientrano nella sfera di azione dell'Istituto anche i beni musicali che si conservano sull'intero territorio, indipendentemente dalla loro origine. Le musiche di Vivaldi conservate a Torino rientrano perfettamente in questo quadro e costituiscono parte integrante del patrimonio musicale subalpino, un patrimonio che nel proprio seno accoglie anche le espressioni artistiche degli antichi Stati Sabaudi. Del resto, è evidente che se l'avventuroso cammino dei manoscritti vivaldiani non si fosse arrestato a Torino, i codici che accolgono le musiche del compositore veneziano sarebbero ora dispersi fra varie proprietà private e molto probabilmente i monumenti vivaldiani giacerebbero inesplorati e del tutto sconosciuti al pubblico e agli stessi studiosi. La *Vivaldi-Renaissance* ha potuto avere luogo solamente in virtù del fatto che i manoscritti sono approdati alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Ed è sull'integrale edizione discografica delle musiche conservate a Torino che si fonda la *Vivaldi Edition*, un'impresa realizzata anche con lo scopo di far conoscere molte opere, tanto strumentali quanto vocali, che ancora non hanno raggiunto il pubblico.

Susan Orlando

THE VIVALDI EDITION – A COLLABORATION

In 2000 Opus 111 was bought by a new record company in Paris called Naïve. For several years Naïve maintained the name Naïve/Opus 111 because the Opus label was familiar to the public. Today that name is no longer used and the recording company is simply known as Naïve.

The Vivaldi Edition is a major recording project initiated in 2000 to record the more than 450 Vivaldi manuscripts housed in the Foà-Giordano collections in Torino. This project was conceived by the musicologist Alberto Basso, President of the Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, an institute created to catalogue music archives in Piedmont but which is also active in publishing and organising symposiums, etc. The Vivaldi Edition is a co-production between the Istituto per i Beni Musicali in Piemonte and Naïve; not only did Alberto Basso conceive the idea of recording the Foà-Giordano collections, but the Istituto also funds half of the costs for these recordings.

Originally I was asked to represent the Istituto in this co-production, which meant that I was involved in some of the decision-making and much of the coordinating. A few years into the project Naïve asked me to act as the director of the series, overseeing and coordinating the entire project, which is the role I continue to play today. So we have this rather unusual combination of a commercial recording company running a project conceived by a musicologist and directed by a musician, myself, who has been involved in baroque music for over 25 years.

As we all know, the collaboration between musicologists and musicians over the past 30 or 40 years has slowly changed the way orchestras and musicians sound and interpret Baroque music. However, to complete this there is one more step necessary – to present this music to the public. This is where concerts and recordings come into the picture.

Attracting the public eye in today's competitive market is both difficult and expensive. However, the Vivaldi Edition is proving to be highly successful at this, surpassing anything that any of us ever imagined.

The Vivaldi Edition began in 2000, and we have produced some 35 titles to date. In general we produce 4 to 5 CDs a year, of which one is an opera. We use some of today's finest conductors, orchestras and soloists and in 7 years we have sold over 300,000 nearly 500,000 CDs. We have taken innumerable awards for these recordings and have high international visibility in the music press.

From the start we have followed a philosophy of collaboration and quality, and this we try to insure by working not only with some of the today's finest musicians but with the finest Vivaldi scholars as well. For example, we engage

Vivaldi scholars to write the CD notes, which in turn serve to educate the public. Yet we work with musicologists in many other contexts as well. For example, the violin concertos. There are 110 concertos to record in the Foà-Giordano Collections. Where do you start? We have turned to the Vivaldi violin concertos specialist, Olivier Fourés. Olivier has diligently grouped these many works by title, thereby giving a coherence to what would otherwise be an endless list of concertos.

Then you have the operas. Nearly each of these operas acts as a motivation for the Istituto Antonio Vivaldi to prepare a critical edition, another enormous undertaking. Once prepared, this is the edition which we use for the recording and which is then publicly available.

In preparing an opera for recording our musicians work very closely with Frédéric Delaméa, one of a handful of Vivaldi opera specialists today. Frédéric helps them step by step from providing them with a thorough history of the particular opera to aiding them in the myriad decisions that need to be made when pulling together one of these productions.

Alberto Basso had the insight from the beginning to divide this massive collection into 10 categories: musica di camera, concerti per violino, concerti per fagotto, musica sacra, theatrical music etc. Each recording falls into one of these categories, and though this might initially seem insignificant it is now clear that giving a coherent structure like this to the recording project has a didactic benefit as well in that it makes it help distinguish the different idioms in which Vivaldi worked.

Looking back over the past seven years, changes that are in part the result of the divulgation of this music are evident. With every passing year players and singers begin to understand Vivaldi's style and to perform his works with ever greater ease. Our annual release of Vivaldi's operas has been extremely influential in raising awareness among both musicians and public alike to an overshadowed facet of Vivaldi – the vocal composer. An ever growing number of professional singers are showing interest in performing Vivaldi's vocal music, which allows for spectacular display of vocal agility.

I believe the Vivaldi Edition is an important complement to the fine work being done by musicologists and musicians today. In my mind, this project is an example of the kind of working hand in hand which is essential in such a specialised field in order to have a large and lasting impact. All of us involved with Vivaldi, be it as musicologists, musicians or producers, are doing so because we have a passion for this music, and it is by joining our forces that we are best able to bring this extraordinary music to the attention of the public and to change the history of music, which has somewhat neglected this extraordinary composer.

Eleanor Selfridge-Field

DATING VENETIAN OPERAS:
IMPLICATIONS AND QUANDARIES FOR VIVALDI STUDIES

Until recently, it has been very difficult to parse the Venetian theatrical year with confidence. Dates in multiple libretti for the same operas often seem to indicate multiple (adjacent) years, even though we know that opera productions were generally limited to about three weeks. There may be contradictions within a single libretto between the printer's year and the librettist's. Magnified over centuries in countless bibliographies and encyclopedias (in which compilers have generally striven for 'uniformity'), the problem of dating Venetian operas seems like one that should be susceptible to a simple solution. The running chronology of all opera productions that occurred in Venice between 1660 and 1760, the origins of which reach back to the early 1980s, has only now reached fruition.¹

It proved to be necessary, in the end, to look at the entire spectrum of dramatic productions with music, not simply the *dramma per musica*, in order to gain perspective on how Venetians structured time. It was necessary to examine in close detail the many ways in which Venetians parsed the year: for the theater was hardly alone in having to fit its 'year' (which amounted to three or four often interrupted months) within the carefully prescribed bounds left available by other cyclical activities. It was beneficial to consider carefully the underlying conflict between clock-time and bell-time – the first regular and relatively precise, the second conscious of the tempo of bell-ring according to the measure of hour-glasses. These lateral issues arose from my wish to interpret reliably the bounteous quantity of documentation that is preserved in many thousands weekly news-sheets from Venice. The sources are widely scattered and, despite their abundance, incompletely preserved, but they consistently refer to ways not familiar now and not subsumed under the designation M.V. [*More Veneto*].

My purpose here is to use general conclusions about the theatrical year as a background against which to profile Vivaldi's theatrical involvements. The variable starting point of the year (the possibilities number at least eight) is paramount to understanding why theaters were open at some times and not

Eleanor Selfridge-Field, 867 Durshire Way, Sunnyvale, CA 94087, USA.

e-mail: esfield@stanford.edu

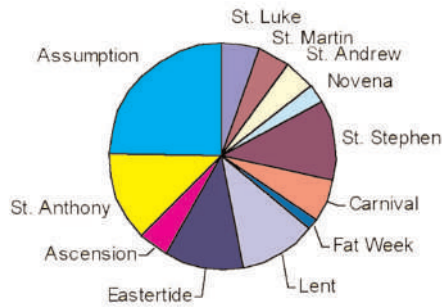
¹ The general principles of Venetian time-keeping are given in *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, while the sequence of individual works and relevant documentation can be found in *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760* (both Stanford University Press, 2007). Taken together, they form the series called *The Calendar of Venetian Opera*.

others. Some calendrical markers were movable feasts, and therefore the lengths of periods and seasons dependent on them were somewhat elastic.

YEARS, SEASONS AND PERIODS

All discussions of the Venetian theater that look below the level of the year come to focus on seasons, because seasons (autumn, winter, spring) are mentioned ubiquitously in opera libretti. Close comparison of the ways in which the terms are used reveals that these designations are insecure as specifications of the year because the definition of the seasons was in constant flux. Nor were the seasons comparable in length or importance. Taking the various levels of Venetian time-keeping into account, I constructed a model of the year with artificial segments called theatrical periods (Fig. 1). 1 October sits at the top of the pie-chart.

Figure 1. The 12-part division of the theatrical year. At one time or another St. Luke's, St. Martin's, St. Andrew's, St. Stephen's, Carnival, Fat Week and Ascension were all periods during which either comedies or operas (or both) were offered at one or more theaters. Not all theaters participated in all periods. Ascension was not in regular use until the 1720s.



The model is especially useful for explaining how the constituent parts of seasons (i.e., periods) were grouped and coupled (or uncoupled) in various accounts of Venetian time. They are useful because those relevant to the theater corresponded more or less to the length of productions. Productions sometimes crossed periodic boundaries, but on the whole they tended to fall fairly squarely within a specific period. Because of their antecedents in medieval feasts, some periods are closely allied with works of dramaturgically distinct types.

Of the twelve periods that constitute the year, six were in use at the start of Vivaldi's working life, seven after 1720. Names of periods are derived from the vocabulary frequently used in news-sheets. Generally speaking, the autumn season consisted of the St. Luke's, St. Martin's and St. Andrew's Periods (1-3); the winter, of a slowly shrinking St. Stephen's (5), a growing Carnival (6) and a Fat Week of fixed length but negligible importance for theaters, since it was filled with public entertainments and large private parties; and a short Ascension period (10), which was designated "spring" but filled only a small portion of the agricultural season so-named.

During the five periods during which Venetian theaters were not open,² separate but complementary activities involving music and drama occurred under other auspices. These could be both religious and private in Venice, but they were public and theatrical in some of the provincial cities of the Veneto.

The interactions between the year and the hour were such that the senatorial and academic years, which were roughly coincident, were bipartite. The 'winter' schedule of the Senate, which commenced in principle from 30 September and lasted through the Tuesday of Holy Week, called for meetings in the afternoon. These were necessarily recessed, like all other work in Venice (save that of artisans near the Rialto) at sunset. It was precisely at sunset that Venetian theaters were permitted to open. They were required to close four hours after sunset [the variable time called *4 ore*]. (In December and January, sunset occurred at what on the modern clock would be about 17:00. Thus theaters were closed by about 22:00.)

The winter schedule of the Senate explains why operas were, in the seventeenth century, so heavily concentrated during the long nights of winter. Functionally, opera in the seventeenth century was designed to cater for the important princes and dukes enticed to Venice for political negotiations. Temporally, those exiting the Palazzo Ducale at sunset would have found the family box at the theater a convenient stop for recreation and refreshment (boxes were furnished and refreshments were regularly brought into boxes). It behooved visitors to be present when government bodies were sitting, and particularly when the government was reconvening after its long autumn *villeggiatura*. This occurred by degrees in late November and early December.

From the Wednesday of Holy Week through the feast of St. Michael (29 September), the Senate met in the morning.³ It can be confidently stated that when an Ascension period of 14-17 days was introduced in 1720, it would not have been able to depend on the trade of government figures or those wishing to appear before government bodies. There was no physical convenience to be had by passing from an early morning meeting in the ducal palace, where adjournment would occur at midday, to a theater, for the theater would not open until roughly 20:30 (modern-time). The morning bells would have begun to ring on the longest days of the year around 3:30. The Doge's ritual trip to the Lido in the Bucintoro on Ascension, which became a *cliché* of diarists and painters in the eighteenth century, was a more regular attraction than opera.

² The latter part of Advent (the Novena of Christmas), Lent, Eastertide, St. Anthony's and Assumption. St. Anthony's was a time for occasional operas in Padua from roughly the 1670s onward, but until the arrival of Napoleon it was never used for opera in Venice.

³ 'Summer' mornings, at least in June and July, were considerable longer than 'winter' afternoons. It is evident from the capacious *buste* that fill the state archives in Venice that more work was done in the summer (to capitalize on available heat and light) than in the winter. School and university sessions were held both in the morning and the afternoon during most of the year, but the hours were shorter in a 'winter' defined along the similar terms to those of the senatorial winter and summer sessions.

HOW THE THEATRICAL YEAR CHANGED DURING VIVALDI'S LIFETIME

Vivaldi was born at one of the pivotal points in Venetian opera history – a few weeks after the opening of San Giovanni Grisostomo and a year after that of Sant'Angelo. San Giovanni Grisostomo was an opulent house that charged a high price and lured more esteemed clientele than Sant'Angelo, which functioned for 71 years (1677-1748) on the edge of financial chaos, after which it succumbed to prose comedy. It perennially survived on hopes unmet and promises unkept. San Giovanni Grisostomo was in vigorous good health for most of its existence but had a speckled history from 1747, and presented only a handful of *drammi per musica* in ensuing years.

Prior to the establishment of these two houses, there were four theaters in which operas were performed through the end of the seventeenth century. Of these, San Salvatore and San Cassiano vacillated between comedy and opera, although San Salvatore was renowned for the beauty of both its music and its productions. San Samuele, which like San Giovanni Grisostomo was owned by the Grimani brothers, produced only prose comedies until after the death of Vincenzo Grimani (1710). SS. Giovanni e Paolo, established in 1639, was also a Grimani theater. It was gradually eclipsed by San Giovanni Grisostomo and presented only a few works after 1700.

These changes created much of the turbulence which was a constant condition of Venetian opera. Whereas in the later eighteenth and nineteenth centuries one could be an opera composer for the whole of one's adult life, in the seventeenth century those who composed operas could survive only with regular employment of another kind. Vivaldi responded to changing times by becoming peripatetic. It is understandable that he constantly sought a better position, because after 1717 Venice found its finances (and certainly its international prestige) in rapid decline.

One significant cause of this decline can be traced to the War of the Spanish Succession (1700-13), which imposed financial hardship, as well as personal dislocation and periodic plagues, on much of northern Italy. Theatrical personnel could be stranded for months or years far away from their intended venues. Visitors curtailed their travel. Among the consequences were a rise of provincial opera and a purge of practices in Venice. Prologues, together with the lavish scenery and celebrated machines of the seventeenth century, largely disappeared. More 'characterization' was left to instrumentation, which offered an inexpensive alternative to visual display. Comic intermezzi spiced lengthy treatments of classical lore with brief reflections on the anxieties of everyday life – especially manners, speech, dress and marriage prospects. These were real preoccupations of a Venice newly visited by those who were successful in trade but little schooled in classical subjects.

TIME-OF-YEAR ISSUES IN THEATRICAL RELATIONS

Although six theaters operated during many of Vivaldi's working years, San Giovanni Grisostomo cut such a wide swath that the theaters with more precarious finances (Sant'Angelo, San Cassiano and San Moisè) compensated for the competition in winter by offering works in the autumn. San Giovanni Grisostomo (in common with San Salvatore through 1700) pre-empted the St. Stephen's period, which began the day after Christmas and ran until the start of Carnival, which was usually declared open by the Capi of the Council of Ten a month before the start of Lent.⁴

Whereas San Giovanni Grisostomo almost always offered one new work during the St. Stephen's period and another during Carnival, Sant'Angelo retreated into the St. Martin's (mid-November) period in the 1690s. In that position it could avoid competition with San Giovanni Grisostomo. Other theaters soon joined in the autumn fray, however, and by the 1710s an opening in the St. Luke's period (mid-October) was not uncommon at Sant'Angelo. Such an opening they experienced little competition except from spoken comedy, which had long been a staple entertainment of the early autumn. San Giovanni Grisostomo had no interest in autumn works because the noble families who made up its main audience were ensconced in their villas on the mainland. Those who were available to attend operas given in October and early November had less exalted tastes than those who attended winter performances. They were also less likely to be oriented towards classical subjects. Their musical tastes are impossible to judge.

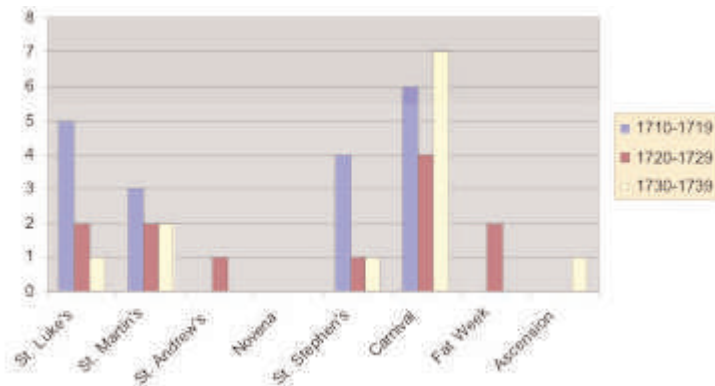
Against the profile of Venetian opera in general, we see Vivaldi consistently avoids any theatrical involvements in late autumn and early winter. This could be owing to the demands on his time of music for Advent, Christmas and Epiphany, but it could also be a legacy of Sant'Angelo's retreat from confrontations during the St. Stephen's period. A theater that did not have a new work to show off was nonetheless open. However, theaters counted on first night revenues (from doubled ticket prices) to bolster their operations, and it may be that they were unable to lure people to attend when other openings were taking place.

A general phenomenon among those who composed operas over several decades was an apprenticeship spent on works for autumn followed by a mature period invested largely in works for the winter, especially Carnival. This was less the case with Vivaldi than with most other composers. Autumn works remained a staple of Vivaldi's theatrical involvements into the 1730s. Among autumn works, openings during the St. Luke's period were disproportionately high (Fig. 2), for a composer who today is among the best regarded of his era.

⁴ After 1720, Carnival usually began (irrespective of the date of Easter) in the first half of January, but it was still the case that it could not open without the express sanction of the Capi, who announced the opening from the Loggetta of the Campanile on the Piazza.

Works which enjoyed most of their performances during the St. Luke's period included the original production of *Arsilda* (27 or 28 October 1716) and *Tieteburga* (18 October 1717).

Figure 2. Theatrical periods in which the operas of Antonio Vivaldi opened, 1710-39



Works by Vivaldi were also disproportionately unchallenged by other operatic activity. Among autumn instances of this phenomenon were *Orlando finto pazzo* (c. 10 October 1714) and *Motezuma* (14 November 1733). Of works that opened in direct competition with others, *La verità in cimento* (26 October 1720) ran successfully against Buini's *Il Filindo* at San Moisè, and this should surprise no one. However, if the competition was against San Giovanni Grisostomo, the outcome was less certain. *Orlando [furioso]* (1727/10), for example, opened one week after Giovanni Reali's *Il regno galante* (1727/9) at San Moisè and one week ahead of Porpora's *Arianna e Teseo* (1727/11) at San Giovanni Grisostomo. *Orlando* cannot have had a happy fate because it scuttled for a revised version (1727/12) of *Farnace* in early December. Into the bargain, Reali's work was dedicated by its librettist, Michel Angiolo Boccardi, to Antonio Ferdinando Gonzaga, the duke of Guastalla.⁵ (*Arianna* was undedicated.)

As though to counterbalance the emphasis on early autumn, we find a significant concentration of works by Vivaldi at the other end of the conventional theatrical year, i.e., running only during the last ten or so days of Carnival. Most theaters avoided opening works so late in the season. As distractions mounted, it is unlikely that performances occurred every night, at least, at Sant'Angelo. During Fat Week (the last week before Lent), four days were filled with civic ritual, two more with special concoctions for the zany last nights of Carnival. A work that opened, let us say, on the Tuesday before Shrove Tuesday may have had only two or three performances. Examples such as the pastiche *Nerone fatto Cesare* (c. 9 February 1715) are representative of the trivia that seemed to suit the slot. The only other theater that scheduled openings close

⁵ Previously the dedicatee of *L'incoronazione di Dario*.

to Fat Week was San Moisè, and it did so mainly in the 1720s. It is clear that an opera which was performed at most five or six times could not have begun to draw revenues sufficient to support the production itself. At the same time, pastiches did not require the direct involvement of a composer, although they did require an accompanist who knew what the component parts of the work were.⁶

COMPOSER PROFILES BY PERIOD AND SEASON

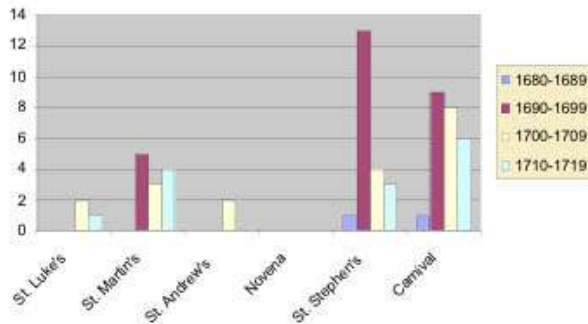
Sant'Angelo's rank-and-file patrons seem, in many cases, to have been landed aristocracy from the far reaches of the Veneto. They prospered in the eighteenth century through farming, mining and trading, but they did not necessarily enjoy great respect among the nobility who governed the Serenissima. They may have been more comfortable visiting Venice when the government was in recess. It is not at all clear who recruited dedicatees at Sant'Angelo. At San Giovanni Grisostomo, the Grimani did much of the recruiting of singers and librettists, often with a view towards appropriate dedicatees. Sant'Angelo never followed this pattern. Its owners were not nearly as powerful politically as the Grimani, and several of its impresarios (excluding the Vivaldis) seem to have been pressed into service somewhat reluctantly. The rate of turnover of impresarios at Sant'Angelo was very high compared to that of other theaters. In some cases (following the usual example of other theaters), librettists wrote the dedications to libretti. Fairly often, at Sant'Angelo, impresarios wrote dedications.

When we look at the general characteristics of dedicatees for works set by Vivaldi's main contemporaries – C. F. Pollarolo (c.1653-1723), Lotti (c.1667-1740) and Albinoni (1671-1751), for example – we see that none of them interacted with cyclical time in the same way as any of the others. This may owe to patterns of patronage, which although discussed in the *New Chronology* and *Song and Season*, cannot be adequately summarized here. General profiles are worth reviewing, however, because they separate these figures into two pairs – Pollarolo and Lotti, who worked chiefly at San Giovanni Grisostomo, and Albinoni and Vivaldi. Albinoni was substantially involved with Sant'Angelo, although he built his reputation as an opera composer alternating with Gasparini at San Cassiano. This is largely a story of those in favor with the rich and powerful versus those who were clever and resourceful but were not courted with the same favor.

The works of Pollarolo and Lotti were largely concentrated in a few theatrical periods. Were it not for the fact that both established their careers at lesser theaters, there would have been still less activity in the autumn than we see in Figs. 3 and 4, because once they were taken on by San Giovanni Grisostomo there was no further call upon them for autumn works.

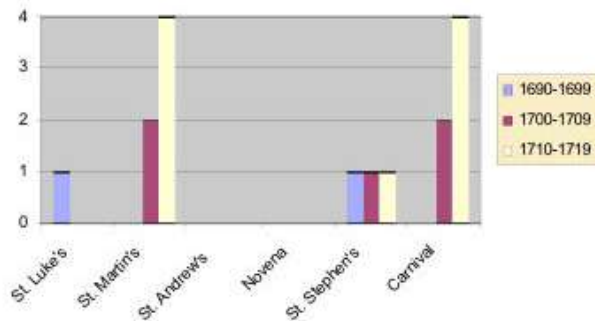
⁶ By 1718 the principal cembalist at Sant'Angelo was Francesco Ziani (*I-Vas*, Capi, Consiglio dei Dieci, Notatorio, Busta 42, Fasc. 1717, entry of 22 January 1717 [=M.V.]), but it is not certain who filled that role earlier on.

Figure 3. Theatrical periods in which the works of C. F. Pollarolo opened, 1680-1719



Pollarolo's decade of greatest activity was 1690-99. The decline of his activity in the St. Stephen's period between the 1690s and 1710s reflects changes in the underlying situation of the Venetian theaters. It typifies the pattern of seasonal migration of many other composers.

Figure 4. Theatrical periods in which the works of Antonio Lotti opened, 1690-1719

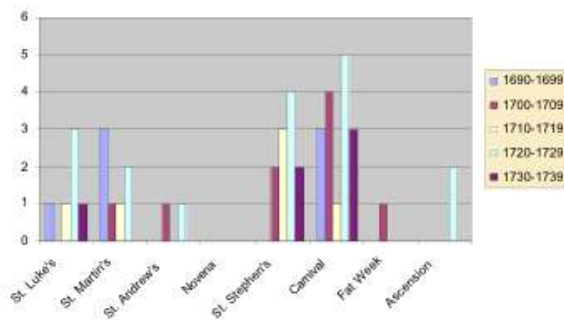


Lotti's career as an opera composer was peculiar in that after his return from a three-year stay at the Dresden court (1717-1719, roughly coincident with Vivaldi's stay in Mantua), he never composed another opera for performance in Venice, whereas Vivaldi assumed ever greater responsibilities in the opera world, but sought his opportunities all over Italy, Austria and Bohemia. Lotti enjoyed immense respect as a composer of sacred vocal music, particularly in Germany, where he retained ties until his death (1740). The increase in his operas in the 1710s is ascribable partly to Pollarolo's gradual decline in that decade. It is noteworthy that the (autumn) St. Martin's period remained far more prominent among Lotti's commitments than the (winter) St. Stephen's one. Eventually rising to the position of *maestro di cappella* at San Marco, Lotti may have been more conscientious in composing new music for Christmas than Pollarolo, who, as an organist at the ducal church, was not expected to furnish new music with the same regularity. (As an organist, Pollarolo was less encumbered by the need to write new keyboard pieces, because organists were

expected to improvise their solo works and also to accompany vocal and instrumental music.)

Albinoni's activities as an opera composer were scattered across five decades and all the operative theatrical periods (Fig. 5). More like Vivaldi than like Pollarolo or Lotti, Albinoni continued to provide works for the early autumn into the 1720s. Since he was not bilaterally a church composer, his theatrical activities during the St. Stephen's period were also robust. Albinoni seems to have been easily able to adapt to changing circumstances, and this extended to a few works for Ascension.

