

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

1980

RICORDI

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

**BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**1980**

**RICORDI**

INFORMAZIONE  
E STUDI  
VALDIANI

AVV. ANTONIO VITTI  
ITALIANO  
DELL'ISTITUTO  
BOLLETTINO

FORNITORE  
VENEZIA  
FORNITORE

1980

RICORDI

## Presentazione

*L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi è stato fondato nel 1947 da Antonio Fanna con lo scopo di pubblicare e diffondere l'opera strumentale del compositore veneziano.*

*Dal 1947 al 1972, sotto la direzione artistica di Gian Francesco Malipiero e in collaborazione con la Casa Editrice Ricordi di Milano, ha pubblicato 529 tra concerti, sinfonie e sonate.*

*Nel 1978, in occasione del tricentenario della nascita di Antonio Vivaldi, l'Istituto è entrato a far parte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che ha per fine lo studio della civiltà veneziana.*

*Tra le realizzazioni dell'Istituto Vivaldi nel 1979 sono da ricordare la costituzione, nelle sue linee fondamentali, del centro di documentazione, l'insediamento di un Comitato scientifico che ha provveduto alla stesura delle norme editoriali per la nuova edizione critica delle composizioni di Vivaldi, la realizzazione, in collaborazione col Comune di Venezia — Assessorato alla Cultura — del primo Festival « Vivaldi e Venezia ».*

*I membri del Consiglio direttivo dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi sono: Francesco Degrada, Antonio Fanna (direttore dell'Istituto), Gianfranco Folena, Mario Messinis, Maria Teresa Muraro e Francesco Siciliani.*

*Il Bollettino di Studi vivaldiani viene pubblicato una volta all'anno. Stampato in duemila esemplari è inviato a Istituzioni, Biblioteche musicali e studiosi in tutto il mondo.*

*L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi ringrazia fin d'ora coloro che vorranno far pervenire<sup>1</sup> entro il 30 novembre 1980 contributi di studio, segnalazioni, ecc. da includere nel Bollettino n. 2 che uscirà nei primi mesi del 1981.*

Venezia, giugno 1980

<sup>1</sup> Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore - 30124 Venezia.

## Presentation

The Istituto Italiano Antonio Vivaldi was founded in 1947 by Antonio Fanna, for the purpose of publishing and propagating the instrumental works of the great Venetian composer.

From 1947 to 1972, under the artistic management of Gian Francesco Malipiero, and in close collaboration with the Ricordi Publishing Company of Milan, the Institute published 529 Vivaldi concerti, symphonies and sonatas.

In 1978, on the occasion of the tercentennial of Antonio Vivaldi's birth, the Institute was absorbed into the Giorgio Cini Foundation of Venice, an organization constituted for the purpose of studying Venetian Civilization.

Among the Vivaldi Institute's most noteworthy accomplishments for 1979 are the constitution and laying of the groundwork for a General Documentation Centre, the institution of a technical committee which sets the editorial standard for the new critical edition of Vivaldi's works, and the organization of the first « Vivaldi and Venice » festival, in collaboration with the Department of Culture of the City of Venice.

The Board of Directors of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi is comprised of: Francesco Degrada, Antonio Fanna (Director of the Institute), Gianfranco Folena, Mario Messinis, Maria Teresa Muraro, and Francesco Siciliani.

The Bulletin of Vivaldi Studies is published annually. Two thousand copies are printed and distributed to Institutions, musical libraries, and scholars the world over.

The Istituto Italiano Antonio Vivaldi will be grateful for contributions in the form of research reports, information on related matters of interest, etc., to be included in Bulletin no. 2 which is scheduled to appear early in 1981. All contributions should be addressed to the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore, 30124 Venezia, Italy, and should reach the Institute no later than 30th November 1980.

Venice, June 1980

## Linee programmatiche

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi ha lo scopo di promuovere ricerche e studi sul musicista veneto e sulla sua epoca e di diffonderne la conoscenza, esplicando, accanto a una prioritaria attività di ordine strettamente scientifico, un servizio in senso lato culturale ed educativo.

L'Istituto Antonio Vivaldi si propone di realizzare le seguenti iniziative:

1) La costituzione di un centro di documentazione su Antonio Vivaldi e il suo tempo, che integrerà il fondo già cospicuo costituito dall'importante raccolta donata da Antonio Fanna alla Fondazione Cini e l'ampio materiale di studio già in possesso della Fondazione stessa.

A tal fine l'Istituto provvederà a completare la raccolta — sulla base dei lavori bibliografici sin qui apparsi e promuovendo anche ricerche ulteriori in proprio — di microfilm e fotocopie delle fonti manoscritte e a stampa della musica vivaldiana, dei libretti che in qualsiasi modo documentino una partecipazione diretta o indiretta del musicista a una determinata rappresentazione operistica, dei bozzetti delle scene relative ai suoi melodrammi, nonché di qualsiasi documento pertinente alla sua vita e alla sua esperienza creativa.

L'Istituto procederà inoltre:

a) alla raccolta di tutta la letteratura critica su Vivaldi e il suo tempo pubblicata in Italia e all'estero;

b) alla raccolta di tutte le edizioni moderne di musiche vivaldiane;

c) alla costituzione di una nastroteca e di una discoteca comprendente le più importanti registrazioni discografiche e la documentazione sonora di avvenimenti esecutivi di particolare rilievo, relativi a Vivaldi e ai suoi contemporanei.

Il centro di documentazione sul musicista e sulla sua epoca, in tal modo costituito, fungerà da indispensabile strumento per le iniziative scientifiche dell'Istituto stesso e da punto di riferimento per la ricerca internazionale su Antonio Vivaldi. Anche le iniziative di divulgazione e di informazione, destinate a un pubblico più vasto, troveranno in questo materiale importanti strumenti operativi.

2) L'approntamento delle norme editoriali per l'edizione critica delle composizioni di Vivaldi.

L'elaborazione di tali norme sarà affidata a un Comitato scientifico composto da specialisti italiani e stranieri. Su questa base l'Istituto procederà attraverso ad affidamenti a singoli curatori, alla realizzazione di un programma editoriale comprendente, in edizione critica:

- a) la pubblicazione a cura della Ricordi delle composizioni strumentali tuttora inedite di Vivaldi;
- b) la pubblicazione a cura della Ricordi delle composizioni vocali sacre e profane tuttora inedite di Vivaldi;
- c) la pubblicazione di alcuni melodrammi scelti tra i più significativi della produzione dell'autore.

L'Istituto si pone, in prospettiva, l'obiettivo di pubblicare, in edizione critica, l'intera produzione vivaldiana.

3) Un Seminario annuale di studi vivaldiani, da tenersi in Italia o all'estero.

4) Un programma di divulgazione dell'opera vivaldiana attraverso esecuzioni di particolare rilievo interpretativo e di sicura attendibilità filologica, da concordare con istituzioni liriche e concertistiche, con Festivals, con case discografiche e con organizzazioni radiotelevisive. Allo stesso scopo saranno organizzati dibattiti, programmi orientativi e didattici da concordare con istituzioni culturali, con la Radiotelevisione italiana, con il mondo della scuola, etc.

5) La pubblicazione di un Bollettino di informazione con scadenza annuale e, senza periodicità fissa, di una serie di Quaderni comprendenti indagini e studi sul compositore e sulla sua opera.

L'Istituto opererà in stretto rapporto di collaborazione con analoghi centri internazionali aventi per fine istituzionale lo studio della vita e dell'opera di Vivaldi, con la Società Italiana e la Società Internazionale di Musicologia, con gli Istituti di Storia della Musica delle Università italiane e straniere con i quali potrà elaborare programmi comuni di ricerca, con il CNR, con i Ministeri della Pubblica Istruzione, dei Beni Culturali e del Turismo e dello Spettacolo, con le strutture organizzative della musica (in particolare con il teatro La Fenice di Venezia), con la Radiotelevisione italiana, con l'Editoria musicale e discografica, con le Amministrazioni locali.

## Program

The Istituto Italiano Antonio Vivaldi exists to promote and encourage studies and research on the composer and his times and to disseminate the results of such work through a general cultural and educational service which will complement the specifically scientific primary research activity.

The Istituto Antonio Vivaldi aims:

1) to establish a library of documentary material concerned with Antonio Vivaldi and his times which will extend the already considerable body of material contained in the collection donated to the Fondazione Giorgio Cini by Antonio Fanna, and the large amount of material already possessed by the Fondazione.

To this end the Institute will seek to complete the collection — with reference to already published bibliographical studies as well as to work which the Institute itself might undertake — with microfilms and photocopies of the source documents, both manuscript and printed, of Vivaldi's music; of librettos which in any way reveal the involvement, direct or not, of the composer in any given opera performance; of sketches for scenery to be used in his melodramas; as well as any document relating to his life or creative experience.

The Institute will furthermore:

- a) collect all critical work on Vivaldi and his times published in Italy and abroad;
- b) collect examples of all modern editions of Vivaldi's work;
- c) establish a record and tape library of the most important recordings and of recordings of particularly fine live performances of music by Vivaldi and his contemporaries.

The realization of these aims will provide the core of documentary material indispensable to the scientifically based programme of the Institute itself. The centre will also function as a point of reference for international research on Antonio Vivaldi and his times, and will provide an important source of information and material for the cultural programmes destined for the general public.

2) To establish editorial criteria and guidelines in preparation for a standard critical edition of the works of Vivaldi. The preparatory work will be carried out by an international committee of specialists. Using their work as a basis, the Institute will then commission individual experts to edit the critical editions of:

- a) all hitherto unpublished instrumental compositions by Vivaldi (to be published by Ricordi);

- b) all his hitherto unpublished sacred and profane vocal compositions (to be published by Ricordi);
- c) a selection of the most important of Vivaldi's melodramas.

The Institute aims eventually to publish critical editions of the entire output of the composer.

3) To organize an annual Seminar of Vivaldi studies, to be held in Italy or elsewhere.

4) To sponsor a programme of promotion of the work of Vivaldi, involving performances of a particularly authoritative nature from the points of view both of interpretation and of historical authenticity. Such performances are to be organized in collaboration with opera and concert houses, with Festivals, and with recording and broadcasting companies. A further part of the promotion programme involves the organization of debates, events, and courses of a didactic nature to be produced for and in collaboration with cultural institutions, Italian radio and television, scholastic bodies, etc.

5) To publish an annual Bulletin and also an occasional series of « Quaderni » to contain news of current research on Vivaldi and his work.

The Institute will work in close collaboration with other international bodies dedicated to the study of the life and work of Vivaldi; with the Italian Musicological Society and the International Musicological Society; with the Departments of the History of Music at Italian and other Universities with a view to the establishment of joint programmes of research; with the Ministries of Education, of Cultural Heritage, of Tourism and Entertainment; with the established organizational structures in the world of music (especially with the « La Fenice » Theatre of Venice); with music publishers and record companies; and with local government authorities.

# Gibt es einen Vivaldistil?

Walter Kolneder

Man ist immer wieder erstaunt darüber, mit welcher Leichtigkeit, um nicht zu sagen Leichtfertigkeit in der musikographischen, aber auch in der musikwissenschaftlichen Literatur, nicht nur über Vivaldi, Begriffe wie Stil, stilistisch, Zeitstil, Gattungsstil usw. verwendet werden. Sie bleiben meist undefiniert und wenn ihnen auch an sich richtige Teilkriterien zugrundeliegen, so erweisen sie sich bei näherem Zusehen als reichlich vage und sogar vielfach als unbrauchbar.

Wenn vom typischen Vivaldistil die Rede ist, etwa von den « hammerstrokes » Vivaldis, denkt man meist an Konzertanfänge wie den von op. XI Nr. 2 *Il Favorito*



Aber schon hier stockt man wegen der Verwandtschaft mit Bachs *Violinkonzert E-Dur*, man weiß nicht recht, welche Züge man als typisch Vivaldisch ansprechen soll. Die Zweifel wachsen, wenn man Mozarts *Violinsonate* KV 304 heranzieht



Vielleicht entschließt man sich, von zeittypischen Motivprägungen zu sprechen, die zwar von Vivaldi stammen, aber von so allgemeiner Gültigkeit waren, daß sie über ein halbes Jahrhundert hin Geltung hatten und von Mozart übernommen oder neu gefunden werden konnten, wo wir nicht zögern werden, sie als typisch Mozartisch zu empfinden.

Eine Entwicklung von Vivaldis Komponierweise ist deswegen so schwierig zu geben, weil sich ein großer Teil seines Schaffens auch nicht annähern datieren läßt. Untersuchungen zum Stil des Meisters setzen am besten dort an, wo wenigstens post quem eine gewisse Chronologie möglich ist, nämlich beim gedruckten Werk. Da gilt es zunächst einen Blick zu werfen auf die opera I, II und V

(12) *Suonate da camera a tre*, Venezia 1705

(12) *Sonate a Violino e Basso*, Venezia 1708/1709

(6) *Sonate... O Vero Parte del Opera Seconda*, Amsterdam ca. 1716.

Sie ist in einem Stil geschrieben, den Bukofzer (p. 228) mit « contrapuntal texture of the church sonata » umschreibt. Eine strenge Zucht durch seinen wahrscheinlichen Lehrer Legrenzi wurde sicherlich ergänzt durch ein aus geigerischer Praxis erwachsenes gründliches Studium der Werke von Corelli und Torelli. So gelangte Vivaldi schon früh zu einer Meisterschaft im Satztechnischen, die sich vor allem in einem sehr dichten Zusammenhang der Stimmen manifestierte und ihn schon in seinen frühen Opera weit über die möglichen Vorbilder hinausgehen ließ. Es kann angenommen werden, daß diesen Werken, die er seit seinem 27. Lebensjahre im Druck vorlegte, eine reiche Jugendproduktion vorausgegangen ist, denn eine solche satztechnische Reife kommt nicht von ungefähr. Die motivische Dichte zeigt sich in den Triosonaten ebenso wie in den Solosonaten.

Op. I *Sonata XII*, 3. Variation (über den Foliabaß)

Allegro  
Var. 3

1. VI.  
2.  
B.c.

Op. II *Sonata III*, Preludio Andante

Preludio  
Andante

VI.  
B.c.

Takt 1      Takt 2      Takt 3      Takt 4      Takt 5



Auch die Konzerte op. III, mit denen Vivaldi 1711 als 33-jähriger von Amsterdam aus mit einem Schläge den europäischen Musikmarkt und das Repertoire aller Geiger und Orchester eroberte, muß man sich mindestens als die Frucht eines Jahrzehnts vorstellen. Eines der frühesten könnte op. III Nr. 11 gewesen sein, in dem in der Fugenexposition des 1. Satzes noch viel von Stilelementen der Chiesa-Werke erhalten ist.

Allegro  
T. 35



Auffallend ist die doppelchörige Satz- und Druckanlage in VI. I, II, III, IV, Vla. I, II, Vc, und Orgel (diese Stimme in manchen Ausgaben mit « Contrabasso e Cembalo » bezeichnet). Aber schon hier spielen die beiden Bratschen die gleiche Stimme, die Teilung ist nur eine optische, nicht realiter durchgeführt. Man kann annehmen, daß die Satzanlage durch eine noch stark nachwirkende Doppelchorpraxis von S. Marco angeregt wurde, in dessen Orchester der junge Vivaldi sicherlich oft den Vater vertreten hat, wenn er nicht hörend am Musikleben der Kathedrale teilnahm. Völlig sinnlos geworden ist aber eine solche Stimmenverteilung in op. III Nr. 12, einem *Soloviolin-konzert in E-Dur*. Im ersten Satz dieses Werkes sind die VI. II, III, IV in eine Stimme zusammengezogen, ebenso die beiden Violon und « Violoncello, Violone e Continuo ». Es ist ein ausgesprochener Solokonzertsatz, die Tutti werden von einem dreistimmigen Streichorchester ausgeführt, trotz der 6 Stimmen, die dafür gedruckt sind. Vivaldi hat hier in der Edition noch eine Tradition mitgeschleppt, von der er sich später freigemacht hat, die späteren Solokonzerte sind als *Concerti a cinque* konzipiert und so herausgegeben. Sein Konzertstil hat sich damit in die Druckpraxis umgesetzt.

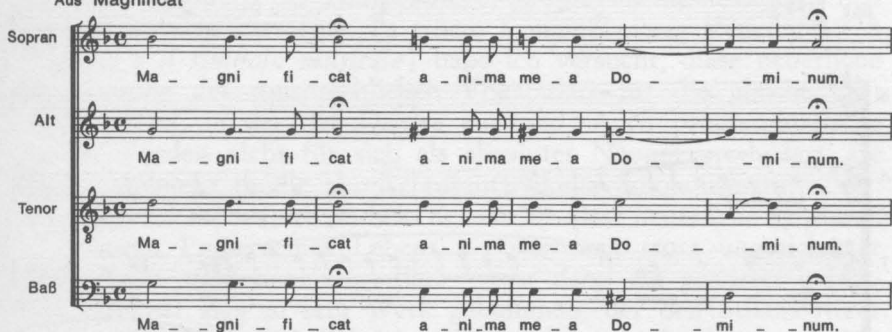
Die Sonaten und op. III Nr. 12 liegen in der Edition nur wenige Jahre auseinander, aber kaum jemand würde sich getrauen, sie auf Grund eines Stilvergleichs dem gleichen Meister zuzuschreiben. Dies ist vielleicht auch ein Grund für ihre Vernachlässigung bis in die geigerische Praxis der Gegenwart, erst von den Konzerten op. III an glaubt man, den « richtigen » Vivaldi zu spielen.

Das erstaunliche aber an Vivaldis stilistischen Wandlungen ist die Tatsache, daß er sich gewissermaßen nicht « häutet », sondern die Ergebnisse einer älteren Stilchicht beibehält und sie mit den neuen Ausdrucksmitteln zu einer Einheit verquickt. So kann er immer wieder, ohne archaisch zu werden, auf die älteren Mittel zurückgreifen, wenn es ihm geboten erscheint. Es wird daher gut sein, nicht von Stilwandel zu sprechen, sondern von Anreicherung um einen neuen

Ausdrucksbereich, der natürlich die Darstellungsmittel mit verändern kann.

Aus dem schöpferischen Kontakt mit der in der Musikpraxis von S. Marco wahrscheinlich noch nicht ganz vergessenen Chorpolyphonie scheint ein weiteres Element dem Vivaldischen Stilreservoir zuge wachsen zu sein, es ist dies die vokale Mehrstimmigkeit, wie sie sich in Werken wie dem grandiosen *Magnificat* und dem großen *Gloria* so stark ausprägt. Auch hier würde in manchen Sätzen kein noch so subtiler Kenner des Vivaldischen Stils auf Vivaldi raten.

Aus "Magnificat"



Sopran  
Ma - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Alt  
Ma - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Tenor  
Ma - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Baß  
Ma - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

(Dazu Streicher in Chorverdoppelung)



S.  
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

A.  
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

T.  
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

B.  
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

S.  
mi - num.

A.  
mi - num.

T.  
mi - num.

B.  
mi - num.

Aus "Gloria"

Sopran  
Prop - ter ma - gnam glo - - - - - ri - am,

Alt  
Prop - ter ma - gnam glo - - - - -

Tenor

Baß

S.  
- - - - - ri - am, prop - ter ma - gnam glo - ri - am

A.  
Prop - ter ma - gnam glo - - - - - ri - am

T.  
Prop - ter ma - gnam glo - - - - -

B.  
Prop - ter ma - gnam glo - - - - -

S.  
prop - ter ma - gnam glo - - - - -

A.  
tu - - - am, prop - ter ma - gnam

T.  
prop - ter ma - gnam glo - ri - am, prop - ter ma - gnam

B.  
- - - - - ri - am, prop - ter ma - gnam

In Werken wie dem *Dixit a due cori* sind die gegensätzlichen Bereiche oft unmittelbar nebeneinandergestellt und ergeben im Zusammenwirken Ausdruckskontraste, wie sie bei Zeitgenossen, Bach eingeschlossen, kaum zu finden sind.

Die Herkunft solcher Wirkemittel aus dem geistigen Raum von S. Marco kann mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, weil Vivaldis Emporwachsen aus der venezianischen Tradition in seiner Stilbildung nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Als

sich dann der 35-jährige völlig überraschend bühnendramatischem Schaffen zuwandte, brauchte es nur geringer Erweiterung der handwerklichen Mittel ins Opernschaffen hinein. Für die Arie fiel es ohnedies nicht schwer, war doch seinerzeit die Solokonzertform durch Transposition des Ritornells aus der Ritornellarie entstanden. Er brauchte jetzt nur gewissermaßen den umgekehrten Weg gehen, um aus dem Solokonzertsatz die Arie zu gewinnen, ein Verfahren, dem die instrumentale Führung der Singstimme sehr entgegenkam.