Figure 5. Theatrical periods in which the works of Tomaso Albinoni opened, 1690-1739



THEATERS BY DECADE

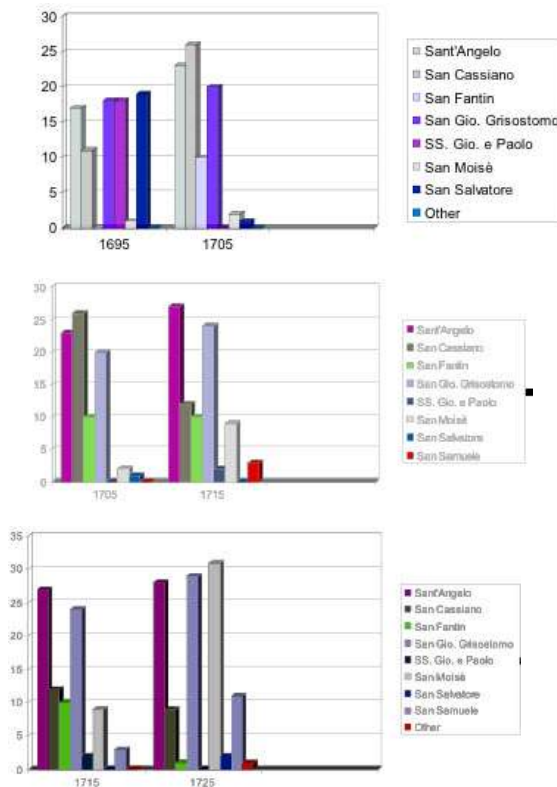
The chemistry of relations between composers, theatrical periods and the theaters themselves was not at all simple. Composers were fortunate when they settled into cozy relations with the management of the theater and when the theater did well. Theaters were almost always on guard, however. They had to respond to many circumstances beyond their control – vicissitudes of weather, desires of patrons, personnel issues, plagues and the whims of government. The first, fourth and fifth were common to all theaters, but the second and third were particular to each. Theaters often prepared for one eminent visitor, only to be frustrated at the last minute by his or her absence. The concept of 'taste' as it was later to be known was almost never an issue affecting the financial backing for, or general success, of an opera. By Vivaldi's time, commentators might remark on singing and acting ability, whereas in the seventeenth century they had been more likely to notice the sets, the machines and the elaborate prologues. There was little effort to judge a work as a whole other than by the size of its audience (often as judged by the volume of the acclaim).

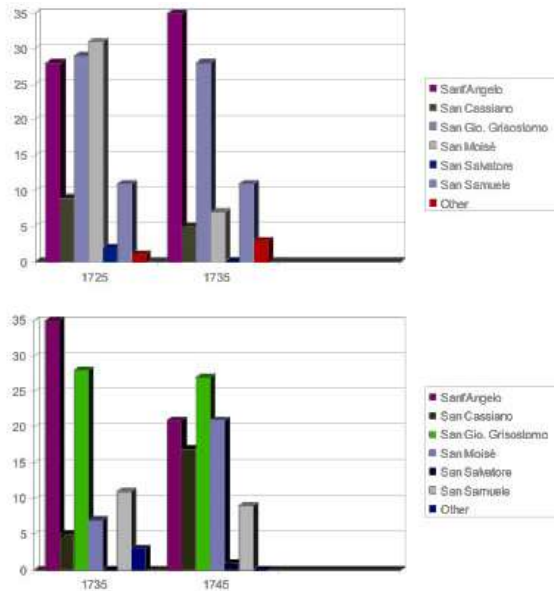
Theaters were essentially in competition for the same singers, although each one cultivated particular groups of singers. Many singers at Sant' Angelo during Vivaldi's years of activity were from Bologna. This implied singers who were habituated to norms of entertainment but were not especially noted for acting or singing ability, nor were they associated with works that were highly sophisticated dramaturgically. A disregard for classical ideals enabled Sant' Angelo to make exceptionally great use of 'breeches' roles (female singers

cast as male figures) – quite in contrast to the continuing use of castrati to portray noble female figures at San Giovanni Grisostomo. (The antecedents of Sant’Angelo’s practice can be found in seventeenth-century usage.) San Giovanni Grisostomo clung to battle scenes, as befitted a repertory of bellicose works alluding to great military victories of the past, while the other theaters made more use of *balli*. In Vivaldi’s day, battle scenes were rare outside San Giovanni Grisostomo, but this theater shunned comic intermezzi, which were the standard fare of Sant’Angelo and San Cassiano from 1706 onward. Sant’Angelo was singularly involved in spawning opera troupes that traveled up and down the Adriatic and across the Julian Alps in pursuit of new audiences. Their travels caused considerable impact on Sant’Angelo’s ability to carry on in its accustomed ways in the 1720s and 1730s.

All these factors bear on the decade-by-decade profiles given in Figs. 6a-e, representing the fluctuations in offerings from theater to theater between 1690, when Albinoni and Pollarolo were establishing their reputations, and 1750, by which the four composers profiled above were all dead and prose comedy had reclaimed some of what had been the ‘opera’ year. (The central year of each decade is used to identify the decade itself.)

Figures 6a-e. These figures show each decade from 1700-09 through 1740-49 relative to the preceding one





The competition between Sant'Angelo and San Giovanni Grisostomo was heightened by the fact that both were active to roughly the same extents over the same decades, even though they did not compete for the same audiences.

Together, however, they eclipsed all the other theaters of Venice. Only in the 1730s did Sant'Angelo manage to produce more works than San Giovanni Grisostomo. As we well know, Vivaldi played no significant role in that escalation. It was caused by Sant'Angelo's participation in the Ascension period in augmentation of its autumn and winter offerings. In this undertaking it competed only with San Samuele and San Moisè. Vivaldi's sole contribution to spring opera was *Griselda* (1735/5).

PATRONAGE AND SEASON

Although associations of particular theatrical periods with patronage profiles break down in the eighteenth century (partly because of the promotion of canonical texts by Zeno and Metastasio that were dedicated to no one), vestiges of the earlier system remained intact in Vivaldi's time. The most conspicuous political figures of the time were most likely to appear in Venice for Carnival, particularly if (a) they arrived in December to interact with the Venetian government or (b) they were en route to Rome or Loreto for Lent. Works given during the St. Stephen's period, which preceded the official period called Carnival, were more likely to find their dedicatees from among the leading families of Mantua, Modena, Florence or Rome. Works given in the autumn were less likely to be dedicated at all, but if they were, the dedicatees might be from the provinces of the Veneto or from adjacent duchies. (Provincial opera had the advantage that autumn productions might find concourse from

among the many noble families passing long weeks in *villeggiatura*. Such families were not limited to Venetians. We find many English noblemen among those ensconced in villas throughout the Veneto and a generous number of Austrians, Bohemians and Germans in Friuli.) Spring audiences seem to have been drawn primarily from those attending the Ascension mercantile fair.

It is against this background that we may evaluate the profiles of Vivaldi and his contemporaries. Pollarolo was a great favorite of those with imperial ties from his earliest years in Venice. A majority of the dedicatees of his works were themselves connected with the Empire.⁷ In the 1690s Pollarolo's works also found patronage among Prussian officials. This, of course, is the profile that San Giovanni Grisostomo sought to cultivate. The Grimani brothers worked hard to maintain the theater's links with the Empire while, conversely, shunning French interests, particularly after 1700.

The dedicatees of Lotti's works were singularly prominent but not necessarily Germanic. Among them were Ferdinando della Torre (baron of Taxis), but also Isabella Cesi Ruspoli from Rome; Frederick IV of Denmark, but also Charles Mordaunt (count of Peterborough); Karl Ernst (count of Waldstein), but also John Churchill (duke of Marlborough).⁸

The dedicatees of Albinoni's works were somewhat less distinguished but broadly arrayed with respect to both nationality and social status. They included Jan Casimir Bochum, a Polish special ambassador; Giacomo Riccardi, a Venetian sergeant-general; Franz Anton, count of Berka; Louis-Nicolas de Neufville, the nephew of the governor of Lyon; Clement Augustus, the electoral prince of Bavaria; and Francesco Maria Pico, the duke of Mirandola (termed by one Venetian correspondent as the "prince of traitors" for his political dealings).⁹

Vivaldi's association with early autumn and just-before-Lent productions guarantees that dedicatees will have been atypical. We should not be surprised to encounter a disproportionately high ratio of landed gentry from the western edge of the Veneto and the hill towns of the *Marche*. It is worth noting, however, that 40 per cent of the works not only by Vivaldi but also by Lotti and Albinoni were dedicated to no one. (Works with recycled texts rarely had dedicatees, for these had traditionally been the people who had given employ to the poets of the texts. With the collapse of the duchies of Mantua, Modena and, eventually, Tuscany, the population of court poets was diminished.)

Of the dedicatees of the operas produced under the administration of G. B. and Antonio Vivaldi at Sant'Angelo (1712-1714), the most distinguished was Aurora Sanseverino, the duchess of Laurenzano and one of the most noted female members of the Arcadian academy. She is a figure one might expect to find at San Giovanni Grisostomo sooner than at Sant'Angelo. A Neapolitan, she

⁷ Pollarolo worked with a wide range of librettists. Chief among them were Matteo Noris, Roberto Frigimelica-Roberti and Apostolo Zeno.

⁸ Lotti's most frequent librettists were Francesco Silvani and Apostolo Zeno.

⁹ Albinoni worked with a very broad array of librettists including Noris, Zeno and Silvani, as well as Antonio Marchi and Domenico Lalli.

was honored with *La Gloria trionfante in amore* (1712/6). Among dedicatees at Sant'Angelo, the name most familiar to Vivaldi specialists would be that of Giuseppe Maria Gonzaga, the melancholic duke of Guastalla, who was the dedicatee of Ristori's *Orlando furioso* (1713/5). The Vivaldis seem still to have been in office late in 1714, when Pietro Denzio was expected to take over the position of impresario, and it may be they who deserve to be credited with recruiting the imperial general Karl, margrave of Baden-Baden, but it was Giuseppe Boniventi who was concurrently in their service, and the cast of *Orlando finto pazzo* (1714/4) included Elisabetta Denzio. The august Marsigli brothers (Angelo and Annibale) from Bologna were the dedicatees of Vivaldi's [first] *Orlando furioso* (1714/5), which was a singularly popular work – perhaps the most popular to be given at Sant'Angelo at any time before or after. In these years Grazio Braccioli was the usual librettist.

The influence of the Denzio troupe becomes very evident in 1715. A novel dedicatee was Karl Josef Novohradský, a Slovakian count in whose honor the text of Predieri's *Lucio Papirio* (1715/1) was written. (There is some uncertainty over whether this work was actually performed.) One dedicatee of the next few years whose role in Vivaldi's life was probably significant was Pietro Emanuele Martinengo Colleone, the patron of *La costanza trionfante* (1716/3). This libretto (by Antonio Marchi) was the first to praise Vivaldi's skills as a composer. The Martinengos were very prominent in Brescia, but also held lands in the Bresciano and Bergamasco as well as on the island of Murano. *La costanza*, which developed a great following, was revived as *Artabano, re dei Parti* (1719/2). Antonio Ferdinando Gonzaga was the dedicatee of Vivaldi's *L'incoronazione di Dario* (1717/3), and we know that the Carnival was 1717 was stellar. In this case, the text was by the Mantuan court poet Adriano Morselli.

Although neither Vivaldi nor his peers may have recognized this, the composer's return to Venice in 1720 was not so much a continuation of his old life as the beginning of a new one in which he was more often away than present. It appears that Roman know-how was interjected into Sant'Angelo's presence by the involvement of the Valeriani brothers (Giuseppe and Domenico) in Vivaldi's homecoming work, *La verità in cimento* (1720/7). Palazzi's text as reworked by Domenico Lalli was dedicated to another Eastern European, Sava Vladaslavich-Raguzinsky, a councilor to the czar. Sant'Angelo at this juncture was under the management of Francesco Rossi. All the Vivaldi works of 1725-1726 involved recycled texts. One of them, *La fede tradita e vendicata* (1726/3), was dedicated to Johann Mattheus, count of Schulemburg, who had been the dedicatee, a decade before, of Vivaldi's sole surviving oratorio, *Juditha triumphans*.

The most notable dedicatees of Vivaldi's last years were Leopold, count of Paar, for Palazzi's text of *Rosilena ed Oronta* (1728/2) and Friedrich, margrave of Brandenburg, the dedicatee of *Rosmira* (1738/2). Paar, an Austrian knight of the Order of the Golden Fleece, was one of the imperial delegates to the meeting of

the emperor and Venetian ambassadors in Trieste in September 1728.¹⁰ One can easily imagine that he had some influence over the involvement of some ten Venetian musicians in the celebrated conclave at Trieste. Friedrich's connection to Sant'Angelo appears to have come about through the inclusion of the singer Giacomo Zaghini in the production of *Rosmira*. Zaghini was in the regular employ of Friedrich's wife, Sophie Dorothea.

For other Vivaldi operas of the 1720s and 30s, it seems probable that the dedicatee was a choice of the librettist Anton Maria Lucchini who could have cultivated the interest of Antonio San Bonifacio, the dedicatee of *Dorilla in Tempe* (1726/9), more easily than Vivaldi. Federico Valignini, marquis of Cepagatti, the dedicatee of the libretto for *Griselda* (1735/5), was almost certainly Goldoni's choice. It was Goldoni who revised Zeno's text. His sole encounter with Vivaldi seems not to have formed the basis of any continuing association: when Goldoni revived *Griselda* in the autumn of 1735, it was as a prose work with a cast of actors (*comici*). Ferdinando Monti, the dedicatee of Vivaldi's final opera, *Feraspe* (1739/4), could have been recruited by Bartolomeo Vitturi, who revised Silvani's text, or he could have been an occasional visitor to Venice.

The episodic nature of Sant'Angelo's base of support among figures from widely scattered locales was insecure and undependable. It cannot be a surprise that this foundation failed to support the theater up to the mid-century. Above all, Sant'Angelo was broadsided in the 1730s by the rise of prose comedy. Antonio Gori's *Le metamorfosi odiamorose* (1732/4)¹¹ changed the course of Venetian opera insofar as it demonstrated more fully than prior works of a similar nature the viability of setting comedies to music. *Le metamorfosi* could not have been more *au courant*, since it replaced the familiar image of virtuous Venice with the squabbles of the widowed queen Mestre and her daughter Malghera (Marghera), as a *nouveau riche* gentleman with a heavy German accent seeks to engage first one, then the other. Had Vivaldi remained attached to Sant'Angelo into the 1740s, he would have been dismayed, and his reputation further diminished, by the uproar caused by the Mingotti troupe (1744-1747) and their remarkably popular *opere buffe* at San Moisè.¹² The efforts of the Gozzi (1747-1748) to reinvigorate Sant'Angelo failed, and in 1748 Goldoni signed a four-year contract as house dramatist. It marked the end of all opera at the theater with which Vivaldi had for so long been associated.

¹⁰ My cordial thanks to Luigi Cataldi for this information.

¹¹ Newly edited, with extensive introductory material, as *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale (Mestre e Marghera)*, eds Piermario Vescovo and Maria Giovanna Miggiani, Ravenna, Longo, 2004.

¹² MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Sulle tracce della troupe Mingotti*, forthcoming.

Reinhard Strohm

FROM SHE-DEVIL TO RECALCITRANT MOTHER:
WOMEN AND THE “MALE GAZE” IN VIVALDI’S OPERAS*

In order to understand women as a historical phenomenon, it is indispensable to understand the ways they were interpreted by men. Most of the documents on women in 18th-century opera are authored by men, whether they are texts written to describe women, texts written to be pronounced by them, texts put in the mouths of men to be said about them, and the same again for musical notes, or indeed for costumes, scenographies, choreographies, impresario’s contracts and audience criticisms, because these, too, document the existence and actions of women.

The enquiry how women were represented *by men* is a cautionary tale, a form of textual criticism that tries to uncover or decipher the distortions which memory has undergone before reaching us. We aim at interpretations that relativize the historical sources about women since they are written by men.

What sorts of male preconception do we have to reckon with? A rough typology of the different mechanisms in the male representation of women might be:

- a) The male gaze: representations of women, or of feminine aspects of life, are more or less wilful constructs satisfying certain male desires or fears;
- b) patriarchy: the insistence on specifically male interests and values;
- c) sublimation (possibly a sub-group of the male gaze): the representation of women with added extra colour or attributes, from the divine to the devilish, to compensate for desires, fears or frustrations;
- d) stereotyping: women and what they do being classified in order to have a more effective control over them.

In the 18th-century theatre and opera business, the stereotyping of actresses and their contributions was almost synonymous with the sexually-accentuated typologies then rampant in the arts. One of the best-known examples, Leporello’s ‘catalogue’ aria in *Don Giovanni*, may be interpreted as an

Reinhard Strohm, University of Oxford, c/o Faculty of Modern Languages, 41 Wellington Square, Oxford OX1 2JF, Gran Bretagna.

e-mail: reinhard.strohm@music.oxford.ac.uk

*This paper is based on passages from my book *The Operas of Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 13), Florence, Olschki, 2008, where more detail on all these topics can be found.

impresario's notes for a play, a theatrical enactment of the famous seducer's career. Hundreds of operas throughout the century live on stereotyped female figures. But simplistic dualistic classifications, as for example into a blond and a dark woman, or a young and an old one, are usually only hinted at in librettos; it was the hiring practice of the impresarios that could bring it to life. The opera composer could further flesh out these typologies in the music. Antonio Vivaldi was not only the composer of his operas but also often his own impresario, and his dealings with female singers went far beyond the performances in the theatre.

Still, Vivaldi as an opera composer had to conform to a theatrical and literary world with established ideologies. Although a priest and thus quite familiar with ideological or stereotyped attitudes towards women, he had probably something to learn when he began to produce operas at age 35, late in life for the standards of his time. *Ottone in villa*, Vivaldi's first opera given in Vicenza in 1713, had a misogynic libretto from the aristocratic Venetian tradition. Its libretto had been premiered in 1680 in Venice; it focused the contemporary male gaze on *Messalina*, believed to be a notorious nymphomaniac of Roman antiquity. Vivaldi's version was much adapted, removing some of the 'chauvinistic' insults but also some of the fun. The heroine is here called Cleonilla.

SYNOPSIS OF *OTTONE IN VILLA* (VICENZA, 1713)

Characters:

Cleonilla, mistress of Emperor Ottone (S): *Maria Giusti detta la Romanina Virtuosa del Prencipe Reale Alessandro di Polonia*.

Ottone, Roman Emperor (A): *Diana Vico*.

Cajo Silio, very handsome young man loved by Cleonilla (S): *Bartolomeo Bartoli*.

Decio, confidant of Ottone (T): *Gaetano Mozi*.

Tullia, foreign lady in love with Cajo, but abandoned by him for Cleonilla, disguised as Ostilio, page to Cleonilla and loved by her (S): *Margherita Faccioli Vicentina*.

Location: A pleasure villa near the city walls of Rome, serving for Ottone's entertainment.

Act One, I.01-06.

Cleonilla, Emperor Ottone's mistress, is picking flowers in the garden of his summer villa. She tells the audience that despite her secret liaison with Cajo, she has more recently fallen in love with her handsome page, Ostilio (= Tullia in male disguise). When Cajo appears and remonstrates about her flagging interest in him, she makes excuses. Her love-song ("Sole degli occhi miei") is misunderstood by Cajo as addressed to himself, although she intends it for Ostilio. Ottone appears, immediately to be reproached by Cleonilla for his apparent coldness towards her. He feels guilty but is also flattered. Cajo is buttonholed by Ostilio (= Tullia), who accuses him of having abandoned Tullia. Tullia, alone, decides on revenge: she plots to make Cajo jealous by encouraging Cleonilla's infatuation with Ostilio (= herself).

I. 07-11.

At the swimming pool Ottone admires Cleonilla's beauty. Cleonilla interrogates General Decio about her reputation in the city of Rome, but does not like much what she hears. Then she makes advances to Ostilio, but 'he' asks her to swear first to leave Cajo; Cleonilla complies. Cajo has overheard this and immediately confronts Ostilio, who escapes. Now Cajo seeks revenge and decides to tell Ottone of Cleonilla's new love...

Act Two, II.01-05.

Decio reports to Ottone that Rome is offended by his relationship with a hussy, and warns him of consequent dangers. Ottone is worried, thinking of problems for Cleonilla instead (“Come l'onda”). Decio then tries to warn Cajo of the danger arising from his secret relationship, but Cajo is absorbed in his own jealousy. Tullia, alone, still hopes to make him regret his infidelity.

II.06-11.

Cajo enters Cleonilla's apartments to question her; when she refuses to listen, he leaves an accusing letter. Ottone, now suspicious, suddenly enters and reads the letter after Cleonilla. She allays his suspicion by saying that the letter is written to Tullia, who has been unfaithful to Cajo: now she will add another one (letter-writing aria “Tu vedrai”) ... Tullia despairs of her prospects (“Misero spirto mio”).

Act Three.

Decio now decides to inform Ottone about Cajo and Cleonilla, who are just then appearing between the hedges, fighting. Ostilio also appears, immediately attracting Cleonilla's attention. Cajo is hiding in the hedge in order to overhear their amorous conversation. When Cajo jumps out of the hiding-place to kill Ostilio, Ottone and Decio arrive. Ottone now believes Cleonilla to be unfaithful with Ostilio, and asks Cajo to kill Ostilio, but the page reveals 'himself' as Tullia, who accuses Cajo of infidelity. She also exonerates Cleonilla, who has only helped her as a woman-friend. Ottone believes everything, marries Cajo to Tullia and begs pardon from Cleonilla. Tullia's constancy triumphs.

The *prima donna*, played by Anna Maria Giusti, was the only performer who had to sing difficult coloraturas. The other performers were presumably chosen partly for their good looks and acting skills. Genuine passion is rare in this drama, but Vivaldi's contrasting portrayals of Cajo's jealousy, or of Cleonilla's fake admiration for her credulous lover and her complaints, aim at poignant characterization. Tullia is portrayed as a sentimental character and more stereotypical. The figure of the 'abandoned girl travelling in male disguise' had often enough been seen in Venetian operas since at least Antonio Cesti's *Argia* (1669).

Vivaldi's second operatic production was *Orlando furioso*, with music by Giovanni Alberto Ristori (libretto by Grazio Braccioli after Lodovico Ariosto's *Orlando furioso*). It was given in autumn 1713 at the Teatro S. Angelo in Venice, where Antonio Vivaldi himself was the impresario together with his father, Giovanni Battista Vivaldi. Facing the risks of the operatic business in competitive Venice, Vivaldi apparently assured himself by hiring female singers whom he knew from his Vicenza debut: Anna Maria Giusti *detta* la Romanina

was again the *prima donna* and her counterpart Margherita Faccioli *detta la Vicentina* again the almost equal-ranking *seconda donna*. This casting subverted the women's relationships as they had been in *Ottone in villa*. Giusti, formerly Cleonilla, reverses character to become an innocent enamoured princess, Angelica. Faccioli – a singer of lower tessitura and energetic deportment – develops from jilted lover Tullia into revenge-seeking sorceress, Alcina. But in addition, the stereotypical Tullia character is also there, represented by the harmless but persistent Bradamante. This part was given to Elisabetta Denzio – a promising soprano who had not much of a career, however, as she was murdered three years later. As for Giusti, she had actually created the part of Angelica at Rome in 1711, in the opera *Orlando, ovvero la gelosa pazzia*, by Domenico Scarlatti (libretto by Carlo Sigismondo Capeci). The Venetian librettist, Grazio Braccioli, probably knew this libretto when writing, in his preface, that he had altered the character of Angelica (ultimately derived from Ariosto): "I have done this to put into focus the spirited acting ability of the performer". There could hardly be a stronger compliment paid to an Italian artist than being put forward as a reason for changing Lodovico Ariosto's world-famous plot. Giusti's role in the new opera, however, does not have spectacular or otherwise striking ingredients: one wonders whether the phrase "spirited acting ability" referred to Angelica's (newly inserted) attempt at Orlando's life, or whether the whole statement was just a poet's boasting.

The success of *Orlando furioso* (almost 50 performances during the year 1713-1714) made Vivaldi's business flourish, so in the next autumn, 1714, he put on a sequel, *Orlando finto pazzo*. This was a similar adventure–and fairy-tale story derived from Renaissance literature (*Orlando innamorato* by Matteo Maria Boiardo). But it was also a challenge to the composer, as it was his first completely original score written for Venice – which in our context means, Venetian audiences hearing some of the best singers of Italy.

SYNOPSIS OF *ORLANDO FINTO PAZZO* (VENICE, 1714)

Characters:

Orlando (B): *Anton Francesco Carli Virtuoso della ... Gran Principessa Violante di Toscana*.

Ersilla, sorceress and queen, called Falerina by Boiardo, in love with Brandimarte and with Origille believed to be Ordauro (S): *Margherita Gualandi detta la Campioli*.

Tigrinda, in love with Argillano (S): *Elisabetta Denzio*.

Origille, in love with Grifone, disguised as a man under the name of Ordauro (A): *Anna Maria Fabbri*.

Argillano, chosen champion of Ersilla, in love with her (A): *Andrea Pacini*.

Grifone, in love with Tigrinda, disguised as a woman under the name of Leodilla (S): *Francesco Natali*.

Brandimarte, friend of Orlando, loved by Ersilla, pretending to be Orlando (S): *Andrea Guerri*.

Chorus of priests of Hecate and ministers of the temple of Pluto.

Chorus of nymphs and fauns.

Location: In the realm of Organa where Ersilla (Falerina) had an enchanted castle.

Act One, I.01-07.

Brandimarte, Grifone and Origille are trapped in Ersilla’s demonic realm, where arriving knights are enchanted and killed...Orlando arrives incognito in Ersilla’s court, entertained by magic choruses. The music makes him fall asleep and he is put in chains, but Brandimarte intervenes to free him again, presenting himself as suitor to Ersilla, who is attracted to him. She also welcomes the unknown knight (Orlando) as a new champion against the renowned Orlando.

Act Two, II.01-06.

Grifone is interested in Tigrinda – Ersilla’s companion; in female disguise as ‘Leodilla’, he offers his services as a maid to her in her apartments; Origille, formerly jilted by Grifone, follows, disguised as ‘Ordauro’. Grifone thinks Ordauro is Origille’s twin brother. Ersilla finds Ordauro attractive. Argillano, Ersilla’s lover, interrupts a flirtation between Ersilla and the elusive Ordauro; she rejects his complaints. Argillano now thinks of breaking loose from Ersilla’s tyranny.