Für die bühnendramatische Wirkung bedurfte es aber einer inneren Umformung der Tonsprache, er gewann sie durch Einbeziehen des schildernden Elements. In einem Kongreßbeitrag Venedig 1978 (*Vivaldi e il simbolo musicale*) habe ich versucht, diese neuerliche Bereicherung des tonsprachlichen Vokabulars für die gleiche Zeit nachzuweisen, in der der *Ottone* entstand. Auch programmatische Inhalte wurden nicht für sich als absolutes Novum produziert, sie flossen vielmehr in die bereits ausentwickelte Solokonzertform ein. Die *Jahreszeitenkonzerte* sind ein Beweis für diese neuerliche Synthese.

Gegen Ende seines Lebens — wie man trotz ungesicherter Chronologie wohl annehmen darf — ist dann ein gewisser galantempfindsamer Zug in sein Werk gekommen, der den Stilanalytiker wiederum in Verlegenheit bringt. Wer wollte eine Stelle wie die aus dem 2. Satz der 4. *Cellosonate* (gedruckt 1740 in Paris) mit Sicherheit Vivaldi zuschreiben?

Allegro

4. Sonate  
2. Satz

Auch Satzanfänge wie PV 207/F. XII, 25 deuten auf diesen erneuten Stilzuwachs, ebenso die von PV 231/F. XI, 1; PV 246/F. I, 127; PV 248/F. I, 4; PV 294/F. XI, 31; PV 360/F. XII, 6, um nur einige zu nennen.

Allegro

Denkt man zurück an die « hammerstrokes »-Motive, die so oft Ausgangspunkt eines Bewegungsimpulses sind (z.B. op. III nr. 8),

so erscheinen sie aus einer gewissen Schwebelage erfunden zu sein, die in einen tänzerischen Schritt übergeht, der kaum mehr etwas mit der federnden Rhythmik des uns so typisch erscheinenden Vivaldistils zu tun hat.

Auf dem Vivaldi-Colloquium in Bonn (März 1979) hat die Tänzerin Eva Campianu an zahlreichen Beispielen nachgewiesen, daß Vivaldis Musik sehr stark an Körperbewegung gebunden ist. Sie waren zunächst Tänzen entnommen und zwar

Marcia	<i>Stravaganza</i> Nr. 9, 1. Satz
Menuett	<i>Estro Armonico</i> Nr. 7, 3. Satz
Passepied	<i>Stravaganza</i> Nr. 3, 3. Satz
Bourrée	<i>Concerto G-Dur</i> f. 2 Mandolinen, 1. Satz
Gavotte	<i>Estro Armonico</i> Nr. 8, 1. Satz
Rigaudon	<i>Estro Armonico</i> Nr. 6, 3. Satz
Furlana	<i>Stravaganza</i> Nr. 7, 3. Satz
Gigue	<i>Estro Armonico</i> Nr. 2, 3. Satz

Die Musik ist so geformt, daß sie die Tänze nicht bloß zuläßt, in ihren rhythmischen und melodischen Formeln sind vielmehr Tanzschritte wiederzufinden, sie fordert den Tänzer geradezu heraus. Aber auch in anderen Sätzen finden sich genug Stellen tänzerisch inspirierter Musik:

*Estro Armonico* Nr. 3, 1. und 3. Satz

*Cimento* Nr. 7, 3. Satz, Nr. 8, 1. und 3. Satz, Nr. 12, letzter Satz.

Die Musikbeispiele waren durch Tanzschritte sehr eindrucksvoll ergänzt und zeigten deutlich, wie sehr die Tanzfiguren geradezu als Inventionshilfen gedient haben. Damit ist aber eine stilistische Welt für sich angesprochen, für die sich im Vivaldischen Schaffen noch viele Belege finden lassen.

Gibt es einen Vivaldistil? Natürlich gibt es ihn, aber keineswegs so eng umschrieben und auf wenige Merkmale beschränkt, wie man sie auch in der Musikwissenschaft immer wieder antrifft. Wenn Strawinsky und Dallapiccola von Vivaldi gesagt haben sollen « Er hat ein Konzert geschrieben, das aber 600mal », so kann einer solchen Äußerung nur eine ganz flüchtige und auf wenige Stücke beschränkte Kenntnis des Vivaldischen Werks zugrundegelegen haben. Sieht man tiefer in das Schaffen des Meisters hinein, ist man fast geneigt, von Vivaldistilen zu sprechen, hätte im stilistischen Bereich eines Komponisten der Plural nicht pejorativen Beigeschmack. Vielleicht ist der Ausdruck « Stilbereich » besser, er würde all die Mittel umfassen, die sich Vivaldi im Laufe seines Komponistendaseins erarbeitet hat, und die ihm zur Verfügung standen, wenn er souverän daraus auswählte, um ein neues Werk zu schaffen.

## Esiste uno stile vivaldiano?

Da molto tempo si è accettato un concetto di stile vivaldiano, che è derivato dagli « Hammerstrokes » di Vivaldi, e che si ritrova ugualmente nel Concerto in Mi maggiore per violino di Bach, e anche nella Sonata per violino di Mozart KV 304. Si tratta piuttosto di un linguaggio d'origine dell'epoca di Vivaldi, che durò fino ai tempi di Mozart. In mancanza di una cronologia sicura della maggior parte delle opere di Vivaldi, ci si deve limitare all'opera stampata, a partire dalle Sonate Opus I, II, V, nello stile che Bukofzer descrive come « contrapuntal texture of the church sonata ». Seguono i Concerti Opus III, il cui numero 11, per esempio, ci mostra un esempio di stile « da chiesa ». Ma il numero 12 di questa serie è già un concerto per solista. Chi oserebbe attribuire le sonate e questo concerto, la cui stampa è stata fatta in sei anni, allo stesso autore?

Vivaldi non cambia mai « pelle ». Egli mantiene quasi sempre l'antica curva stilistica, concentrando i suoi nuovi mezzi di espressione in una sola unità. Nello stesso modo la polifonia vocale, che egli ha probabilmente imparato a conoscere a San Marco, ha lasciato le sue tracce in diverse sue opere.

Il suo stile si è nuovamente trasformato, quando si è volto verso la creazione di opere drammatiche, all'età di 35 anni. Non è a caso che i suoi primi lavori di musica a programma datino verosimilmente della stessa epoca. Numerosi tratti di uno stile « galant » sensibile, si mostrano in opere diverse, che si vorrebbero porre verso la fine della vita del compositore e che mettono in imbarazzo la critica stilistica.

La ballerina Eva Campianu ha provato recentemente che molte opere vivaldiane si basano su movimenti del corpo. Uno stile vivaldiano? Per evitare di parlare di stili diversi del maestro, viene consigliato d'introdurre il concetto « sfera stilistica » che era a sua disposizione quando creava una nuova composizione.

*(Traduzione italiana di Ida Petazzoni)*

## Cx. 1102: Le manuscrit perdu du fonds de Dresde

Peter Ryom

Il n'est pas surprenant que la documentation des œuvres de Vivaldi est parvenue jusqu'à notre siècle avec un certain nombre de lacunes et de pertes. A ce propos, les sources de ses compositions ne diffèrent pas de celles des œuvres d'autres grands musiciens de l'époque. Les deux siècles qui nous séparent de lui constituent un espace de temps si considérable que de nombreux manuscrits facilement ont pu disparaître sans laisser la moindre trace. Les dégâts qu'ont subis les collections de musique, causés par les guerres, par les incendies, par les inondations, etc., ont de toute évidence réduit le nombre des documents, mais à cela s'ajoute qu'un défaut de soin de la part des intendants et des bibliothécaires, chargés à l'époque d'administrer les divers fonds, a également occasionné un certain nombre de pertes.

Etant donné que l'une des premières tâches que doit accomplir la musicologie relative à l'œuvre d'un compositeur consiste à dresser l'inventaire exhaustif des documents disponibles, il est évident que la question des manuscrits perdus ou disparus mérite une attention particulière. En tout premier lieu se situent naturellement les manuscrits dont on a les moyens d'attester l'existence dans le passé: contrairement aux documents qui se sont perdus sans laisser une trace quelconque, ceux-ci ne pouvant logiquement pas être sujet à des analyses scientifiques, les manuscrits actuellement inconnus qui sont signalés dans d'autres documents se soumettent plus aisément à une étude critique.

Parmi les fonds de musique vivaldienne dont on sait positivement qu'ils comportent actuellement un certain nombre de lacunes, celui de la Sächsische Landesbibliothek à Dresde mérite pour plusieurs raisons une attention particulière. La collection a non seulement été l'objet de dégâts importants pendant la dernière guerre, mais elle a encore été sujet à d'autres pertes survenues, semble-t-il, à des époques différentes. Il paraît certain que l'étude poursuivie de ces documents permettra de tirer des conclusions intéressantes au sujet des concertos de Vivaldi; ici l'attention sera toutefois orientée vers les sonates de ladite bibliothèque et en particulier vers le manuscrit actuellement inconnu qui était désigné par la cote Cx. 1102.

La littérature vivaldienne se montre parfaitement d'accord au sujet de ce document. Ainsi, l'*Inventaire Thématique* de M. Pincherle affirme que « le manuscrit est perdu depuis de longues années ».<sup>1</sup> H.R. Jung signale dans son article *Die Dresdener Vivaldi-Manuskripte*, de-

stiné à établir l'ampleur des pertes survenues pendant la dernière guerre, que le « Dresdener Ms. [ist] schon früher verlorengegangen ».<sup>2</sup> En outre, K. Heller confirme dans sa dissertation, consacrée à l'étude critique des documents vivaldiens des bibliothèques allemandes, que « das Manuskript Cx 1102 [...] war schon bei Einführung der neuen Signaturen nicht mehr vorhanden »,<sup>3</sup> et R. Eller écrit enfin que trois documents (Cx. 1035, Cx. 1102 et Cx. 1114) « waren um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch vorhanden » et précise que « bei der Katalogisierung 1926-30 fehlten diese Werke bereits ».<sup>4</sup>

Le présent exposé a pour but de démontrer que l'affirmation de M. Pincherle, vraisemblablement regardée comme exacte par les trois auteurs allemands, est sans aucun doute fausse. Les diverses sources d'information actuellement disponibles permettent effectivement de déterminer d'une manière relativement sûre que le manuscrit existe encore.

\*

Ainsi que l'affirme K. Heller, auteur dont les travaux constituent une partie essentielle des informations suivantes, les manuscrits des œuvres vivaldiennes à la Sächsische Landesbibliothek n'ont pas formé une unité à l'origine. Que la collection fût établie progressivement se dégage par exemple du fait que les partitions autographes que le compositeur vénitien a dédiées à son élève Johann Georg Pisendel datent très vraisemblablement de son séjour à Venise en 1716-17, alors que le célèbre volume 2389/0/4 est daté de 1740. De plus, alors que certains documents appartenaient à Pisendel, d'autres faisaient partie de la collection privée du roi, et ce n'est qu'après la mort du grand violoniste saxon, en 1755, que les manuscrits ont été réunis dans la bibliothèque royale.

Les œuvres instrumentales de Vivaldi de cette collection se divisent en quatre groupes d'après les genres musicaux: 1) Concertos pour un ou plusieurs instruments avec orchestre à cordes et basse continue, 2) Sonates pour un instrument et basse continue, 3) compositions (Sonates, Concertos, Trios?) pour plusieurs instruments solistes sans orchestre, et 4) Sinfonie. A l'exception du troisième groupe les manuscrits sont numérotés au crayon rouge-brun (pour les partitions) ou à l'encre (pour les parties séparées). Ces trois numérotations, qui ne permettent aucune conclusion au sujet de la formation de la collection, comportent toutefois quelques lacunes et quelques erreurs. Abstraction faite des manuscrits qui ne sont pas numérotés — auxquels appartiennent les trois documents cités plus haut sous 3) — certains numéros sont introuvables; à titre d'exemple les concertos désignés par

les nos 13, 31, 40, 71, etc. demeurent inconnus et peuvent avoir disparu avant que ne soit effectué le premier cotage après 1755. Pour ce qui concerne les sonates les manuscrits ne comportent cependant pas d'autre lacune que l'absence du chiffre 1; pour des raisons qui se dégageront par la suite, il est fort peu probable que ce manuscrit eût pu être désigné par un autre numéro:

### Table I<sup>s</sup>

(1)	RV 26	copie écrite par Pisendel
2	RV 34	copie écrite par Pisendel
3	RV 29	manuscrit écrit par Vivaldi
4	RV 25	manuscrit écrit par Vivaldi
5	RV 6	manuscrit écrit par Vivaldi
6	RV 15	copie écrite par Pisendel
7	RV 2	manuscrit écrit par Vivaldi
8	RV 5	copie écrite par Pisendel
9	RV 10	copie écrite par Pisendel
10	RV 12	copie écrite par Pisendel
11	RV 3	copie écrite par Pisendel
12	RV 53	copie écrite d'une main inconnue
13	RV 28	copie écrite d'une main inconnue
14	RV 19	manuscrit écrit par Vivaldi

De cette table se dégage visiblement que l'ordre des compositions est absolument fortuit. Les cinq manuscrits autographes sont ainsi désignés par les nos 3, 4, 5, 7 et 14; de plus, la sonate pour hautbois (n<sup>o</sup> 12) se trouve parmi les sonates pour violon, les manuscrits en format oblong se trouvent côte à côte aux documents de format en hauteur (nos 12 et 13), etc. Les manuscrits ne semblent effectivement pas avoir été rangés et numérotés suivant des critères rationnels.

Quoi qu'il en soit, il est d'un autre côté certain que le classement adopté a été conservé à l'occasion du premier cotage des manuscrits, opération qui a été effectuée après le transfert de la collection de Pisendel à la bibliothèque royale. Le fonds de musique réuni a été déposé dans une armoire désignée par le numéro II, située dans l'église catholique. Ce meuble a compris au moins 40 tablettes qui pouvaient contenir, semble-t-il, chacune une soixantaine de manuscrits. Chaque document a été muni d'une couverture de papier sur laquelle est collée une étiquette renfermant un certain nombre d'indications destinées à identifier le document individuel. Celles-ci comprennent en premier lieu le numéro de l'armoire (*Schranck No: II*), le numéro de la tablette (par exemple 27. *Fach*) et le numéro d'ordre (20. *Lage*).

Avec de l'encre rouge sont ensuite inscrits un numéro d'ordre à l'intérieur de chaque groupement par genre et la désignation de celui-ci (No: 2 et *Solo*); les étiquettes comportent enfin, inscrites à l'encre noire, des indications relatives à la composition: ensemble instrumental (*Violino e Basso*), nom du compositeur (*Del Sig<sup>r</sup> Vivaldi*) et l'incipit du premier mouvement.

Par la suite des dégâts qu'ont subis les manuscrits pendant la dernière guerre, notamment sous l'influence dévastatrice de l'eau, un certain nombre des étiquettes sont tombées ou ont été endommagées de telle sorte que leurs inscriptions ne sont que partiellement lisibles. Dans la liste suivantes des sonates sont exposés quelques extraits des textes qui sont encore visibles; pour des raisons pratiques, les 14 manuscrits, signalés même si les étiquettes sont perdues, sont suivis des trois œuvres du groupe 3 signalé plus haut.

## Table II<sup>6</sup>

- (1) l'étiquette manque
- 2 27. *Fach*, 20. *Lage*, No: 2; incipit: RV 34
- 3 l'étiquette manque
- 4 l'étiquette manque
- 5 l'étiquette manque
- 6 27. *Fach*, 24. *Lage*, No: 6; incipit: RV 15
- 7 27. *Fach*, 25. *Lage*, No: (illisible); incipit: RV 2
- 8 l'étiquette manque
- 9 27. *Fach*, 27. *Lage*, No: (illisible); incipit: RV 10
- 10 27. *Fach*, (illisible), No: (illisible); incipit: RV 12
- 11 27. *Fach*, 29. *Lage*, No: 11; incipit: RV 3
- 12 27. *Fach*, 30. *Lage*, No: 12; incipit: RV 53
- 13 27. *Fach*, 31. *Lage*, No: 13; incipit: RV 28
- 14 27. *Fach*, 32. *Lage*, No: 14; incipit: RV 19
- 27. *Fach*, 33. *Lage*, No: (illisible); incipit: RV 84
- 27. *Fach*, 34. *Lage*, No: (illisible); incipit: RV 107
- l'étiquette manque

Il convient de préciser que l'ultime œuvre du groupe qui précède les Sonates, le *concerto* RV 576, est désigné par 27. *Fach*, 18. *Lage* et que la première *Sinfonia*, RV 140, de son côté comporte l'indication 27. *Fach*, 36. *Lage*. Malgré les lacunes que présentent ainsi actuellement les étiquettes, il est aisé, en partant des textes encore visibles, de reconstituer le contenu de celles qui ont disparu et de compléter celles dont une partie du texte est rendu illisible. Il n'est pas douteux ainsi qu'elles ont comporté les inscriptions suivantes:

### Table III

- (1) 27. Fach, 19. Lage, No: 1; incipit: RV 26
- 2 27. Fach, 20. Lage, No: 2; incipit: RV 34
- 3 27. Fach, 21. Lage, No: 3; incipit: RV 29
- 4 27. Fach, 22. Lage, No: 4; incipit: RV 25
- 5 27. Fach, 23. Lage, No: 5, incipit: RV 6
- 6 27. Fach, 24. Lage, No: 6; incipit: RV 15
- 7 27. Fach, 25. Lage, No: 7; incipit: RV 2
- 8 27. Fach, 26. Lage, No: 8; incipit: RV 5
- 9 27. Fach, 27. Lage, No: 9; incipit: RV 10
- 10 27. Fach, 28. Lage, No: 10; incipit: RV 12
- 11 27. Fach, 29. Lage, No: 11; incipit: RV 3
- 12 27. Fach, 30. Lage, No: 12; incipit: RV 53
- 13 27. Fach, 31. Lage, No: 13; incipit: RV 28
- 14 27. Fach, 32. Lage, No: 14; incipit: RV 19
- 27. Fach, 33. Lage, No: 1; incipit: RV 84
- 27. Fach, 34. Lage, No: 2; incipit: RV 107
- 27. Fach, 35. Lage, No: 3; incipit: RV 96

C'est très vraisemblablement à l'occasion de la formation des couvertures et de leurs étiquettes qu'ont été dressés des inventaires thématiques de la collection musicale. La Deutsche Staatsbibliothek à Berlin possède ainsi un *Catalogo* [Thematico] *della Musica di Chiesa* [catholica in Dresda] *composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto 1765* (les mots entre crochets sont ajoutés d'une autre main).<sup>7</sup> Il n'est pas aisé de déterminer à quelle époque et pour quelle raison le catalogue a été transféré à Berlin, mais ce qui le rend intéressant est le fait que la première partie en est écrite par la personne à qui remontent les inscriptions des étiquettes.

La Sächsische Landesbibliothek possède, elle aussi, quelques anciens catalogues de ses fonds, mais les plus importants ont malheureusement été détruits pendant la dernière guerre. Par le concours des informations sporadiques communiquées par M. Pincherle dans l'*Inventaire Thématique*, on apprend que ladite bibliothèque possédait un catalogue thématique datant de 1774, renfermant sans doute les incipit des œuvres instrumentales. Celui-ci a fort vraisemblablement été dressé selon les mêmes principes que celui de Berlin — comprenant autrement dit à peu près les mêmes indications que les étiquettes — et l'auteur en a sans doute été soit la même personne, soit celui qui a achevé l'écriture du catalogue de Berlin, Johann Georg Schürer. La perte du document à Dresde, qui était désigné par la cote III H 791, est d'autant plus regrettable qu'il aurait sans doute permis de résoudre

définitivement l'énigme au sujet du manuscrit Cx. 1102; l'occasion se présentera plus loin de revenir à cet ancien inventaire.

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, la collection de musique déposée dans l'église catholique de la cour de Dresde est tombée dans l'oubli. Etant composée d'œuvres écrites par des auteurs de la première moitié du siècle, elle a subi le même sort que la grande majorité des compositions de l'ère baroque. Le nouveau style classique, les nouveaux moyens d'expression n'ont laissé aucune place à cette musique désormais ancienne et oubliée.