Act Three.

... Tigrinda asks Argillano to give Ersilla a magic potion that will put her to sleep permanently; he and Tigrinda can then seize power. Argillano, left alone, feels unable to harm Ersilla, whom he still loves. III.06-09. The magic grotto opens. Ersilla, with assistance from priests, performs necromantic rites, conjuring up the image of Angelica...

III,10-15ult.

Tigrinda comes with Argillano and Grifone, who quarrel; she realizes that Argillano loves only Ersilla. In desperation, Tigrinda drinks the sleep-potion herself; Grifone, out of devotion to her, does likewise. Argillano triumphantly shows the two sleepers to Origille, who decides to take revenge. Ersilla triumphs over the chained Orlando and Brandimarte, guarded by Argillano; she takes the magic sword from the pillar to kill the invulnerable Orlando. He, however, breaks his chains, snatches the sword from her and disarms Argillano. Then he knocks down the pillar with the sword, so that the building collapses and the tents with the enchanted knights are revealed; Ersilla invokes Hell and flees.

The plot relies much on supernatural or hellish stage effects. The female roles comprise, again, a jilted girl, Origille, and a sorceress or she-devil, Ersilla. Instead of an innocent *fiancée*, we have a sidekick to the sorceress, the mischievous if enamoured Tigrinda. Plus some people in cross-gender disguises. This opera was not successful, but it was a learning process for Vivaldi as a composer of women’s roles.

One of several scenes demonstrating what I call sublimation of Ersilla’s character as a she-devil is “Lo stridor” in Act Three. This scene is a conjuration of the underworld, typified by an exceptional key and tempo (F minor, largo). Ersilla sings an ambitious *fioritura* when she “lets loose” the infernal spirits. The following recitative accompanies her magic actions, very solemn at first, before breaking into a furious presto aria with tremolo strings.

REINHARD STROHM

Example 1. "Lo stridor, l'orror d'Averno" (*Orlando finto pazzo*, III.6)

Largo

Violino 1, 2

Viola

ERSILLA

senza cembalo

4

ERSILLA

Lo stri-

7

dor, l'or-ror d'A-ver-no sen-to già' ch'a' cen-ni mie-i sca-

2

9



te - na - ti dal-l'in-fer-no dal-l'in-

11

fer - no gui - da i Nu - miA - che - ron - te - i.

The last piece in Vivaldi’s autograph score is a substitute song, “Sventurata navicella” (“Unfortunate little ship”), an incredibly simple, child-like tune (see example 2).

He composed it after two previous arias in this scene had been rejected, most probably by the soprano, Margherita Gualandi. Vivaldi’s notation looks dashed off in a state of anger: at the top of the page he wrote, “Se questa non piace, non voglio più scrivere di Musica” (“If this one does not please, I do not want to write music any more”). Such musical and autobiographical explicitness is rare in music history. Imagine what might have happened, had Gualandi rejected this aria too (she did not: Vivaldi’s comment is struck out). Thus a woman performer’s sense of musical effect possibly saved the career of a budding opera composer called Antonio Vivaldi.

The substitution of this aria also had a dramatic aspect. Unlike in most contemporary arias about ships in the storm, the “little ship” in this case has a conscious mind, that of Ersilla herself. It is she who remembers the storm and becomes more prudent: “If the unfortunate little ship ever comes to be shipwrecked, she will always fear the storm and the cliff”. A case of sublimation: the she-devil is allowed to portray herself as a harmless and submissive creature or object.

Example 2. Ersilla, "Sventurata navicella" (*Orlando finto pazzo*, III.7), I-Tn, Giordano 38, fol. 174r (autograph) (Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria). Deleted headings: "Invece dell'usignolo" (i.e., instead of "Sperai la pace qual usignolo", III.7) and "Se questa non piace, non voglio più scrivere di Musica".



One of Ersilla's opponents has a formidable revenge aria. The jilted lover Origille, no less, threatens to incite the whole chivalric world to vengeance with her aria "Anderò, volerò, griderò". This furious song has become one of the most famous pieces in Vivaldi's operas, but I think only when it was transferred from Origille's part to that of a sorceress. In fact, a few weeks after the première of *Orlando finto pazzo* in November 1714, Vivaldi decided to revive the much more successful *Orlando furioso*, which went on stage on or around 1 December 1714. Vivaldi had added so many arias of his own to Ristori's score (several probably already in carnival, 1714), that this *Orlando furioso* of 1714 could pass as his own opera. He used of course the same singers who had created *Orlando finto pazzo*, and who were, as usual, under contract for the whole season. The singer of the *terza donna* part of Origille took her chance and obtained the *seconda donna* part in *Orlando*, that of Alcina. This promotion from jilted lover to evil sorceress made it possible that she could take her revenge aria "Anderò" over into the new role. Perhaps she actually used her successful performance of this revenge aria as a tool for her promotion to sorceress. The name of this singer, a high contralto, was Anna Maria Fabbri.

In the operas of the years around 1716 to 1725, Vivaldi's dramaturgy does not yet essentially change. The stereotyped and sublimated roles are continued, even proliferated: the sorceress and seducer, the innocent enamoured princess, the jilted lover. The sorceress is sometimes 'secularized', being a non-magical adversary or political schemer; the jilted lover, often in male disguise, treads the stage ever more confidently. The lively Anna Maria Fabbri remained with Vivaldi's business for some years obtaining several of these roles. Her typical *seconda donna* roles were almost equally balanced with those of the enamoured princess, the traditional *prima donna* part. Vivaldi as composer did more to strengthen the impact of the *femme forte* roles than the librettists did. The enamoured princess, the *femme fragile* type, is sometimes presented as a young girl who is as yet sexually inexperienced. (In *L'incoronazione di Dario*, carnival 1717, she is even mentally slow, although clever in unexpected ways.) The stereotype of the 'rite-of-passage' girl comes from the older Venetian opera tradition and remains a feature of the male gaze of Vivaldi's librettists until the early 1720s. The singers who performed these roles never stayed long with him, whereas those specializing in schemers and sorceresses did. One of the greatest of the latter was Antonia Merighi, whose famous career really began in Vivaldi's operas – surely not without the composer's encouragement. She is now known only for her performances at the Haymarket Theatre in London (1729 for Handel, 1736 for the 'Opera of the Nobility').

I believe that there was a major transformation, beginning in the 1720s, in Vivaldi's collaborations with women in opera. Whether this was triggered by personal experience, by mere practical coincidences, or by larger socio-cultural trends of the time is unclear; I would suspect by all three of them. In the early 1720s the composer met the young Anna Tessiere, called Girò; she made her stage debut at age thirteen in 1723 and by 1726 performed the first Vivaldian role in Venice. We do not know the name of her singing teacher, but this might be because her main vocal tutor was the composer himself. Girò's slightly feeble contralto voice became all but indispensable to Vivaldi's operas for the following 15 years, and even more indispensable became her spirited stage action and charming manners. Girò began to influence the choice of the libretti as well as the settings; she developed into an image according to which the music and drama were modelled. By no means was she a 'creature' of the composer; she sometimes performed in operas by others and had her own sponsors and admirers (she married a nobleman in 1747, six years after Vivaldi's death). But there is no known instance of Vivaldi obtaining an opera contract through her influence, as was then the case elsewhere, for example with Porpora and his student Farinelli.

Girò's artistic influence is attested by Vivaldi himself in Carlo Goldoni's famous autobiographical account on the revision of *Griselda* (1735). The text of

Vivaldi's libretto, originally written by Apostolo Zeno (1701) was adapted by the dramatist Carlo Goldoni (Venice, 1707 - Paris, 1793): we know this from two autobiographical accounts by the poet himself, which is quite exceptional. These accounts were published in c.1773 and 1787, respectively, the first (in Italian) in the preface to vol. xiii of Goldoni's collected plays (Venice, Pasquali, 1761-1778), the second in his French autobiography, *Mémoires*, Paris, 1787. The two narratives are a little different from each other in their emphases and in the details included. The story will be summarized here following the French (*Mémoires*) version.

After some wanderings around Northern Italy, Goldoni was about to establish himself as a dramatic poet in Venice, when in Lent 1735 he had the good fortune to be recommended by the theatre director Giuseppe Imer to the owner-impresario of the Grimani theatres, [Michele] Grimani. As a result, Goldoni was hired to adapt an old *dramma per musica*, *Griselda* by Zeno, that Grimani wished to have performed at his theatre of S. Samuele in the short season of the Ascension fair in 1735. The young poet's task was the adaptation of older libretti – whether to shorten the drama, or to change the position and character of the arias to satisfy the actors or the composer. The poet then went to discuss the project with "Signor Abbate Vivaldi", known as "the Red Priest" because of his red hair, an excellent violin player and fair composer. He had teamed up with Madame Giraud, his student, a young singer, not beautiful, not having a good voice, but graceful and a talented actress. She was to play *Griselda*.

"The *abbé* was reading his breviary and received Goldoni coldly; although he had heard of Goldoni's successful drama *Belisario*, he doubted that his visitor knew enough about the rules of musical poetry. After some comments about the role of Signor Lalli in this project, the *abbé* seemed to consider the conversation concluded. Only at the poet's insistence did the composer show him the libretto of Zeno's *Griselda*, illustrating the adapter's difficult task with a touching scene between Gualtiero and *Griselda*. The author had concluded it with a pathetic aria [for the eponymous heroine]. "Madame Giraud, however, does not like languishing songs, she prefers a piece full of expression, excitement, an aria that expresses the passion in diverse manners, for example with abrupt sentences, interrupted by sighs, with action and movement, if you understand what I mean". "No", says Goldoni, "I do understand; I have heard Madame Giraud; her voice is not very strong" – Vivaldi protests furiously: "Are you insulting my student? She sings everything!" The poet asks for the libretto, offering to write a new aria for this scene; the composer objects that he needs the text himself and is in a hurry, but then agrees to let the visitor try, since he offers to do it on the spot, and gives him pen and paper. In less than a quarter of an hour the aria is ready, in eight lines of two groups of four in the

dramatic manner as requested. Vivaldi reads it, bursts into joyful exclamations, throws the breviary to the ground, calls for Mademoiselle Giraud: "Read this; the gentleman here has written it here and now, here he has done it"; he apologizes to Goldoni, embraces him and praises him as his favourite poet forever. Goldoni is then entrusted with the adaptation, receiving further instructions; the opera goes on stage and is well received."

Although Vivaldi maintained that Anna Girò could sing everything, she and he had strong preferences. The singer was the main reason for the transformation of Griselda's character from a suffering and moralistic female saint into a short-tempered Amazon and recalcitrant mother. Vivaldi arias which favoured Girò's particular talent on stage, are of a mezzo-carattere or mixed style, lively but also sentimental, complaining but entertaining, usually in a medium to fast tempo, featuring stage action or at least dramatic declamation. Vivaldi and Girò together developed this specific aria type, known as "speaking aria" (aria parlante) or "acting aria" (aria d'azione). An example is "No, non tanta crudeltà", composed for Girò in 1735 and repeated by her in many other operas, where the heroine addresses two opposing men simultaneously (see example 3).

The choice of roles was relatively wide open for Girò – but when the Florentine impresario Count Albizzi proposed to engage her for carnival 1736 as the submissive and suffering princess Ginevra, Vivaldi protested. He proposed *Merope* instead, where Girò as the eponymous heroine would be a forceful widow on the brink of killing her long-lost unknown son for vengeance before she recognizes him. Obviously, Vivaldi also promoted other female singers' careers in those years; several of them were coloratura sopranos. For him as impresario, female voices were generally preferable to castratos because they were cheaper to hire. He cultivated different vocal policies for the various singers. In his pasticcio opera *Tamerlano* (1735) where Girò is the tragic heroine, she and the tenor sing only arias by Vivaldi that concentrate on action and expression. The sopranos (two castratos, one woman), however, are all given arias by other composers, several of them written for Carlo Broschi detto Farinelli, and were mostly arias that concentrate on vocal effect. Vivaldi himself was perfectly happy to write bravura pieces for those other singers, as for example the sea-storm aria "Agitata da due venti" (*Adelaide*, 1735, I. 17) for Margherita Giacomazzi, *seconda donna* in *Griselda* of 1735.

REINHARD STROHM

Example 3. "No, non tanta crudeltà" (*Griselda*, II.5), sung by Anna Girò

17 **Allegro**

VI 1 *p*

VI 2 *p*

Vla *p*

Griselda
No, non tan - ta cru - del - tà, non —

Basso *p*

20

VI 1

VI 2

Vla

G.
tan-ta cru-del - tà. Deh, ti muo - va al - men pie-

Basso

24

VI1

VI2

Vla

G.

Basso

- tà, deh ti muo va al - men pie - tà. Un in - fe - li - ce

28

tr

tr

VI1

VI2

Vla

G.

Basso

fi - glio, un in - fe - li - ce — fi - glio; spie - ta - to, ti -

32

VI 1

VI 2

Vla

G.

Basso

- ran - no, spie - ta - to, ti - ran - no,

One reason for the changes in Vivaldi's attitudes to women singers was surely the presence of Anna Girò in his life. But the general background was the development of the Venetian operatic environment, with increased competition between women and castratos, with shifts in local patronage from established patrician families to foreign aristocrats, with the attractions of new operatic markets abroad, for example in London, and the beginning influx of liberal ideas. In a letter of 1735, Vivaldi wrote to his own patron on behalf of Giovanna Gasperini, a soprano who performed in his opera, for help in releasing Giovanna's young children from an apparently contested guardianship of others. The singer, apparently a single mother, had asked him for help in getting her children back, and he complied. Many questions are lurking behind this mother story from real life, and I am sorry I cannot elaborate on them here.

As the leading female in Vivaldi's opera *Farnace* (1727), Anna Girò caught the attention of connoisseurs. The writer Antonio Conti described the opera as both "sublime" and "tender", praising Girò's performance as the distressed mother and wife Tamiri. Although the "sublime" or, as we would say, heroic, element is primarily represented by her husband Farnace (played by a woman), she participates in it. When the royal couple and their infant son are threatened with death by the Roman invaders, Farnace's last resort is a suicide pact in which Tamiri must kill herself and her son, should Farnace die. But Tamiri, determined to commit suicide, saves the child's life by hiding him in the tomb of their ancestors, in a heart-wrenching monologue. Tamiri's role balances motherly tenderness and devotion to her husband with a heroic resistance to his fatalistic world-view. The opera was revived, usually with Girò, and importantly, it was

musically revised by Vivaldi as she developed. For example, he increased her *accompagnato* recitatives in which acting was paramount. He also inserted heroic *coloratura* arias for her in 1731 after she had sung elsewhere in casts together with Farinelli and Faustina Bordoni.

Anna Girò's major roles under Vivaldi were often mothers. This has not been pointed out before; the cultural relevance of the general topic has been emphasized in Martha Feldman's essay on the absent mother in opera seria. Unfortunately, her conclusions are blurred by incorrect information (see Appendix: “Mothers in opera seria”).

Mother roles are also given to Girò in five further operas performed under Vivaldi's direction in 1732-1739; he usually chose the libretti, although the singer and her patrons must have influenced him. In 1732, Girò performed as *prima donna* in *Semiramide*, where the heroine leads her husband by the nose and outwits her rival for power, King Ninus, with erotic, diplomatic and military means – but she is not a mother as in other operas on this topic. In 1733, Girò had again a tragic mother role as Mitrena, wife of the Aztec ruler *Motezuma*. While trying to be loyal to an irrationally aggressive husband, Mitrena defends her adolescent daughter against a threat of being sacrificed to the Aztec gods. The drama, freshly written for Vivaldi, benefited from Girò's success as Tamiri; Mitrena has expressive and belligerent arias and long *accompagnato* recitatives. A novel idea is a *terzetto* in which the heroine intercedes, pleading for peace, between the two male contestants, Fernando and Motezuma. But the most typical Girò aria is ‘*parlante*’: she agonizes over the losses of both daughter and husband in “*La figlia, lo sposo*” (II.14). This extremely agitated song (C minor, *allegro molto*, C) expresses the queen's anguish before her daughter's sacrifice. It is an outburst of short phrases or exclamations, which sometimes form chains of repeated *staccato* notes on words such as “*mille, mille, affanni*”. It was an archetypal *aria parlante* and was probably created specially for Girò at Mantua in carnival 1732, for *Farnace* 32 (“*La madre, lo sposo*”). Metastasio's “*Fra sdegno ed amore*” (from *Siroe, re di Persia*) served as inspiration; the words “*tra sdegno e timore*” appear in the B-section. Let us remember that Girò was 23 when she played this role.

In 1735, Anna Girò sang *Griselda*, just mentioned, where the heroine finds a long-lost daughter, defends the life of her infant son against a sexual blackmailer, and regains the acceptance of her royal husband and the people. Similarly multi-tasking in *Feraspe* (1739), Girò defends her own honour against calumny, shelters the life of her infant son and promotes the love interest of her adolescent daughter.

What emerges here is actually a *career* aspect of women in opera: emulating Farinelli or Tesi was a professional requirement now, but so was expressing feminine values and meeting male preconceptions in a transformed society. The female artists themselves acquired additional functions and were judged by how well they measured up. Archetypal was the two-partner constellation, of

a woman having to face two different male opponents simultaneously. This crossfire situation, on stage as well as in life, fed new opera plots as well as dramas and novels. The initial economic damage done to women's careers in opera by the castrato phenomenon led to extra transformations and ultimately to new images and powers of women in opera.

Vivaldi's career itself was subverted when he left Venice in 1740 as an old man, to seek new operatic business in Vienna. Anna Girò, who in the preceding years had been employed in Austrian companies, went with him; her career was perhaps the trigger for the composer's fatal decision. Far away from the city where he had spent his whole previous life, Vivaldi died in Vienna in 1741. The opera he had prepared for revival there, *L'oracolo in Messenia*, was one of those designed for Girò in a heroic mother role; it went on stage posthumously in 1742. There are no cast lists, but I conclude from one particular aria in the Viennese libretto of 1742 that Girò sang in it; it was "No, non tanta crudeltà" – *her* aria.

Appendix. Mothers in opera seria

Vivaldi's opera *Semiramide* (Mantua, 1732) raises questions of the representation of women, and specifically, of mothers in eighteenth-century theatre and opera.

The libretto was Francesco Silvani's last original *dramma per musica* (Venice, 1713, music by Carlo Francesco Pollarolo). It was one of several responses to the literary accounts of Semiramis, Queen of Assyria, which are transmitted by ancient writers (Ctesias, Diodorus Siculus). Other Semiramis dramas of Vivaldi's time were written, for example, by Crébillon (1717), Zanelli (*Nino*, 1720), Zeno (*Semiramide in Ascalona*, 1725), Metastasio (*Semiramide riconosciuta*, 1729) and Voltaire (*Sémiramis*, 1748). In some accounts Semiramis murders her husband Ninus; in others she reigns in male disguise on behalf of her infant son, Ninus. In most stories, questions regarding royal dignity, female succession and the constitutional limitation of monarchical power are probed. The latter two concepts were familiar to Silvani's readers from the English monarchy, and in fact the accession of Queen Mary and William III of Orange after the Glorious Revolution of 1688, and the Act of Settlement (1701), might have provided recent historical examples. The accession of the Habsburg archduchess Maria Theresa was considered inevitable by 1732, when Vivaldi set Silvani's libretto. Beyond these (speculative) political parallels, Silvani's drama thematizes the metaphysics of worldly power, using the figures of Ninus and of the philosopher-king Zoroaster to demonstrate its fragility. Silvani's main theatrical idea is, however, the feminine resourcefulness and mental strength of a spirited “queen for a day”, who establishes herself vis-à-vis hereditary patriarchs mainly by acting with diplomatic skill against her potential enemies. This *Semiramide* symbolizes a female triumph.

Martha Feldman, in her essay *The Absent Mother in Opera Seria*, remarks on the character of *Semiramide*, among others, as a mother.¹ Feldman claims that mid-eighteenth-century opera seria is characterized by the absence of mother roles, and ascribes this to the influence of the librettist Pietro Metastasio. She says that he was the first or even only Italian librettist to eliminate *Semiramide*'s motherhood, whereas this character “was evidently a mother throughout the long literary tradition she inhabited, *except* in Metastasio's 1748 libretto, composed in honor of the empress Maria Teresia, where in fact her motherhood is suppressed” (p. 255 n. 5).

This is erroneous on several counts. *Semiramide*'s motherhood is not suppressed in Metastasio's libretto: she reigns as king disguised as her son Nino, who is alive although not on stage. In the last scene, the heroine's male

¹ MARTHA FELDMAN, *The Absent Mother in Opera Seria*, in *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. Mary Ann Smart, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 29-46 and 254-259.

disguise is recognized;² she offers that her son, “who is living nearby in the palace”, be crowned as king – but the people acclaim her as queen instead, because of her prudent and forceful reign. In Silvani’s libretto of 1713, however, Semiramide has no child, since this author follows different literary sources, according to which Ninus is Semiramide’s husband whom she ousts from the throne. Metastasio’s *Semiramide riconosciuta* was written for Rome in 1729, not for Vienna in 1748 (which is the date of Voltaire’s tragedy), and of course it is not originally dedicated to Maria Theresa, twelve years old in 1729. When *Semiramide riconosciuta* was revived in 1748 in Vienna with music by Gluck, it was dedicated to her as ruler – but in fact by the theatre managers (“Gli associati”), not by the poet; not a word of the motherhood references was changed or eliminated.

Metastasio wrote not only one libretto with a leading mother-role (Feldman cites *Demofonte* as a “rare exception”, *ibid.*) but three, all for the Habsburg court at Vienna. In *Issipile* (1732), Eurinome is, to her despair, the mother of the young villain (sung by a castrato) who ends up committing suicide; in *Demofonte* (1733), Dircea is a young mother under the threat of a suspicion of incest; in *Ciro riconosciuto* (1736), Mandane fights the attempts of her tyrannical father to have her adult son murdered. The last-named drama was significantly dedicated to Empress Elisabeth, Maria Theresa’s mother; and of course, Mandane is not “put in the lowly place proper to a Metastasian mother” (as Feldman claims for Dircea, *ibid.*): she is the heiress to the throne.³ These libretti by Metastasio, and several others whose main conflict concerns mothers and their sons, were popular throughout the second third of the eighteenth century: They were joined by revivals of earlier libretti such as Zeno’s *Merope*, where the eponymous heroine is the mother of the young hero (always performed by a castrato), and by the Semiramis and Thomyris dramas (among them Angiolini’s and Gluck’s Viennese tragic ballet drama *Sémiramis* of 1761). In many of these, a mother is on the brink of killing her own son – as in the much-acclaimed opera *Talestri, regina delle Amazzoni* by Maria Antonia Walpurgis of Saxony (1760). Other famous mothers seen in opera seria in mid-eighteenth century were Salvi’s Rodelinda, Zeno’s Andromaca, Griselda and Nitocri, Lalli’s Candace: mothers who are fighting for the lives of their (infant or grown-up) sons, as they are threatened by tyrants. Thus the mother was quite present and active in pre-bourgeois opera seria, and the anthropological connotations of these near child-killers or heroic defenders of their sons’ lives are highly interesting when we ask about the

² The poet explains in the preface that her disguise is helped by the Asian custom that women were not seen in public.

³ On *Issipile* and *Demofonte*, see FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Pietro Metastasio’s drammi per musica in their musical settings (1730-1745)*, unpubl. D.Phil. dissertation, University of Oxford, 1999; on *Ciro riconosciuto*, see REINHARD STROHM, *Dramatic dualities: opera pairs from Minato to Metastasio, in Italian Opera in Central Europe*, vol. 1: *Institutions and Ceremonies*, eds Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006 (Musical Life in Europe, 1600-1900: Circulation, Institutions, Representation), pp. 275-295: 292.

mothers of castratos.⁴ Feldman, a former promoter of anthropological approaches to opera, does not follow this line of enquiry at all. The European success of Calzabigi's and Gluck's *Alceste* (1767), presenting a royal mother of two teenage children, is likewise entirely omitted by her. Feldman also insists that Metastasio did not give women a morally leading function (p. 33), a statement that is contradicted by many of his libretti, including *Semiramide riconosciuta* (1729), *Demetrio* (1731), *Issipile* (1732), *Ciro riconosciuto* (1736), *Zenobia* (1737), *Ipermestra* (1744) and *Il trionfo di Clelia* (1762). It is a truism, of course, that bourgeois values in the representation of mothers appear only towards the end of the century, whereas the many earlier examples were rather influenced by dynastic values. Feldman's dramatized narrative, however, constructs epochal exclusions and makes one particular poet responsible for these (a procedure which Edward W. Said has called the "rhetoric of blame"); it forgoes the great potential of the topic with regard to dozens of popular opera plots – and in this way does not really help to understand the question of mothers in opera seria.

⁴ Further on mothers in mid-century opera, see also CHRISTOPH HENZEL, "Puoi veder, se madre io sono, dall'acerbo mio dolor". Mütterrollen in der friderizianischen Oper, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, vol. 3: *Opera Subjects and European Relationships*, eds Norbert Dubowy, Corinna Herr and Alina Żórawska-Witkowska in conjunction with Dorothea Schröder, *ibidem*, 2007, pp. 59-72.

Maria Ida Biggi

SOGGETTI, IMMAGINI E SCENOGRAFIE

Nei primi anni del Settecento, la scenografia è ancora dominata da un forte impianto prospettico legato alla concezione barocca seicentesca, ma le innovazioni teorizzate da Ferdinando Bibiena spingono verso una nuova composizione visiva arricchita da nuove possibilità espressive. Si va verso una progressiva e sempre più netta separazione tra sala e scena: dietro al boccascena si crea un quadro isolato, un mondo diverso e lontano da quello dello spettatore.

A Venezia, la situazione è diversa da quella delle altre città italiane e, soprattutto nel Teatro Sant'Angelo, il teatro di Antonio Vivaldi, si sperimentano nuove tecniche espressive basate sull'effetto pittorico nella realizzazione delle scenografie. E, proprio Vivaldi, come impresario, chiama grandi pittori, da Marco Ricci ai Canal, dai Mauro ai Valeriani, a eseguire gli apparati scenici che, per ovvi motivi di spazio, devono essere realizzati con grandi fondali dipinti e pochissimi elementi di raccordo. Si sperimenta qui, per la prima volta e in anticipo rispetto ad altre città, la tecnica detta della «Scena quadro» che poi, nel corso del secolo, si affermerà e si diffonderà come la più innovativa e la più ricca di sviluppi creativi.