Ce n'est que vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que la collection a été redécouverte. La date exacte et les circonstances de cet événement ne sont pas connues, mais il est certain qu'il a eu lieu avant 1862, année où Moritz Fürstenau (1824-1889), nommé intendant de la bibliothèque royale à Dresde en 1852, publia le second volume de son *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*; cet ouvrage est effectivement, jusqu'à plus ample informé, le premier exposé qui signale l'existence des œuvres vivaldiennes à Dresde.

K. Heller affirme que Fürstenau a entrepris la tâche de coter les manuscrits et les imprimés de la collection, opération qui était d'autant plus facile que les documents se trouvaient déjà classés en ordre alphabétique selon le nom du compositeur et en ordre systématique d'après les genres musicaux: de plus, les œuvres étaient déjà inventoriées dans le catalogue de 1774. Pour effectuer le cotage, Fürstenau s'est donc vraisemblablement servi en premier lieu de ce dernier document: étant donné que celui-ci sans doute a présenté les compositions dans l'ordre établi, il est logique de penser que le bibliothécaire simplement a ajouté ses propres cotes dans le catalogue avant de les inscrire dans les manuscrits mêmes. Il est vrai que cette supposition ne pourra pas être prouvée, mais elle a ceci de vraisemblable que M. Pincherle a cité plusieurs documents perdus — y compris les cotes de Fürstenau (Cx. 1035, Cx. 1102 et Cx. 1114) — d'après l'ancien catalogue thématique.<sup>8</sup> Comme on le verra plus loin de manière détaillée, celui-ci a effectivement dû renfermer un certain nombre d'annotations diverses ajoutées après la découverte de la collection.

Quoi qu'il en soit, chaque document a été désigné, suivant ce cotage, par les lettres Cx suivies d'un numéro d'ordre. Ainsi, le premier manuscrit vivaldien (RV 568) dont l'étiquette a dû comporter les indications 26. Fach, 1. Lage, est désigné par la cote Cx 1015, et l'ultime manuscrit de musique instrumentale attribué à Vivaldi (RV 148 = Anh. 68, sinfonia de Gallo) comporte la désignation Cx. 1120.<sup>9</sup>

Il y a lieu de supposer, ainsi, que les 14 sonates ont été désignées, dans le catalogue de 1774, par les cotes suivantes:

#### Table IV

- (1) 27. Fach, 19. Lage: Cx. 1095
- 2 27. Fach, 20. Lage: Cx. 1096
- 3 27. Fach, 21. Lage: Cx. 1097
- 4 27. Fach, 22. Lage: Cx. 1098
- 5 27. Fach, 23. Lage: Cx. 1099
- 6 27. Fach, 24. Lage: Cx. 1100
- 7 27. Fach, 25. Lage: Cx. 1101
- 8 27. Fach, 26. Lage: Cx. 1102
- 9 27. Fach, 27. Lage: Cx. 1103
- 10 27. Fach, 28. Lage: Cx. 1104
- 11 27. Fach, 29. Lage: Cx. 1105
- 12 27. Fach, 30. Lage: Cx. 1106
- 13 27. Fach, 31. Lage: Cx. 1107
- 14 27. Fach, 32. Lage: Cx. 1108

Dans les manuscrits mêmes les cotes sont inscrites au crayon au pied de la première page, mais elles ne semblent pas avoir été ajoutés sur les couvertures où elles paraissent avoir été inscrites par la suite, probablement à l'occasion du cotage définitif en 1926-30.

Il n'est pas facile de déterminer à quelle époque Fürstenau a effectué son cotage, mais la question est en vérité peu importante. Par contre, il est fort utile de noter deux particularités relatives à cette opération.

Premièrement, il est certain que la collection a subi quelques pertes survenues entre la découverte des documents et le cotage. Le manuscrit autographe de la dernière sonate de Vivaldi a ainsi été retiré et a, par la suite de circonstances inconnues et assez énigmatiques, été acquis par le collectionneur de musique français, Charles Malherbes (1853-1911). Celui-ci légua son importante collection à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, fait qui explique que le document se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale, fonds du Conservatoire.<sup>10</sup> Le manuscrit, qui comporte le cachet de Malherbes, est toujours protégé par la couverture originale avec l'étiquette dont les inscriptions ne laissent aucun doute au sujet de sa provenance: *Schranck No: II / 27. Fach, 32. Lage / No: 14 Solo / Violino e Basso / Del Sig Vivaldi / incipit*. Le manuscrit ne comporte aucune trace du cotage de Fürstenau.

A Dresde, le manuscrit autographe a été remplacé par une copie

de la sonate, écrite à en juger d'après la graphie de la partition au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>11</sup> Ce manuscrit comporte la cote par laquelle aurait dû être désigné le document à Paris, Cx. 1108. Etant donné, cependant, que la copie n'avait pas de couverture, Fürstenau la située dans l'une de celles qui protégeaient les recueils imprimés, à savoir celle des sonates opus 8 de Valentini. L'étiquette renferme en effet les indications *Schranck No: II, 40. Fach, 3. Lage, etc.*, mais le texte est rayé et remplacé par les inscriptions ajoutées par Fürstenau: *27. Fach, 32. Lage / No: 14 Solo à Viol. col Basso / A. Vivaldi.*

Il n'est pas inutile de noter à ce propos qu'une opération analogue a été accomplie au sujet de la couverture dans laquelle se trouvait le recueil des sonates opus 2 de Vivaldi. L'étiquette de cette couverture, qui comporte les inscriptions *Schranck No: II / 40. Fach, 8. Lage / [inscriptions illisibles] / Violino e Basso / Del Sig<sup>r</sup> Vivaldi* plus le thème initial de la sonate RV 27 (opus 2 n° 1) est rayé et remplacé d'abord — et pour des raisons assez obscures — par les indications *27. Fach, 24. Lage / No: 6 Sonata a Viol. e Basso / di Vivaldi*; ce texte, qui répond à celui de la 6<sup>e</sup> sonate (voir Table II), n'avait aucune raison d'être et a conséquemment été rayé et remplacé par *27. Fach, Lage 12<sup>a</sup> / N. 73<sup>a</sup> Concerto con 3 Violini, Alto / Basso*; la couverture renferme effectivement le manuscrit du concerto pour trois violons de Vivaldi RV 551 (cote actuelle: 2389/0/119).

Deuxièmement, c'est probablement en inscrivant les cotes dans les manuscrits mêmes, en se fondant donc peut-être sur les annotations du catalogue de 1774, que la personne qui a été chargée de ce devoir a remarqué l'existence d'un certain nombre de manuscrits autographes. Ceux-ci, étant de toute évidence de valeur particulièrement élevée, ont été retirés de la collection et situés à part. Parmi les concertos de Vivaldi, on a ainsi identifié pour commencer cinq manuscrits en partitions autographes; ils ont, entre autres similitudes, ceci de commun qu'ils comportent en tête une dédicace à Pisendel. En raison de leur nature ils ont été réunis dans une enveloppe particulière (« Futteral ») comportant la cote collective Ca. 45 et chaque manuscrit est en outre désigné par un numéro d'ordre, inscrit au crayon à la première page, en haut à gauche. La cote désignée par le sigle Cx ne figure pas sur ces manuscrits: elle peut avoir été effacée, mais il est probable aussi qu'elle n'y ait pas été inscrite:

#### Table V

Ca. 45 n° 1 RV 172 (= Cx. 1040)

Ca. 45 n° 2 RV 314 (= Cx. 1055)

Ca. 45 n° 3 RV 242 (= Cx. 1068)

Ca. 45 n° 4 RV 340 (= Cx. 1078)

Ca. 45 n° 5 RV 237 (= Cx. 1085)

Arrivé à la septième sonate, le bibliothécaire a dû remarquer que le manuscrit possède les mêmes qualités que les cinq concertos: la partition est autographe et l'œuvre est dédiée à Pisendel. De ce fait, le document a été retiré de la collection et situé comme la sixième composition de Ca. 45. Par la suite on a découvert d'autres manuscrits autographes de Vivaldi, également dédiés à son ancien élève, à savoir les sonates n°s 3, 4 et 5 et le concerto RV 205. Ces œuvres, dont cependant seul le concerto comporte encore la cote de Fürstenau, Cx. 1092, ont également été retirées, mais alors que le concerto a été désigné par la nouvelle cote Ca. 45a, les sonates ont été ajoutées à la suite du n° 6 de Ca. 45. Les quatre sonates comportent effectivement les numéros 6a (sonate n° 7 = RV 2), 6b (n° 3 = RV 29), 6c (n° 4 = RV 25) et 6d (n° 5 = RV 6).

En 1904 Robert Eitner publia le 10<sup>e</sup> volume de son *Quellen-Lexikon* qui confirme, p. 115, que la bibliothèque à Dresde possède, entre autres documents, les œuvres suivantes:<sup>12</sup>

Ms. 45, Autogr. 5 Konzerte « fatto per il Sign. Pisendel ». V. solo c. 2 V. Va. e B. P. qufol. Als Nr. 6 vier Sonate à V. solo col B. - Im Ms. 45a ein Konzert aus den Originalstim. in P. gesetzt.

Il est impossible de déterminer à quelle époque se situe l'identification du manuscrit de la sonate RV 2 par rapport au cotage, de savoir — autrement dit — si le document a comporté le numéro Cx. 1101 par lequel il devait être désigné suivant l'ordre des œuvres. Quoi qu'il en soit, la couverture avec l'étiquette n'a pas accompagné le manuscrit lorsque celui-ci fut transféré à l'enveloppe qui renfermait les manuscrits Ca. 45. Laissé de la sorte sans manuscrit, la couverture a depuis servi à protéger le document consécutif de la collection, à savoir la partition de la sonate RV 5, mais pour des raisons inconnues, l'étiquette n'a pas été rayée et remplacée par un nouveau texte. Toutefois, ainsi qu'on l'a vu plus haut, ladite sonate a dû être désignée dans le catalogue de 1774 par la cote Cx. 1102 (voir Table IV), mais pour des motifs assez étranges le manuscrit même a reçu la cote Cx. 1101, numéro qui devait désigner le manuscrit de la sonate retranchée, RV 2. Tout porte donc à croire que le manuscrit Cx. 1102 n'a pas disparu mais a simplement été désigné par une cote inexacte, différente de celle du catalogue de 1774.

Bien que cette conclusion demeure sur le plan des conjectures, ne pouvant effectivement pas être attestée à défaut d'informations

sûres et contrôlables, elle a pourtant l'avantage d'expliquer les informations communiquées par M. Pincherle au sujet du manuscrit « disparu ». Il est particulièrement utile, à cet égard, de chercher à déterminer le rôle qu'a joué l'ancien catalogue de 1774.

\*

En 1913 le violoniste et compositeur français Alberto Bachmann publia une *Table thématique des œuvres d'Antonio Vivaldi*<sup>13</sup> comportant les incipit de 108 concertos, de 9 Sinfonie et de 16 sonates. Il est vrai que ce catalogue, publié longtemps avant la découverte des fonds de Turin et dressé avec un défaut de soin et de compréhension notoire, n'a aujourd'hui aucune valeur en tant qu'ouvrage de référence, mais il mérite pourtant d'être signalé sous le rapport des sonates à Dresde. A ce propos, l'étude des sources d'après lesquelles l'auteur a cité les compositions s'avère particulièrement utile. Bien que Bachmann ne communique ni les cotes des documents, ni des informations bibliographiques destinées à préciser la nature de ceux-ci, on semble pourtant avoir les moyens d'identifier avec certitude l'origine des incipit signalés. Un certain nombre d'erreurs caractéristiques et notamment l'ordre des compositions inventoriées — détails qu'il est inutile de développer ici — permettent en effet d'établir que l'auteur a eu trois sources dissemblables à sa disposition dont voici un exposé sommaire:

Concertos nos 1-3: cités d'après le volume actuellement désigné par la cote 2389/0/4; l'ancienne cote de Fürstenau était Ca. 44. (Sans doute par inattention Bachmann n'a signalé que les trois premières compositions, la sinfonia RV 149 étant passée sous silence.)

Nos 4-8: cités d'après les manuscrits autographes réunis sous la cote Ca. 45 dans l'ordre nos 2, 1, 3, 4 et 5. Les œuvres de ces deux documents — Ca. 44 et 45 — ont sans doute été regardées comme suffisamment importantes pour mériter d'être inventoriées en premier lieu, observation que corrobore la liste des sonates.

N° 9: cité d'après le manuscrit (détruit pendant la dernière guerre). Pour des raisons obscures Bachmann n'a pas cité le concerto (RV 299) à son emplacement logique, c'est-à-dire entre les nos 42 et 43 de son inventaire.

Nos 10-21 (les 12 concertos de l'opus 8): cités sans doute d'après l'exemplaire à Dresde, publié à Amsterdam par M. Ch. Le Cene (cote actuelle: 2389/0/1).

Nos 22-33 (les 12 concertos de l'opus 3): cités sans doute d'après l'exemplaire à Dresde, publié à Londres par J. Walsh et J. Hare (cote actuelle: 2389/0/2).

N<sup>os</sup> 34-108: cités d'après les manuscrits à l'exception des six œuvres suivantes:

n<sup>o</sup> 51 du catalogue: RV 580 (Cx. 1035)

n<sup>o</sup> 56 du catalogue: RV 172 (Cx. 1040)

n<sup>o</sup> 71 du catalogue: RV 314 (Cx. 1055)

n<sup>o</sup> 84 du catalogue: RV 242 (Cx. 1069)

n<sup>o</sup> 95 du catalogue: RV 340 (Cx. 1078)

n<sup>o</sup> 101 du catalogue: RV 237 (Cx. 1085)

Les incipit de ces six concertos ont ceci de remarquable. Ils sont signalées dans l'ordre des manuscrits à Dresde (cf. les cotes de Fürstenau). Ils sont considérablement plus brefs que ceux des autres compositions citées. Et ils ne comportent pas les erreurs que l'on trouve dans les incipit que Bachmann a citées d'après les manuscrits.<sup>14</sup> Ces observations nous permettent de tirer la conclusion que Bachmann a trouvé un certain nombre de lacunes dans l'ordre des documents, causées d'un côté par une perte réelle (Cx. 1035), d'un autre côté par le retranchement des cinq manuscrits autographes, lacunes qu'il n'a pu combler qu'en se servant des incipit (identifiés par le concours des cotes), inscrits dans le catalogue de 1774.

Symphonies n<sup>os</sup> 1-9: cités, à en juger d'après la brièveté des thèmes initiaux, d'après le catalogue de 1774. Il n'est donc pas possible de savoir si le manuscrit Cx. 1114 avait déjà disparu à l'époque.

Sonates n<sup>o</sup> 1-4: citées d'après les manuscrits Ca. 45 dans l'ordre: n<sup>o</sup> 6b, 6c, 6d, 6a.

N<sup>os</sup> 5-16 (les 12 sonates de l'opus 2): cités sans doute d'après l'exemplaire de Dresde, publié à Amsterdam par Estienne Roger (cote actuelle: 2389/R/9).

Pour des raisons assez singulières, Bachmann n'a pas achevé les recherches dans ce domaine: les manuscrits et le catalogue de 1774 lui auraient pourtant permis de signaler encore un certain nombre de compositions pour un instrument et basse continue, mais celles-ci ne figurent pas dans son ouvrage.

De cette brève étude on semble donc pouvoir conclure que le catalogue de 1774 comportait nombre d'indications bibliographiques et que, en raison de ce fait, il a été regardé et employé par les musicologues comme un ouvrage de référence utile pour compléter les informations relevées des manuscrits mêmes. Plusieurs « irrégularités » de l'Inventaire Thématique semblent indiquer que M. Pincherle s'en est servi dans ce but.

Avant tout, il est assez remarquable que les cinq concertos auto-

graphes dédiés à Pisendel sont inventoriés par le musicologue français non pas par la cote des manuscrits (Ca. 45 nos 1 à 5), mais par celles qui ont été inscrites dans l'ancien catalogue (P 19 = Cx. 1040, P 111 = Cx. 1055, P 228 = Cx. 1078, P 258 = Cx. 1064 et P 277 = Cx. 1085). Par contre, les sonates sont désignées par la cote Ca. 45, mais les trois dernières étaient en outre, selon M. Pincherle, anciennement cotées Cx. 1097, Cx. 1098 et Cx. 1099. Ces numéros sont également, semble-t-il, dérivés du catalogue de 1774.

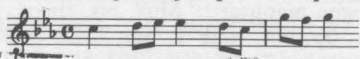
C'est effectivement en supposant que M. Pincherle ait exploité deux sources d'information différentes que l'on s'explique les erreurs que communiquent l'*Inventaire Thématique* au sujet de la sonata RV 5. Cette composition y est désignée, d'abord, par les indications suivantes, dérivées sans doute du manuscrit même:

Cx 1101  Allegro-Largo-Allegro

mais en se basant sur les indications du catalogue de 1774, inscrites sous RV 2, M. Pincherle a pu ajouter:

ms. dédié à Pisendel, donné comme autographe par les catalogues de Dresde, bien qu'on ait plutôt [sic] l'impression d'un travail de copiste.

Le musicologue français a donc vérifié les indications du catalogue en examinant le manuscrit désigné par la cote Cx. 1101, mais étant donné qu'il s'agit d'une autre œuvre — détail qui a échappé à l'attention de M. Pincherle — il est arrivé à la conclusion citée. D'autre part, la sonate RV 5 est signalée sous la cote Cx. 1102 au sujet de laquelle on apprend que le manuscrit a comporté une œuvre à peu près certainement identique à Cx. 1101: le manuscrit est perdu depuis de longues années et on ne le connaît plus que par l'incipit (fautif) d'un catalogue de 1774:



En raison des différences notoires qui existent entre cet incipit et les mesures initiales de la sonate RV 5, on aurait naturellement pu supposer qu'il eût été question de deux compositions différentes. Cependant, le fait que M. Pincherle signale à tort que le manuscrit Cx. 1101 est dédié à Pisendel doit susciter un certain doute au sujet des informations de l'*Inventaire Thématique*. Il suffit en effet de rétablir l'ordre des sonates d'après l'ancienne numérotation des documents (Table I) et d'après le premier cotage (Tables II et III) pour déterminer que la collection redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle comportait 14 manuscrits de sonates et que l'on en connaît actuellement le même nombre.<sup>15</sup> Ce fait confirme, à lui seul, qu'aucun manuscrit de la sonate

RV 5 — quelles qu'en soient les cotes inscrites dans le catalogue de 1774 et dans la partition même — n'ait pu disparaître.

\*

L'étude critique de la documentation relative aux sonates de Dresde permet d'établir que la conclusion de M. Pincherle à l'égard du manuscrit Cx. 1102 peut être regardée comme fautive. Par contre, il y a lieu de supposer que le musicologue français ne se trompait pas en signalant que les manuscrits Cx. 1035 et Cx. 1114 avaient disparu. C'est probablement en raison de ces deux pertes indubitables que les auteurs allemands cités plus haut, n'ayant pas mis en doute l'affirmation de M. Pincherle, ont déclaré le manuscrit Cx. 1102 comme perdu et ont cru inutile, par conséquent, de le chercher.

Janvier 1977 (révisé en novembre 1979)

<sup>1</sup> M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, tome II, p. 5.

<sup>2</sup> Article publié dans « Archiv für Musikwissenschaft », 12. Jahrg., 1955, pp. 314-318.

<sup>3</sup> K. HELLER, *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung*, Rostock 1965 (dissertation dactylographiée inédite), p. 16. Cfr. du même auteur, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971, p. 13.

<sup>4</sup> R. ELLER, *Über Charakter und Geschichte der Dresdener Vivaldi-Manuskripte*, « Vivaldiana », Bruxelles 1969, p. 62.

<sup>5</sup> Les œuvres de Vivaldi sont désignées selon la numérotation proposée dans P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, Kleine Ausgabe (RV)*, Leipzig 1974; voir note 15.

<sup>6</sup> Les textes en italique sont cités d'après les inscriptions originales des manuscrits.

<sup>7</sup> Cote du catalogue manuscrit: Mus. ms. theor. K. 186.

<sup>8</sup> M. PINCHERLE, op. cit., note 1, pp. 5, 28 et 38.

<sup>9</sup> Cfr. P. RYOM, op. cit., note 5, p. 212.

<sup>10</sup> Cote du manuscrit: Rés. ms. 2225.

<sup>11</sup> C'est ce manuscrit que signale M. PINCHERLE, op. cit., note 1, p. 6 en bas.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 115.

<sup>13</sup> A. BACHMANN, *Les grands violinistes du passé*, Paris 1913, pp. 437-456.

<sup>14</sup> A titre d'exemple, les nos 6 et 56 de son catalogue désignent la même composition, mais le premier incipit communique les mes. 5 à 8 du mouvement initial (partie de violon principal), alors que l'autre comporte la première mesure (corrigée par Vivaldi dans la partition autographe).

<sup>15</sup> Le fonds de Dresde comprend aujourd'hui deux sonates supplémentaires, retrouvées récemment, à savoir RV 776 pour violon et RV 779 pour divers instruments. Cfr. P. RYOM, *Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*, Poitiers 1979, p. 7.

## The lost manuscript Cx 1102 in the Dresden Collection

The present paper seeks to show, through a bibliographical and historical study of the Vivaldi collection at the Sächsische Landesbibliothek Dresden, that manuscript Cx. 1102 of this collection has not, as hitherto universally believed, been lost.

Towards the end of the 18th century the collection, then housed in the Catholic Church of the Dresden court, had fallen into neglect. It was only rediscovered in the mid 19th century, at which point Moritz Fürstenau, director of the Royal Library, undertook its renumbering in a series which, although newly designated by the letters Cx, actually followed almost exactly the order of a pre-existent thematic catalogue of 1774 (now lost), which itself had been closely based upon the order of the manuscripts on the shelves. Of the few divergencies, however, one affected directly the manuscript here under discussion. The autograph score of the Sonata now known as RV 2 (which, according to the catalogue of 1774, must have occupied the same position on the shelf as the Cx. 1101 of Fürstenau) had, about this time, and in common with all the Vivaldi autographs of the collection, been set aside and placed in a separate envelope (labelled Ca. 45). Its cover had subsequently been removed and reutilized as protection for the manuscript which had originally lain next to it: Cx. 1102. This latter manuscript was now erroneously identified with its new clothing as Cx. 1101.

That such is the case is strongly suggested by critical examination of Pincherle's thematic catalogue of the works of Vivaldi. Pincherle still had at his disposal the catalogue of 1774, which told him that the opening bars of the manuscript now numbered Cx. 1101 corresponded quite closely (though not exactly) to the catalogue incipit Cx. 1102. His own conclusion: the music of the supposedly lost manuscript Cx. 1102 was almost certainly identical to that of manuscript Cx. 1101 (he does not seem, however, to have checked the music of the manuscript Cx. 1101 against the catalogue incipit of the same number, in which case he would have found it to be different). The conclusion of the present author: manuscript Cx. 1102 did not disappear but was simply given, by Fürstenau, an erroneous number.

*(Summary by David Bryant)*

## Antonio Vivaldi prete

*Gastone Vio*

La data del 18 settembre 1693, quando il Vivaldi fu ammesso alla tonsura, comunemente viene presa come la prima documentazione del suo avvio al sacerdozio, ma tale data deve anticiparsi al 17 giugno dello stesso anno, quando, in riferimento a precise disposizioni canoniche, presso la Curia Patriarcale di Venezia, furono escussi due testimoni per la prova della legittimità dei natali dell'aspirante al sacerdozio e la buona fama dello stesso. Il documento è il seguente:

Die 17 Junii 1693

Coram etc. comparuit Antonius Vivaldi, et institit se admitti ad probandum articulum infrascriptum, videlicet:

Ch'Antonio battezzato in S. Giovanni in Bragora li 6 maggio 1678, come per fede, è figlio nato di legittimo matrimonio di Giovanni Battista Vivaldi, et di Camilla sua consorte, sono persone honorate, et lui di buona vita, fama, et costumi; et prout etc.

Obtinuit etc. Testes.

Die dicta

Antonius Gandulphi filius Hieronimi, venetus, annorum 48, de paroecia S. Martini (barbier) prout testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis Evangeliiis.

Interrogatus, et monitus, respondit: È vero che tra Giovanni Battista Vivaldi, et Camilla sua consorte, è seguito legittimo matrimonio, et lo so perché io sono stato presente al medemo, et da tutti sono tenuti per tali. Hanno sempre habitato assieme, et nel tempo della loro habitatione è nato il detto Antonio, dalli medemi allevato, et educato per tale; sono persone honorate, et lui di buona vita, fama, e costumi.

Ad generalia recte respondit, relecta confirmavit et subscripsit

Antonio Gandolfi

Die dicta

Paulus a fabris, venetus, annorum 46, de paroecia S. Ioannis in Bragora (zavatter), prout testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout etc.

Interrogatus et monitus respondit: È vero che tra Giovanni Battista Vivaldi, et Camilla, sua consorte, è seguito legittimo matrimonio, et lo so per esser stato presente, et da tutti sono tenuti per tali. Hanno sempre habitato assieme, et nel tempo della loro habitatione è nato il detto Antonio, dalli medemi allevato, et educato per tale; sono persone honorate, et lui di buona vita, fama, et costumi.

Ad generalia recte respondit, relecta confirmavit, et subsignavit

io Pavolo Afabris

Celebratum fuit matrimonium inter suprascriptos in Ecclesia S. Joanni in Bragora, sub die 11 Junii 1676, prout ex attestatione.<sup>1</sup>

Sulla data del matrimonio dei genitori del Vivaldi sono state fatte affermazioni del tutto gratuite; il documento appena riportato ci attesta la data dell'11 giugno 1676, data regolarmente confermata dai registri parrocchiali di S. Giovanni in Bràgora, parrocchia di residenza della sposa, nei quali troviamo quest'atto di matrimonio:

Adì 11 Giugno 1676

Fu contratto matrimonio per verba de presenti et fatto il sponsalatio con la solenne benedizione in Chiesa di San Giovanni della Zuecca fra li contrascriitti signori Camilla e Giovanni Battista, alla presenza di me Giacomo Fornasieri Piovano, presenti li signori Ottavio del signor Iseppo Enz orese all'insegna dell'Europa, sta a S. Polo, et misser Andrea quondam Zuanne Vedova detto Tremamondo gondolier sta a S. Martin.<sup>2</sup>

Nel documento che abbiamo trascritto integralmente, si fanno i soli nomi di battesimo dei contraenti, e si parla di « contrascriitti » in quanto l'atto che occupa la parte inferiore della facciata di destra fa da riscontro a quanto è riportato nella facciata di sinistra: il testo della pubblicazione per il matrimonio che si sarebbe contratto, testo già noto, e riprodotto anche in fac simile, datato 6 giugno 1676, impropriamente qualificato come documento dello stato libero dello sposo.<sup>3</sup> A norma di legge avrebbero dovuto esser tre le pubblicazioni per il matrimonio, ma in calce al documento già noto è anche detto che la seconda e la terza pubblicazione erano state dispensate dall'autorità ecclesiastica.

Non abbiamo il vero e proprio documento comprovante lo stato libero dello sposo, abbiamo però i verbali relativi all'escussione dei testi per il rilascio di detto documento, il cui testo è il seguente:

Die 6 Iunii 1676

Coram etc. comparuit Ioannes Baptista quondam Augustini Vivaldi, brixienis et institit testes per se inducendos examinari super capitulo infrascripto etc. et constitit etc.:

Che Giovanni Battista quondam Agostino Vivaldi, da Brescia, d'anni circa 21, habita a S. Martin, barbier, d'anni circa 10 fu condoto orfano di padre, da sua madre a Venetia con tutta la famiglia, et continuamente habita in questa città con la madre, libero sin' hora da ogni legame matrimoniale, et prout etc.

Testes: Agostin quondam altro Agostino Vivaldi da Brescia

Antonio quondam altro Antonio Casari da Brescia.

Examinatus fuit suprascriptus Augustinus etc. cui delato iuramento, monitus etc. prout tactis etc. interrogatus etc.

Interrogatus et monitus respondit recte: Son d'anni 33, habito a S. Martin, interessato nel partito de forni sto a Venetia da 11 anni.

Interrogatus etc. respondit: Questo Giovanni Battista è mio fratello minore, et essendo rimasti orfani di padre, nostra madre ci condusse a Venetia, già circa 11 anni, essendo lui allora d'anni circa 10, e sempre habbiamo cohabitato sin hora insieme con la madre, stando lui, et io sino al presente in Venetia.

Interrogatus etc. respondit: Attesto il stato libero di detto Giovanni Battista mio fratello; et se fosse altrimenti di certo lo saprei stante il detto di sopra.

Interrogatus etc. recte respondit. Reconfirmavit etc., confessus etc. subscripsit

Io Agustin Vivaldi

Examinatus fuit suprascriptus Antonius etc. cui delato iuramento etc. prout tactis etc. interrogatus etc.

Interrogatus et monitus etc. respondit recte: Son d'anni 27, habito a S. Martin, sto a Venetia da 11 anni.

Interrogatus etc. respondit: Conosco questo Giovanni Battista da putello in su, con occasione che siamo paesani, et io son nato in casa de suoi genitori, Agostin e Margarita, quale anco mi alattò, e standosi in casa, già poi circa 11 anni, restata lei vedova, condusse seco a Venetia tutti li suoi figli, et anco me, e sempre sin hora sto ancor io in casa loro, et attendo alli forni, ove è interessato nel partito Agostin fratello maggiore di detto Giovanni Battista, quale ne pur io si siamo partiti da Venetia.

Interrogatus etc. respondit: Attesto il stato libero di detto Giovanni Battista, et se fosse altrimenti certo lo saprei stante il detto di sopra.

Interrogatus etc. respondit recte. Reconfirmavit etc. confessus etc. signavit etc.

+4

Forse il dott. Emil Paul, buon conoscitore dell'Archivio Storico della Curia Patriarcale di Venezia, ebbe per mano il documento ora riportato, e da questo, probabilmente, presero l'avvio ulteriori sue ricerche a Brescia sugli ascendenti del Vivaldi. La repentina morte gli ha impedito di presentare la documentazione di quanto ebbe a comunicare verbalmente nel convegno Vivaldiano a Bruxelles del 1963.<sup>5</sup>

\* \* \*

Dopo la peste del 1630, il Patriarca di Venezia, il Card. Federico Corner, riaprendo il Seminario in S. Cipriano di Murano, annuncia che sono a disposizione 20 posti, e detta quelle che devono essere le prerogative degli aspiranti a coprire tali posti: non meno di 9 anni di età, e non più di 12; devono saper leggere e scrivere e conoscere i «...rudimenti della Dottrina Chattolica...».

Il Presule inoltre ricorda che non possono essere accettati coloro che presentassero «...notabili difformità del corpo...» o fossero «...malsani o d'ingegno grosso, o di cattivi costumi, ma siano eletti quelli che nel buon temperamento del corpo, mostrino una buona inclinazione; e con la vivacità dell'ingegno et innocenza dei costumi, diano speranza di approfittare nelle lettere e nelle virtù...».<sup>6</sup>

In tutta la diocesi di Venezia non c'erano solamente venti aspiranti ad essere ammessi in Seminario per l'avvio al sacerdozio, ed erano parecchie decine i chierici che avevano già intrapresa tale via. Per

la loro formazione, già da prima del Concilio di Trento esistevano a Venezia le scuole sestierali, nelle quali si erano formate parecchie generazioni di sacerdoti.

Nei decreti del sinodo tenuto a Venezia dal Patriarca Alvise Sagredo nel 1686 (il più vicino all'epoca che ci interessa, per la formazione del Vivaldi), c'è un espresso richiamo alle scuole sestierali, che devono essere rivalutate, richiamando in vigore le antiche disposizioni per la formazione dei chierici, specificatamente riferendosi alle « ...regulas et ordinationes... » del Patriarca Francesco Vendramin (1605-1619) che certamente dovevano essere ben note, a quei tempi, tant'è vero che non si sentì nemmeno il bisogno di riportarle, sia pure in appendice, negli atti di quel sinodo.<sup>7</sup>

Queste disposizioni del Patriarca Vendramin, sfuggite al Gullino,<sup>8</sup> vennero recentemente pubblicate da Vittorio Baldo,<sup>9</sup> e meriterebbero uno studio più approfondito: le scuole sestierali, all'epoca in cui furono emanate tali disposizioni (marzo 1613), vengono chiamate dal patriarca « seminari sestierali », così da dissipare, qualora fosse necessario, ogni dubbio non solo sulla loro origine, ma anche sul loro perdurare: la preparazione dei ragazzi e dei giovani che vanno avviandosi al sacerdozio. La terminologia indicata dal Vendramin, però, non pare abbia avuto buona accoglienza, non la vediamo più ripresa, neppure nel sinodo Sagredo che richiamò in pieno le disposizioni dettate dal Vendramin.

Un decreto del Patriarca Vendramin del 31 ottobre 1612,<sup>10</sup> ricordava che per l'ammissione agli ordini ogni aspirante doveva presentare una attestazione del parroco circa l'esatta osservanza della prescrizione tridentina riguardo la confessione e comunione almeno mensile, e l'effettiva frequenza alla scuola di « Dottrina cristiana »,<sup>11</sup> che funzionava nelle singole parrocchie nei giorni domenicali e festivi infrasettimanali, riguardo la quale veniva richiesto ai chierici « ...di più adulta età, et massimamente alli diaconi et suddiaconi che debbano assister et coadiuvare gli ordinarii maestri... ». Questo comando è così categorico che non possono essere ammessi agli ordini gli inadempienti.

Nel secondo sinodo del Patriarca Giovanni Francesco Morosini, tenuto nel 1667, troviamo così sintetizzato quanto si deve richiedere agli aspiranti agli ordini minori.

Per l'ammissione alla tonsura, l'interessato deve saper leggere e scrivere, l'età minima per ricevere il primo degli ordini minori è di 12 anni.

Oltre all'attestazione del parroco « ...de honestate vitae et morum... » ogni aspirante deve presentare una dichiarazione del proprio maestro circa la buona indole e l'applicazione agli studi. Anche il

Priore della « Dottrina Cristiana » doveva attestare la presenza e il profitto. Prima dell'ammissione ad ognuno dei quattro ordini minori, gli aspiranti venivano sottoposti ad un esame, per l'accertamento della conoscenza degli impegni inerenti agli stessi.

Per quanto riguarda la preparazione letteraria è detto « ...linguam latinam saltem intelligant... »

Con l'ammissione al suddiaconato, il primo degli « ordini maggiori », comincia la preparazione più immediata al sacerdozio, e viene richiesto maggiore impegno: l'aspirante deve aver raggiunto il ventiduesimo anno di età, deve essere di « provata continenza », e deve conoscere le regole per il retto uso del « breviario », cominciando l'obbligo della recita quotidiana del così detto « ufficio divino ». Per quello che riguarda la formazione culturale viene richiesto che ogni aspirante sia stato presente alle lezioni (che venivano impartite dal canonico teologo) e alle riunioni dei « casi di coscienza », nelle quali venivano esposti problemi morali, e venivano indicati i principi per la loro soluzione. Veniva anche richiesto che avesse preso parte attiva nella scuola parrocchiale di « dottrina cristiana », con l'insegnamento.

Per essere ammessi al primo degli ordini maggiori, era richiesta anche la costituzione di un « patrimonio ecclesiastico », cioè la costituzione di un fondo che, al netto di ogni trattenuta, rendesse 60 ducati annui, in mancanza del quale, per antico privilegio concesso a Venezia, i singoli aspiranti venivano ammessi « ...ad titulum servitutis ecclesiae... », venivano cioè aggregati ad una chiesa parrocchiale, che si impegnava a provvedere alla loro « onesta sustentatione », ricevendo, in contropartita, le prestazioni sacerdotali dei singoli. Il Vivaldi fu ammesso agli ordini maggiori con questo titolo, e quindi anche con questi doveri.

Per l'ammissione al secondo degli ordini maggiori, il diaconato, veniva richiesto il raggiungimento del ventitreesimo anno di età, e gli aspiranti, oltre a conoscere gli oneri propri dell'ordine, dovevano sapere « ...explanare ... evangelia... ».<sup>12</sup>

Per l'ammissione al presbiterato non si parla dell'età minima richiesta nelle disposizioni sinodali; va da sè però che è quella voluta dal Concilio di Trento: il raggiungimento dei 25 anni.<sup>13</sup> Se esaminiamo le tabelle pubblicate da Arcangelo Salvatori<sup>14</sup> (1928), Michael Talbot (1978)<sup>15</sup> ed altri, vediamo che il Vivaldi nell'ammissione agli ordini maggiori osservò le scadenze stabilite dalla legge canonica, e che quando venne ammesso al presbiterato aveva superato solo di pochi giorni il venticinquesimo anno di età.

Secondo le disposizioni sinodali sin qui seguite, prima di diventare sacerdote l'aspirante doveva aver superato l'esame « ...super litte-

ratura... », essere di « provata virtù » e far ben sperare per l'avvenire.

C'è da aggiungere che nel 1668 vengono ristampati gli atti del primo sinodo tenuto dallo stesso Patriarca Morosini nel 1653, ed in essi, là dove si parla dei doveri dei parroci si sottolinea il fatto che devono educare i chierici « ...nel santo timore di Dio... », devono curare che recitino ogni giorno l'ufficio della Madonna, che si confessino e si comunichino una volta al mese (anzi i parroci sono invitati a far in modo di essere loro stessi a comunicare i loro chierici), che progrediscono nelle virtù, che siano istruiti nelle lettere e nel canto.<sup>16</sup>

Nello stesso sinodo del 1653, il Patriarca Morosini ricorda ai visitatori sestierali che devono controllare se i chierici frequentino le scuole sestierali, se siano istruiti nel canto gregoriano. Gli stessi visitatori devono indagare se i chierici si applichino alle esercitazioni letterarie, all'apprendimento della dottrina cristiana, alle cerimonie liturgiche « ...et in civilibus moribus... ».<sup>17</sup>

Entro queste regole è andato formandosi Antonio Vivaldi, e che qualcosa sia rimasto ben radicato in lui, crediamo dimostri chiaramente il ritratto che del Vivaldi ci ha lasciato il Goldoni, in due redazioni riportate da vari autori, la migliore delle quali è ripresa nell'ultimo lavoro del Talbot.<sup>18</sup>

\* \* \*

Gli studiosi discutono tuttora le ragioni per cui Vivaldi smise così presto di celebrare messa.

Ai quesiti che già occuparono in vario modo quanti vollero spiegarci il come e il perché il Vivaldi giunse al sacerdozio, con quanto abbiamo detto, se ne aggiunge uno nuovo: il Vivaldi sarebbe venuto meno agli impegni assunti ricevendo gli ordini sacri « ad titulum servitutis ecclesiae », perché non risulta che abbia mai prestato servizio alla chiesa di S. Giovanni in Oleo, alla quale era stato aggregato, tanto più che neppure celebrava la messa quotidianamente.

Dai Registri amministrativi dell'Ospedale della Pietà, risulta che in data 1 settembre 1703 (era sacerdote da circa sei mesi), fu assegnata al Vivaldi una mansioneria quotidiana che gli rendeva 80 ducati l'anno.<sup>19</sup> Può essere che il nuovo beneficio gli abbia permesso di rinunciare, magari tacitamente, a quanto gli sarebbe spettato prestando servizio in parrocchia. Il Concilio Tridentino prevedeva la possibilità di rinuncia ad un patrimonio ecclesiastico da parte di colui che aliunde potesse avere di che sostenersi.<sup>20</sup>

Il Vivaldi rimase investito della mansioneria fino al 31 agosto dell'anno 1705, quindi per tre anni esatti, e forse avvennero in questo periodo i fatti ai quali accenna nella ben conosciuta lettera al marchese

Bentivoglio del 16 novembre 1737 « ...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... per male di petto ossia strettezza di petto... ».<sup>21</sup>

C'è stato chi ha voluto spiegare diversamente la cosa, e se il Vivaldi anziché un musicista fosse stato un matematico, certamente qualcuno avrebbe detto che era corso in sacrestia, interrompendo la celebrazione della messa, perché gli era balenata improvvisamente la soluzione di un qualche problema algebrico. Crediamo sia più valida l'affermazione del Vivaldi, anche senza ricordare un principio che dice « *credendum est confitenti tam pro se quam contra se* », tanto più che l'abbandonare la celebrazione della messa ha portato al Vivaldi un notevole danno economico (e dire che c'è stato chi ha tacciato il Vivaldi di turcheria e di esosità).

Se la malattia risaliva ai suoi primi anni di vita, non ammetteva completa guarigione, ma solo periodi più o meno lunghi di recessione, e con l'esperienza avuta, il Vivaldi non si sentì più di ripetere il tentativo. Crediamo che questa sia una riprova dell'alta considerazione che il prete Vivaldi aveva nei confronti della messa.

Nessuna censura veniva a cadergli, come si suol dire, « tra coppa e collo », perché, nel suo caso, non ce n'erano.