La mancanza di fonti iconografiche che possano documentare la messa in scena delle opere vivaldiane, rende difficile visualizzare questo passaggio. L'esclusivo supporto è dato dagli elenchi delle mutazioni sceniche riportate nei libretti delle opere di Vivaldi: i soggetti delle didascalie sceniche rispecchiano il gusto figurativo condiviso da poeti, musicisti e pittori dell'epoca, così come le stesse sollecitazioni sensoriali ed emotive. Le didascalie, pur riprendendo il consueto corredo della scenografia tardo-barocca, lo arricchiscono con aggettivi, variazioni caratterizzanti e con una tale accuratezza nei dettagli che molto spesso si configurano come vere e proprie disposizioni sceniche. Questo accade ovviamente per mano dei librettisti, ma in alcuni casi, con l'intervento diretto di Vivaldi musicista e impresario.

Qui di seguito saranno analizzati, all'interno delle opere vivaldiane, alcuni esempi di didascalie sceniche relative a soggetti architettonici o naturali, con le relative variazioni, e la formazione di specifiche tipologie che si vanno definendo in questi anni e che costituiscono il presupposto della dotazione scenica settecentesca.

Nei primi anni del Settecento, la scenografia del teatro musicale europeo è

Maria Ida Biggi.
e-mail: biggi@unive.it

ancora dominata dall'impianto prospettico ed è legata alla rigida piantazione barocca, ma in questo stesso periodo, il sistema degli assi visivi si complica e si arricchisce di nuove possibilità espressive.

Si realizza una nuova forma, apparentemente irregolare, in cui, rinunciando all'asse unico centrale, si moltiplicano i punti di concorso e si decentrano gli assi. Questa nuova forma in realtà è controllata tecnicamente ancora una volta dall'applicazione rigorosa delle regole prospettiche. La veduta per angolo e la prospettiva a fuochi multipli sono le due formule in cui si riassume l'ottica scenica del Settecento, identificata con i Bibiena.

La nuova macchina prospettica usa lo spazio del palcoscenico in termini diversi rispetto al Seicento: divide la profondità del palco in due parti, progetta, a misura d'uomo, gli elementi del proscenio e del primo settore e utilizza per l'immagine prospettica il restante spazio. Si conferma quindi ancora lo scollamento fra i due protagonisti assoluti dello spettacolo, l'attore-cantante e la scenografia: distacco inevitabile e dichiarato.

Il cantante conduce l'azione del dramma nel e dal proscenio; la scena, costruita sullo sfondo, è conclusa in se stessa e vive una propria realtà figurativa. Muta a vista nel corso dello svolgimento dello spettacolo e rimane una grande macchina ottica la cui finalità visiva non ha un vero e proprio rapporto con l'azione, o solo parzialmente, ma offre pretesti a invenzioni più o meno complesse, originali e tese soltanto a catturare l'attenzione dello spettatore.

Dal punto di vista scenotecnico poco cambia: le manovre sono sincroniche e attraverso di esse la scena si scompone e ricompona a vista, producendo lo stesso effetto di dissolvenza della scena seicentesca in cui elementi architettonici come le colonne, o naturali come gli alberi, si sovrappongono e si sostituiscono creando una nuova magica finzione.

Questo gusto scenografico è legato alla maniera di Ferdinando Bibiena che lo teorizza nel suo trattato *L'Architettura Civile/Direzione ai Giovani* e con il fratello Francesco ne è il maggiore esponente, portandolo alla diffusione nei principali centri teatrali italiani, da Milano a Torino, a Roma, a Bologna e, da qui, nell'intera Europa, dalla Germania al Portogallo.

A Venezia la situazione è radicalmente diversa. In questa città, dove Antonio Vivaldi inizia la sua attività di compositore per l'opera in musica, le innovazioni dei Bibiena si scontrano con difficoltà di diversa natura.

Da un lato, le loro idee sono diffuse dai seguaci o da autori di scuola che quindi, ne riducono inevitabilmente la qualità e la forza d'impatto.

Dall'altro, in Veneto e a Venezia, è particolarmente presente nella produzione teatrale, una corrente artistica influenzata dalla scuola di pittura che tende ad una scenografia dipinta e quindi, all'utilizzo della «scena quadro» come mezzo espressivo più adatto ai teatri veneziani caratterizzati da ridotte dimensioni.

La corrente pittorica è identificata dalla storiografia ufficiale con Giovan Battista Crosato e Gian Francesco Costa, ma è attribuibile anche a Bernardo Canal e a Marco Ricci, che ne costituiscono i precedenti. Crosato e Costa sono negli anni Quaranta a Torino, dove insegnano questa tecnica ai fratelli

Bernardino e Fabrizio Gallari, considerati i padri-inventori della nuova modalità di dipingere le scene. In realtà, la «scena quadro» può essere considerata un'invenzione prodotta in alcuni teatri veneziani all'epoca di Vivaldi. Diversi sono i fattori che portano a confermare questa tesi: la ristrettezza di alcuni palcoscenici veneziani spinge all'utilizzo precoce della scena dipinta e la soluzione pittorica può essere intesa come la risposta alla crisi che ormai ha investito la macchina prospettica, crisi che porta al rovesciamento dei mezzi espressivi e all'utilizzo delle arti figurative per risolvere l'intera composizione scenica con effetti cromatici e luministici derivati dalla tecnica pittorica.

In questi anni, si afferma una ricerca di nuova espressività nella quale trovano i presupposti sia la riscoperta della classicità e dell'antichità trasformata in pittura nel paesaggio rovinistico, sia il rifiuto dell'eccesso ornamentale di tipo barocco, superato nella più semplice eleganza della decorazione rococò. Una parte di questi valori estetici passa inevitabilmente dalla pittura alla scenografia, non senza i necessari compromessi determinati dalle esigenze pratiche alle quali l'invenzione iconografica deve sottostare. In scenografia non si può prescindere dalla profondità e tridimensionalità del palco, dalla definizione degli spazi agibili dagli attori o dai cantanti, dai dispositivi di manovra e dalla presenza dell'elemento boccascena che inquadra l'immagine scenica, inserendosi come un diaframma fra il pubblico e l'azione rappresentata.

Le nuove realizzazioni pittoriche risolvono quasi tutta la composizione scenica sul fondale, utilizzando alcune coppie di «teleri» o quinte per raccordarsi all'architettura del boccascena e introducendo l'uso di «principali» che sono teloni traforati e collocati in vicinanza dei fondali. La tendenza è di rifiutare la gabbia prospettica sviluppata nella profondità del palcoscenico e puntare sul mezzo cromatico e luministico, portando la scena alla dimensione di un grande quadro che non può essere risolto su un'unica superficie bidimensionale. Tra il fondale e il bocca d'opera, quindi, si inserisce una cornice supplementare dipinta e intonata ai motivi della scena, nello spazio intermedio si inseriscono altri elementi concreti, quali quinte e spezzati disposti liberamente, in modo tale da creare volumi o produrre l'illusione di tridimensionalità e distanze necessari a raccordare il fondale con lo spazio circostante e farlo esistere logicamente. Per queste ragioni la misura prospettica non è cancellata, ma mimetizzata, diviene uno strumento per creare la gradazione degli spazi senza la quale la definizione di «prospettiva aerea» raccolta nel fondale non sarebbe possibile. Gli strumenti espressivi sono le variazioni dei colori e dell'intensità dei toni che va dosata in rapporto alla distanza dell'oggetto da rappresentare, una sorta di visualizzazione dello spessore dello strato d'aria interposto dalla posizione della sorgente luminosa.

La sistemazione degli elementi sul palcoscenico risulta semplificata, dato che alla successione rigida e simmetrica dei «teleri» barocchi, si sostituisce un sistema di fondali paralleli che non occupano l'intera profondità del palco e riducono l'ingombro scenotecnico. Nel momento della mutazione, i fondali cambiano senza eccessivi traumi visivi, scivolando con un semplice movimento

verticale in sottopalco o in soffitta, grazie alla semplice e abile manovra dei tiri contrappesati. Questo nuovo tipo di scenografia, quindi è facilmente sperimentato dai pittori che lavorano in teatro dove possono verificare le diverse tecniche negli ampi fondali mediando fra l'ideale pittorico e le esigenze concrete del palcoscenico.

Il Teatro veneziano di Sant'Angelo, dove Vivaldi lavora nei primi anni della sua carriera di compositore operista, è il luogo dove, per la prima volta, si sperimenta questa nuova tecnica e dove operano pittori come Marco Ricci e Bernardo Canal con i figli Cristoforo e Antonio, futuro Canaletto.

Il palcoscenico di questo teatro manca di profondità e spazio laterale, possiede però un sottopalco e una soffitta ben organizzati che consentono di manovrare due piattaforme a monta carico. La struttura è stata progettata da Francesco Santurini, ingegnere teatrale proveniente da una famiglia di scenografi e pittori. Secondo la descrizione del viaggiatore svedese Nicodemus Tessin, già nel 1688, il Teatro di Sant'Angelo aveva un palcoscenico che disponeva di una piantazione poco profonda e solo cinque coppie di tagli per i «teleri» ai lati, posti obliquamente rispetto all'asse del palcoscenico in modo tale da aumentare l'effetto di profondità in uno spazio in realtà molto ristretto e poco profondo.

Questo teatro è proprio quello di Vivaldi ed è quindi un utile modello per capire la messa in scena delle sue opere dal punto di vista scenografico.

Qui il musicista ha agito anche come impresario e quindi si può supporre che scegliesse egli stesso gli scenografi, e pure i cantanti, così come i librettisti e, insieme a questi, gli argomenti dei testi dei libretti. Per quanto riguarda la scenografia delle prime rappresentazioni delle sue opere, la mancanza di fonti iconografiche è totale e l'unico supporto è dato dagli elenchi delle mutazioni sceniche riportate dai testi dei libretti.

Gli ambienti utilizzati per la messa in scena riprendono il consueto corredo della scenografia tardo barocco, ma aumentano, variano moltissimo e si arricchiscono gli spazi presentati e descritti dettagliatamente nelle didascalie: i soggetti architettonici sono gallerie, saloni, gabinetti, camere, appartamenti reali, atri, stanze, logge, luoghi magnifici, templi, cortili, prigioni, sotterranei, piazze, porti, vedute di città, ambienti che si moltiplicano con variazioni caratterizzanti come, ad esempio, il salone magnifico con trono, gabinetto regio o reale, logge reali o loggiati che corrispondono al palazzo imperiale, cortile regio o imperiale, tempio di Diana, tempio dedicato a Vulcano che rappresenta una fucina nella spelonca, tempio illuminato di notte con ara pronta per il sacrificio, con il fuoco ardente.

Nei libretti ambientati nella Roma antica o nella Grecia classica abbondano i riferimenti ad ambienti noti come Terme, Circo Massimo, Anfiteatro, Bagni di forma rotonda con cascate d'acqua in *Ottone in villa*, «Rotonda di bagni con letto di campagna in mezzo a vago boschetto di mirti con veduta d'acque che cascano» in *Nerone fatto Cesare e Tito Manlio*.

Molte sono anche le ambientazioni orientali in città esotiche come

Costantinopoli, Palmira, l'indiana Agra, Bursa capitale della Bitinia Giudea, Seleucia, Cairo, Persia o Armenia per le quali le architetture citate e descritte si presentano con le stesse caratteristiche stilistiche e le stesse tipologie delle architetture classiche.

Le scene ambientate in luoghi naturali sono molto frequenti e aumentano notevolmente rispetto ai libretti delle opere seicentesche. Nei primi del Settecento, e nei libretti vivaldiani analizzati e confrontati, si può calcolare la presenza di almeno due ambientazioni esterne, a soggetto naturale, in ogni libretto; quando il soggetto dell'opera è di tipo fantastico o favolistico, molta parte dell'azione si svolge in luoghi naturali. Gli ambienti sono boschi o boschetti, giardini, deliziose, campagne, montuose, grottesche, solitari ritiri, accampamenti o spiagge e marine. Anche questi soggetti si arricchiscono di aggettivazioni caratterizzanti come ad esempio «selva con varie collinette che termina in una montuosa» nell'*Arsilda*, «boschetto con capanne rusticali» nell'*Artabano*, «campagna con ponte sul fiume Termodonte con veduta in lontano di navi greche che poi si abruciano» nell'*Ercole sul Termodonte*, «alpestre montuosa divisa dal fiume circondata da rupi e remota di sterpi» nella *Costanza trionfante*, «riviera con folta selva d'alberi che ingombrano tutta la scena e in fondo si vede il mare» nel *Farnace*.

All'interno della scena a soggetto naturale, si vanno precisando in questi anni, alcune tipologie ben definite, che saranno presenze costanti nell'intero secolo: tra queste è interessante quella della scena definita *Deliziosa* o con l'aggettivo delizioso/a anteposto ad ambientazioni diverse come il bosco o il giardino. Legata alla riforma arcadica romana, questa ambientazione compare frequentemente e si può incontrare e distinguere in alcuni disegni di Ferdinando Bibbiena o in quelli di Francesco Bibiena e di Giuseppe Chamant per l'inaugurazione del Teatro Filarmonico di Verona dove si intravede dietro le colonne del proscenio per *La fida ninfa*. Il termine, delizioso o deliziosa, compare in più di venti libretti di cinquanta opere vivaldiane analizzate: può essere semplice *Deliziosa* come in *Armida*, *Candace*, *Siroe*, *La tirannia castigata*, oppure con giuochi d'acque prese dal fiume in *Adelaide*, o deliziosa veduta di colline e campagne fiorite in *Dorilla in Tempe*, «deliziosa fiorita» ne *La fida ninfa*, deliziosa con boschetti ne *Gli inganni per vendetta*, «delizioso recinto di verdi piante sotto vaga collina con speco erboso con laghetto in mezzo per diporti imperiale con vari sedili d'erbe intorno» in *Ottone in villa*. Diventa «stanza deliziosa della reggia dove si vedono riposti in vasi di trasparenti cristalli li tesori» in *Arsilda*, «deliziosa nel palazzo di Bursa» in *Tamerlano*.

Il termine «deliziosa» oltre ad indicare una caratterizzazione fisica, come afferma Elena Povoledo, contraddistingue anche uno spazio in cui si svolge una determinata azione particolarmente calma, tranquilla, idillica o amorosa.

Molte ambientazioni possono essere immaginate per analogia di soggetto e di impostazione figurativa ricorrendo a bozzetti conosciuti di altri autori scenografi quali quelli di Filippo Juvarra. In altro modo si può ricorrere a dipinti della stessa epoca, attraverso i quali è possibile immaginare le scene progettate e dipinte da Bernardo Canal o da Antonio II Mauro per il teatro veneziano di Sant'Angelo.

I libretti vivaldiani confermano la tendenza in questi primi anni del Settecento di ricorrere sempre meno agli artifici meravigliosi delle macchine che continuano a comparire, ma che interferiscono sempre meno con l'azione. Questa tendenza si afferma anche nel dramma per musica con libretto scritto da Metastasio dove è presente l'esigenza di una verosimiglianza storica e psicologica e la necessità di una maggiore coordinazione tra la poesia, il diletto della musica e delle mutazioni di scena, come è stato già ampiamente studiato da Mercedes Viale Ferrero.

A questo proposito alcune didascalie sceniche dei libretti di Vivaldi descrivono le mutazioni sceniche con una tale accuratezza da poter essere considerate quasi come moderne disposizioni sceniche, concordate tra il librettista e l'impresario e musicista Vivaldi.

Un esempio: nelle indicazioni sceniche di *Orlando* rappresentato nel 1714 al Sant'Angelo di Venezia, è chiaramente segnalata la trasformazione delle scene a vista nell'atto I, scena 2 quando *Il luogo alpestre con porta tagliata in un sasso che introduce nel castello di Ersilla e boschetto da una parte in cui v'è l'albero del ramo d'oro*. L'azione si compie quando Orlando riesce a staccare il ramo d'oro ed è così descritta: *Svelto il ramo d'oro si profonda sotterra il boschetto e si tramuta la scena in una deliziosa di collinette a giardino con ritiri di verdura* e così il protagonista si trova *in un ritiro di verdura con il coro delle Ninfe che cantano, fauni e ninfe sedenti su colline che suonano strumenti rustici*.

Questa mutazione scenica è dipinta da Bernardo Canal con i figli e sicuramente, proprio per esigenze di veloce cambiamento a vista, si presenta con la struttura della «scena quadro».

Si può quindi confermare che le didascalie sceniche sono la fonte più importante per interpretare le modalità della messa in scena delle opere di Vivaldi e le relative mutazioni, anche quando non si dispone dei disegni utilizzati espressamente per quel determinato allestimento. Inoltre, poeti e musicisti, condividono con i pittori lo stesso gusto figurativo e le stesse sollecitazioni sensoriali ed emotive. Vivaldi chiama Bernardo Canal e i suoi figli come scenografi dal 1714 al 1717 al Teatro Sant'Angelo. Il Canal come altri nomi usati dall'impresario Vivaldi, Antonio I Mauro, Domenico e Giuseppe Valeriani suggeriscono la realizzazione di scene corte, dove la prospettiva si risolve con la pittura e con la tecnica della prospettiva aerea.

Molti sono i quadri di Canaletto e Marco Ricci nei quali, anche secondo i suggerimenti e le suggestioni proposte dagli storici dell'arte, la componente teatrale è presente e comprensibile.

Francesca Menchelli-Buttini

HASSE E VIVALDI

Le scritture dei teatri veneziani fra il 1729 e il 1740 si dividono tra musicisti della città lagunare o comunque settentrionali, con una preferenza per il veneziano Galuppi e per il piacentino Giacomelli, e tra napoletani per origine o formazione, con notevole preminenza dello Hasse, presente in Laguna per lunghi soggiorni: il suo nome si associa ai titoli metastasiani *Artaserse* (1730), *Demetrio* (1732), *Alessandro nell'Indie* (1736), *Viriate* (1739), quest'ultimo aggiustato da Domenico Lalli, mentre sono probabilmente di Giovanni Boldini gli accomodi dell'*Artaserse* e del *Demetrio*.¹ Come è noto, *Demetrio* e *Alessandro* furono riprodotti nel 1737 sulle scene ferraresi da Vivaldi, con un numero eterogeneo di modifiche forse in base alla diversa corrispondenza dei registri vocali fra i cast: quattro su sei disuguali in *Demetrio*, contro quattro ruoli principali convergenti in *Alessandro*, oltre al non trascurabile vantaggio, in questo caso, di poter affidare ad Anna Giraud diverse arie della protagonista interpretate nel 1736 dal celebre contralto Vittoria Tesi Tramontini.² Gli snodi drammatici primari che coinvolgono le eroine Cleonice e Cleofide, rispettivamente Faustina Bordoni Hasse nel 1732, la Tesi Tramontini nel 1736 e la Giraud nei due allestimenti del 1737, offrono l'opportunità di un confronto

Francesca Menchelli-Buttini, via S. Antonio 35, 56125 Pisa, Italia.
e-mail: francesca.menchelli@gmail.com

¹ Fra le monografie che ricostruiscono i rapporti di Hasse con Venezia si veda almeno il recente RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse, L'Epos*, Palermo, 2004, pp. 46-64, 222-232. Contengono una ricognizione dei compositori impegnati a Venezia negli anni '30 del Settecento SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli: I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo (Merope, 1734)*, in APOSTOLO ZENO e GEMINIANO GIACOMELLI, *La Merope*, ristampa anastatica, Ricordi, Milano, 1984, pp. X-XI, e REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in "Con che soavità". *Studies in Italian Opera, Song and Dance 1580-1740 (Essays Dedicated to Nigel Fortune)*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274, adesso in REINHARD STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1997, pp. 61-80: 66. Per l'identità dei revisori si può fare riferimento al saggio di REINHARD STROHM, *Hasse, Scarlatti, Rolli*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, «Analecta Musicologica», 15, Colonia, Volk, 1975, pp. 220-257, oltre che ai repertori più antichi, talvolta imprecisi, del Groppo, dell'Allacci e del Wiel. L'attività di Giacomelli e di Hasse a Venezia fra il 1729 e il 1745 sarà tema di studio in un prossimo volume sull'opera veneziana del Settecento.

² Cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1967, pp. 45-79, poi ampliato come *L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio*, in WALTER KOLNEDER, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978, pp. 311-356; REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 13), Firenze, Olschki, 2008, vol. II, pp. 596-611.

favorevole a chiarire i rapporti e le alternative possibili fra musica, parole, gesto, e a mostrare la presenza di tratti condivisi fra le tradizioni locali, prediligendo un commento un poco più approfondito delle intonazioni di Hasse. L'analisi si giova della convinzione che la discontinuità, la tendenza cioè alla polimetria e alla poliritmia, all'alternanza di figure anguste e dilatate costituisca, assieme alla propensione all'iterazione verbale e all'impiego delle fioriture, un elemento di complicazione ritmica, di alterazione dell'equidistanza tra le cadenze e di sottrazione alla simmetria nell'opera del Settecento, pur entro un impianto formale che resta nel complesso unitario ed equilibrato, per esempio tramite il ricorso ad effetti di cornice.³

I.

Nel libretto del *Demetrio* l'addio degli amanti costituisce il nucleo del secondo atto (II.12), cui preludono la decisione di Cleonice di rivedere Alceste (II.6) e un piccolo blocco di scene correlate (II.7-10), necessarie per dar tempo ad Alceste di giungere e per accrescere le attese; così i momenti seguenti (II.13-15) dipendono ancora dalle decisioni di Cleonice relativamente alla separazione. La partitura di Hasse accelera un poco sopprimendo le scene secondarie II.8-9, cambia *Manca sollecita con Non ho più core* (Cleonice, II.13), ma conserva *Nacqui agli affanni in seno* (Cleonice, II.7), *Non fidi al mar che freme* (Olinto, II.10), *Non so frenare il pianto* (Alceste, II.12).⁴ A Ferrara Vivaldi accoglie i tagli e muta tutte le arie di Cleonice e di Alceste, che ora cantano nell'ordine *Ho il cor già lacero*, *La man ti bacio e parto*, *Il povero mio core*. Il problema del legame delle arie sostitutive col resto della scena è affrontato tramite la riproduzione di materiali linguistici, talvolta al limite della ridondanza, come certifica per esempio l'allusione di *La man ti bacio e parto* alle battute «Su quella mano, / che più mia non sarà, permetti

³ Per i concetti di discontinuità, polimetria e poliritmia cfr. TRASYBULOS GEORGIADIS, *Musik und Sprache. Das Werden des abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlino-Göttingen-Heidelberg, Springer, 1974, trad. it. *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, a cura di Oddo Pietro Bertini, Napoli, Guida, 1989, pp. 119-127; TRASYBULOS GEORGIADIS, *Kleine Schriften*, Tutzing, Schneider, 1977, pp. 9-33; FRIEDRICH LIPPMANN, *Der Italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, «Analecta musicologica», 12, 14 e 15, Colonia, Volk, 1973-1975, trad. it. *Versificazione italiana e ritmo musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Napoli, Liguori, 1986, pp. 293-306; REINHARD STROHM, *Musical Analysis as Part of Musical History*, in *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Atti del Convegno Internazionale (Latina, 27-29 settembre 1990), a cura di Raffaele Pozzi, Firenze, Olschki, 1995, pp. 61-81: 72-81.

⁴ IL / DEMETRIO / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel famosissimo / TEATRO GRIMANI / di S. Gio: Grisostomo / Nel Carnovale dell'Anno / MDCCXXXII. / Dedicato a Sua Eccellenza / CARLO SACUILLE / Conte di Middlesex [...] / IN VENEZIA, MDCCXXXII. / Presso Marino Rossetti in Merceria / all'insegna della Pace. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. (da ora *Demetrio* 1732), pp. 44-53.

almeno / che imprima il labbro mio / l'ultimo bacio, e poi ti lascio», oppure l'analogia fra «Ho il cor già lacero / da mille affanni; / gl'astri congiurano / tutti a' miei danni» e l'ultimo stereotipato verso in recitativo, «Il mondo tutto a danno mio congiura».⁵ Peraltro, *Ho il cor già lacero* ricopia *Che mai risponderti* del *Demofonte* (1733), specie se si considera la versione eseguita dalla Giraud nella *Griselda* (Venezia, 1735), con l'aggiunta di un diverso *incipit* e d'un riferimento alle righe precedenti «Tutte a' miei danni / congiurano le stelle»,⁶ forse nel tentativo di affievolire la risonanza del modello, di sottrarsi allo speciale grado di memorabilità della posizione iniziale.⁷ Ma è pur vero che nello specifico l'apertura dell'aria di Metastasio con l'interrogativa indiretta condizionata dal destinatario risulta poco citabile e restia ad adattarsi ad una nuova situazione poetico-drammatica. Gli accomodi rispetto alla *Griselda* risalgono in parte alla *Ginevra, principessa di Scozia* (Firenze, 1736), da cui discende anche *La man ti bacio e parto*, aggiustata opportunamente dall'aria del Re *Al sen ti stringo e parto* (III.8).⁸

⁵ IL / DEMETRIO / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Bonacossi / A SANTO STEFANO / Nel Carnevale dell'Anno 1737. / DEDICATO / All'Emo, e Rmo Principe / IL SIG. CARDINALE / AGAPITO MOSCA / Legato di Ferrara. / In FERRARA. MDCCXXXVII. / Per Giuseppe Barbieri. *Con lic. de' Sup.* (da ora *Demetrio* 1737), pp. 50-51, 44. La riproduzione dei testi si attiene a un criterio discretamente conservativo: tuttavia, l'impiego degli accenti e della punteggiatura è stato adattato al sistema della convenzione moderna e non viene mantenuta la maiuscola incipitaria di verso.

⁶ GRISELDA / DRAMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / GRIMANI / DI S. SAMUEL / Nella Fiera dell'Ascensione / l'Anno 1735. / DEDICATO / A SUA ECCELLENZA / IL SIG. D. FEDERIGO / VALIGNANJ / Marchese di Cepagatti. / IN VENEZIA MDCCXXXV. / Appresso Marino Rossetti. / CON LICENZA DE' SUPERIORI. (da ora *Griselda* 1735), p. 21. I debiti con *Che mai risponderti* del *Demofonte* di Metastasio sono riconosciuti già da REINHARD STROHM, *Zu Vivaldis Operschaffen*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, vol. I, Firenze, Olschki, 1978, pp. 237-248: 246.