Nel sinodo del 1667 è detto « *Sacerdotes omnes, legitimo impedimento cessante, ex Sacri Concilii Tridentini decreto, Dominicis, caeterisque Festis diebus celebrare non omittant* ».<sup>22</sup>

Questa disposizione sinodale, quand'anche fosse caduta in disuso, venne esplicitamente richiamata in vigore nel sinodo del 1714, celebrato dal Patriarca Pietro Barbarigo. In quell'epoca già da anni il Vivaldi non celebrava più, ed il « *legittimo impedimento* » continuava ad essere vivo ed esistente in lui.<sup>23</sup>

Non è stata la passione musicale a distogliere il Vivaldi dalla celebrazione della messa, e se non bastassero i mille esempi che abbiamo qui a Venezia, di preti musicisti (il Monferrato, il Partenio, tanto per fare i primi nomi che s'affacciano alla mente)<sup>24</sup> proprio ai tempi del Vivaldi, nella stessa parrocchia di S. Giovanni in Oleo, troviamo residente don Pietro Scarpari, detto dall'Oglio, dal 9 dicembre 1714 tenore marciano, e potremmo dire anche collega del Vivaldi, in quanto fu nominato l'11 giugno 1714 maestro di canto alla Pietà, ove rimase fino al 22 maggio 1742. Lo Scarpari è stato anche maestro di maniera ai Mendicanti dal 6 agosto 1732 al 2 febbraio 1740, ma non per questo ha cessato di prestare i suoi servizi nella chiesa di S. Bartolomeo, alla quale era ascritto, e nella quale era anche « *titolato* ».<sup>25</sup> Il Vivaldi si è dato alla musica con maggior impegno dello Scarpari, ma non per

questo ha cessato di essere prete: è morto povero, a differenza dello Scarpari che ha lasciato un buon gruzzolo ai suoi eredi.

Non possiamo dire, per il Vivaldi, « carmina non dant panem »; altri suoi contemporanei che si dedicarono alla musica, ebbero modo di accantonare dei risparmi, e crediamo bastino due nomi: il Tartini ed il Vandini (quest'ultimo quasi collega del Vivaldi, in quanto sia pure per pochi mesi, fu maestro di violoncello alla Pietà) i quali avevano versato nelle casse dell'Ospedaletto dei Derelitti, ai Ss. Giovanni e Paolo, i loro risparmi, ricavandone un frutto annuo del tre e mezzo per cento.<sup>26</sup>

C'è stato chi ha insinuato che la Girò, o le Girò, come ostriche attaccate allo scoglio, abbiano in qualche maniera impoverito economicamente il Vivaldi, ma non pare ci siano prove in merito, e allora resta da vedere dove e con chi abitasse il Vivaldi.

\* \* \*

Pochi sono i dati certi che si hanno relativamente all'abitazione, o alle abitazioni del Vivaldi a Venezia, ed è il caso, forse, di raccogliere le sparse notizie.

È noto che il padre suo, Giovanni Battista, all'epoca delle pubblicazioni del matrimonio con Camilla Calicchio, abitava « alli forni » di S. Martino. Nel documento che abbiamo riportato all'inizio relativamente alla prova dello stato libero di Giovanni Battista, dalla deposizione del fratello suo di sangue Agostino, e del fratello di latte Antonio, si rileva che la vera residenza del nubendo si trova non tanto nella « calle dei forni », che dalla riva degli Schiavoni porta verso S. Martino, ma proprio nello stabile dei famosi forni, prospiciente, in facciata, la stessa riva degli Schiavoni, nel tratto chiamato « la ca' di Dio », e costeggiante in profondità il rio dell'Arsenale.<sup>27</sup>

La madre del Vivaldi, che al momento del matrimonio era orfana di padre, abitava allora a S. Giovanni in Bràgora, in « campo grandò », oggi chiamato Bandiera e Moro: è difficile localizzare questa casa nella quale, molto probabilmente, è andato ad abitare il novello sposo, e nella quale forse è nato il primogenito: Antonio.<sup>28</sup>

Mentre nel testo delle pubblicazioni che vennero lette nelle chiese parrocchiali di residenza dei due nubendi il 6 giugno 1676 (S. Martino e S. Giovanni in Bràgora), non si fa alcun cenno del mestiere esercitato dallo sposo, nell'esame dei testi per lo stato libero, risulta che è barbiere. Al momento delle cerimonie suppletive per il battesimo di Antonio, il 6 maggio 1678, è indicato come « musico », e crediamo che questa della musica sia stata l'usuale arte esercitata da Giovanni Battista Vivaldi. Mentre non lo si trova mai nei pochi elenchi

di coloro che in quei tempi esercitavano a Venezia l'arte di barbiere, come ha già pubblicato la Selfridge, compare regolarmente tra i « sonadori ».<sup>29</sup>

Agli inizi della sua vita di chierico, Antonio Vivaldi abitava forse ancora nella parrocchia della Bràgora, dove era nato: i due testi che furono escussi nell'occasione appartengono uno a questa parrocchia e l'altro a S. Martino, e garantiscono sulla « buona vita, fama et costumi » sia di Antonio che dei suoi genitori.

Il fatto che Vivaldi, nell'occasione della sua ammissione ai vari ordini minori, e poi anche a quelli maggiori compaia ascritto prima a S. Giovanni in Oleo, poi a S. Geminiano, e quindi ritorni a S. Giovanni in Oleo, non significa di per sè che i suoi familiari abbiano stabilita la loro residenza prima in una e poi in un'altra parrocchia: tra i requisiti per l'ammissione agli ordini, non è domandato che il chierico sia residente nella stessa parrocchia, ma che abbia prestato effettivamente il suo servizio in una data parrocchia.<sup>30</sup>

Il primo dato certo, comprovato da documenti, è quello riferentesi alla residenza del Vivaldi nella parrocchia di S. Provolo.

Nell'occasione della mostra documentaria per il terzo centenario della nascita del Vivaldi, allestita presso l'Archivio di Stato di Venezia, è stato esposto il libretto della parrocchia di S. Provolo, relativo all'estimo del 1713, nel quale si legge il nome di Giovanni Battista Vivaldi. In quell'occasione si è avanzata l'ipotesi che nella stessa casa abitasse anche don Antonio.<sup>31</sup> Non era un'ipotesi campata in aria, un pio desiderio: il contratto d'affitto di quell'abitazione, stipulato in data 20 aprile 1711, reca la firma autografa di Antonio Vivaldi.<sup>32</sup>

Si tratta di un'abitazione situata nel Campo dei Ss. Filippo e Giacomo, sul lato sinistro per chi provenga da S. Marco e vada verso S. Zaccaria. Proprietarie del fondo sono le benedettine del vicino monastero di S. Zaccaria, le quali affittano « ...al Reverendo don Antonio Vivaldi et Giovanni Battista di lui padre... », per 42 ducati l'anno, la casa contrassegnata con il numero 9.

Per oltre dieci anni il Vivaldi resta in quell'appartamento, che viene affittato ad un nuovo inquilino il 2 ottobre 1722: non sappiamo dove il Vivaldi sia andato ad abitare, lo ritroveremo negli atti dell'estimo del 1740, nella parrocchia di S. Salvador, dove era andato ad abitare già nel 1730.

Dal contratto d'affitto del Vivaldi, che riportiamo integralmente in copia fotografica, è possibile prendere l'avvio per cercare di individuare l'esatta ubicazione della sua abitazione ai Ss. Filippo e Giacomo. I registri del monastero di S. Zaccaria riportano infatti i nominativi dei vari inquilini succeduti a Vivaldi:

Ignazio Beltrame	2-10-1722	n. 132	duc. 42
Agnese Cortese	14-12-1726	n. 14	duc. 42
Francesco Diaballà	16- 4-1730	n. 40	duc. 44
Antonio Maria Gariboldi	18-12-1737	n. 33	duc. 46
Antonio Novello	15- 7-1760	n. 239	duc. 50
Antonio Rubolo	20- 4-1765	n. 273	duc. 51 e mezzo
Rev. D. Francesco Bonati	23- 8-1768	n. 294	duc. 56 e mezzo
N.H. Pietro Barozzi	31- 7-1771	n. 309	duc. 62
Bortolo Simoni	8- 8-1772	n. 317	duc. 70 e L. 5
N.H. Nicolò Sagredo	19- 8-1772	n. 318	duc. 62
Filidauro Capogrosso	3- 8-1782	n. 10	duc. 154
			(con bottega n. 5)
Giacomo Cagnini	27- 1-1796	n. 20	duc. 178
Carlo Miani	11- 9-1797	n. 27	duc. 180
Giuseppe Vianello detto Cappotto	16-10-1801	n. 25	duc. 130 <sup>33</sup>

Dai dati che si ricavano dai registri del Demanio si rileva inoltre che il Vianello detto Cappotto, all'epoca della seconda dominazione francese di Venezia (quando le case vennero contrassegnate per la prima volta con un numero anagrafico) abitava al numero 4062 di Castello.<sup>34</sup> Dal mappale napoleonico si rileva che detto anagrafico era comune ai mappali 2544 e 2545, per cui la casa del Vivaldi, con la nuova numerazione del 1840, attualmente ha l'anagrafico 4358 del sestiere di Castello.<sup>35</sup>

\* \* \*

Se la buona fama dell'aspirante agli ordini sacri era uno dei requisiti richiesti, e il documento con cui abbiamo aperto queste note ne è la riprova, altrettanto importante era che questa perdurasse dopo il conferimento del sacerdozio. Uno dei fattori a favore o contro questa buona fama è dato dalle persone con le quali il prete convive.

Nel sinodo del 1714, è inserito un documento « de vita et honestate clericorum », nel quale vengono richiamate le direttive che dal Concilio di Trento in poi avevano date i Patriarchi di Venezia, che troviamo nel sinodo del 1667 così riassunte e sintetizzate, per quello che riguarda le persone conviventi con il sacerdote:

Mulieres item sibi non attinentes clerici, maxime in sacris ordinibus constituti, secum tenere non praesumant, nisi prius a Nobis, vel Vicario Nostro licentiam postulaverint, quam consideratis conditionibus personarum, sine aliqua difficultate concedemus, si fuerit concedenda. Qui vero huiusmodi licentia non obtenta mulierem secum in domo retinuerit, vel eidem cohabitaverit, gravibus poenis, arbitrio nostro puniantur.

Non crediamo sia il caso di passare in rassegna quanto altri hanno creduto di poter affermare sulla asserita convivenza del Vivaldi con la Girò; è ben nota a tutti l'affermazione del Vivaldi, in una sua lettera

L. D., & B.M. V: ... Adi 20. Aprile 1711.

**A**ffitta con il Reuerendissimo suo Capitolo la Reuerendissima Madre  
 Abbadesa del Monasterio di San Zaccaria di Venezia Madonna suor  
<sup>Patrizia Valler</sup> che d'ordine della detta sottoscriuerà

Pinfrascritta Camerlongha del detto Monasterio.  
 Vna Casa posta nella Contrada di S. <sup>Veneto</sup> in lungo a <sup>di S. Filippo Euse</sup>

Al nu. di ragion di detto Monasterio.

Nella qual solcau habitar <sup>cosi come Vion</sup>  
 Al Red. D. An. <sup>Vivaldi</sup> et suo <sup>Padre</sup> di cui <sup>Padre</sup>

Per anno vno da principiar ad <sup>1. die</sup>

Per Ducati <sup>quattro</sup> da <sup>6. q.</sup> per <sup>due</sup> — — —  
 all'anno d'esser pagari detti Ducati di mesi sei, in mesi sei annati tratto, & se  
 li consegna all'ordine di Fenestre, de Veri, Scuri, Porte, Seradure, Chiave, Ca-  
 denazzi, Soazze, Scancie, Terazzi, il tutto acconcio, & tale douerà esser te-  
 nuta, & conseruata, & al suo partir restituita.

Non potendo sublocar <sup>in parte</sup> sotto qual si voglia pretesto, & sublocan-  
 do polli esser mandato via nel termine di giorni otto.

Non douendole esser bonificare, spese de concieri, o d'altro, che fossero fatte, se  
 non fatte con espresa licenza in scrittura della Reuerendissima Madre A-  
 badessa, che per tempo farà, & facendone senza l'osservanza predetta restar  
 debbino a beneficio del Monasterio medemo; & non polli pretender paga-  
 mento.

Sia tenuto esso Affittual far vuotar la fossa, o fosse a tutte sue spese.

Non potendo far fori, o nouità di sorte alcuna; douendo pagar le Roste a suoi de-  
 biti tempi, al che contrafacendo polli esser mandato via nel termine di giom-  
 ni otto, & al resto a quanto andasse debitore d'Affitto, & de debitoramenti.

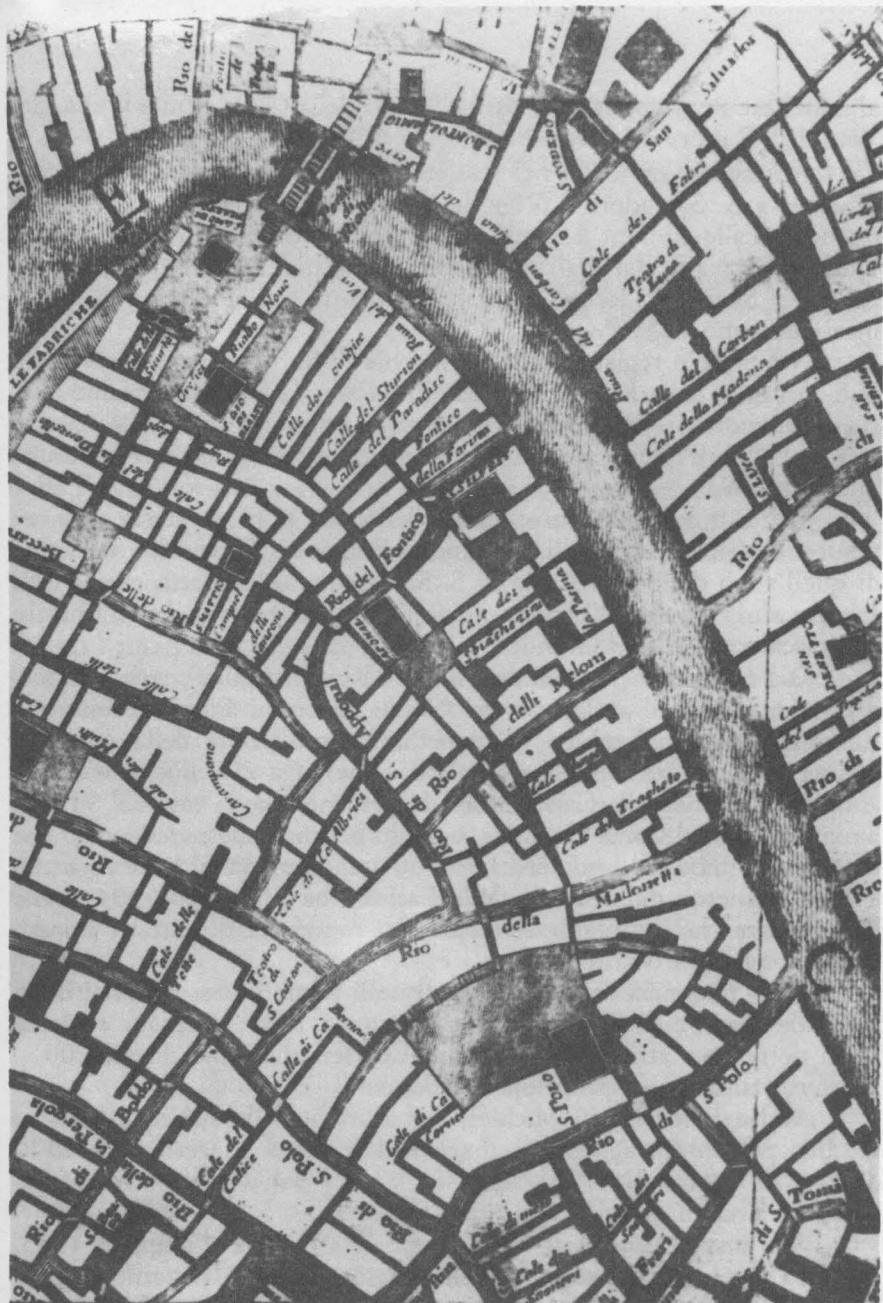
Bando per la solita, & necessaria cautione delle cose predette per Piegio, &  
 principali pagador simul, & in solidum con lui obligato.

per tutto il tempo, che tenirà detta Assistanza, oltre anco  
 il sudetto Anno.

In Fede di che la presente sarà sottoscritta d'vna delle Camerlonghe di det-  
 to Monasterio, & d'esso Affittual, o d'altri per lui.

*Handwritten signatures and notes:*  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

1 - Contratto d'affitto firmato da A. Vivaldi. (Archivio di Stato di Venezia)



2 - Particolare dalla Pianta di Venezia dell'Ughi (1729); zona di Rialto, Riva del Carbon, Calle dei Fabbri. (Archivio di Stato di Venezia)

al marchese Bentivoglio, che altra è la casa della Girò, altra è la sua, del Vivaldi.<sup>36</sup> E diceva il vero.

Abitavano ambedue nel sestiere di S. Marco, in due parrocchie diverse: a S. Salvador, il Vivaldi, a Sant'Angelo la Girò, e precisamente in calle di Sant'Antonio, il primo, in corte dell'Albero l'altra. I dati si ricavano dai registratori delle parrocchie, compilati per ordine dei Dieci Savi alle Decime di Rialto con tutta probabilità negli ultimi mesi dell'anno 1739.<sup>37</sup>

Nel piccolo registro della parrocchia di S. Salvador, nella « Calle di S. Antonio dalla Riva del Carbon alla Calle de favri » troviamo questa indicazione: « Casa: Reverendo don Antonio Vivaldi, 4 maggio 1730 al Nobil Homo Alvise Foscarini di misser Michiel Procurator ducati 136 ».<sup>38</sup>

Nell'estimo precedente, quello dell'anno 1713, la stessa casa era tenuta in affitto dai fratelli Giovanni e Francesco Calvi. Nel registrino di quell'anno della parrocchia di S. Salvador, è specificato che la casa « butta su la riva del Carbon », cioè l'entrata è nella calle, le finestre si affacciano sul Canal Grande.<sup>39</sup>

Dal momento che l'abitazione del Vivaldi figura segnata immediatamente dopo il « Palazzo dei Nobili Huomini Pietro, Francesco, Raimondo nipoti Bembo », e immediatamente prima della « Casa e magazen (di) Giovanni Maria Paleni » che paga 200 ducati d'affitto annui alla Scuola della Carità, tenendo presente che la casa del Vivaldi ha le finestre sul Canal Grande, vedendo nel mappale napoleonico che il palazzo Bembo ha il numero 1393, e l'area immediatamente seguente « di provenienza dalla scuola della Carità » ha il numero 1394, viene da supporre che il Vivaldi abitasse nel « mezzà » dello stesso palazzo Bembo, ma non è così.<sup>40</sup>

Nella denuncia dei redditi dei fratelli Bembo, presentata ai Dieci Savi alle Decime di Rialto in data 11 agosto 1739, si legge: « Mezzà sotto detta casa affittato alli Signori Corrieri di Roma ducati 200 ». L'intero palazzo è di proprietà dei Bembo.<sup>41</sup>

Alvise Foscarini fu Michiel, a sua volta, nella sua denuncia dei redditi, presentata agli stessi magistrati in data 28 settembre 1740 dice: « In contrà di S. Salvador, su la riva del vin una casa a don Antonio Vivaldi, paga all'anno ducati 136 ».<sup>42</sup>

Non bisogna guardare più al mappale 1393 ma al mappale 1383, che fa d'angolo all'imboccatura della stessa calle di S. Antonio, ma dal lato destro: una casa in tre piani, con il suo « mezzà » tra il pianterreno ed il « piano nobile », nelle cui stanze avvenne l'incontro tra il Vivaldi ed il Goldoni.<sup>43</sup>

Abbiamo già visto che quando abitava ai Ss. Filippo e Giacomo,

il Vivaldi era in casa con il padre, ed anche in questa sua abitazione di S. Salvador il vecchio padre abitava con lui.

Nei registri di questa parrocchia troviamo il certificato di morte che segue, in data 14 maggio 1736:

Il Signor Giovanni Battista Vivaldi, di anni 81, infermo ed obbligato a letto da molto tempo, è morto oggi alle 17 in circa, in giorni due d'affetto catarale. Medico l'eccellentissimo Santorini. Lo fanno seppellire i suoi figli con capitulo.<sup>44</sup>

Questo documento dissipa il dubbio circa la data di morte di questo vecchio violinista della Cappella ducale (dopo la licenza chiesta nel 1729 per accompagnare un figlio all'estero, era scomparso dai registri della Procuratoria di S. Marco) e riconferma l'esattezza dei calcoli della Selfridge, che poneva la sua data di nascita attorno al 1655: venne sepolto nel cimitero di S. Salvador forse nella fossa comune dei confratelli del Santissimo Sacramento.

Il fatto che siano stati i figli a curarsi della sua sepoltura, di per sè non è una prova che anche altri figli, oltre a don Antonio abitassero in parrocchia, ma è certo che almeno nel 1731 Francesco abitava a S. Salvador. Tra i battesimi di questa parrocchia troviamo infatti la registrazione, in data 30 dicembre 1731, di « Carlo Stefano, figlio di domino Francesco di Gio. Batta Vivaldi e di donna Elisabetta, nato il 26 spirato. Padrino al fonte il signor Carlo Pecora di Santa Soffia... ».<sup>45</sup>

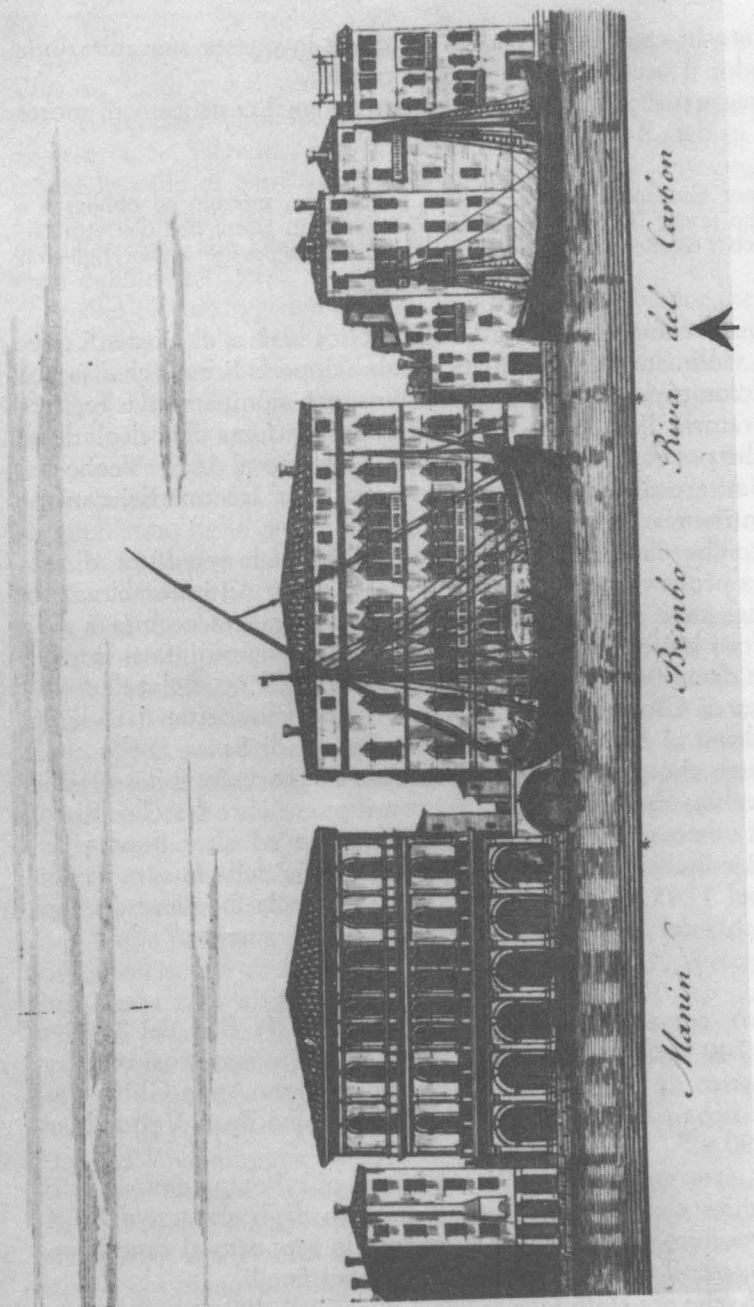
Crediamo che anche in epoca successiva Francesco abitasse nella stessa parrocchia, non solo, ma in casa con il più celebre fratello. Ritroviamo quest'uomo che tentò di dedicarsi anche ad altre imprese ed ebbe velleità editoriali (forse per la pubblicazione della musica di don Antonio), nel 1745, in una camera d'affitto con la moglie e sei figli nella parrocchia dei Santi Apostoli, ove vive poveramente.<sup>46</sup>

\* \* \*

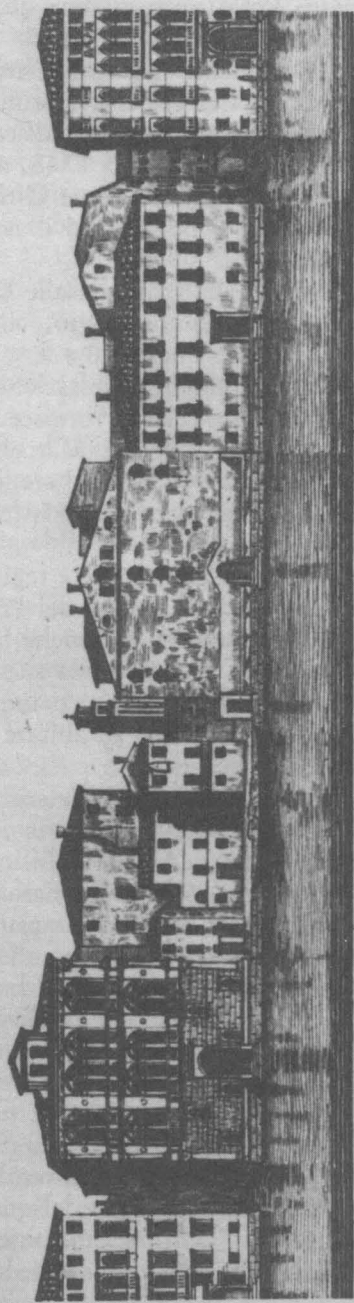
La Girò, come abbiamo già anticipato, tra la fine del 1739 e l'inizio del 1740 abita in Corte dell'Albero, e la troviamo così registrata nel « catastico di Sant'Angelo »: « Casa: Signora Anna Ghirò s'attrova a Graz si ha rilevato pagare (al) Nobil Homo Zuan Vettor Marcello ducati 90 ».<sup>47</sup>

Nello stesso anno anche i Provveditori alle Pompe devono aver fatto una richiesta ai parroci di un censimento degli abitanti delle rispettive parrocchie, per una tassa ai singoli, in rapporto al canone annuo d'affitto, per il mantenimento dei pubblici fanali.

La Girò, che era stata tassata per 4 ducati, risulta « morosa » per cui il Magistrato incarica un suo messo, in data 17 febbraio 1741 (mo-



3 - Riva sinistra del Canal Grande: Palazzo Manin, Palazzo Bembo, calle S. Antonio, a destra della quale c'è la casa occupata dal Vivaldi (1730-1740). Da *Il Canal Grande di Venezia descritto da Antonio Quadri e rappresentato in LX tavole rilegate e incise da Dionisio Moretti, Andreola, Venezia 1828*, tavola 29. (Archivio di Stato di Venezia)



*di*  
*Corner-Spinelli*



4 - Riva sinistra del Canal Grande, (come foto 3, tavola 31). Tra il palazzo Corner-Spinelli e il Teatro di S. Angelo, con il tetto a capanna, le case del N.H. Marcello, nelle quali abitava la Giurò. (*Archivio di Stato di Venezia*)

re veneto, per cui va letto 1742) di riscuotere quanto dovuto, e questi annota: « ...andò a Vienna... ».<sup>48</sup>

Negli atti dei Provvedimenti alle Pompe troviamo ancora che la presenza della Girò in Corte dell'Albero il primo luglio 1745 è così registrata: « Donna Anna Girò, virtuosa di musica, anni 29 con sorella e madre, paga ducati 80 ».<sup>49</sup> Il 6 giugno 1748, abita sempre in corte dell'Albero, ed è scritto: « La signora Anna Girò virtuosa di musica, con la sorella », ma non viene indicato né il nome del locatario né l'ammontare dell'affitto annuo.<sup>50</sup>

Il 17 luglio dello stesso 1748, ai Savi alle Decime troviamo quest'altra registrazione: « Donna Paulina Girò, virtuosa, paga d'affitto al Nobil Homo Vettor Marcello ducati 70 ».<sup>51</sup>

Anche qui, volendo localizzare l'abitazione della Girò, si può ricorrere al mappale napoleonico, che ci fornisce i numeri 344, 345 e 346, i quali sono di proprietà di Lorenzo Marcello.<sup>52</sup> Tolto il 346 che si riferisce ad una semplice nuda superficie, crediamo che l'abitazione della Girò sia da localizzarsi nel mappale 345, forse nella costruzione addossata al palazzo Corner-Spinelli.

Nell'occasione della compilazione del « registrino » della parrocchia di Sant'Angelo nell'anno 1740 (o fine del 1739), la Girò non era a Venezia, e forse, con lei, erano assenti anche la madre e la sorella; non vediamo registrata la data d'inizio della sua locazione, però dobbiamo aggiungere che per nessuno degli altri inquilini del Marcello è segnato da quando abbiano cominciato ad abitare lì, e non è pensabile che tutti fossero assenti da Venezia.

Chi abbia fornito ai compilatori dell'elenco degli abitanti nella stessa parrocchia nell'anno 1745, su richiesta dei Provveditori alle Pompe, l'età della Girò, non è detto; ben difficilmente è accettabile che la Anna avesse solamente i 29 anni dichiarati allora. È documentato che almeno dal 1724 la Girò aveva cominciato a cantare nei teatri di Venezia: è pensabile che abbia esordito a soli 8 anni d'età?

A chi si diminuisce di troppi anni l'età, il buon popolo veneziano suol dire « par gamba »; non diciamo che la Girò nel 1745 avesse 58 anni, ma forse era più vicina a questa età che non a quella dichiarata.

Nei successivi rilievi del 1748 sono indicate solo le due sorelle, non c'è più la madre che dovrebbe esser morta in quel lasso di tempo.

Nei registri dei morti della parrocchia di Sant'Angelo troviamo un certificato di morte così redatto: « 7 novembre 1747: la signora Maddalena Aubert relicta in secondo voto del quondam Simon Bongiraud, d'anni 82, da febre acuta giorni sette, come per fede del medico Scaliera, finì di vivere ieri sera all'ore quattro. La farà seppellire sua figlia con capitolo ».<sup>53</sup>

Si tratta forse della madre della Girò? Effettivamente la donna di cui parla il certificato di morte era rimasta vedova il 23 maggio 1715 del suo primo marito « Monsù Francesco Favié », <sup>54</sup> che era un commerciante di « veli de seda », da quanto si legge nell'atto di battesimo di una figlia di nome Chiara, nata in questo primo matrimonio. <sup>55</sup> Nel 1714 il Favié, che in tale data contava 64 anni, divenne padre due volte; vediamo infatti registrati due maschi, battezzati rispettivamente il 6 marzo ed il 12 dicembre. <sup>56</sup>

Il 24 novembre 1715, la vedova Maddalena, convola a nuove nozze con il Bongiraud « della Diocesi di Mende in Francia », ed il matrimonio viene « celebrato in casa della sposa "more viduarum" per indisposizione della stessa ». <sup>57</sup>

Nel suo testamento del 22 maggio 1730, depositato presso il notaio Giacomo Bellan, « Obert Maddalena quondam Pietro, relicta di Francesco Farè e moglie di Simon Bongiraud », fa il nome di tre figlie, alle quali lascia 25 ducati ciascuna, e sono « figlie di primo letto: Marta, Cattarina e Madalena », l'ultima delle quali, a quanto risulta dal certificato di morte, sarebbe nata nel 1691, ed è figlia del quondam Francesco Favié. <sup>58</sup>

Se le altre due fossero Anna e Paolina — nell'ipotesi che Anna si fosse scelto un « nome d'arte » — all'epoca del testamento di Maddalena quest'ultima già da almeno sei anni aveva cominciato a calcare le scene; e se la madre lasciava loro qualche cosa, avrebbe pure indicato anche il nuovo nome.

Che siano figlie adottive del Bongiraud? Crediamo sia da escludere l'ipotesi, perché « Simon Bonziraud, quondam Francesco, di Langogne, Provintia di Lingua D'Occa di Francia » stendendo il suo testamento nello stesso giorno 22 maggio 1730, lascia « unica erede e commissaria Maddalena », la moglie, e non nomina alcuna altra persona. <sup>59</sup>

Certamente c'è un concorso di molti particolari e coincidenze che potrebbero prenderci la mano e portarci a certe conclusioni; altri però ci fermano, e lasciano le Girò ancora nella penombra, per quanto riguarda le loro origini.

Nell'ultimo elenco a noi pervenuto delle famiglie abitanti in parrocchia di Sant'Angelo in data 15 aprile 1750, non troviamo più nessuna delle due Girò superstiti.

Nello stesso caseggiato in cui abitavano le due sorelle, già nel 1740 abitava anche Giovanni Battista Ferrari, cantore della cappella marciata. Aveva 57 anni e pagava 42 ducati d'affitto al proprietario Marcello; l'affitto rimane immutato in data 17 luglio 1748.

Nel 1750 il Ferrari occupa sempre lo stesso appartamento; nel caseggiato sono aumentati gli inquilini; le Girò non compaiono e la



5 - La casa del Vivaldi come si presenta ora. (*Archivio Fotografico del Comune di Venezia*).



6 - Le case del Marcello come si presentano oggi: la casa della Girò era forse quella accostata al Palazzo Corner-Spinelli. (*Archivio fotografico del Comune di Venezia*)

residenza del Ferrari è così registrata: « Giovanni Battista Ferrari, musico di cappella, infermo, con due donne miserabili, paga ducati 14 ». <sup>60</sup> Sono le Girò le due donne miserabili? Nulla lo prova, ma forse anche nulla lo esclude.

Se ricordiamo in quale modo Vivaldi lasciò questo mondo, quasi in punta di piedi, senza che nessuno se ne accorgesse, poveramente, possiamo pensare che anche la Girò sia morta poveramente e dimenticata come il suo maestro.

<sup>1</sup> ARCHIVIO STORICO DELLA CURIA PATRIARCALE DI VENEZIA (useremo la sigla A.C.P.) *Legitimitatum*, Registro 1693-1696, c. 3.

<sup>2</sup> Archivio parrocchiale di S. Giovanni in Bràgora, Matrimoni Registro 1664-1691 c. 73.

<sup>3</sup> REMO GIAZZOTTO, *Antonio Vivaldi*, E.R.I., Torino, 1973, copia fotografica dell'atto originale tra p. 48 e p. 49. Uguale testo si trova, alla stessa data nel registro delle « Stride » della parrocchia di S. Martino, nella quale lo sposo era residente.

<sup>4</sup> A.C.P., *Matrimonia forensium*, Reg. 29 maggio 1675 - 29 dicembre 1676, c. 346. Il teste Antonio Casari siglò la sua deposizione con un segno di croce.

<sup>5</sup> *Vivaldiana*, Centre international de Documentation Antonio Vivaldi, Bruxelles 1969, p. 159.

<sup>6</sup> MUSEO CORRER, *Codice Cicogna 2083*, cc. 188 verso, 189 recto. Ivi, nel *Codice manoscritti provenienze diverse 2672*, fasc. 3, si rileva che nel 1780 lo stesso seminario diocesano di S. Cipriano continuava ad accogliere soltanto 20 chierici.

<sup>7</sup> *Acta et decreta synodalia veneta ab illustrissimo et reverendissimo in Christo patre, et domino domino Aloysio Sagredo...* 1686, Pinelli, Venezia 1686, p. 46.

<sup>8</sup> GIUSEPPE GULLINO, *La politica scolastica veneziana nell'età delle riforme*. Deputazione di Storia Patria per le tre Venezie, Venezia 1973.

<sup>9</sup> VITTORIO BALDO, *Alunni, maestri e scuole in Venezia alla fine del XVI secolo*. New Press, Como 1977, p. 95, documento XI.

<sup>10</sup> A.C.P., *Mandatorum generalium*, Reg. 1608-1619, c. 28.

<sup>11</sup> Sulle scuole di dottrina cristiana a Venezia vedi l'opuscolo di GIOVANNI BATTISTA CAPPELLER, *Storia narrazione sull'origine delle scuole di cristiana dottrina in Venezia*, Tasso, Venezia 1830. La « scuola maggiore » di cui si parla nell'opuscolo a p. 16, è stata l'unica confraternita veneziana che non subì alcuna soppressione all'epoca napoleonica, e venne a morire nella seconda metà del 1800.

<sup>12</sup> *Synodus Diocesana veneta secunda ab illustrissimo et reverendissimo in Christo patre et domino domino Ioanne Francisco Mauroceno...* 1667, Pinelli, Venezia 1668, pp. 42-43.

<sup>13</sup> *Sacrosantum Concilium Tridentinum*, Sessio XXIII, Decretum de reformatione, caput XII, il cui testo letteralmente dice: « Nullus in posterum ad Subdiaconatus ordinem ante vigesimum secundum, ad Diaconatus ante vigesimum tertium, ad Presbiteratus ante vigesimum quintum aetatis suae annum non

promoveatur ». Noi, più semplicemente, diremmo che per il suddiaconato è necessario aver compiuto 21 anni, 22 per il diaconato, 24 per il presbiterato.

<sup>14</sup> ARCANGELO SALVATORI, *Antonio Vivaldi (il Prete Rosso)*, in « Rivista della Città di Venezia », VI (1928), pp. 344-346.

<sup>15</sup> MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, EdT., Torino 1978, pp. 43-44.

<sup>16</sup> *Synodus Diœcesana veneta ab illustrissimo et reverendissimo in Christo patre domino domino Ioanne Francisco Mauroceno... 1653*, Pinelli, Venezia 1668, p. 38.

<sup>17</sup> *ibidem*, p. 48.

<sup>18</sup> M. TALBOT, op. cit., pp. 76-78, da CARLO GOLDONI, *Commedie*, Venezia 1761, vol. XIII, pp. 10 sgg. La seconda redazione del Goldoni è riportata da WALTER KOLNEIDER, *Antonio (Lucio) Vivaldi*, in « Nuova rivista musicale italiana », XIII (1939), E.R.I., Torino p. 11.

<sup>19</sup> ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (useremo la sigla A.S.V.) *Ospedali e luoghi pii*, Reg. 999, c. 205. Dicesi mansioneria un beneficio ecclesiastico che dà una rendita legata ad un determinato ufficio. La mansioneria assegnata al Vivaldi, gli imponeva l'obbligo della celebrazione quotidiana della messa secondo l'intenzione del fondatore della stessa mansioneria. Si trattava di un obbligo personale, non delegabile ad altri.

<sup>20</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*, Sessio XXI, decretum de reformatione, caput II. Certamente altra cosa è il patrimonio ecclesiastico, altra cosa è una mansioneria. Il primo è richiesto perché, come sottolinea la stessa decisione conciliare, non capiti che in un domani, il prete sia costretto a mendicare per avere il necessario per vivere. Nel caso concreto, il Vivaldi, anche con la rinuncia alla mansioneria, ha di che potersi sostenere: come maestro di violino e di viola all'inglese all'ospedale della Pietà, guadagnava cento ducati l'anno, e arrotondava le sue entrate con la compra-vendita di strumenti per le ragazze della Pietà: v. M. TALBOT, op. cit., p. 46.

<sup>21</sup> ADRIANO CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, in « Nuova rivista musicale italiana », I (1967), p. 66.

<sup>22</sup> *Synodus... 1667*, p. 50.

<sup>23</sup> *Acta et decreta synodalia veneta ab illustrissimo et reverendissimo in Christo patre et domino domino Petro Barbarico... 1714*, Bonarrigo, Venezia 1714, p. 106. Per la bibliografia sulla discussione tra teologi se il dovere di celebrare messa sia di diritto naturale o di diritto divino, vedi: A. VERMEERSCH S.J.-J. CREUSEN S.J., *Epitome juris canonici*, Malines, Roma 1940, T. II, p. 42 alle note 1 e 2. Gli autori ricordano che S. Girolamo, che pure era prete, non ha mai celebrato messa, e lo stesso S. Ignazio di Loyola, nel primo anno dopo la sua ordinazione sacerdotale, non ha mai celebrato.