⁷ La tendenza a riprodurre il testo originale di un'aria, parodiato o alla lettera, dalla metà del da capo oppure solo nella parte centrale è stata osservata da JOHN WALTER HILL, *A computer-based concordance of Vivaldi's aria texts*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 4), Olschki, Firenze, 1988, vol. II, pp. 511-534, ma i versi iniziali di un'aria in genere sono maggiormente connessi col recitativo precedente e col contenuto di partenza. Per i concetti di «memorabilità» e «citabilità» cfr. GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e arte allusiva (a proposito di un verso di Catullo e di uno di Virgilio)*, «Strumenti critici», 16, 1971, pp. 325-333: 329-330.

⁸ GINEVRA / PRINCIPESSA / DI SCOZIA / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi in Firenze nel Teatro / di Via della Pergola / Nel Carnevale dell'Anno 1736. / SOTTO LA PROTEZIONE / DELL'ALTEZZA REALE DEL SERENISS. / GIO. GASTONE I. / GRAN DUCA DI TOSCANA. / IN LUCCA. / CON LICENZA DE' SUPERIORI. / MDCCXXXV. (da ora *Ginevra* 1736), pp. 50-51. Le citazioni che seguono sono tratte da *Demetrio* 1737, p. 44; *Ginevra* 1736, p. 50; *Griselda* 1735, p. 21, e da PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, II (Il Regno di Carlo VI, 1730-1740), Venezia, Marsilio, 2003, pp. 365-366.

Demetrio 1737, II.7

Chi avrebbe mai potuto
preveder tal sventura?

Il mondo tutto a danno mio congiura.

Ho il cor già lacerato
da mille affanni;
gl'astri congiurano
tutti a' miei danni;
timor m'opprime,
sperar vorrei;
la sorte barbara
mi fa tremar.

Divengo stupida
nel caso atroce;
non ho più lagrime,
non ho più voce;
non posso piangere,
non so parlar.

Griselda 1735, I.12

Tutte a' miei danni

congiurano le stelle [...]

Ho il cor già lacerato
da mille affanni;
empi congiurano
tutti a' miei danni;
vorrei difendermi,
fuggir vorrei;
del Cielo i fulmini
mi fan tremar.

Divengo stupida
nel colpo atroce;
non ho più lagrime,
non ho più voce;
non posso piangere,
non so parlar

Demofonte, III.7

Che mai risponderti,
che dir potrei?
Vorrei difendermi,
fuggir vorrei;
né so qual fulmine
mi fa tremar.

Divenni stupida
nel colpo atroce;
non ho più lagrime,
non ho più voce;
non posso piangere,
non so parlar.

La *Dorilla in tempe* (Venezia, 1726) offre *Il povero mio core*, riproposta in una versione musicale rielaborata, essendo il testo in origine assegnato non alla Giraud,⁹ sicché la scelta si chiarisce tenendo conto non tanto dell'interprete quanto forse delle reminiscenze di *Non ho più core* di Hasse rispetto a quel modello, fatta salva la novità del metro e la maggiore immediatezza della prima persona del verso iniziale: così corrispondono «core / dolore» in rima, l'interrogativo indiretto o diretto «chi», l'anafora «non».¹⁰

Dorilla in Tempe 1726, III.4

Il povero mio core
nell'aspro suo dolore
non trova ch'il consoli,
non ha chi lo ristori,
ma tutto è crudeltà.
Il Padre mi è tiranno,
il viver è mio affanno,
né posso con la morte
almeno aver pietà.

Demetrio 1737, II.11 [13]
Amore è il mio tiranno,
il trono il mio tormento
e a si crudel affanno
trovar non so pietà.

Demetrio 1732, II.13

Non ho più core,
non ho consiglio;
sento il dolore,
temo il peggior.
Il dover mio...
l'amore... oh Dio!
Chi sfortunata
v'è più di me!
Potesse almeno,
questo momento,
l'anima agitata
trarmi dal seno,
ch'altro contento
per me non v'è.

⁹ Provvede un confronto fra le due versioni di *Il povero mio core*, conservate rispettivamente nella partitura della *Dorilla* (1726) e in quella del *Catone in Utica* (1737), FERRUCCIO TAMMARO, *I pasticci di Vivaldi: «Dorilla in Tempe»*, «Nuovi studi vivaldiani», cit., I, pp. 147-184: 168-170.

¹⁰ Le citazioni che seguono sono tratte da DORILLA / IN TEMPE / MELODRAMMA EROICOPASTORALE / Da Rappresentarsi nel Teatro / di Sant'Angelo / NELL'AUTUNNO 1726. / DEDICATO / All'Illustrissimo Signore il Sig. / CO: ANTONIO / SAN BONIFACIO. / IN VENEZIA, MDCCXXVI. / Appresso Marino Rossetti in Merceria / All'Insegna della Pace. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. p. 41; *Demetrio* 1737, p. 52; *Demetrio* 1732, p. 53.

Per contenuto e per evocazioni verbali viene dunque a stabilirsi un parallelismo fra *Nacqui agli affanni in seno* e *Ho il cor già lacero* da una parte, fra *Non ho più core* e *Il povero mio core* dall'altra; per il metro poetico e per la musica vale l'opposto: *Ho il cor già lacero* (Allegro, C, Do minore) e *Non ho più core* (Allegro, 2/4, Si bemolle maggiore) si iscrivono al catalogo delle arie parlanti in tempo veloce, sillabiche e melodicamente frammentate, mentre *Nacqui agli affanni in seno* (Moderato di molto, C, Sol maggiore) e *Il povero mio core* (Tempo giusto, C, Sol minore) sono in tempo moderato, la seconda soltanto sillabica, caratterizzate dall'uso espressivo della nota ribattuta, dell'appoggiatura e del ritmo lombardo, che *Nacqui agli affanni in seno* espone nella versione più complicata di due biscrome seguite da una croma puntata.¹¹

Appresso alla partenza di Alceste in II.12, il monologo di Cleonice *Sarete al fin contenti* si trasforma in un dialogo a tre per l'uscita di Barsene e di Fenicio, la quale dunque ritarda lievemente l'aria di entrata della protagonista, *Manca sollecita*.¹² Le istanze contrarie di cui Barsene e Fenicio sono latori si traducono in una tecnica argomentativa sottilmente speculare, modello della tendenza metastasiana all'unità, alla simmetria, alla complementarità, col fine di lasciare gli animi sospesi in vista di un nuovo prossimo culmine.

Fenicio

Dunque è vero, o regina,
che avesti un cor sì fiero
contro te, contro Alceste?

Non ti credea capace
di tanta crudeltà. [...]

[...] L'atto inumano
detesterà chi vanta
massime di pietà. [...]

[...] Col tuo rigore
oh quanto perdi! [...]

Deh! rivoca... [...]

Vorrei renderti chiaro
l'inganno tuo. [...]

Barsene

Regina, è dunque vero
che trionfar sapesti
su i propri affetti anche al tuo ben vicina?

[...] Minor costanza
non sperava da te. [...]

[...] L'atto sublime
ammirerà chi sente
stimoli di virtù. [...]

[...] Oh quanta gloria acquisti!

[...] Ah! resisti...

[...] Di tua costanza il vanto
vorrei serbarti. [...]

Simili preziosismi su larga scala connotano, per esempio, il bisticcio fra Cleofide e Poro in fine del primo atto dell'*Alessandro nell'Indie*, il diverbio fra Mandane e Semira in II.9 dell'*Artaserse* e l'apertura del terzo atto di *Olimpiade*, in cui soltanto ci si giova delle prerogative dell'apparato visivo, secondo una

¹¹ Riguardo al manierismo del ritmo lombardo si rimanda alle riflessioni espone in REINHARD STROHM, introduzione ad ANTONIO VIVALDI, *Giustino*, trad. it. a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi, 1991, p. 10.

¹² La citazione che segue è tratta da PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica II*, cit., pp. 63-64.

pratica dei reimpieghi che è a questa data sintomatica di una maturazione della scrittura: donde la «bipartita, che si forma dalle rovine di un antico ippodromo, già ricoperte in gran parte d'edera, di spine e d'altre piante selvagge. Megacle, trattenuto da Aminta per una parte, e dopo Aristeia, trattenuta da Argene per l'altra: ma quelli non veggono queste» (ne è pallida imitazione II.8 del *Re pastore*).¹³

La prima sestina di *Manca sollecita* può alludere indirettamente all'esperienza dolorosa del distacco da Alceste in II.12, laddove nella seconda sestina il deittico «voi» chiama in causa i destinatari presenti, e i versi «perché turbarmi, / perché volete» fanno eco al vicino endecasillabo «perché affliggermi più? Che mai volete?». La coppia di rime tronche «morir» / «martir» rovescia comunque quella «martire» / «morire» che suggella il monologo iniziale di Cleonice, a vantaggio della coerenza della scena e del suo valore modellizzante. Il cenno esplicito agli interlocutori svanisce in entrambe le arie sostitutive, *Non ho più core* (Hasse) e *Il povero mio core* (Vivaldi); tuttavia, basta considerare come l'irruzione di Fenicio e di Barsene dia nel recitativo forma visibile al dilemma di Cleonice, cioè al suo oscillare fra l'inclinazione agli affetti e quella alla gloria, per intuire quanto ne possa guadagnare la recitazione al punto in cui le nuove arie introducono la coppia di ostacoli «dovere / amore» e «amore / trono» (si noti peraltro la tangibile esteriorizzazione di «trono» rispetto a «dovere», reminiscenza forse dell'antitesi di «regno / amore» nell'aria di I.3, «Fra tanti pensieri / di regno ed amore»).

Pietro Metastasio, *Demetrio*, II.13

Che giova al mondo
questa gloria tiranna,
se costa un tal **martire**,
se per viver a lei convien **morire**?
[...]

Manca sollecita
più dell'usato,
ancor che s'agiti
con lieve fiato,
face che palpita
presso al **morir**.
Se consolarmi
voi non potete,
perché turbarmi,
perché volete
la forza accrescere
del mio **martir**?

Demetrio 1732, II.11

Non ho più core,
non ho consiglio;
sento il dolore,
temo il periglio.
Il dover mio...
l'amore... oh Dio!
Chi sfortunata
v'è più di me!
Potesse almeno
questo momento,
l'alma agitata
trarmi dal seno,
ch'altro contento
per me non v'è.

Demetrio 1737, II.11 [13]

Il povero mio core
nell'aspro suo dolore
non ha chi lo consoli
non trova ch'li ristori,
ma tutto è crudeltà.
Amore è il mio tiranno,
il trono il mio tormento,
e a sì crudel affanno
trovar non so pietà.

Cleonice intona l'attacco di *Non ho più core* su un disegno somigliante – salvo l'appropriata amplificazione della prima sillaba – a quello che apre la seconda sezione di canto A¹ e la sezione centrale B di *Ho il cor già lacero*, uguale peraltro a *Che mai risponderti – Divengo stupida* (Adagio/Presto, C, Si bemolle

¹³ PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica II*, cit., p. 274. Le citazioni che seguono sono tratte da pp. 63-65 dello stesso volume; da *Demetrio* 1732, p. 53, e da *Demetrio* 1737, p. 52.

maggiore) nell'intonazione che Leonardo Leo approntò per la ripresa del *Demofonte* a Napoli nell'autunno 1741, rifacendo quasi interamente una partitura del 1735, allestita col concorso di Giovanbattista Mancini, Domenico Sarri e Giuseppe Sellitti:¹⁴

Leonardo Leo, *Demofonte* (1741), *Che mai risponderi*, GB-Lbl, Add. 16044, cc. 166v-167r, bb. 72-75

Larghetto
 Di-ven-ni sti - pi-da ne' col-po a- no - ce, nel col-po a- no - ce:

Johann Adolf Hasse, *Demetrio* (1732), *Non ho più core*, I-Vnm, Cod. It. IV.482, c. 112v, bb. 29-30

Allegro
 Non ho più core.

¹⁴ Quando non segnalati in edizione moderna, gli esempi musicali consistono di trascrizioni da manoscritti, nelle quali si è provveduto a modernizzare l'uso delle chiavi e delle alterazioni. *Ho il cor già lacerato* è analizzata in REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979, trad. it. *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Lorenzo Bianconi e Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 235-238; JOHN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, «Journal of the American Musicological Society», 31, 1978, pp. 53-82: 56-59; ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi (1727-1738)* «Studies in British Musicology», 4, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, vol. I, pp. 178-181.

Antonio Vivaldi, *Griselda* (1735), *Ho il cor già lacero*, bb. 25-27 e 54-55, da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, pp. 222-231

Allegro

p

Ho il cor già lacero da mil-leaf-fan-ni; Di-ven-go stu-pi-da nel col-po a-tro-ce.

p

Reminiscenze, imitazioni o allusioni, evocazioni¹⁵ che suggeriscono l'ipotesi del circolo di stilemi e di formule ritmico-melodiche di durevole prestigio, riferibili a una specie di soluzione esemplare inerente al metro poetico, al contenuto, al dramma. Garantisce sfumature diverse l'accompagnamento, più indipendente e disuguale in Vivaldi, caratterizzato dal procedere colla parte dei primi violini nei due altri esempi. In Leo si osservi altresì il maggiore dispiego di mezzi musicali, quali il tetracordo cromatico al basso, la dilatazione tramite la ripresa del verso «nel colpo atroce», l'interpunzione orchestrale e la corona, per isolare le prime righe dalla parte restante, contraddistinta dal ricorrere ossessivo dell'anafora della negazione «non» piuttosto che da un mutamento d'affetto. Il richiamo è certo alla struttura del da capo, dove tuttavia il passaggio dall'attacco in Adagio del soprano sul sostegno rarefatto del basso all'impulso dei sedicesimi nel Presto rileva il discrimine fra il gesto indicativo iniziale («Che mai risponderti, / che dir potrei?») e la manifestazione più violenta della soggettività («Vorrei difendermi, / fuggir vorrei»).

Lo sfoggio precoce ma non insolito della pausa all'ingresso del canto in *Ho il cor già lacero*, simile alla scelta per l'attacco addirittura privo di ritornello strumentale di *Che mai risponderti* (attribuibile a Domenico Sarri) nel *Demofonte* napoletano del 1735, serve quindi a creare uno scarto, uno spunto pregnante in sé estraneo rispetto alla soluzione successiva meno marcata ma prevalente, secondo una maniera abbastanza tipica di Vivaldi.¹⁶ La pausa infrange e trasforma il comunissimo attacco gestuale sull'accordo spezzato di tonica in posizione di secondo rivolto, col levare prediletto di quarta ascendente, che nell'esempio «napoletano» si espande nella successiva ripetizione sino alla settima di dominante e poi sino al Fa superiore all'inizio del Vivace, qui senza

¹⁵ Cfr. GIORGIO PASQUALI, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.

¹⁶ Sulla differenziazione degli inizi delle due sezioni A e A¹ cfr. ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 130-132. La terminologia fa riferimento al saggio ormai classico di JURIJ LOTMAN, *Valore modellante dei concetti di «fine» e «inizio»*, in JURIJ LOTMAN e BORIS USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, trad. it. a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, pp. 135-141.

le interruzioni e i sospiri delle pause, funzionali ad esprimere l'annichilimento di Dircea e, nelle bb. 3-4, a introdurre il cambio di andamento mediante una sorta di realizzazione scritta del rallentando.

Antonio Vivaldi, *Griselda* (1735), *Ho il cor già lacero*, cit., bb. 10-12, da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, pp. 222-231

Demofonte (1735), [Domenico Sarri] *Che mai risponderti*, I-MC, 3-D-17, c. 144v, bb. 1-5

Tornando ad Hasse, parole e musica vanno nella stessa direzione quando la forma simmetrica di «Non ho più core, / non ho consiglio, / sento il dolore / temo il periglio» corrisponde a un'articolazione musicale in segmenti uguali di 4 + 4, oppure quando la riduzione del discorso alle parole emblema di dovere e di amore rende inevitabili le pause per realizzare i segni di sospensione, mentre la voce resta praticamente ferma sul Si bemolle illuminato di luce sempre nuova attraverso l'armonia cangiante, preliminare – assieme alla nuova figura dell'accompagnamento che si insinua a b. 36 – ad un colmo sul dilatarsi dell'esclamazione «oh Dio!».

Johann Adolf Hasse, *Demetrio* (1732), *Non ho più core, I-Vnm*, Cod. It. IV.482, c. 112v, bb. 29-41

Le prerogative dell'inciso iniziale vengono esaurite in A¹ e nella sezione centrale B, nel primo caso anche tramite una contrazione del ritmo melodico e armonico conseguente al singolare incastro fra il soprano e i primi violini, cui si affida la versione più aspra con il salto conclusivo, da ripetersi poi insistentemente sulla coloratura di «sfortunata», appresso il piccolo colpo di scena dell'entrata *forte* in anticipo dei primi violini (b. 79) che trascina con sé la voce, badando forse di evitare un'eccessiva monotonia: peraltro, già «temo il periglio» (bb. 73-74) assume rilievo dal gesto inatteso della scala discendente, sottolineato col mutare altrettanto improvviso del corteggio armonico e tramite il breve disporsi dei primi violini colla parte.

Johann Adolf Hasse, *Demetrio* (1732), *Non ho più core, I-Vnm*, Cod. It. IV.482, cc. 113v-114r, bb. 67-74 e 78-86

II.

Nel secondo atto dell'*Alessandro nell'Indie* l'imprevista notizia della morte dello sposo costituisce l'ulteriore peripezia della regina Cleofide, totale rovesciamento rispetto alla precedente manifestazione di clemenza di Alessandro verso Poro. Forse proprio il subbuglio espresso nel recitativo *Che mi giovò sull'are*, confacente a un'intonazione con strumenti, nel 1736 consigliò per l'aria d'entrata *Se il Ciel mi divide* la sostituzione con versi più energici e vibranti come quelli di *Il regno, il consorte* (II.13), ma nel medesimo metro del senario regolarmente accentuato con misura dattilica, traendo dall'originale l'antitesi «vita-morte» (da «viver-morir») e l'ipotetica «Dell'idolo mio / se il Cielo mi priva» (da «Se il Ciel mi divide / dal caro mio sposo»). Reinhard Strohm inoltre rileva l'intima connessione col recitativo, di cui le righe «Il regno, il consorte, / la pace perdei; / la vita mi resta, / ma questa di morte / più dura è per me» evocano «Lo sposo, il regno, / misera! già perdei; / si perda ancora / la vita che m'avanza».¹⁷ Il nuovo testo spinge in direzione dell'aria parlante, cioè di un «morceau d'expression, d'agitation, un air qui exprime la passion par des moyens différens, par des mots, par exemple, entrecoupés, par des soupirs élancés, avec de l'action, du mouvement»,¹⁸ nel quale far eccellere le doti canore e attoriali di Vittoria Tesi Tramontini, attingendo al medesimo modello di un'aria vivaldiana scritta qualche anno prima per Anna Giraud, *La madre, lo sposo* del *Farnace* (Mantova, 1732), lo stesso che *La figlia, lo sposo* del *Motezuma* (Venezia, 1733) oppure ancora *Se parto, se resto* del *Catone in Utica* (Verona, 1737): non è dunque per una mera stravaganza se *Il regno, il consorte* si conserva nell'allestimento ferrarese.¹⁹

¹⁷ REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, p. 610.

¹⁸ La celebre citazione contenuta nella pagina dei *Mémoires* che descrive il primo incontro con Vivaldi è tratta da CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1954, p. 165. A p. 722 si trova la versione pubblicata da Goldoni nella prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali delle proprie opere.

¹⁹ Le successive citazioni sono tratte da PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, vol. I (*Il periodo italiano, 1724-1730*), Venezia, Marsilio, 2002, p. 487; *L'ALESSANDRO / NELL' INDIE. / Dramma per Musica / DA RAPPRESENTARSI / Nel Famosissimo Teatro Grimani*

Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie*, II.14

Cleofide Che mi giovò sull'are
tante vittime offrirvi, ingiusti dei!
Se voi de' mali miei
siete cagione, all'ingiustizia vostra
non son dovute; e, se governa il caso
tutti gli umani eventi, (*Con passione disperata*)
vi usurpate il timor, numi impotenti.

Gandarte Ah che dici, o regina! Un mal privato
spesso è pubblico bene;
e v'è sempre ragione in ciò che avviene.
Fuggi; torna in te stessa;
pensa a salvarti.

Cleofide A che fuggir? Qual danno (*Come sopra*)
mi resta da temer? Lo sposo, il regno,
misera! già perdei; si perda ancora
la vita che m'avanza;
dov'è più di periglio, ho più speranza.

Se il ciel mi divide
dal caro mio sposo,

perché non m'uccide
pietoso il martir?

Divisa un momento
dal dolce tesoro,
non vivo, non moro;
ma provo il tormento
d'un viver penoso,
d'un lungo morir.

Motezuma (1733), II.14

La figlia, lo sposo
m'affligge, mi svena;
lo sdegno, la sorte
m'accresce la pena,
e misera, oh Dio!
mille affanni ho in cor.
Turbata la mente,
non ode, non sente;
tra sdegno ed amore
il povero core
confonde il dolor.

Alessandro nell'Indie 1736 e 1737

Il regno, il consorte,
la pace perdei;
la vita mi resta,
ma questa di morte
più dura è per me.
Mio sposo, ove sei?
Ah, barbare stelle!
più speme non v'è.

Dell'idolo mio
se il cielo mi priva,
è vano ch'io viva.
Seguirti vogl'io;
bell'ombra diletta,
m'aspetta, con te.

Vi è poi per la veste musicale una tradizione suggestiva che guida in *La figlia, lo sposo* (Allegro molto, C, Do minore) la scelta della tonalità d'impianto, l'esordio in levare, la tendenza a dividere il senario in due trisillabi mediante la pausa, l'approdo alla parallela maggiore coincidente con una *climax* melodica.²⁰

/ di S. Gio: Grisostomo / *Nel Carnevale dell'Anno 1736*. / DEDICATO / A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR / MARCHESE BOTTA / Tenente Generale di S. M. / C. C. ec. ec. ec. / IN VENEZIA, MDCCXXXVI. / Per Marino Rossetti. / CON LICENZA DE' SUPERIORI. pp. 53-54; MOTEZUMA / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi / NEL TEATRO / DI SANT'ANGELO / Nell'Autunno dell'Anno 1733. / IN VENEZIA, / Appresso Marino Rossetti, in Merceria / all'Insegna della Pace. / *Con Licenza de' Superiori*. p. 46.

²⁰ La tipologia è discussa in REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll., «Analecta Musicologica», 16, Colonia, Volk, 1976, vol. I, pp. 63-65, 240-241.

HASSE E VIVALDI

Antonio Vivaldi, *Motezuma* (1733), *La figlia, lo sposo*, D-Bs, SA 1214, c. 75r, bb. 7-12

Allegro molto

La fi-glia, lo spo-so mi'af-dig-ge, mi sve-nic lo sde-gno, la sor-te m'ac-cie-sce la pe-na, e mi-se-ra, oh Di-o, oh Di-et

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and three instrumental parts. The tempo is 'Allegro molto'. The score consists of four staves. The vocal line is on the bottom staff, with lyrics in Italian. The three instrumental parts are on the top three staves. Dynamics include piano (p) and forte (f). The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

Lo stesso genere di attacco spezzato qualifica le prime battute di *Che furia, che mostro* (III.4, Allegro assai, ♯, Mi bemolle maggiore) del *Siroe, re di Persia* (Bologna, 1733) di Hasse, con impeto culminante all'inizio della parte centrale in una lenta catabasi di quasi due ottave su sette battute, esasperata dal 'ritardando' conclusivo, figura della folle e improbabile discesa agli inferi con cui l'interprete, ancora la Tesi Tramontini, doveva sprigionare tutta l'aggressiva disperazione della protagonista Emira.²¹

Johann Adolf Hasse, *Siroe, re di Persia* (1733), *Che furia, che mostro*, A-Wn, Hs 17256, bb. 22-26

Allegro assai

Che fu-ria, che mo-stro, che bar-ba-ro pa-dret

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and three instrumental parts. The tempo is 'Allegro assai'. The score consists of four staves. The vocal line is on the bottom staff, with lyrics in Italian. The three instrumental parts are on the top three staves. Dynamics include piano (p) and forte (f). The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

²¹ Un commento all'opera e all'aria è offerto in REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, cit., pp. 200-213: 210.

Johann Adolf Hasse, *Siroe, re di Persia* (1733), *Che furia, che mostro*, A-Wn, Hs 17256, bb. 107-114

An - ch'io ne - gli E - li - si di - scen - der io vo - glio, di - scen - der io vo - glio.

In circostanze di analoga instabilità emotiva «Fra tanti pensieri / di regno ed amore» (I.3, Piuttosto andante, ♯, Sol maggiore) di Cleonice nel *Demetrio* di Hasse applica in tempo più lento la variante altrettanto canonica della sincope al posto della pausa, cioè un segno d'amplificazione / unificazione di contro al frammento, quasi giocando con le due alternative della scrittura nella parte centrale (si confronti il canto con i primi violini), probabilmente in nome di un principio di varietà e d'intensificazione, cui pure si adeguano nelle bb. 111-113 la maggiore consistenza dei ritmi lombardi, l'utilizzo dell'accordo di settima diminuita e la subitanea deviazione armonica per rendere le oscillazioni del conflitto interiore nel verso «risolvo, mi pento».

Johann Adolf Hasse, *Demetrio* (1732), *Fra tanti pensieri*, I-Vnm, Cod. It. IV.482, c. 21r, bb. 25-29

Più tosto andante

Fra tan - ti pen - sie - ri di re - gno e d'a - mo - re, di

Johann Adolf Hasse, *Demetrio* (1732), *Fra tanti pensieri*, I-Vnm, Cod. It. IV.482, c. 24r, bb. 108-113

Le cu-re del re-gno, gli af-fet-ti ram-men-to; ri-sol-vo, mi

*Il regno, il consorte avrebbe facilmente obbedito a queste convenzioni, specie se osserviamo come il declamato del recitativo *Che mi giovò sull'are* si organizza nelle bb. 19-21, ed invece imbrocca una strada diversa. Ma procediamo con ordine. Nel rapporto voce/accompagnamento che contraddistingue il recitativo *Che mi giovò sull'are*, dove il canto è preferibilmente interpunto dalle scale degli archi, si coglie una progressione del *pathos* e si lascia spazio al gesto scenico della cantante:*

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Che mi giovò sull'are*, GB-Lbl, Add. 30838, c. 128v, bb. 19-21

lo spo-so... il re-gno... mi-se-ra, già per-dei.

Una simile mescolanza di dramma e di musica raggiunge l'effetto ma è tipica della forma dell'accompagnato e talvolta pertiene persino all'aria, come testimoniano in Hasse – con il dato aggiuntivo dell'esecuzione all'unisono – il recitativo *Tu, barbaro, tu piangi! E chi l'uccise?* in III.4 del *Siroe, re di Persia* (Bologna, 1733), e l'ultima aria del primo atto del *Gerone, tiranno di Siracusa* (Napoli, 1727), *Si... verrò... ma come... oh Dio!*, che illustra lo stato estremo di Clotilde/Giustina Turcotti dinanzi alla sconfitta dello sposo mediante l'ingresso vocale declamatorio, allusivo al parlato attraverso i lembi ridotti del canto, le pause, gli interventi strumentali, ma dopo il ritornello, che parrebbe acquistare quasi la valenza di un piccolo preludio.

Johann Adolf Hasse, *Siroe, re di Persia* (1733), *Tu, barbaro, A-Wn*, Hs 17256, bb. 8-11

Johann Adolf Hasse, *Gerone, tiranno di Siracusa* (1727), *Si... verrò... ma come... oh Dio!*, *A-Wn*, Hs 17280, bb. 11-13

Il passaggio in *Alessandro* all'aria *Il regno, il consorte* convoglia l'agitazione di Cleofide nel moto all'unisono delle crome disposte a due a due, in cui si percepiscono l'effetto della sincope, che vela una scala ascendente, e l'assimilazione di movenze strumentali, a guardare per esempio i violini nel ritornello e nell'accompagnamento dell'aria della *Griselda*, *Scocca dardi l'altero tuo ciglio* (Ottone, II.7, Allegro molto, C, Do maggiore), col supplemento della direzione contraria del basso.²²

²² Il modello più comune prevede invece che l'accompagnamento diminuisca il canto coi sedicesimi, come ad esempio in *Agitata è l'alma mia* della *Didone abbandonata* di Sarri riadattata dall'autore per Venezia nel 1730 (cfr. REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento*, cit., vol. II, es. mus. 89). Quasi un trentennio appresso, la splendida messa di voce di *Parto; ma tu, ben mio* nell'ultima versione della *Clemenza di Tito* di Hasse (Napoli, 1759), su un Re costante di cinque battute, lascia attendere per un istante la discesa unisona dell'orchestra e poi il moto dei sedicesimi dei violini, legati appunto a due a due e con l'appoggiatura.

HASSE E VIVALDI

Antonio Vivaldi, *Griselda* (1735), *Scocca dardi l'altero tuo ciglio*, bb. 20-25, da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, pp. 237-238

Allegro molto

Scoc - ca dar - di Fal - te - ro tuo ci - glio, Fal - te - ro tuo ci - glio

Detailed description: This is a musical score for a scene from Vivaldi's opera *Griselda*. It consists of five staves: two for violins, one for the cello and double bass, and two for the vocal line. The tempo is marked 'Allegro molto'. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line includes the lyrics 'Scoc - ca dar - di Fal - te - ro tuo ci - glio, Fal - te - ro tuo ci - glio'. There are dynamic markings like 'p' (piano) and phrasing slurs throughout the score.

Il culmine in Hasse viene raggiunto sulla piccola accelerazione conclusiva eccedente la giusta proporzione verso la decima superiore, declamando quasi d'un fiato con slancio carico di tensione, prima di distendersi sulla ripresa del concetto determinante «la pace perdei».

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Il regno, il consorte*, GB-Lbl, Add. 30838, c. 130r, bb. 13-17

Allegro assai e con spinto

Il re - gno, il con - sor - te, la pa - ce per - de - i, la pa - ce per - de - i, la vi - ta mi re - sta, ma

Detailed description: This is a musical score for a scene from Hasse's opera *Alessandro nell'Indie*. It consists of five staves: two for violins, one for the cello and double bass, and two for the vocal line. The tempo is marked 'Allegro assai e con spinto'. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line includes the lyrics 'Il re - gno, il con - sor - te, la pa - ce per - de - i, la pa - ce per - de - i, la vi - ta mi re - sta, ma'. There are dynamic markings like 'p' (piano) and phrasing slurs throughout the score.

La versione più regolare del disegno segna l'inizio della parte B, la quale presenta o rielabora di frequente motivi di A in funzione dell'unità dell'affetto, qui sotto il segno della parola «affanno»; si rileva anche il canonico movimento di riposo dell'ottava discendente, che la prima sezione di canto ritarda a b. 17, a sigillo di una variante assai scarna del disegno ascendente, ora accompagnata da autonome figurazioni degli archi.

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Il regno, il consorte, GB-Lbl, Add. 30838*, cc. 132v-133r, bb. 55-57

The image shows a musical score for a vocal part with piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef, both marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is a bass line in bass clef, also marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is a vocal line in treble clef with lyrics underneath. The fifth staff is a bass line in bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Del-Fi - do-lo mi - o se il Cie - lo mi pri-va,". There is a downward-pointing arrow from the end of the fourth staff to the beginning of the fifth staff.

L'unisono, la direzione, il levare, il ripiegamento conclusivo sono sfruttati anche da un'altra aria della *Griselda*, «Che legge tiranna, / che sorte spietata» (Roberto, II.8, 2/4, Mi minore), affine per il testo e per l'invenzione musicale a «Che legge spietata, / che sorte crudele» (Arbace, I.3, ♯, Mi maggiore) del *Catone in Utica* (1728) di Metastasio-Vinci,²³ nella quale tuttavia il medesimo profilo melodico porta in primo piano la scelta ritmica della sincope, con l'obbligo d'incrinare – nel senso di una maggiore instabilità – la quadratura dell'indugio sul Si.

Antonio Vivaldi, *Griselda* (1735), *Che legge tiranna*, bb. 20-25, da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, p. 230

The image shows a musical score for a vocal part with piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The third staff is a bass line in bass clef. The fourth staff is a vocal line in treble clef with lyrics underneath. The fifth staff is a bass line in bass clef. The lyrics are: "Che leg - ge, che leg - ge ti - ran - na! Che sor - te, che sor - te spie - ta - ta!". The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

²³ La parodia è stata identificata e discussa per primo in REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, cit., p. 233; cfr. anche KLAUS HORTSCHANSKY, *Arientexte Metastasios in Vivaldis Opern*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 4, 1983, pp. 61-74: 69-70.

HASSE E VIVALDI

Leonardo Vinci, *Catone in Utica* (1728), *Che legge spietata*, bb. 1-4, da Reinhard Strohm, *Italianische Opernarien*, cit., vol. II, p. 8

Che leg-ge spie-ta-ta, che sor-te cru-de-le

In *Il regno, il consorte* il particolare della scala ascendente è poi esposto alla fine della prima sezione A, nella veste più lenta e metricamente lineare, entro i bordi dell’ottava, stavolta lasciando la messa in rilievo al concitato delle semicrome ribattute incessantemente e alla differenziazione dinamica.

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell’Indie* (1736), *Il regno, il consorte*, GB-Lbl, Add. 30838, c. 130v, bb. 22-24

Ah, bar-ba-re stel-le! più spe-me, no, non v'è, ___

Lo stesso accompagnamento di semicrome acquista in corrispondenza dell’accenno all’ombra diletta dello sposo nella parte centrale – assieme al registro grave della voce – il valore di un gesto imitativo espressivo, utilissimo poi a mantenere la tensione sull’avvenimento delle note lunghe che evocano l’azione di «m’aspetta», tanto più che la durata della minima era servita sinora solo per sottolineare il sospiro «ah», la seconda volta col rinforzo del volgere improvviso alla sottodominante maggiore Mi bemolle.²⁴

²⁴ Un tentativo di classificazione del gesto teatrale si trova in DENE BARNETT, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter, 1987, ed è stato sviluppato in relazione alla musica da REINHARD STROHM, *Dramma per musica*, cit., pp. 220-236: 222-223; cfr. anche MELANIA BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre (1680-1720): Plots, Performers, Dramaturgies*, Amsterdam-Cremona, Brepols, 2000, pp. 11-21.

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Il regno, il consorte, GB-Lbl, Add. 30838, c. 133r, bb. 58-62*

bel-For - bra di - let - ta. se - guir - ti vo - gli - o: m'a - spet - ta. m'a - spet - ta.

Il disegno iniziale avvince ancora all'inizio della seconda sezione A¹, cui immette una sorta di cadenza vocale isolata dalle pause, consistente di materiale già ascoltato, una specie di segnale per accrescere l'attenzione in vista di una sorpresa se possibile ulteriormente accentuata, poiché l'anabasi all'unisono s'arresta uno scalino prima di compiere il percorso più naturale, sulla settima minore La bemolle, subito armonizzata dall'accordo di settima diminuita, con interruzione della continuità del procedere strumentale e scivolando nell'ambito della parallela minore della sottodominante (Do minore), proprio in corrispondenza dell'unica ripetizione del testo, che mette in risalto la parola «pace».

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Il regno, il consorte, GB-Lbl, Add. 30838, c. 131r, bb. 29-32*

For - tu - re stel - le! Il re - gno al con - so - le tu pu - te. la pa - ce per - de - i.

La versione della scala che copre la distanza della decima si ripete poco appresso e nella coda, condensata tuttavia dal levare di quarta, lenta e priva dell'effetto della sincope come alla fine della prima sezione A, pronta a richiudersi su sé stessa scorrendo per grado congiunto dal Mi bemolle₄ al Si bemolle di partenza. Sarebbe impossibile non rilevarvi anche un ideale

complemento, almeno dal punto di vista melodico, dello slancio ascendente dell'esordio: e dunque l'impianto formale dell'aria appare più che altrove perfettamente equilibrato e unitario, pure nel disporre il ricorso all'espedito abbastanza comune della cornice, senza rinunciare alla varietà, alla discontinuità, alla deviazione ritmica, strumenti necessari per definire accuratamente l'alternanza di culmini e di attese.

Johann Adolf Hasse, *Alessandro nell'Indie* (1736), *Il regno, il consorte, GB-Lbl*, Add. 30838, c. 132r, bb. 42-48

Riprendiamo infine il punto in cui l'inizio della seconda sezione di canto devia alla parallela minore della sottodominante, certo con finalità suggestiva. L'effetto nella medesima posizione è prediletto da Giacomelli, che non manca di profittare del carattere canonico (e quindi citabile) dell'invenzione melodica nel minore, contrassegnata dal *cliché* dell'intervallo di settima diminuita discendente. Senza dover ammettere contatti diretti o la volontà di emulazione competitiva, conviene richiamare ancora una volta il ruolo neutro della tradizione, «che è insieme condizionamento e aiuto al dire», e lo spazio dell'intertestualità, della figuralità, che concerne non solo Vivaldi ma ancora tutta la maniera compositiva settecentesca «nello spessore storico in cui essa si radica».²⁵

²⁵ GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti*, cit., pp. 328 e 332. Il valore teorico degli interventi di Pasquali e di Conte citati nel presente saggio è ampiamente riconosciuto da MONICA CRISTINA STORINI, *Teorie e metodi dell'intertestualità*, in *Letteratura italiana e utopia*, vol. II, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», Roma, Editori Riuniti, 1995, pp. 107-126: 112-115.

Pablo Queipo de Llano

NUEVAS HIPÓTESIS CRONOLÓGICAS PARA RV 51, RV 53, RV 355 Y RV 594

La presente disertación tiene por objeto la propuesta de nuevas hipótesis o precisiones cronológicas para cuatro obras vivaldianas: el concierto en La menor para violín, cuerda y bajo continuo RV 355, la sonata en Do menor para oboe y bajo continuo RV 53, la entonación en Re mayor del salmo *Dixit Dominus* (salmo 109) *in due cori*, RV 594 para voces solistas, coro a cuatro voces mixtas, dos trompetas, dos oboes, cuerda y bajo continuo y la sonata en Sol menor para flauta travesera y bajo continuo RV 51. Las nuevas hipótesis se fundamentan en el estudio de las conexiones temáticas existentes entre estas cuatro obras y diversas páginas de datación más bien segura, es decir, emplean el método de la relación temática como base de la deducción cronológica. Conviene apuntar, como cuestión preliminar, que la confrontación temática no es en absoluto un método científico que permite establecer con certeza la datación cronológica, pero sí constituye un instrumento muy útil e interesante (y normalmente desusado) en la siempre ardua y compleja investigación cronológica vivaldiana.

El empleo que la musicología vivaldiana ha venido haciendo del «método temático» para las cuestiones relativas a la datación de las obras resulta cuando menos curioso y contradictorio; generalmente, las coincidencias integrales entre una obra datada y una o varias de datación incierta – es decir, la reaparición literal e integral de un movimiento cronológicamente identificado en el seno de un obra de datación incierta – suelen comportar una asimilación cronológica de las obras en cuestión: ello es lo que ha ocurrido con la datación del *Dixit Dominus*, RV 807 recientemente descubierto, que ha sido pacíficamente atribuido a 1732 *circa* en función de la evidente conexión temática de su sexto movimiento (*Dominus a dextris tuis*) con la sección A del aria *Alma oppressa* (Acto I, escena 9) de la ópera *La fida ninfa*, RV 714, estrenada en 1732, un palmario caso de citación y reciclaje literal que, sin embargo, no supone en sí mismo certificación alguna de la fecha de composición del salmo. No en vano son muchas las páginas de Vivaldi que presentan coincidencias temáticas aparentemente análogas que abarcan un enorme arco temporal que diluye por tanto la hipótesis de correspondencia cronológica de las citaciones: un buen ejemplo al respecto lo constituyen dos predilectos pasajes de las sonatas «juveniles» de la *Opera*

Seconda (1709)¹ que Vivaldi reutilizó de forma literal en obras mucho más tardías de datación segura (el concierto para violín Op. XI n. 5, RV 202 publicado en 1729), aproximada (el concierto para dos violines RV 513 publicado en edición pirata en 1736) o probable, como la *Ciaccona* que finaliza el concierto para cuerda RV 114, cuya conexión con la *Corrente* de la sonata Op. II n. 7, RV 8 no sugiere, por obvias razones de naturaleza estilística, una reconsideración hacia el pasado de la fecha de composición del concierto – 1720 *circa* – convencionalmente estimada por la musicología vivaldiana. Sin embargo, éstos y otros muchos casos similares a los que se acaban de referir pertenecen a un tipo de reciclaje «motívico-temático» más bien funcional que engloba frases o paráfrasis favoritas del compositor, pasajes reutilizados por razones prácticas o motivos recurrentes de orden lingüístico adscribibles al vocabulario permanente vivaldiano, una suerte de material reciclado que, precisamente por su permanente recurrencia, ya sea funcional o fruto de la predilección del compositor, nada aporta al discernimiento cronológico.

Dejando por tanto al margen estos casos excepcionales de reciclajes «predilectos» o funcionales, lo cierto es que el análisis comparativo de las numerosísimas citas, relaciones o paráfrasis que concurren en la música vivaldiana revela que la inmensa mayoría de las conexiones temáticas resultan cronológicamente relevantes en virtud de las palmarias analogías estilísticas que, generalmente apoyadas por otras de índole textual, documental o rastrográfica, suelen aflorar entre las obras relacionadas y que por tanto justifican las hipótesis de afinidad o cercanía cronológica basadas en las relaciones temáticas, tal y como sucede en el referido caso de *La fida ninfa*, RV 714 y el *Dixit Dominus*, RV 807. Sin embargo, más allá de casos tan flagrantes como éste, es decir, de reciclajes literales a gran escala de obvia identificación, los estudios cronológicos de la obra vivaldiana tienden a postergar o incluso ignorar el método del confronto temático minucioso, renunciando así a la inmensa fuente de información cronológica que pueden proveer las conexiones temáticas o incluso motívicas, que en muchos casos permiten descubrir interesantísimas relaciones compositivas que pasan generalmente desapercibidas en los estudios cronológicos convencionales, cuyas líneas de investigación suelen de hecho basarse en análisis «extramusicales» – es decir, documentales, caligráficos y rastrográficos – que se antojan francamente limitados por el simple hecho de obviar la propia sustancia musical de las composiciones.

¹ Se trata de los 15 últimos compases del *Preludio* de la sonata Op. II n. 10, RV 21 – que asimismo aparecen en los respectivos movimientos lentos intermedios del concierto para violín Op. XI n. 5, RV 202 y del concierto para flauta de pica RV 441 – así como de una incisiva frase cromática que comparece en los compases 31-33 de la *Corrente* que finaliza la sonata Op. II n. 7, RV 8, un predilecto pasaje que fue reutilizado por Vivaldi en la sección A del aria *Di Cariddi li vortici ondosi* (Acto III, escena 2) de la ópera *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700 (1716), en los tiempos intermedios de los conciertos RV 112, RV 291 y Op. IV n. 4, RV 357 así como en los movimientos finales de los conciertos RV 197, Op. VI n. 1, RV 324, RV 333, RV 441 y RV 808.

Un caso que revela la correspondencia cronológica que, por norma, suelen conllevar las conexiones temáticas vivaldianas lo ofrecen los conciertos RV 540 y RV 558, ambos fechados en 1740, es decir, dos de los escasos conciertos vivaldianos que han podido ser datados a «ciencia cierta». Tal y como ya ha sido puesto de manifiesto,² ambos conciertos comparten una importante sección temática de sus *ritornelli*, una llamativa conexión (ejemplo 1) que, con independencia de la datación cierta de sendas obras, justificaría por sí misma una hipótesis cronológica similar para los dos conciertos; en otras palabras, si por un momento imaginamos el supuesto de que el bello manuscrito (parcialmente autógrafo) que transmite los *Concerti con molti istromenti* regalado como *souvenir* al Príncipe de Polonia Friedrich Christian el 21 de marzo de 1740³ solamente contuviera los conciertos RV 540, RV 552 y la sinfonía RV 149, es decir, no conociéramos la fecha de composición del RV 558, la notable conexión de los *ritornelli* de RV 540 y RV 558, a su vez apoyada por la palmaria analogía estilística de las obras, sugeriría una datación bien contemporánea para ambos conciertos, una suposición cronológica netamente temática que, en prueba de su hipotética verosimilitud, viene en realidad certificada por la precisa datación que ostenta el elegante frontispicio del *souvenir* concertístico veneciano, que de hecho viene a constituir un importante aval de la eficiencia cronológica del método temático.

Ejemplo 1.

RV 540 Allegro (I) [Viola d'amore e liuto tacent]

16

Violino I
Violino II
Viola
Bassi

RV 558 Allegro (III)

14

Flauti, Mand. e VI
Violini in Tromba
Viola
Chl., Th., Vl. e Basso

² PABLO QUEIPO DE LLANO, *El furor del Prete Rosso*, Musicalia Scherzo 4, Madrid, Antonio Machado libros/Fundación Scherzo, 2005, pag. 315 (nota 198).

³ El manuscrito se conserva hoy día en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde: *D-Dlb*, Mus. 2389-O-4.

Como conclusión preliminar cabe afirmar, por tanto, que el método del confronto temático minucioso constituye un instrumento de máxima utilidad para la investigación cronológica de la obra vivaldiana, siempre y cuando, claro está, vaya acompañado de otras líneas de investigación – especialmente el análisis estilístico y documental de las fuentes – que concuerden con las hipótesis cronológicas en cuestión.

Para empezar con las hipótesis cronológicas que nos ocupan, el concierto para violín, cuerda y bajo continuo en La menor RV 355 se antoja la composición idónea, pues no en vano se trata de una de las obras más antiguas que se conocen del Prete rosso. De entrada, resulta pertinente subrayar el hecho de que la autenticidad vivaldiana de este concierto ha quedado absolutamente demostrada en dos recientes trabajos musicológicos⁴ que han zanjado las dudas más bien infundadas que planeaban sobre la parthenidad de la obra, que fue incluso recatalogada (RV Anh. 107) como espuria.⁵ El RV 355 ha llegado hasta nosotros por medio de dos fuentes manuscritas no autógrafas atribuidas ambas a Vivaldi; una de ellas se conserva en partes separadas en la Universidad de Uppsala⁶ mientras que la otra, recientemente descubierta, ha perdurado en la Universidad de Lovaina⁷ en una copia que presenta el concierto en forma de sonata en trío para dos violines, violonchelo y bajo continuo, una curiosa reducción que ofrece notables variantes, simplificaciones e incluso un cuarto movimiento suplementario respecto a la correspondiente fuente conservada en Suecia, de modo que la «triosonata» belga tiene todas las trazas de ser un voluntarioso arreglo (obviamente no autorizado) del concierto RV 355. La fuente de Lovaina provee además un inusual dato cronológico, pues la portada del manuscrito – que consiste en una colección de catorce sonatas en trío – lleva inscrita la fecha 23 de febrero de 1719, una datación que con toda probabilidad se refiere al día en que fueron copiadas o compiladas las distintas sonatas y que por tanto solamente sirve para proporcionar un *terminus ante quem* que nada aporta al respecto de la fecha de composición del original concierto vivaldiano. Ello resulta claramente inferido por la incisiva, experimental naturaleza estilística del RV 355, que ya de entrada sugiere una fecha de composición dentro del primer decenio del *Settecento*, es decir, bastante anterior al año que indica la portada de la fuente belga. El análisis exhaustivo de la escritura del concierto ha revelado, en efecto, unas características lingüísticas y estructurales

⁴ KEES VLAARDINGERBROEK, *The Violin Concerto RV 355: A Cuckoo in Vivaldi's Nest?*, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pags. 9-23, y FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 5, 2005, pags. 45-79.

⁵ PETER RYOM, *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenhaghen, Engström & Sødring, 1986, pag. 445: «Le concerto comporte de nombreux éléments stylistiques qui soulèvent le doute au sujet de l'authenticité de l'œuvre; l'attribution à Vivaldi est vraisemblablement une erreur».

⁶ *S-Uu*, Instru. mus. i hs. 61:7a.

⁷ *B-Lvu*, P 206 (54).

que remiten de forma palmaria a la génesis del lenguaje concertístico vivaldiano, es decir, al periodo de elaboración de la primera colección de conciertos vivaldianos, el *Opus III*, *L'estro armonico* publicado en 1711, dos de cuyos conciertos (n. 6, RV 356 y n. 9, RV 230) comparten de hecho notables pasajes con el indudablemente contemporáneo RV 355.⁸

Estas concordancias con *L'estro armonico* resultan complementadas por otras cuatro conexiones temáticas con el Op. III aún más relevantes e inéditas hasta ahora; por un lado, tal y como ilustra el ejemplo 2a, la sección inicial del *ritornello* del primer *Allegro* del concierto Op. III n. 2, RV 578 figura, prácticamente *ad litteram*, en un fulguroso *tutti* episódico (cc. 40-44) del *Allegro* (tercer movimiento) del RV 355 que asimismo comparte en su *incipit* el *ritornello* del tercer movimiento (*Allegro*) del igualmente contemporáneo concierto para violín RV Anh. 10, mientras que, por otro lado, como demuestra el ejemplo 2b, una característica progresión de séptimas sobre un incisivo bajo cromático descendente del propio tercer movimiento del RV 355 también aparece, si bien mediante dos configuraciones rítmicas variantes, en la última sección del *ritornello* del *finale* del concierto Op. III n. 11, RV 565 y en la segunda sección del *ritornello* del citado *Allegro* del concierto RV Anh.10.

Ejemplo 2a.

The image displays three musical excerpts for comparison. The first, 'RV 355 Allegro (III)', shows a violin part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass line with a descending chromatic scale. The second, 'RV 578 Op. III n° 2 Allegro (II)', shows a similar violin part and a bass line with a descending chromatic scale. The third, 'RV Anh. 10 Allegro (III)', shows a violin part with a similar rhythmic pattern and a bass line with a descending chromatic scale. The excerpts are arranged vertically, with the first at the top, the second in the middle, and the third at the bottom.

⁸ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, cit., pags. 45-79: 64-65 y 73-74, y KEES VLAARDINGERBROEK, *The Violin Concerto RV 355: A Cuckoo in Vivaldi's Nest?*, cit., pags. 9-23: 14-15. La conexión temática más notable referida en estos artículos (en concreto en el de Federico Maria Sardelli) se encuentra en un pasaje episódico del tercer movimiento (*Allegro*, cc. 27-30) del RV 355 que asimismo aparece en una correspondiente sección episódica (cc. 24-28) del *Allegro* que abre el concierto para violín Op. III n. 9, RV 230.

Ejemplo 2b.

The image displays three staves of musical notation for different works by Vivaldi. The first staff is for 'RV 355 Allegro (III)', starting at measure 46, featuring Violin 1 & Violin 2, Viola, and Bass. The second staff is for 'RV 565 Op. III n° 11 Allegro (V)', starting at measure 11, featuring Violin 1 & Violin 2, Viola 1 & 2, and Violoncello & Bass. The third staff is for 'RV Anh. 10 Allegro (III)', starting at measure 6, featuring Violin 1 & Violin 2, Viola, and Bass. Each staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Las dos posteriores relaciones del RV 355 con el Op. III, ambas concernientes al movimiento conclusivo del concierto (*Alla breve*), quedan ilustradas en los ejemplos 2c y 2d: así, la insistente coda orquestal que comparece en los compases 94-99 del *finale* del RV 355 fue reutilizada por Vivaldi, en idéntica guisa, en el *Andante* que abre el concierto Op. III n. 7, RV 567 y en el *Larghetto* del Op. III n. 8, RV 522,⁹ mientras que el último episodio solístico del RV 355 (c. 106), desembocado de la paráfrasis de la referida coda que a modo de *petite reprise* ejecuta el propio solista, se abre con un módulo figurativo sobre un pedal de tónica que asimismo figura, de manera prácticamente literal, en el correspondiente último episodio solístico del ya referido *finale* del concierto Op. III n. 11, RV 565.

⁹ Esta coda fue reutilizada por Vivaldi a lo largo de casi toda su carrera compositiva, como bien prueban los movimientos iniciales del Op. III n. 4, RV 550, RV 779 y RV 153, los intermedios del Op. IV n. 6, RV 316a, RV 546 y RV 575 y los finales de RV 133 y Op. IV n. 6, RV 316a.