<sup>24</sup> Natale Monferrato era prete diocesano, e titolato nella chiesa di San Bartolomeo, dove anche fu sepolto. Era stato nominato sotto-canonico di S. Marco, ma la sua nomina non fu convalidata dal Doge, perché il Monferrato essendo vice maestro di Cappella non poteva ricoprire anche l'altro ufficio, vedi A.S.V., *Cancellaria Inferior*, Atti Ducali, Reg. 82, c. 168 in data 22 settembre 1654. Il Monferrato è stato anche Maestro del coro dell'Ospedale dei Mendicanti dal 1642 fino almeno al 1646, vedi OSPEDALE CIVILE DI VENEZIA, *Biblioteca*, Busta 6, proc. C n. 65: « Riceveri 1632-1682 », cc. 7 e 9. Pure Giandomenico Partenio appartiene al clero diocesano di Venezia, ed è prete titolato a S. Martin. È stato anche maestro del coro dei Mendicanti prima di essere maestro della Cappella ducale. Dicesi « prete titolato » il sacerdote che oltre ad essere iscritto in una data chiesa, ha nella stessa un beneficio particolare. Quasi tutte le 72 parrocchie di Venezia erano « collegiate », ed i preti che in esse officiavano po-

tevano concorrere, in caso di « vacanza », ai titoli di primo prete, diacono, sudiacono etc., ai quali titoli erano annessi delle prebende, e spesso anche una casa d'abitazione per il titolato. Gli altri preti venivano chiamati « giovani di chiesa », ed il titolo « giovane » non era affatto in relazione all'età di chi lo portava.

<sup>25</sup> A.C.P., *Visite Pastorali Patriarca Pietro Barbarigo*, Reg. I (1711-1718). La visita avvenne il 22 dicembre 1718: lo Scarpari aveva in quell'epoca circa 36 anni (quattro di meno del Vivaldi), era iscritto nella chiesa di S. Bartolomeo, dove anche sarà sepolto alla sua morte avvenuta nel gennaio del 1763. Nel suo testamento del 20 agosto 1757 (A.S.V., *Notarile*, testamenti, busta 862, atto n. 142) parla di 1600 ducati depositati nella Scuola Grande di S. Rocco.

<sup>26</sup> A.S.V., *Ospedali e luoghi pii*, Registro 1007, rispettivamente a c. 326 e 309.

<sup>27</sup> Per i « forni » vedi GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane*, Filippi, Venezia 1970, p. 252.

<sup>28</sup> Non abbiamo dati certi, ma se le nostre supposizioni sono esatte si tratterebbe di una delle abitazioni sul lato sud di detto campo, tra gli anagrafici 3805-3809.

<sup>29</sup> ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Annotated Membership Lists of Venetian Instrumentalists Guild 1672-1727*, in « R.M.A. Research Chronicle », n. 9 (1971), p. 48. Comunemente G.B. Vivaldi viene indicato come uno dei fondatori del Sovegno di S. Cecilia, e se fosse proprio così bisognerebbe dire che quel sovegno ha avuto quasi un centinaio di fondatori. Si tratta di una delle tante società di mutuo soccorso sorte a Venezia in quei tempi, e questa nacque per iniziativa del Partenio e del Legrenzi, rispettivamente vice maestro e maestro della cappella marciana, iniziativa che trovò accoglienza innanzitutto nei musicisti marciari. Il 4 luglio 1690, una prima richiesta al Consiglio dei Dieci perché fosse permessa la creazione del sodalizio, ebbe risposta negativa (ci furono ben sei votazioni in quel giorno, tutte negative, ed un numero così alto di votazioni in un giorno, per un dato oggetto, è piuttosto inusuale); il 17 novembre successivo venne data l'autorizzazione richiesta (A.S.V., *Consiglio dei Dieci*, Comune, Reg. 140, c. 84 e c. 197).

<sup>30</sup> A.C.P. GIOVANNI BATTISTA SCOMPARIN, *Notizie storiche estratte da fonti autentici... della Curia Castellana*, Vol. 2° (non rilegato, con pagine non numerate), Parte seconda. Della disciplina ecclesiastica. Articolo primo. Requisiti per gli ordinandi. « 1636: forma delle denonzie che si devono fare nelle chiese parrocchiali in due giorni festivi per ciascun ordinando ad ogni ordine sacro ». Si tratta di alcune dicine di quesiti relativi a quanto si deve richiedere per l'ammissione agli ordini, non si parla mai di residenza dell'ordinando. (Lo Scomparin era archivista della Curia nella seconda metà del 1700 e lasciò raccolte manoscritte di documenti).

<sup>31</sup> *Mostra documentaria Vivaldi e l'ambiente musicale Veneziano*, Archivio di Stato di Venezia, Catalogo, p. 61.

<sup>32</sup> A.S.V., *Monastero di S. Zaccaria*, busta 33, Registro *Stabili, fittanze di case F dall'anno 1708 al 1724*, atto n. 49.

<sup>33</sup> A.S.V., *Monastero di S. Zaccaria*, busta 33, registro G (1725-35), registro H (1735-75), Reg. 118, *Quaderno cassa affittuali di Venezia 1780-1815*, c. 492. Nella prima colonna riportiamo il nome dell'affittuario, nella seconda la data di stipulazione della fittanza, nella terza il numero progressivo della fittanza stessa, nell'ultima l'ammontare annuo. Quella che è stata per poco più di un decennio l'abitazione del Vivaldi, con il passare degli anni aumenta di valore, ma nel 1782 l'aumento ulteriore è dato dal fatto che alla casa viene annessa anche la vicina bottega.

<sup>34</sup> A.S.V., *Demanio*, Registro 2, *Stato delle case urbane avvocate e disposte dalla Direzione del Demanio di Venezia*, c. 115. Al numero progressivo 1585 si rileva il vecchio numero anagrafico con cui venne contrassegnata l'antica casa del Vivaldi.

<sup>35</sup> A.S.V., *Mappale napoleonico*, la città di Venezia, rilievo 1808, copia 1 giugno 1859 fatta a cura della Sezione del disegno dell'Imperial Regia Direzione del Censo. Foglio 19 e rispettivo Sommarione, Reg. 2, p. 56.

<sup>36</sup> *Acta et decreta...* 1714, op. cit., p. 90, *Synodus...* 1667, op. cit. p. 54; A. CAVICCHI, op. cit. p. 70, lettera del 23 novembre 1737.

<sup>37</sup> Tra le 15 parrocchie del sestiere di S. Marco, solo su due si legge la data dei singoli registratori: S. Paternian 4 settembre 1739, S. Moisè 10 dicembre 1739. Nel sestiere di S. Polo si rilevano tre date tra il 10 e il 16 settembre 1739.

<sup>38</sup> A.S.V., *Dieci Savi alle Decime di Rialto*, Registro 434, c. 417.

<sup>39</sup> A.S.V., *Dieci Savi*, Registro 427, c. 819 v. al n. 213.

<sup>40</sup> A.S.V., *Mappale napoleonico*, foglio 12 e corrispondente *Sommarione*, Reg. 1 p. 121. La calle che all'epoca del Vivaldi si chiamava calle di S. Antonio, per un « capitello » di detto santo, tutt'ora esistente, si chiama oggi, come ai tempi del mappale napoleonico, calle Bembo, dal vicino palazzo omonimo. Avremo, in seguito, una calle Vivaldi?

<sup>41</sup> A.S.V., *Dieci Savi*, Registro 405, condizione numero 43.

<sup>42</sup> A.S.V., *Dieci Savi*, Registro 411, condizione numero 382.

<sup>43</sup> A.S.V., *Mappale napoleonico*, foglio 12 e corrispondente *Sommarione*, Reg. 1, p. 120. È curioso che nel sommarione la stessa calle Bembo sia chiamata calle del Leon Rosso.

<sup>44</sup> ARCHIVIO PARROCCHIALE (useremo la sigla A.P.) S. SALVADOR, *Morti*, Registro 16 (1726-1759), p. 58.

<sup>45</sup> A.P. S. SALVADOR, *Battesimi*, Registro 1729-1762, p. 10, atto n. 106. La morte improvvisa ha impedito al dott. Emil Paul di rivedere i dati relativi alla nascita dei fratelli e sorelle del Vivaldi: Francesco Gaetano battezzato il 14 gennaio 1689 (ma si tratta di datazione indicata « more veneto », quindi va letto 1690) è nato il 9 precedente. C'è un particolare che crediamo interessante, circa il battesimo di Francesco: non fu amministrato dal parroco, ma da Bonaventura Spada, dal 1673 maestro di Violino alla Pietà (A.S.V., *Ospedali e luoghi pii*, Busta 687, Notatorio C, c. 76), fratello di don Giacomo Spada maestro di coro dalla stessa epoca fino ai primi anni del 1700 (ib.). Il fatto poi che il quartogenito Bonaventura Tomaso, nato il 7 marzo 1685 e battezzato il 18 successivo, abbia quel nome, crediamo sia la riprova dello stretto legame che c'era tra il padre del Vivaldi e lo Spada, che se non l'unico fu forse uno dei maestri di Antonio. Dal momento che abbiamo precisato la data di nascita di due dei fratelli di Antonio, tanto vale precisare anche quella degli altri: Margherita Gabriela, nasce il 18 luglio 1680, viene battezzata subito (come già accadde per Antonio) e le cerimonie suppletive vengono rimandate al 7 ottobre successivo; Cecilia Maria nasce l'11 gennaio 1682 (more veneto, quindi 1683) e viene battezzata il 25 successivo; Zanetta Anna, nasce il primo novembre 1687 e viene battezzata il 17 successivo. I cinque atti di battesimo si trovano nello stesso registro del battesimo di Antonio, rispettivamente a c. 105 (Margherita), 122 (Cecilia), 139 (Bonaventura), 160 (Zanetta) e 175 (Francesco).

<sup>46</sup> A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Busta 14, registrino n. 8 della Parrocchia dei Ss. Apostoli, p. 44, in data 1 luglio 1745. Busta 15, in data 2 giugno 1750; la sua presenza è così registrata tra gli abitanti ai Ss. Apostoli: « Campo grande: Francesco Vivaldi, vive di carità con moglie e sei creature ». È in subaffitto nel-

la casa abitata da don Angelo Milesi, sacerdote di parrocchia, pagando 10 ducati l'anno.

<sup>47</sup> A.S.V., *Dieci Savi*, Registro 434, c. 959.

<sup>48</sup> A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Busta 13. Alla fine del fascicolo 1746 1747 - *note di forestieri* si trovano, in alcuni fogli, elenchi di abitanti nelle singole parrocchie, che non hanno pagata la quota fissata. Nel foglio 14, che ha la data del 17 febbraio 1741 (more veneto, quindi va letto 1742) e che riporta i nomi dei « morosi » di Sant'Angelo, al numero 69 è registrata: « Anna Girò, cantatrice, ducati 4: andò a Vienna ». È forse il caso di aggiungere che il cognome « Girò », è tutt'altro che nuovo o raro a Venezia, basti dire che già in data 12 ottobre 1604 troviamo un Giovanni Girò che fa il suo testamento qui a Venezia.

<sup>49</sup> A.S.V., *Provveditore alle Pompe*, Busta 13, registro della parrocchia di sant'Angelo, p. 13.

<sup>50</sup> A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Busta 17, fascicolo 47, relativo alla parrocchia di S. Angelo.

<sup>51</sup> A.S.V., *Dieci Savi*, Registro 441, c. 82 verso.

<sup>52</sup> A.S.V., *Mappale napoleonico*, foglio 18 e *Sommario*, p. 26.

<sup>53</sup> A.P. S. STEFANO, registri canonici della soppressa parrocchia di S. Angelo, *Morti*, Registro XVIII, c. 49 verso.

<sup>54</sup> A.P. S. ZACCARIA, registri canonici della soppressa parrocchia di S. Giovanni in Oleo (o S. Giovanni novo) *Morti*, Registro 1712-1760, c. 17.

<sup>55</sup> Ibidem, *Battesimi*, Registro VII, 1710-1773, c. 11.

<sup>56</sup> Ibidem, stesso registro, c. 39 e c. 46 verso: i due battezzati si chiamarono Pietro e Giovanni Antonio.

<sup>57</sup> Ibidem, *Matrimoni*, Registro 1708-1808, c. 38.

<sup>58</sup> A.S.V., *Notarile, testamenti*, Busta 105 rosso, atto 106 rosso (Not. Giacomo Bellan) per Maddalena Bongiraud, e Busta 129, atto 219 per Maddalena Faviè; l'atto di morte è inserito nello stesso testamento. (Not. Florio Bellan).

<sup>59</sup> A.S.V., *Notarile, testamenti*, Busta 103, atto 297, not. Giacomo Bellan.

<sup>60</sup> A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Busta 16, Registro 10, con pagine non numerate, redatto in data 15 aprile 1750. Per il Ferrari cantore, vedi A.S.V., *Procuratia de supra*, Registro 152, c. 30: viene assunto come contralto il 9 dicembre 1714 con stipendio annuo di 80 ducati (nella stessa occasione è stato assunto anche lo Scarpari, tenore, con lo stesso stipendio). Ibidem, Reg. 155, c. 38 verso; in data 4 aprile 1747 ottiene un aumento di 20 ducati « ad personam ». Stesso registro, c. 139 verso: il 13 gennaio 1753 (m.v.) viene « giubilato » cioè esentato dalle prestazioni data l'età e l'impotenza, conservando integro il salario annuale.

## Antonio Vivaldi, priest

Newly-discovered documents from the Archivio di Stato di Venezia, the Archivio storico della Curia Patriarcale di Venezia, and the various Parish Archives of the city, are used to illustrate three non-musical aspects of Vivaldi's life: his ancestry, his career as a priest, and the various apartments in which he, his relatives and his musical colleagues are known to have resided.

Vivaldi's paternal grandparents lived in Brescia; his grandmother, after the death of her husband, moved with her three sons (two natural, one adopted) to Venice where, on June 11th 1676, date on which the younger brother (Giovanni Battista, father of the composer) was married, the family had been resident some eleven years. Giovanni Battista, then aged about 21, was a barber. Subsequently, however, he turned to music: his name, although absent from the lists of professional barbers of the city, appears regularly in connexion with Venetian Instrumentalists' Guilds.

Antonio probably received his religious training at one of the many *Scuole Sestierali* of the city. The first documentation (quoted here) of his admission to the priesthood comes not, as hitherto believed, on September 18th 1693 (when he took Orders), but three months earlier, on June 17th, when two witnesses testified to the legitimacy of his birth. He was attached successively to the churches of S. Giovanni in Oleo, S. Geminiano and S. Giovanni in Oleo, before moving to the Ospedale della Pietà from which he held, for two years (from Sept. 1703) a benefice of 80 ducats. It is here suggested (1) that the eventual loss of this stipend was due to his having ceased to celebrate Mass; (2) that this cessation (and the accompanying financial sacrifice) was caused not by an all-consuming passion for music but, quite simply, by the exigencies of a recurrent illness.

Residences traced are those of Vivaldi's parents both before and after their marriage; that of his brother Francesco; those of the composer himself in the parishes of S. Provolo (1711-22) and S. Salvador (before 1730 - after 1740); that of his pupil the singer Anna Girò; and that of G.B. Ferrari, a singer at St. Mark's. Documents used for this purpose include parish registers, contracts signed for rented accommodation, property valuations, and early maps of the city.

(Summary by David Bryant)

## Un cembalo per la Girò

Lino Moretti

Era quasi di prammatica che un principe di passaggio a Venezia per il carnevale usasse qualche galanteria con una cantante o una ballerina, le esibisse la propria protezione e le facesse qualche grazioso presente. Così Alderano IV Cybo, duca di Massa, quando venne a godersi i divertimenti del carnevale veneziano al principio del 1725, rimase ammirato del talento di una giovane cantante molto promettente che aveva debuttato l'autunno precedente al teatro di S. Moisè. Quella cantante era Anna Giraud, o Girò, scolaria di Vivaldi, per la quale il maestro dimostrò una così spiccata parzialità e un'amicizia così tenace che sui loro rapporti si mormorò spesso allora e si mormora ancor oggi.

Il Duca volle aiutare la principiante, forse indotto a ciò dal musicista: certo è che per suo tramite le fece avere la bella somma di sessanta zecchini. Alla giovane canterina sarebbe stato di gran vantaggio un buon cembalo: proprio allora ce n'era uno in vendita, un cembalo con ottavina firmato da Domenico da Pesaro, il celebre costruttore del Cinquecento ricordato anche da Zarlino. Il proprietario, un signor Andrea Bonazza, si accontentava di trenta zecchini, e dopo molte visite e con l'intervento del mediatore Giovanni Gallo, al quale toccarono cinque zecchini, l'affare fu concluso: la Girò pagò il prezzo convenuto e lo strumento passò nella sua abitazione, che allora era a S. Maria Formosa.

Ma un giorno giunse all'orecchio del signor Bonazza che gli zecchini ricevuti da Vivaldi per la Girò erano stati sessanta: persuaso che il Duca li avesse dati tutti per l'acquisto del cembalo e che il musicista in quell'affare avesse fatto la cresta in modo sfacciato, il venditore accusò Vivaldi dinanzi ai Consoli dei mercanti, che era la magistratura competente in liti di quel genere, di essere stato un sensale scorretto.

La « dimanda » del Bonazza non ci è pervenuta, ma abbiamo la replica presentata per conto di Vivaldi dal suo « interveniente », Antonio Signoretti. Vivaldi precisa che il Duca non ha mai né contrattato né posseduto quello strumento e nega energicamente che al Duca siano mai stati fatti sborsare sessanta zecchini per quell'acquisto: ne deriva che la parte da lui avuta nell'affare non è stata quella del sensale.

## Ecco la protesta di Vivaldi.

Sono ideate chimere, favolose invenzioni quelle sparse nella dimanda prodotta in questo eccellentissimo Magistrato da domino Andrea Bonazza li 27 agosto prossimo passato contro me domino Antonio Vivaldi, mentre è falso che io già mai habbi richiesto o preteso (riguardo alla mia condizione ed impiego) alcuna sensaria per la vendita dal medemo di un suo cemballo con otavina alla signora Anna Girrò, virtuosa cantatrice di musica, falso che Sua Altezza Serenissima il signor Duca di Massa Carrara habbi mai contratato o posseduto il suddetto cemballo, falsissimo che siano stati esborsati o fati pagare dal predetto signor Duca cechini 60 per la compra del medemo.

Consideri meglio questo signore l'ingiustizia delle sue disperate pretese, l'inconcludenza delli di lui reprobati menzogneri capitoli, e con il riflesso alla verità de fati a quanto io propongo per giustificar li medemi, si rimova da così strabochevole dimanda, altrimenti restarò per giustizia dalla medesima assolto e liberato, con solenne protesto a quanto ella contiene *salvis et in expensis*, proponendo *quatenus et cetera* gli infrascritti capitoli.

1°. Verità fu et è che, alcuni mesi avanti quello di marzo prossimo passato, volendo il signor Andrea Bonazza vender un suo cemballo dell'auttore Domenico da Pesaro con ottavina unita assieme, si contentava ricavar lo stesso prezzo ed anco inferiore.

2°. Sua Altezza Serenissima il signor Duca di Massa e Carrara partì da Venetia li due marzo prossimo passato.

3°. Subito che io Antonio Vivaldi hebbi riscossi dal signor conte Angello Savioli cechini 60, quali consignai di commissione del signor Duca sopradetto alla signora Anna Girrò, virtuosa cantatrice di musica.

4°. Fu dal signor Giovanni Gallo, mediatore, stabilita la vendita del cemballo predetto con il signor Bonazza per cechini 30, compresi cinque della di lui sensaria, havendosi il medesimo portato più volte alla casa del venditor per intender se egli se ne contentava così, e lui rispose replicatamente di sì.

5°. Li trenta cechini, prezzo della vendita, furono esborsati al signor Giovanni Gallo dalla signora Anna Girrò.

6°. Il predetto cemballo, subito stabilito il contratto, passò nella casa della signora Anna predetta in contrà di Santa Maria Formosa, ove di presente s'atrova.

1725, adì 17 settembre

La presente risposta fu presentata nel Magistrato eccellentissimo de Consoli de Mercanti per l'eccellente signor Antonio Signoretti, interveniente et per nome del reverendo don Antonio Vivaldi.

Alla dimanda di domino Andrea Bonazza.

[A margine] 416

(Venezia, Archivio di Stato, *Consoli dei mercanti*, busta 140, alla data).