Ejemplo 2c y 2d.

The image displays four musical score excerpts. The first two are for RV 355: the top one is the beginning of the first movement (Allegro) for Violin I and Violin II, starting at measure 95; the second is the beginning of the third movement (Andante) for Violin I and Violin II, starting at measure 50. The next two are for RV 565: the third is the beginning of the first movement (Larghetto e spiritoso) for Violin I and Violin II, starting at measure 33; the fourth is the beginning of the third movement (Allegro) for Violin I and Bass, starting at measure 59.

Además de las numerosas e importantes conexiones con los conciertos del *Opus III*, *L'estro armonico*, el RV 355 ostenta asimismo dos inequívocas relaciones temáticas con los dos primeros *Opus* del compositor – el Op. I (1703 *circa*) y el Op. II (1708) – que se antojan bien reveladoras del tempranísimo origen del concierto. Así, por una parte, tal y como ilustra el ejemplo 2e, el ya largamente referido tercer movimiento (*Allegro*) del RV 355¹⁰ presenta un boyante episodio orquestal – cc. 52-59, una amplia progresión imitativa fundada en un bajo cromático ascendente – que deriva directamente de la sección conclusiva de la segunda parte de la *Allemanda* de la trisonata Op. I n. 9, RV 75, un robusto pasaje contrapuntístico que Vivaldi reutilizaría de forma prácticamente literal, salvo leves reajustes rítmicos y melódicos en la configuración motívica, en una sección episódica orquestal (cc. 63-73) del *Allegro* que abre el concierto para violín Op. IV n. 6, RV 316a (también presente en el movimiento inicial de la fuente manuscrita de este concierto, RV 316)¹¹, en la primera parte (aquí en modo

¹⁰ El tercer movimiento (*Allegro*) del RV 355 aún presenta una ulterior conexión motívica, pues una breve sección episódica orquestal contenida en los compases 20 y 21 aparece *ad litteram* en el primer episodio solístico del *finale* del contemporáneo (c. 1710) concierto para oboe en la menor RV 462.

¹¹ De esta versión variante (RV 316, presumiblemente primigenia) del concierto Op. IV n. 6, RV 316a tan sólo se conoce la transcripción para clave realizada por J. S. Bach (BWV 975).

menor) de la *Allemanda* de la trisonata Op. V n. 6, RV 72 en un episodio orquestal del *Allegro* (cc. 30-35) que abre el concierto para violín Op. VI n. 5, RV 280; de forma abreviada, el mismo material también figura como tema principal en el movimiento *Et exultavit* del *Magnificat*, RV 610 y en el *Allegro* que finaliza el concierto para cuerda RV 115, como sección secundaria en la *Gavotta* que concluye la sonata para violín y continuo RV 12 y, como fugaz episodio orquestal, en el mero *incipit* del primer *tutti* del *Allegro* que abre el concierto para cuatro violines y violonchelo Op. III n. 1, RV 549.¹²

Ejemplo 2e.

The image displays four musical score excerpts, each with its title and instrument parts:

- RV 355 Allegro (III)**: Score for Violin I & II, Viola, and Bass. The excerpt starts at measure 52.
- RV 75 Op. I n° 9 Allemanda Allegro (III)**: Score for Violino, Violino II, and Basso. The excerpt starts at measure 22.
- RV 316a Op. IV n° 6 Allegro (I)**: Score for Violin I & II, Viola, and Basso. The excerpt starts at measure 10.
- RV 72 Op. V n° 6 Allemanda Allegro (II)**: Score for Violino I, Violino II, and Basso. The excerpt starts at measure 7.

¹² Derivaciones temáticas del mismo motivo también se hallan en los respectivos *ritornelli* de los movimientos iniciales del concierto de cámara RV 103 y del concierto para violín Op. VI n. 5, RV 280, del movimiento *Intellectus bonus omnibus* del salmo *Confitebor tibi Domine*, RV 596, del *finale* de la trisonata para dos oboes y continuo RV 81, en las secciones secundarias del movimiento *Christe eleison* del *Kyrie*, RV 587 así como en las respectivas cadencias conclusivas de la segunda parte del *finale* de la trisonata para dos violines y continuo RV 74 y del *ritornello* del *Allegro* que abre el concierto para violín RV 323.

Por otra parte, como demuestra el ejemplo 2f, el tiempo inicial (un *Andante* bipartito) del concierto RV 355 presenta un relevante vínculo con la *Opera seconda* vivaldiana, pues la segunda parte de la página (cc. 9-13) se abre con una palmaria paráfrasis del correspondiente *incipit* (cc. 10-14) de la segunda parte del *Preludio (Andante)* de la sonata Op. II n. 1, RV 27; se trata, en efecto, de un canon *alla quinta* – a cargo de los dos violines orquestales en el RV 355 y del violín y del bajo en la Op. II n. 1, RV 27 – fundado en un incisivo módulo anapéstico (cuyo desarrollo tonal conduce desde la dominante a la tonalidad relativa en ambos casos) que resulta prácticamente análogo al motivo imitativo que aparece en la primera parte (cc. 3-5) del *Preludio (Vivace)* de la sonata para violín y bajo continuo Op. V n. 7, de Corelli, una significativa y doble concordancia (ejemplo 2f) que se antoja como una suerte de homenaje al maestro boloñés.

Ejemplo 2f.

The image displays three musical excerpts for comparison. The first excerpt, titled 'RV 355 Andante (I)', shows the staves for Violin I and Violin II. The second excerpt, titled 'RV 27 Op. II n. 1 Preludio (Andante) (I)', shows the staves for Violin and Bass. The third excerpt, titled 'Arcangelo Corelli. Sonata Op. V n. 7 Preludio (Vivace) (I)', shows the staves for Violin and Bass. Each excerpt highlights a specific melodic motif, demonstrating its presence in different contexts across the works.

Por último, y como colofón al largo catálogo de conexiones que atesora el concierto RV 355, resulta digno de mención el hecho de que el tema de cabecera del propio *Allegro* del RV 355 (ejemplo 2g) fuera asimismo empleado, en sendas paráfrasis cuasi literales, en dos episodios solísticos del *Allegro* que abre el concierto para violín Op. VII n. 4, RV 354, que no en vano se antoja uno de los más antiguos ejemplares de todo el *Opus VII*, una colección de conciertos que, a pesar de haber sido publicada hacia 1720, tiene todas las trazas (lingüísticas y estilísticas) de proceder de los años centrales de la década de 1710.

Ejemplo 2g.

A la luz de todas las conexiones temáticas que plantea el concierto RV 355, especialmente de las concernientes a las dos primeras colecciones instrumentales vivaldianas, y en función de su propia naturaleza estructural, lingüística y estilística, cabe concluir, sin sombra de duda, que este mercurial concierto en la menor procede de la primerísima etapa compositiva del Prete Rosso. No en vano, todas las conexiones que ligan el RV 355 con las páginas de *L'estro armonico* referidas resultan verosímilmente primegenias, es decir, nacerían precisamente de este experimental e interesantísimo concierto – un auténtico banco de ideas – del joven Vivaldi. Su fecha de composición, por tanto, debe situarse más bien en el periodo comprendido entre el *Opus I* (1703 *circa*) y el *Opus II* (1708), una hipótesis cronológica harto verosímil – ya apuntada en 1980 por el musicólogo Jean-Pierre Demoulin¹³ – que, en consecuencia, comporta que el incisivo RV 355 pueda ser considerado el más antiguo de todos los conciertos vivaldianos que han sobrevivido.

La sonata en Do menor para oboe y bajo continuo RV 53, la única obra del catálogo vivaldiano que presenta esta distribución orgánica, ha sido tradicionalmente datada en 1716 *circa* con unánime y pacífico consenso de la musicología vivaldiana. Tal hipótesis cronológica se ha fundamentado en la evidente conexión temática del *finale* de la sonata RV 53 con el tiempo lento de la sinfonía *avanti l'opera L'incoronazione di Dario*, RV 719 (estrenada en el carnaval veneciano de 1717) así como en la suposición de que la única fuente de la RV 53 – una bella partitura manuscrita hoy conservada en Dresde¹⁴ – tuviera una

¹³ J.-P. DEMOULIN, *La chronologie des œuvres de Vivaldi*, en *Vivaldi veneziano europeo*, a cargo de Francesco Degradà («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pags. 25-35: 32.

¹⁴ Sächsische Landesbibliothek de Dresde: *D-Dlb*, Mus. 2389-S-1.

vinculación directa, vía el oboista Johann Christian Richter, con el *soggiorno veneziano* (acontecido entre 1716 y 1717) de Pisendel, cuya amistad con el Prete rosso habría propiciado que Richter efectuara la copia del propio autógrafo vivaldiano hoy perdido. Aunque tal hipótesis resulta harto convincente en lo que se refiere a la actual localización dresdiana del *unicum* del RV 53, nada en ella, sin embargo, parece concluyente en cuanto atañe a la auténtica fecha de composición de la sonata. De hecho, la sonata RV 53 presenta ulteriores conexiones temáticas recientemente descubiertas¹⁵ o incluso inéditas que justifican una reconsideración de la datación de esta magistral obra camerística vivaldiana. Así, como ilustra el ejemplo 3a, el primer *Allegro* de la RV 53 comparte su sección conclusiva (cc 50-53), de manera prácticamente literal, con los correspondientes compases finales (29-35) de la *Allemanda* de la sonata Op. II n. 7, RV 8, que consisten en una incisiva coda «alla napolitana» que asimismo aparece, esta vez *ad litteram*, en la sección conclusiva del *finale* del concierto para violín Op. IV n. 10, RV 196 (cc. 126-129 y 145-150).¹⁶

Ejemplo 3a.

The image displays three musical excerpts from Vivaldi's works, illustrating thematic connections. Each excerpt shows the final measures of a section, with a common rhythmic and melodic motif. The first excerpt is for Oboe and Bassoon, the second for Violino and Bass, and the third for Violin I and Viola/Bass.

¹⁵ P. QUEIPO DE LLANO, *Opus II: la línea roja del lenguaje vivaldiano*, Scherzo n.º 214, Madrid, diciembre 2006, págs. 136-140: 140.

¹⁶ Esta misma «coda napolitana» figura asimismo en la sección conclusiva de la *Allemanda* de la sonata para violín y bajo continuo Op. V n. 4, RV 35 así como en el cuarto episodio solístico del *Allegro* que abre el concierto para violín en Sol menor Op. VI n. 1, RV 324. Análogas codas *alla napolitana* – caracterizadas por insistentes módulos figurativos con acordes de sexta napolitana – se hallan en la sección final de la *Allemanda* de la sonata para dos violines y bajo continuo Op. I n. 1, RV 73, en la sección conclusiva del *ritornello* del *finale* del concierto para violín RV 201 así como en las últimas secciones de los *ritornelli* de los respectivos movimientos iniciales de los conciertos para violín Op. IV n. 2, RV 279 y Op. IV n. 10, RV 196 y de los dos movimientos extremos del concierto para violonchelo RV 424.

Ejemplo 3b.

The image displays two musical excerpts. The first, titled 'RV 53 Andante (III)', shows the beginning of a piece for Violino and Basso. The second, titled 'RV 196 Op. IV n° 10 Adagio (II)', shows the beginning of another piece for Violino and Basso. Both excerpts feature a chromatic descending interval of a diminished seventh in the first measure, which is the focus of the analysis.

La consecuente conexión del décimo concierto del Op. IV con la sonata RV 53 se confirma en la extravagante, análoga sustancia cromática que ambas obras comparten, un inequívoco parentesco que aún se ratifica con la palmaria relación temática que presenta el *Adagio* del concierto Op. IV n. 10, RV 196 con el *Andante* de la RV 53, cuyo *incipit* imitativo constituye de hecho una citación literal del tema que introduce el violín solista (asimismo imitado por el bajo continuo) en el arioso solístico del *Adagio* del RV 196 (cc. 7-9).¹⁷ (Ejemplo 3b).

A la luz de estas importantes conexiones temáticas resulta lícito hipotetizar una fecha de composición de la sonata RV 53 mucho más próxima a la de las dos colecciones publicadas con las que comparte material musical, es decir, los *Opus II* (1708) y *IV* (*La stravaganza*, c. 1712). Dada la naturaleza bien *stravagante* de la sonata RV 53 parece lógico suponer, por analogía, que su composición fuera más cercana al *Opus IV* que al *Opus II*, de modo que los compases de la *Allemanda* de la Op. II n. 7, RV 8 habrían llegado a la RV 53 a través de su transmisión intermedia en el *finale* del Op. IV n. 10, RV 196, que no en vano reproduce literalmente la referida coda del Op. II a la par de ostentar una segunda y no menos importante conexión temática con la obra oboística. Por todo ello se antoja harto verosímil la posibilidad de que Vivaldi compusiera la sonata RV 53 a raíz de la composición – o incluso durante el periodo de gestación – de *La stravaganza* Op. IV, una colección que tiene todas las trazas de haber sido compuesta 1711-1712 *circa*, es decir, casi un lustro antes de su tardía publicación en Amsterdam, que se produjo con inusitado retraso en torno a 1716. Por tanto, el año de 1712 (*circa*) resulta la hipótesis cronológica más probable para la composición de la sonata RV 53, una exquisita, singular obra que Vivaldi debió de tener bien presente durante su famoso *incontro* veneciano con la

¹⁷ El mismo tema, fundado en un motivo con un intervalo de séptima disminuida descendente, figura asimismo en el *incipit* del *Largo* (en Do menor) de los conciertos para violín en Do mayor RV 181 y Op. IX n. 1, RV 181a. Si bien en compás de 4/4, el tema en cuestión también se encuentra en el comienzo del segundo período (cc. 8-11, en guisa homofónica) del *Largo* del concierto para violín y oboe en re menor Op. VIII n. 9, RV 236/RV 454 así como – con una diversa configuración rítmica con puntillo – en el primer movimiento lento (un modulante *Adagio* fugado para el *tutti* orquestal) del concierto para violín en Fa mayor RV 292.

Kammermusik de Dresde en 1716,¹⁸ una fecha que, en todo caso, cabe seguir considerando como el incuestionable *terminus ante quem* de la sonata.

La sonata para flauta travesera y bajo continuo en Sol menor RV 51 ha sido una obra poco afortunada en la musicología vivaldiana. De hecho, no sólo su notable calidad ha sido sistemáticamente infravalorada, sino que la propia autenticidad de la obra ha sido reiteradamente puesta en duda.¹⁹ Solamente en fechas recientes ha quedado de manifiesto el indubitable origen vivaldiano de la sonata,²⁰ cuya única fuente es una copia manuscrita en partes separadas conservada en Leipzig.²¹ Como es bien conocido, la sonata RV 51 constituye, en parte, un notable caso de reciclaje, pues no en vano sus dos movimientos intermedios (*Allegro* y *Andante*) son dos meridianas reelaboraciones – si bien con variantes nada banales en el caso del *Allegro* – de los correspondientes tiempos intermedios (*Giga* y *Sarabanda*) de la sonata para violín y bajo continuo Op. II n. 1, RV 27 en la propia tonalidad de Sol menor. No conviene ignorar, sin embargo, que los dos movimientos extremos (*Largo* y *Allegro*) de la sonata RV 51 son dos páginas compuestas *ex novo* – sin relación alguna con los tiempos equivalentes de la sonata Op. II n. 1, RV 27 – que manifiestan una palmaria e inequívoca naturaleza vivaldiana. Pero más allá de su patente verosimilitud estilística, los dos «nuevos» movimientos de la sonata presentan un importante número de conexiones temáticas con otras páginas vivaldianas que, indudablemente, vienen a confirmar la autenticidad de la sonata RV 51.

Así, tal y como demuestra el ejemplo 4a, el *Largo* inicial – un melancólico «*Preludio*» en 3/4 de inequívoco sabor vivaldiano – contiene en sus compases 18-20 un *ardito* pasaje armónico-melódico – consistente en una tortuosa línea melódica de la flauta sobre un pedal del bajo – que asimismo se halla, bien de forma literal o análoga, y generalmente a modo de coda, en la sección conclusiva del cuarto movimiento (*Adagio*) de la trisonata para dos violines y continuo RV 60 (c. 1705), en la coda (cc. 41-42 y 45-46) del *Largo* de la trisonata para dos oboes y continuo RV 81 (c. 1720), en los últimos episodios solísticos de los respectivos movimientos finales de los conciertos para violín Op. IV n. 8, RV 249 (cc. 125 y 126) y RV 275 (cc. 94-96), en la sección conclusiva del *ritornello* del *Largo* (40-42) del concierto para violín RV 258 (c. 1735), en el último episodio solístico

¹⁸ Resulta significativo que una copia del concierto para violín RV 196 (Op. IV n. 10) se encuentre entre las obras manuscritas vivaldianas que fueron llevadas a Dresde – donde hoy permanecen – por Pisendel y otros miembros de la *Kammermusik*. Ello confirma que, para su encuentro con los músicos alemanes, además de componer obras *ex professo* (especialmente los conciertos y las sonatas dedicadas *in situ* a Pisendel), Vivaldi recurrió a páginas predilectas de cierta antigüedad, es decir, el propio RV 196, Op. IV n. 10 (c. 1712), el concierto para violín RV 383 (versión variante del Op. IV n. 1, RV 383a), el concierto para violín RV 370 (c. 1713) y, muy probablemente, la sonata para oboe RV 53, que sugiere una cronología similar a la de los conciertos del Op. IV.

¹⁹ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Firenze, Olschki, 1998, págs. 207-208.

²⁰ P. QUEIPO DE LLANO, *El furor del Prete Rosso*, cit., pag. 173.

²¹ *D-Lem*, PM 6099.

del *finale* (cc. 125-126 y 128-129) del concierto para dos violines RV 512, en la última sección del *ritornello* del salmo *Lauda Jerusalem*, RV 609, en la segunda sección temática (y en la coda) del movimiento *Sit nomen Domini* del *Laudate pueri*, RV 601 así como en la sección conclusiva del *ritornello* orquestal del *terzetto In memoria aeterna* de las dos entonaciones del salmo *Beatus vir*, RV 597/795 (c. 1720/1739).²²

Ejemplo 4a.

The image displays six musical score excerpts, each showing a specific instrument's part with a cadence. The excerpts are:

- RV 51 Largo (I)**: Flauto Traverso (Flute) and Basso (Bass). Measure 18.
- RV 81 Largo (II)**: Oboe I e II (Oboes I & II) and Basso (Bass). Measure 45.
- RV 512 Allegro (III)**: VI Pr. I e VI Pr. (Violins I & VI) and Basso (Bass). Measure 121.
- RV 795 "In memoria aeterna" Andante molto (VI)**: Violino I e II (Violins I & II) and Viola (Viola). Measure 14.
- RV 258 Largo (II)**: Violino I e II (Violins I & II) and Violino e Basso (Violin and Bass). Measure 81.
- RV 249 Op. IV n° 8 Allegro (III)**: Violino Principale (Principal Violin) and Basso (Bass). Measure 173.

²² Cadencias análogas (consistentes en sinuosos motivos *ostinati* sobre pedales del bajo) se hallan en la tercera sección del *ritornello* del *Allegro* que abre el concierto para dos violines Op. III n. 8, RV 522, en la conclusión del período inicial del *Largo* del concierto para cuerda RV 133, en el último episodio del *finale* del propio concierto RV 133, en la coda del *Adagio* del concierto para cuerda RV 154, en la coda del *Adagio* que abre el concierto para violín y cuerda RV 155, en la coda del *Adagio molto* que inicia la sinfonía para cuerda *Al Santo Sepolcro*, RV 169, en el último episodio solístico del *Allegro* que pone fin al concierto para violín *La primavera*, Op. VIII n. 1, RV 269, en la última sección del *ritornello* del *finale* del concierto para violín RV 281, en la coda del *ritornello* inicial del *Largo* del concierto para violín Op. XII n. 1, RV 317, en la sección cadencial del último *ritornello*

Ejemplo 4a (continuacion).

The image displays four musical staves, each representing a different work by Vivaldi. The first staff is for 'RV 609 "Lauda Jerusalem" Allegro', showing Violini I e II (Corno I) and Viola e Basso (Corno II). The second staff is for 'RV 601 "Sit nomen Domini" Allegro (II)', showing Violini I e II and Viola e Basso. The third staff is for 'RV 60 Adagio (IV)', showing Violini I e II and Basso. The fourth staff is for 'RV 275 Allegro (III)', showing Violino Principale and Violini I-2 e Viola. Each staff includes a measure number at the beginning of the excerpt.

Por su parte, el *Allegro* final en 2/4 – una suerte de *Gavotta* – presenta un material proverbialmente vivaldiano que viene presidido por un grácil tema sincopado que, de entrada, se antoja como una derivación del tema de la *Gavotta* (*Presto*) que pone fin a la sonata Op. II n. 9, RV 16 (cc. 1-3) (ejemplo 4b); ulteriores conexiones motívic, como muestra el ejemplo 4c, se coligen en la sucinta sección intermedia (cc. 5-6) de la primera parte – que reaparece como coda (cc. 64-68) en el *Allegro* que abre el concierto Op. XII n. 3, RV 124 (1729) y en el último episodio solístico del *finale* del concierto para flauta RV 783 (c. 1730) – así como en la sección conclusiva de sendas partes (cc. 8-10 y 33-34), donde concurre un característico motivo acéfalo descendente que asimismo sustancia otras muchas cadencias vivaldianas, como por ejemplo la del *ritornello* del *Andante molto* del concierto para fagot RV 472 (c. 1730), la del *ritornello* del

del *Allegro* que abre el concierto para violín RV 319, en la segunda sección del *ritornello* del *Allegro* que abre el concierto para violonchelo RV 407, en la segunda sección del *ritornello* del concierto para violín y órgano RV 542, en la sección conclusiva del *ritornello* de la sección A del aria *Passo di pena in pena* de la cantata para contralto, cuerda y continuo *Amor, hai vinto*, RV 683, en la sección cadencial de los respectivos *ritornelli* de los movimientos iniciales de los *Salve Regina*, RV 616 y RV 618, en la sección cadencial del *ritornello* del movimiento para soprano, cuerda y continuo *Gloria Patri* del responsorio *In due cori Domine ad adjuvandum me festina*, RV 593 así como en las secciones cadenciales del movimiento para contralto, cuerda y continuo *De torrente in via bibet* del salmo *Dixit Dominus*, RV 595.

Allegro non molto que abre el concierto para violín RV 330 (c. 1735), la del *ritornello* del *Allegro* que abre el concierto para dos oboes RV 536 (c. 1720) o la de la parte vocal de la sección A de la espléndida aria *Deh! ti piega* (Acto II, escena 3) de la ópera *La fida ninfa*, RV 714 (1732).

Ejemplo 4b y 4c.

The image displays four musical score excerpts, each with a title and instrument labels. The first excerpt is titled 'RV 51 Allegro (IV)' and shows staves for 'Flauto Traverso' and 'Basso'. The second is 'RV 16 Op. II n° 9 Gavotta (Presto) (IV)' with staves for 'Violini' and 'Basso'. The third is another 'RV 51 Allegro (IV)' with staves for 'Flauto Traverso' and 'Basso'. The fourth is 'RV 124 Op. XII n° 3 Allegro (I)' with staves for 'Vi 1-2 e Viola' and 'Basso'. Each excerpt shows a specific melodic line with a measure number (1, 1, 5, 64) indicating the point of comparison.

En función de estas importantes concordancias motivico-temáticas – que descartan la participación de una mano ajena en la composición de la obra – cabe afirmar, sin sombra de duda, que la sonata RV 51 es una auténtica obra de Vivaldi. La datación aproximada de la obra, en cambio, se antoja más ardua en virtud de la diversidad de las conexiones temáticas planteadas, pero en cualquier caso – dada la cronología relativamente tardía de algunas de las obras relacionadas – tiene que ser posterior al año de 1709 *circa* que tradicionalmente ha sido propuesto como fecha de elaboración de la sonata.²³ Tal hipótesis cronológica, obviamente fundamentada en la determinante conexión de la RV 51 con el *Opus II*, debe ser relativizada a la luz de las nuevas conexiones motivico-temáticas de la RV 51, de modo que el año de 1709 (fecha de

²³ KARL HELLER, *Zu einigen Incerta im Werkbestand Vivaldis*, en *Vivaldi. Vero e falso*, a cargo de Antonio Fanna y Michael Talbot («Quaderni vivaldiani», 7), Firenze, Olschki, 1992, pags. 48-58: 48-52, y CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., pag. 208.

publicación del *Opus II*) solamente puede ser considerado como el *terminus post quem* de la sonata. En virtud de la naturaleza estilística de la obra – en especial de los dos movimientos de nuevo cuño – y del arco cronológico de las conexiones temáticas ahora reveladas, la hipótesis cronológica que se antoja más probable para la composición de la sonata RV 51 son los años 1715-1720, un lustro en el que Vivaldi firmó sus primeras obras para flauta travesera,²⁴ entre las que indudablemente se encuentra la bella sonata RV 51 así como la otra única sonata auténtica *per flauto traversier*, la sonata en Do mayor RV 48.

Después del reciente, espectacular descubrimiento del *Dixit Dominus*, RV 807, que como ya quedó apuntado fue presumiblemente compuesto en 1732 *circa*, la datación del grandioso *Dixit Dominus in due cori*, RV 594 resulta aún más enigmática e interesante. Como es bien conocido, existe un cierto consenso musicológico en datar el RV 594 a finales de la década de 1720 o a principios de los años treinta, pero no parece muy probable, sin embargo, que Vivaldi compusiera dos entonaciones del mismo salmo, monumentales ambas, en un espacio de tiempo tan corto. No en vano, existen suficientes indicios – musicales y documentales – como para pensar que el gran *Dixit in due cori*, RV 594 es una obra bastante más tardía que el RV 807. El descubrimiento del nuevo *Dixit* descarta de hecho la posibilidad de que el RV 594 tuviera alguna relación con el ciclo de Vísperas que, muy probablemente, debió componer Vivaldi 1732 *circa* para un oficio litúrgico extramuros de la Pietà,²⁵ de modo que nada se sabe acerca de las circunstancias religiosas que motivaron la composición del salmo *in due cori*, si bien parece lógico suponer – dada la gran escala de sendos salmos – una cierta distancia cronológica entre los respectivos encargos litúrgicos. La hipótesis de una composición tardía del RV 594 puede apoyarse de entrada en la información caligráfica y documental que provee la única fuente de la obra, la partitura autógrafa que hoy se conserva en el *corpus* de los manuscritos de Turín:²⁶ por un lado el compás ternario aparece designado con un grande y único 3 (característico de la madura caligrafía vivaldiana), y por otro tanto la rastografía como el papel utilizado ligarían el RV 594 a una obra abiertamente tardía como el *Salve Regina*, RV 616.²⁷ Pero más allá de los datos documentales es la propia sustancia musical del RV 594 el factor que más inclina a considerar una datación ciertamente tardía, seguramente hacia el último lustro o incluso los últimos años de la década de 1730. Así, tres importantes conexiones temáticas relacionan el salmo con otras tantas obras indudablemente tardías: el ya referido

²⁴ FEDERICO MARIA SARDELLI, Introducción crítica a la edición facsimil de las *Versioni manoscritte dei concerti per flauto Opera Decima di Antonio Vivaldi* («Vivaldiana», 1), Firenze, S.P.E.S., 2002, pag. 15.

²⁵ La existencia de este ciclo vespertino 1732 *circa* resulta harto verosímil en virtud de la conservación de los salmos *Confitebor tibi Domine*, RV 596 y *Dixit Dominus*, RV 807, cuya cronología se antoja idéntica (c. 1732) en función de que ambas obras sacras comparten uno de sus movimientos con la ópera *La fida ninfa*, RV 714, estrenada en Verona en 1732.

²⁶ *I-Tn*, Giordano 35, cc. 45r-88v.

²⁷ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 8), Firenze, Olschki, 1995, pags. 167-170.

Concerto per molti istromenti, RV 558 (1740), el concierto para violín RV 390 (1735 circa) y el concierto para violonchelo y fagot RV 409,²⁸ obra esta última de datación incierta pero indudablemente tardía en función de su avanzada naturaleza estilística – palmariamente testimoniada por la galante línea solística del *Adagio* inicial – y de las características caligráficas del autógrafo,²⁹ en donde figura de hecho el gran 3 para designar el compás del referido movimiento inicial. La conexión más significativa del RV 594 desde el punto de vista cronológico ocurre por tanto en su tercer movimiento, el *duetto* en Re mayor para dos sopranos *Virgam virtutis tuae* (*Allegro*), donde las partes orquestales acompañantes emplean un insistente y cadencial motivo melódico a base de notas repetidas que resulta del todo análogo al que aparece en la coda (cc. 33-37) del *ritornello* del *finale* del concierto RV 558, cuya línea melódica viene de hecho a ser prácticamente idéntica a la de las correspondientes secciones cadenciales (cc. 26-27 y 53-54) del florido *duetto* sacro, tal y como ilustra el ejemplo 5a.

Ejemplo 5a.

RV 594 "Virgam virtutis tuae" Allegro (III)

RV 558 Allegro (III)

Harto reveladora en cuanto a cronología se refiere resulta asimismo la conexión del segundo tiempo del RV 594 – el impresionante movimiento coral en Si menor *Donec ponam inimicos tuos* – con el *Andante molto* que abre el concierto para violín en Si menor RV 390, una señora obra de madurez cuya

²⁸ Las conexiones temáticas del *Dixit Dominus*, RV 594 con los conciertos RV 409 y RV 558 han quedado ya de manifiesto en P. QUEIPO DE LLANO, *El furor del Prete Rosso*, cit., pags. 263 (nota 140) y 356-357 (nota 240).

²⁹ *I-Tn*, Foà 29, cc. 126-133.

tardía cronología viene indudablemente testimoniada por la naturaleza estilística de la escritura así como por la información documental que provee su única fuente autógrafa.³⁰ La conexión entre ambos movimientos se antoja ciertamente relevante en tanto en cuanto el sujeto principal del movimiento coral – un sobrio tetracordo menor descendente – viene citado de manera prácticamente literal – a través de un análogo acorde de séptima sobre la tónica mayor – en la segunda sección (cc. 8 y 9) del *Andante molto* que inicia el RV 390, tal y como demuestra el ejemplo 5 b: se trata, en efecto, de una citación cuasi literal (en el propio si menor) que sugiere un probable origen contemporáneo de sendas composiciones.³¹

Ejemplo 5b.

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is titled "RV 594 'Donec ponam inimicos tuos' Largo (II)" and features staves for Violino I, Violino II (labeled "Coro I" and "Coro II"), Viola, and Basso. The lower excerpt is titled "RV 390 Andante molto (I)" and features staves for Violino I, Violino II, Viola, and Basso. Both excerpts are in G major and 4/4 time. The bass line of RV 390 shows a descending tetrachord (G-F-E-D) which is the subject of RV 594.

³⁰ PAUL EVERETT, *Opening «Il Sepolcro». Ziani, Vivaldi and a Question of Stylistic Authenticity*, en *Vivaldi. Vero e falso*, cit., pags. 69-89: 71.

³¹ Resulta digno de mención el hecho de que la línea del bajo que sustenta la citación del *Donec ponam* del RV 594 en el *Andante molto* del concierto para violín RV 390 (c. 8, ejemplo 5b) fuera asimismo empleada por Vivaldi, levemente parafraseada, como tema principal de tres páginas indudablemente contemporáneas en la misma tonalidad de si menor: en el *Allegro non molto* (segundo movimiento) del propio RV 390, en el *Allegro* que abre la sinfonía para cuerda RV 168 y en el *Allegro ma poco* inicial del concierto para violín RV 386, cuyo *incipit* (la línea *all'unisono* de los violines orquestales) viene de hecho a ser un citación cuasi *ad litteram* del motivo en cuestión que comparece en el bajo (cc. 4-5 y 8) del *Andante molto* que abre el RV 390. El mismo motivo se encuentra igualmente, si bien en modo mayor, en el mero *incipit* del *Allegro* fugado inicial del concierto para violín en Do mayor RV 182, cuyo desarrollo naturalmente comporta la reaparición en modo menor del tema en cuestión (cc. 52-60), que de esta guisa viene a ser una fiel reproducción (en Mi menor) del tema favorito en si menor que preside los movimientos referidos de RV 168, RV 386 y RV 390. Todas estas conexiones temáticas ponen de manifiesto, una vez más, la palmaria significación cronológica que poseen las autocitaciones vivaldianas.

Finalmente, el tercer enlace temático del RV 594, en términos puramente musicales, resulta aún más prominente que los dos anteriores, pues el tema principal (cc. 1-4) del cuarto movimiento del salmo – *Tecum principium*, un bellísimo *Andante* en Mi menor para contralto, cuerda y continuo – viene a ser ciertamente el mismo (salvo mínimas variantes) que abre el *ritornello* del *finale* (cc. 1-4) del concierto para violonchelo y fagot en mi menor RV 409, una flagrante coincidencia (ejemplo 5c) que se antoja fruto de una estrecha y muy probable continuidad compositiva entre el salmo y el concierto.

Ejemplo 5c.

RV 594 "Tecum principium" Andante (IV)

RV 409 Allegro (III)

La tardía cronología del RV 594 viene además sugerida por la propia naturaleza estilística de todo el salmo, y muy especialmente por la de los movimientos de índole solística – el sublime *De torrente* o los movimientos tercero y cuarto que se acaban de referir, por ejemplo – que ofrecen una grácil escritura de aire galante – apoyaturas, figuras anapésticas con puntillo, largas series de tresillos – que apenas encuentra parangón en los movimientos equivalentes del RV 807. Por todo ello resulta lícito considerar el lustro 1735-1740 (*circa*) como probable periodo de composición del RV 594, que en virtud de tal hipótesis cronológica resultaría por tanto la última entonación vivaldiana del más señero de los cánticos salmódicos, algo que Vivaldi podría haber subrayado por medio del extraordinario, glorioso fuego de artificio – la fuga a 16 partes sobre el último verso del *Dixit* – que pone fin a la composición.

Chiara Pancino

LE MUSICHE PER LE PUTTE DELLA PIETÀ:
RIORDINO DEI MANOSCRITTI MUSICALI DEL «FONDO CORRER»

Il «Fondo Correr» venne depositato presso il Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia fra il 1939 ed il 1940, in seguito ad una convenzione stipulata tra il Direttore dei Civici Musei Veneziani Giulio Lorenzetti e il Direttore del Conservatorio Gian Francesco Malipiero: entrambe le Istituzioni dipendevano allora dal Comune di Venezia, sembrò quindi ovvio trasferire i manoscritti musicali appartenenti alla municipalità veneziana al luogo deputato allo studio della musica. Anche se alla fine dello stesso anno il «Civico Liceo Musicale» passava sotto la responsabilità dello Stato divenendo «Regio Conservatorio», i manoscritti non vennero trasferiti ma rimasero a disposizione degli studiosi.

La collezione, da allora denominata «Fondo Correr», è formata da una trentina di volumi a stampa e da circa 1600 manoscritti musicali di diversa provenienza, conservati in 129 faldoni. I primi quindici contengono i fondi Martinengo e Carminati, donati al Museo Correr dal conte Leopardo Martinengo nel 1881 e dai nobili fratelli Costantino e Alessandro Carminati nel 1886, mentre i faldoni rimanenti (dal n. 16 al n. 129) appartengono al fondo «*Esposti e provenienze diverse*»,¹ così denominato nel dattiloscritto allegato al verbale di consegna.

All'interno di quest'ultima sezione si trovano alcuni manoscritti con il timbro del donatore – il notaio Gabriele Fantoni – e pochi altri appartenuti a Emanuele Cicogna; i rimanenti non riportano invece alcuna indicazione di provenienza: si tratta dei manoscritti contenenti le composizioni per l'Ospedale della Pietà eseguite dalle «figlie di coro».

I manoscritti della Pietà sono strutturati in maniera tale da essere facilmente riconoscibili: si tratta perlopiù di «libri-parte», ossia quaderni di musica in cui le copiste trascrivevano per le putte le composizioni da eseguirsi durante le attività dell'antico Conservatorio; ogni manoscritto quindi contiene la parte per un singolo strumento o per una singola voce di varie composizioni, scritte dai Maestri che operavano e insegnavano alla Pietà. Le fonti finora esaminate

Chiara Pancino, Biblioteca del Conservatorio B. Marcello, S. Marco 2810, 30124 Venezia, Italia.
e-mail: chiara.pancino@conseve.it

¹ Un elenco manoscritto conservato al Museo Correr, che contiene i titoli di una parte delle musiche della Pietà, reca come intestazione: «*Elenco degli Spartiti Musicali consegnati dalla / Direzione dell'Istituto degli Esposti in Venezia dietro ordine emesso dalla Riunione degli Istituti Pii / col Decreto N° 2745 in data 14 Aprile 1869 al Museo Correr / in Venezia, perché siano colà custoditi fra le memorie degli / antichi oratorj musicali, consegna eseguita in concorso dell'ex Direttore Sig.^r Domenico D.^r Nardo*».

coprono un arco temporale che va dal 1732 (un *Salve Regina* anonimo) al 1841 (un *Pange lingua* di Giovanni Agostino Perotti). Poiché i «Maestri di Coro», responsabili dell'attività musicale dell'Istituto, avevano per contratto l'incarico di comporre le musiche da eseguire durante le celebrazioni dell'anno liturgico, la maggior parte delle musiche della Pietà è costituita da composizioni vocali sacre, ma vi sono anche opere strumentali come sinfonie, concerti e sonate.²

I compositori presenti nel fondo sono tutti riconducibili all'attività della Pietà, maestri operanti presso l'Istituzione e musicisti esterni cui venivano commissionate composizioni per le più svariate circostanze: i nomi che ricorrono più spesso sono quelli di Bonaventura Furlanetto, uno degli ultimi maestri di coro, Gaetano Latilla e Andrea Bernasconi, ma vi sono anche molte musiche di Giovanni Porta, Giuseppe Sarti e Antonio Martinelli.

Al momento del suo trasferimento al Conservatorio «Benedetto Marcello» il «Fondo Correr» era corredato di un elenco dattiloscritto piuttosto sommario dei manoscritti, nel quale quasi tutti i libri-parte erano descritti con la dicitura «musiche di... » seguita dai nomi dei compositori; l'unico catalogo disponibile era quello di Giovanni Concina,³ purtroppo incompleto in quanto descrive solo una parte delle musiche. Perciò gli studiosi che desideravano fare ricerche sui libri della Pietà avevano a disposizione strumenti alquanto lacunosi, che non chiarivano il reale contenuto dei manoscritti.

Solo negli anni Ottanta, con il progetto A.CO.M.⁴ (Archivio Computerizzato Musicale Veneto), il fondo venne catalogato, senza tuttavia tenere in considerazione la struttura e la particolare destinazione d'uso dei documenti; le composizioni vennero perciò catalogate come tutte le altre, creando un record per ogni singola parte: in questo modo si crearono schede multiple per i vari titoli di ogni composizione.

Di conseguenza l'utente che attualmente effettua una ricerca relativa al Fondo Correr utilizzando il catalogo *on-line* del Servizio Bibliotecario Nazionale⁵ ottiene un risultato non corrispondente alla realtà;⁶ cercando ad esempio un *Nunc dimittis* di Andrea Bernasconi avremo come risultato quattordici record,

² Relativamente alla vita e alle attività musicali svolte all'interno dell'Ospedale della Pietà esiste una cospicua letteratura all'interno della quale si segnalano i testi di PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale degli ospedali di Venezia nel Settecento* («Quaderni vivaldiani», 12), Firenze, Olschki, 2006; *Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, a cura di Helen Geyer e Wolfgang Osthoff, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004; BERTHOLD OVER, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, Orpheus, 1998.

³ G. CONCINA, T. WIEL, A. D'ESTE, R. FAUSTINI, *Catalogo delle opere musicali. Città di Venezia, Biblioteca Querini Stampalia – Museo Correr – Pia Casa di Ricovero – R. Biblioteca di S. Marco*, Parma, 1915-42 (rist. anast. Bologna, Forni, 1983, pp. 29-113).

⁴ DAVID BRYANT, *Legislazione e progetti: 3. Il Progetto Veneto (A.CO.M.)*, «Le Fonti Musicali in Italia, Studi e ricerche», I, 1987, pp. 232-238; ALESSANDRO MORO, *Il Progetto A.CO. M.*, *ibid.*, II, 1988, pp. 279-291.

⁵ D'ora in avanti denominato «SBN».

⁶ Si ricorda che attualmente cercando nell'OPAC di SBN i manoscritti del Fondo Correr si ottengono 11.106 record risultanti dal progetto A.CO.M., riversati e resi accessibili nel 1998.

che descrivono dodici parti vocali e strumentali di quel cantico e due monografie superiori, anziché un'unica composizione ricostruita con l'indicazione delle singole parti che la costituiscono. E' inutile sottolineare come questa situazione crei confusione allo studioso che consulta l'OPAC di SBN; succede spesso infatti che alla Biblioteca del Conservatorio venga richiesta copia di una composizione sulla base del catalogo SBN con l'intento di ricevere la composizione intera, mentre la scheda citata si riferisce ad un'unica parte. La Biblioteca, dal canto suo, quando riceve una domanda di riproduzione di un manoscritto è costretta ad effettuare di volta in volta una complessa ricerca per individuare tutte le parti di una composizione, oppure quando invia copia del pezzo reperito in Internet dall'utente va incontro alle giuste proteste di chi, aspettandosi un brano completo, ne riceve soltanto una parte.

Da tempo quindi si era evidenziata la necessità di dotare la biblioteca di un sistema informatizzato in grado di collegare tra loro le parti delle varie composizioni dislocate in diversi manoscritti. A tal fine è stato recentemente avviato l'attuale progetto di riordino, grazie agli sforzi congiunti della Regione Veneto e del Conservatorio «Benedetto Marcello», con l'intento di garantire la tutela e la fruibilità da parte del mondo scientifico di un materiale così prezioso.

Al progetto, coordinato da Chiara Pancino, Bibliotecaria del Conservatorio, collaborano Giorgio Bussolin, Nicola Dal Bo, Camilla Delfino e Stefano Zanus Fortes, con la consulenza scientifica di Massimo Gentili Tedeschi.

Il riordino viene effettuato in maniera virtuale, operando sulle schede senza modificare la posizione dei manoscritti all'interno del fondo, utilizzando un database appositamente creato da Leopoldo Tomasatti, tecnico informatico dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Le operazioni di revisione procedono attraverso le seguenti fasi:

1. individuazione dei brani da accorpare, attraverso l'esame dei manoscritti: si inizia da quelli che presentano le caratteristiche di libro-parte, procedendo poi all'analisi dettagliata di ciascuno; questa fase presenta numerose difficoltà, dovute alla mancata uniformità dei titoli diplomatici, alla cartulazione spesso errata o mancante, ai numerosi brani adespoti, mutili o acefali, oltre ai frequenti problemi creati da errori di rilegatura dei volumi;
2. ricerca nell'OPAC di SBN dei record di tutte le parti relative alle composizioni individuate; anche in questa fase non sempre è facile procedere, a causa di alcune imprecisioni nella compilazione delle schede e lacune conseguenti al riversamento dei dati A.CO.M. nell'indice di SBN;
3. trascrizione nel data-base delle informazioni così ricavate, attraverso la compilazione di una nuova scheda;
4. stampa dell'elenco topografico dei titoli trascritti, che servirà ad individuare tutte le collocazioni dei manoscritti contenenti le parti della composizione da ricostruire;
5. recupero dei manoscritti dai faldoni ed eventuale cartulazione ove necessario;

6. ricerca della posizione dei titoli da accorpare all'interno di ciascun volume e trascrizione nel database dei relativi numeri delle carte;
7. collazione delle parti vocali e strumentali contenute nei singoli manoscritti per verificare che appartengano effettivamente alla stessa composizione; l'operazione si articola attraverso il controllo dei seguenti elementi: titolo, andamento melodico, tempo, tonalità, *incipit* testuale, conteggio delle battute (dato utile per identificare eventuali pezzi mutili o adespoti);
8. accorpamento finale delle parti tramite una specifica maschera del database che, una volta selezionati tutti i titoli analizzati, li sposta dalla lista comune a quella delle composizioni ricostruite. In questo modo quando si effettua la ricerca del brano oggetto di analisi il database restituisce il *report* definitivo, con la descrizione interna e l'elenco delle parti.

Il progetto, che si sta avviando alla conclusione, permetterà la consultazione efficace e concreta del Fondo dell'Ospedale della Pietà grazie al controllo informatizzato dei dati che fornirà informazioni complete relativamente a queste musiche e alla loro struttura, senza contare che l'analisi minuziosa delle singole composizioni ha permesso di identificare numerosi brani adespoti.

Il riordino del Fondo offre inoltre ulteriori possibilità di studio e di ricerca. Una prima ipotesi potrebbe prevedere la bonifica dei dati presenti in SBN e la conseguente notevole riduzione del numero complessivo delle schede; di indubbio interesse sarebbe quindi un'indagine sul lavoro delle copiste confrontando le numerose grafie presenti nei manoscritti, sulle filigrane dei libri-parte, nonché l'analisi degli stili compositivi dei vari autori operanti alla Pietà, fino all'eventuale trascrizione ed esecuzione delle loro musiche.

Si auspica infine che il lavoro possa concludersi con la redazione di un catalogo cartaceo o di un CD-ROM⁷ che agevolino la conoscenza e la diffusione di questo prezioso repertorio musicale.

⁷ Un approfondimento sulla fattibilità di tale progetto è in fase di discussione e programmazione con il Comitato Scientifico della Fondazione Levi assieme ai responsabili dei Civici Musei Veneziani ed ai funzionari della Regione Veneto.

Figura 1. Bonaventura Furlanetto, *Libro Novo De Salmi* (copertina)

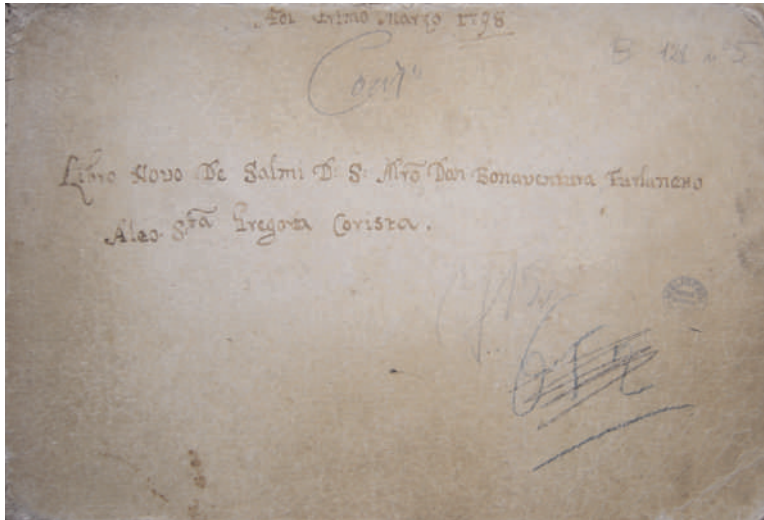
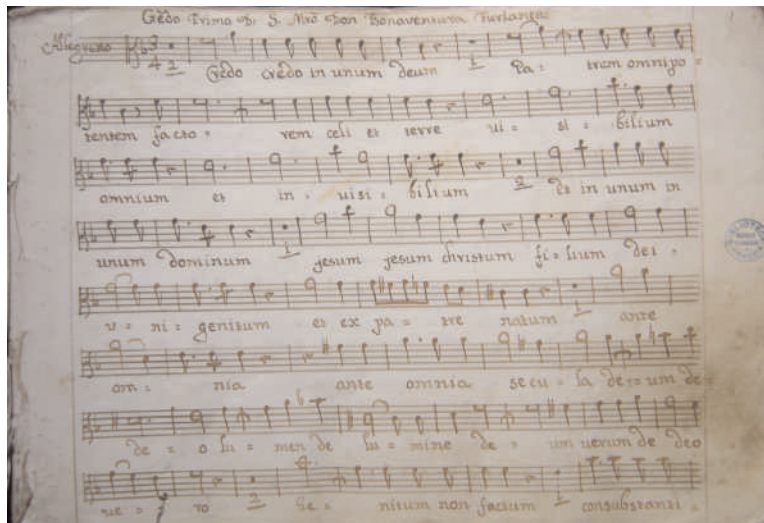


Figura 2. Bonaventura Furlanetto, *Credo*, c. 1r



INDICE

- V Prefazione
- VII Preface
- 1 PETER RYOM, *La situation actuelle de la musicologie vivaldienne*
- 13 ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La maladie de Vivaldi: critiques de la thèse de 1981 de Roger-Claude Travers*
- 31 PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova. Documenti inediti e nuovi spunti di riflessione*
- 59 FABRIZIO AMMETTO, *I concerti di Vivaldi «con» (o «per»?) due violini «obbligati» (o «principali»?)*
- 73 KARL HELLER, *Zur Sologestaltung in späten Violinkonzerten Vivaldis: Phrasenbildung, Motivarbeit, Stellung der Soloteile im Satzganzen*
- 89 SEBASTIAN ZIPS, *Die Ritornellform in den jeweils zweiten Sätzen der Cellosonaten RV 40 und RV 43*
- 95 STEVEN ZOHN, *Telemann the Vivaldian*
- 109 JEHOASH HIRSHBERG, *Vivaldi, Vivaldianism and Zani: Influence and Individuality*
- 125 GREGORY BARNETT, *Reconstructing Vivaldi's Tonal Perspective*
- 141 NICHOLAS LOCKEY, *Vivaldi and the Siciliana: Towards a Critical Appraisal*
- 161 LUIGI CATALDI, *L'incontro di Vivaldi con l'imperatore Carlo VI a Trieste nel 1728*
- 179 HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*
- 193 TERESA M. GIALDRONI, *Vivaldi, la cantata e gli altri: ancora sul manoscritto di Meiningen Ed. 82b*
- 217 JASMIN CAMERON, *An Acknowledgement of Sacred Music Conventions: Vivaldi's Et incarnatus and Crucifixus (RV 591)*
- 231 EDWARD CORP, *La Senna festeggiante reconsidered: some possible implications of its literary text*
- 239 NICOLÒ MACCAVINO, *L'Imeneo in Atene di Nicola Porpora: Venezia 1726*

- 279 PIER GIUSEPPE GILLIO, *Relazioni metriche tra testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi*
- 307 MARCO BIZZARINI, *I segreti di Griselda: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni*
- 319 ENRICO CARERI, *Sull'uso vivaldiano dei segni dinamici*
- 339 MARCO BEGHELLI, *Che cosa ci dicono le «travature» vivaldiane?*
- 353 FABRIZIO AMMETTO, *Vivaldi «ricostruisce» Vivaldi: ipotesi di testo 'originale' dei concerti RV 528, 774 e 775*
- 359 JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Suggestions pour compléter quatre œuvres dont on ne possède pas l'intégralité des sources: RV 316, 562, 693, 431, et qui méritent une exécution qui rende dignement l'original. Questions parallèles à propos des concertos RV 432 et 438*
- 369 JEAN-CHARLES LÉON, *La problématique des reconstructions du violoncello all'inglese: de la recherche à l'interprétation*
- 381 GILLES THOMÉ, *Les «Claren», «Clarini» et «Clarinet» dans les œuvres de Vivaldi*
- 395 CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso: a proposito di Vivaldiana di Gian Francesco Malipiero*
- 413 GIANLUCA TARQUINIO, *La diffusione dell'opera di Antonio Vivaldi attraverso le fonti sonore: la discografia a 78 giri*
- 441 ALBERTO BASSO, *The Vivaldi Edition*
- 445 SUSAN ORLANDO, *The Vivaldi Edition – A Collaboration*
- 447 ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Dating Venetian Operas: Implications and Quandaries for Vivaldi Studies*
- 461 REINHARD STROHM, *From She-Devil to Recalcitrant Mother: Women and the "Male Gaze" in Vivaldi's Operas*
- 481 MARIA IDA BIGGI, *Soggetti, Immagini e Scenografie*
- 487 FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Hasse e Vivaldi*
- 509 PABLO QUEIPO DE LLANO, *Nuevas hipótesis cronológicas para RV 51, RV 53, RV 355 y RV 594*
- 529 CHIARA PANCINO, *Le musiche per le Putte della Pietà: riordino dei manoscritti musicali del «Fondo Correr»*
- 535 INDICE