È probabile che Vivaldi dica il vero,\* ma ci sarebbe piaciuto sentire anche la voce del suo avversario. Purtroppo quella voce è per noi muta e non sappiamo neppure quale fine abbia avuto la controversia: dal silenzio dei registri si direbbe che la querela non abbia avuto seguito.

## An harpsichord for Miss Girò

This study is based upon an episode from the lives of Vivaldi and his favourite pupil, the promising young singer Anna Giraud (Girò). The latter, who had made her *début* in the autumn of 1724 at Teatro S. Moisè, had evidently caused something of a stir, for Alderano IV Cybo Duke of Massa, in Venice for the Carnival season 1725, was so impressed by her talent as to present her (perhaps through the mediation of Vivaldi) with the not inconsiderable sum of 60 *zecchini*.

The young singer needed a good harpsichord. And by chance, such an instrument was at that very moment on the market: one with a 4' register, built by the celebrated Domenico da Pesaro. A middleman, Giovanni Gallo, was engaged; the owner, Andrea Bonazza, accepted 30 *zecchini*; the instrument passed into the possession of Girò.

Word, however, eventually reached Bonazza that the sum received by Vivaldi for Girò had been 60, not 30, *zecchini*: believing that the Duke had earmarked all the money for the acquisition of the harpsichord, he accused the composer before the relevant magistrature, the *Consoli dei Mercanti*, of blatant misconduct in the affair. His letter of accusation has not been preserved; Vivaldi's defence, however, which was presented on his behalf by a certain Antonio Signoretti, has suffered a happier fate, and is here quoted for the first time. Vivaldi asserts that the only parties directly involved in the transaction were the singer (to whom he had already consigned all 60 *zecchini*), the middleman, and the seller. Neither he nor the Duke, he states, had taken any active part in the sale; indeed, the Duke had not in the first place been asked for the 60 *zecchini* for the purpose of acquiring the instrument.

From the lack of subsequent official documentation it might appear that the charges were at this point quietly dropped.

(Summary by David Bryant)

## Discographie Vivaldi n. 1 - 1979

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1er janvier 1979 au 31 décembre 1979 dans le monde entier. Les oeuvres sont classées suivant les catalogues Ryom et Fanna. Elles sont critiquées et reçoivent une cote d'appréciation artistique:

0 = nul, \* = médiocre, \*\* = bon, \*\*\* = excellent. Les disques non écoutés sont mentionnés par le signe: §

### — Nouveautés:

Sont examinés et critiqués les disques inédits, jamais parus auparavant dans aucun pays. Ce disque peut avoir plusieurs références, suivant le pays éditeur. Elles sont précisées.

Chaque disque est classifié suivant un numéro arbitraire, indiquant l'année de parution et un chiffre. (Cette année: 1979/n° ...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ou de changement de référence.

### — Rééditions:

Sont indiqués uniquement les enregistrements qui avaient totalement disparu de tous les marchés mondiaux. On ne mentionne pas comme réédition la parution dans un pays d'un disque actuellement distribué dans un autre pays. Il s'agit alors simplement d'une distribution nouvelle. Les rééditions ne sont pas commentées.

### — Enregistrements antérieurs au 1er Janvier 1979

Tous les disques parus depuis l'aube de l'enregistrement, jusqu'au 31 décembre 1978 seront mentionnés dans une *Discographie mondiale vivaldienne*, à paraître dans ces colonnes. La discographie Vivaldi annuelle en fera régulièrement la mise à jour.

## I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 1979

- 1979/1 § *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
Toyama (violino), Tokyo Vivaldi Ensemble,  
Hoyakawa (dir.)  
RCA Japan (2d.) RDCE 501/2 (45 g/mn)  
(direct to disc)  
estratto: *La Primavera* Opus VIII n° 1

RCA Japan RDC 2 (45 g/mn) (direct to disc)  
(+ Beatles, Medley)

- 1979/2 § *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
R. Thomas (violino e dir.), Bournemouth Sinfonietta Orchestra  
CHANDOS ABR 1004
- 1979/3 § Concerti per flauto Opus X n° 1-6  
S. Gazzelloni (flauto), Orchestra da Camera di Venezia, M. Valdes (dir.)  
RICORDI RCL 27.029
- 1979/4 § Concerto per 2 violini Opus III n° 11; *La Primavera* Opus VIII n° 1; Sonata per violino Opus II n° 2  
Ohyama (violino), Burmann-Hall (clavicembalo), Cremona Chamber Ensemble  
SONIC ARTS 8 (direct to disc)
- 1979/5 \*\* Concerti per archi Opus XII n° 3; RV 120/FXI, 8; RV 123/FXI, 16; RV 129/FXI, 10; RV 152/FXI, 27; RV 155/FXI, 6  
I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna, A. Ephrikian (dir.)  
HARMONIA MUNDI HM 1012

L'objet initial d'Ephrikian était de réunir dans un même enregistrement la totalité des concerti pour cordes, incluant une fugue à quatre voix. Le but est presque atteint, mais des impératifs d'enregistrement nous privent du concerto en fa mineur RV 143, le seul à commencer en écriture contrapuntique. Nous pouvons pourtant nous faire une idée suffisante du génie vivaldien dans ce domaine. Ephrikian ne prend pas de liberté vis à vis du texte original, si ce n'est dans le mouvement lent du RV 152, trop lent; en tous cas, pas «andante molto». A part ce point de détail, il donne au contraire une lecture analytique et précise, qui exclut toute improvisation, liberté de tempo ou ornementation, sauf dans le second adagio du RV 155, où le soliste, excellent du reste, se permet une ébauche d'improvisation. Les cordes sont graves et pesantes, les tempi généralement retenus. Une élégance du phrasé, de belles articulations, une réalisation soignée de la basse continue au clavecin et à l'orgue nous mettent sous le charme. Une prise de son dure crispe un peu l'écoute, mais la beauté du programme la fait vite oublier.

- 1976/6 \*\* Concerti per violino RV 189/FI, 169; RV 341/FI, 148; RV 222/FI, 124; Sinfonia *L'Olimpiade* RV 725s  
L. Bobesco (violino), Orchestre de chambre de Wallonie  
CBS 73.837

Hormis la sinfonia, déjà enregistrée par Bobesco autrefois, et le concerto en la majeur, que Yordanoff proposa il y a longtemps déjà, ce disque comporte deux inédits en ut majeur et ré majeur, dont la restitution se base sur des travaux musicologiques de J.-P. Demoulin, qui a étudié la totalité des sources, pour reconstituer un matériel très fidèle à Vivaldi. Les nuances sont respectées avec soin par les musiciens. Lola Bobesco est fougueuse, se lance avec panache dans les traits de virtuosité, embrase la musique par sa sonorité intensément colorée. Cette interprétation très spontanée serait parfaite, si quelques fautes de justesse ne venaient parfois gâcher notre plaisir. Ce disque est cependant d'une grande importance, car il nous montre pour la première fois un programme cohérent de trois pages pour violon de la pleine maturité vivaldienne.

- 1979/7 \* Concerti per violino Opus VI n° 2, 4; RV 230/FI, 178; RV 271/FI, 127; RV 199/FI, 2  
W. Grobholz (violino), Prague Chamber Orchestra,  
F. Vajnar (dir.)  
EMI 1C 065-03428 / EMI HMV ASD 3690  
(quadri.)

Le programme de ce disque est choisi avec soin, en sélectionnant dans les grandes périodes créatrices de Vivaldi des concerti représentatifs. Grobholz est un remarquable violoniste, à la sonorité tranchante, très pure; son style ne manque pas d'élégance. Un soliste pareil mériterait, pour l'accompagner, les meilleurs ensembles. L'orchestre de chambre de Prague, pourtant réputé, est d'une rare médiocrité: dur, inhomogène, grossier. Les tutti sont plus contestables les uns que les autres. Le mouvement lent du *Favorito* est joué « adagissimo », l'*Amoroso* est sautillant dans ses allegri, et n'évoque aucun sentiment, sinon un manque de générosité dans l'expression. C'est triste pour Grobholz, qui, lui, comprend bien ce que l'on peut attendre de cette musique.

- 1979/8 \*\* Concerti per violino Opus III n° 6; RV 199/FI, 2  
P. Zukerman (violino), Members of Los Angeles Philharmonic

CBS 76.678  
(+ Leclair, Nardini)

Après s'être penché sur l'opus VIII et quelques pages de l'opus III, il y a quelques années, Zukerman revient à Vivaldi, avec deux concerti très joués. L'interprétation est élégante et distinguée avec une volonté de clarté et d'équilibre sonore entre l'orchestre et lui-même. La conception est traditionnelle. L'orchestre sonne un peu comme I Musici. Les tempi sont justes. L'ornementation est raisonnable. Un disque sans surprise, mais d'une belle musicalité.

1979/9 0      Concerti per 2 violini RV 509/FI, 12; RV 514/FI, 100  
J.-P. Rampal (flauto), I. Stern (violino), Jerusalem Chamber Orchestra  
CBS 76.798  
(+ Telemann)

Stern a à son répertoire quatre concerti pour 2 violons, qu'il a autrefois enregistrés avec David Oïstrakh. Il reprend ici deux de ces concerti, mais le violon d'Oïstrakh est remplacé par la flûte traversière de Rampal. L'opération a un but essentiellement commercial, ce programme ayant fait l'objet d'un enregistrement télévisé, que l'on a pu voir cete année dans toute l'Europe. L'interprétation est contestable, non seulement par son esprit, mais aussi par la substitution d'instrument, et surtout par l'indifférence des interprètes, qui pressent les mouvements rapides sans chanter les phrases, et n'expriment aucune émotion dans les mouvements lents. Vivaldi ne gagne rien dans cette manoeuvre publicitaire.

1979/10 0      Concerto per violoncello RV 401/FIII, 1  
U. Wiesel (violoncello), Kibbutz Chamber Orchestra, N. Sheriff (dir.)  
FESTIVAL FC 500  
(+ Albinoni, Rossini)

Parmi les concerti pour violoncelle, celui en ut mineur reste un des plus enregistrés, sinon l'un des plus joué. Cette version nous est proposée par des musiciens semi-professionnels, vivant dans un Kibbutz. Cette tentative méritoire de rapprochement entre la musique et le quotidien serait la bienvenue, si l'interprétation n'était pas aussi languissante et sans surprise, pour ne pas dire langoureuse, éperdument romantique; en tout cas, d'un style inacceptable aujourd'hui. L'expressi-

tivité et la jolie sonorité du violoncelle conservant à ce disque un certain attrait.

- 1979/11 0 Concerti per flauto Opus X n° 4, 5; RV 429/FVI, 10; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4; Concerto da Camera RV 108/FXII, 11  
H.M. Linde (flauti), Prague Chamber Orchestra  
EMI 1C 065-03418 / EMI HMV ASD 3554  
(quadri.)

Les options de Linde sont curieuses: l'emploi d'une flûte à bec ou d'une flûte traversière baroque pour jouer avec un orchestre de chambre moderne ne se conçoit pas très bien. Ce qui se conçoit encore moins, c'est de choisir une flûte à bec alto, pour interpréter la version pour flûte traversière du concerto RV 442, c'est à dire l'opus X n° 5, alors que la partition Ricordi, tellement accessible est justement la version initiale. Pourquoi Linde fait-il jouer les deux parties de violon par tous les archets, dans le concerto a quatre RV 108? Mystère. Toutes ces indications montrent l'incohérence de la conception. La réalisation musicale n'est guère meilleure. L'orchestre est lourd, grossier et empâté, particulièrement dans les RV 429 et 108. La virtuosité du soliste est correcte, mais son jeu est vide de sens, scolaire, sans poésie. Un disque lamentable.

- 1979/12 § Concerti per flauto Opus X n° 1-3; RV 441/FVI, 11  
R. Wilson (flauto), Tokyo New Koto Ensemble,  
Fukumura (dir.)  
ANGEL S-37.325

- 1979/13 \* Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV 444/  
FVI, 5; RV 445/FVI, 9; Concerto da Camera RV  
108/FXII, 11  
J.L. Beaumadier (piccolo), Orchestre National de  
France, J.-P. Rampal (dir.)  
CALLIOPE CAL 1630

Vivaldi n'a jamais écrit pour ce curieux piccolo, qui peut imiter le flautino, mais qui est loin d'en posséder les richesses expressives. Jean-Louis Beaumadier est un virtuose de talent, mais avec un instrument inapproprié, il ne peut pas convaincre de manière péremptoire. Le son ne sort pas naturellement. Le souffle est forcé, le timbre sec et impur. On retrouve ce défaut à chaque nouvelle version sur piccolo. La valeur de l'interprète n'y change rien. Rien ne passe. Rampal, qui a joué bien des fois lui-même ces joyaux, accompagne merveilleusement; les tem-

pi sont parfaits, les nuances bien travaillées, et parfois jamais entendues auparavant. L'orchestre est racé et souple. Il faut indiquer par ailleurs la transcription de la partie pour flûte à bec en partie pour piccolo, un octave plus haut, dans le concerto à quatre RV 108, qui est interprété avec toutes les cordes de l'orchestre, se partageant les deux parties de violon, prévues par Vivaldi pour deux seuls instruments. Comme on l'aura compris, ce disque est un prétexte. Vivaldi ne sert qu'à mettre en valeur un jeune talent, qui, pour sa part, se soucie peu de bien servir Vivaldi.

1979/14 \*\* Concerti per oboe Opus VIII n° 12; RV 448/FVII, 7; RV 456/FVII, 16; Concerti per oboe e violino RV 543/FXII, 35; RV 548/FXII, 16  
H. Holliger (oboe), P. Carmirelli (violino), I Musici  
PHILIPS 9500.604

Ce disque constitue le dernier qu'Holliger, accompagné par I Musici, consacre à la production hautboïstique de Vivaldi. Il y en a eu deux autres avant. Holliger ne s'intéresse pas aux quatre oeuvres douteuses découvertes en Suède, pas plus qu'au concerto inachevé RV 459. Outre les trois concerti qui n'avaient pas encore été gravés par ses soins, hormis les pages nommées ci-dessus, il complète ce récital par le concerto pour violon et hautbois en si bémol, et par le curieux concerto de style symphonique RV 543, enregistré pour la première fois peut-être. La couleur splendide de son instrument et sa virtuosité à toute épreuve ne méritent que des éloges. Il choisit d'ornementer abondamment le texte musical, s'offrant également plusieurs cadences. Cette conception peut déplaire. Une inexactitude flagrante par rapport aux indications de Vivaldi concerne les épisodes solistes « unissemi e pianissimo » du concerto RV 543, où le hautbois joue réellement forte. Ce détail est dommage, car l'ensemble et l'instrument solo sonnent impeccablement.

1979/15 \*\*\* Concerti per oboe Opus VIII n° 9, 12; RV 461/FVII, 5; RV 453/FVII, 10; RV 456/FVII, 16; RV 463/FVII, 13  
H. de Vries (oboe), I Solisti di Zagreb  
EMI 1C 063-26143

Un des plus beaux disques consacrés au hautbois de Vivaldi. Les oeuvres choisies sont parmi les plus belles. Même si Holliger ou Pierlot les ont déjà enregistrées, cette interprétation ne fait pas double emploi,

car elle donne une synthèse des styles français et allemand. Du premier, de Vries a hérité une finesse de sonorité, un élan rythmique formidable, et une élégance jamais démentie dans l'ornementation. Du second une plénitude expressive, une rondeur et un moelleux dans l'émission du souffle. Il fait référence dans l'opus VIII n° 9, et les RV 456, 461 et 463. Et quel bel orchestre! Précis, nerveux, léger, mais souple à la fois; il rappelle un peu les Virtuosi di Roma. L'atmosphère très poétique doit beaucoup à l'orgue de la basse continue, qui enveloppe la musique avec un goût parfait. L'ensemble serait sublime si les mouvements extrêmes des concertos opus VIII n° 12 et RV 453 étaient pris de manière plus alerte. Mais nous sommes déjà bien servis comme cela.

1979/16 § Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
Schwarz, New York Trompett Ensemble, Chamber Symphonic of New York  
DELOS DMS 3002 (digital)  
(+ Altenburg, Biber, Torelli, Telemann)

1979/17 \*\* Concerto per violino RV 208/FI, 138; Concerto per violoncello RV 424/FIII, 9; Sonata a 4 RV 130/FXVI, 2; Sinfonia per archi RV 169/FXI, 7; Concerto per oboe RV 461/FVII, 5; Concerto per violino e oboe RV anh. 17/FXII, 53  
M. Piguet (oboe), J. Schröder (violino), W. Möller (violoncello), Concerto Amsterdam  
TELEFUNKEN 6.42355

Un disque inégal. Le plus réussi est sans doute le concerto pour violoncelle, magnifiquement ciselé par un soliste de valeur, possédant une très belle sonorité. Le concerto *Grosso Mogul* RV 208 bénéficie de l'interprétation de Schröder, dont le violon est d'une transparence rare. Il s'abandonne dans le mouvement lent à une nostalgie typiquement tzigane et des plus pathétique, témoignant d'une totale liberté d'expression. L'effet est un peu outré, mais sensuel en diable! On regrette d'autant plus que les cadences originales, terriblement virtuoses, n'aient pas été choisies, et remplacées par de simples transitions qui n'ont rien de vivaldien. La sonate et la sinfonia *al Santo Sepolcro* RV 130 et 169 déçoivent complètement, par l'allure à laquelle elles sont jouées, par l'agressivité du style, haché et violent, dénigrant tout caractère sacré à ces pages. Piguet sort de l'ingrat hautbois baroque des sonorités assez agréables. L'enregistrement du RV anh. 17 est une première. Dès la simple audition, il semble difficile d'envisager une paternité vivaldienne à cette oeuvre! De bonnes choses, finalement.

1979/18 \*\* Concerti per archi RV 129/FXI, 10; RV 151/FXI, 11; Concerto per violini e violoncelli RV 564/FIV, 4; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; Concerto per 2 violoncelli RV 531/FIII, 2; Concerto per 2 flauti RV 533/FVI, 2

M. Laird, I. Wilson (trombe), A. Pleeth, A. Bylsma (violoncelli), S. Preston, N. Mac Gegan (flauti), C. Mackintosh, M. Huggett (violini), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)

OISEAU-LYRE DSLO 544 / DECCA 642.390 AS

Cet enregistrement présente de belles réussites, dues en partie au style donné à l'interprétation sur instruments anciens, qui n'est jamais ici agressive, sèche, mais au contraire souple, très lyrique, et d'une justesse remarquable. La pâte de l'orchestre est d'une grande légèreté, mais reste fruitée, avec de jolies couleurs. La basse continue est remarquable, à l'orgue et au clavecin. Les concertos RV 564, 531, 533 sont magnifiques, et peuvent être considérés comme une référence. Le concerto *Madrigalesco* est par contre joué trop vite, sans recueillement. Il manque d'autre part deux hautbois dans le troisième mouvement du *Concerto alla rustica*. Mais c'est le concerto « per due trombe » qui déçoit beaucoup, malgré l'utilisation d'instruments originaux. Les tempi sont désespérément lents, à la limite du supportable. Un bon disque malgré tout.

1979/19 \*\*\* Concerti « Con molti stromenti » RV 559/FXII, 2; RV 560/FXII, 1; RV 577/FXII, 3; RV 579/FXII, 12; RV 570/FXII, 28; Concerto per violoncello RV 409/FXII, 22; Concerto per archi RV 135/FXII, 46

Cappella Coloniensis, G. Ferro (dir.)

ITALIA (2 d.) ITL 70.063

Il aura fallu attendre cette gravure par la Cappella Coloniensis pour saisir la signification profonde des concerti « con molti stromenti ». D'un intérêt relatif à la simple lecture, ils vivent quand les timbres rares se chevauchent, se croisent, se mêlent. Les instruments modernes ont perdu ces couleurs drues et fruitées que savent si bien donner les vents et archets « baroques » de la Cappella, seule formation sur instruments anciens suffisamment nombreuse pour proposer la distribution demandée par Vivaldi. Les concerti pour 2 hautbois et 2 clarinettes trouvent leur référence, ainsi que celui pour violoncelle, avec basson obligé. Le *Concerto funebre* est aussi beau que dans la version Scimo-

ne, mais avec une égalité de tempi plus satisfaisante. La sinfonia pour cordes est proposée ici dans l'arrangement de Pisendel. C'est son premier enregistrement. La direction de Ferro est très nuancée. On ne retrouve pas cette attaque sèche des archets sur la corde, qui caractérise l'école allemande. Une parution importante.

1979/20 § Sonate per 2 violini Opus I n° 8, 9; per violino (DO, non identificata)  
Spirakov, Sheinyok (violini), Turowsky (violoncello), Dizhur (clavicembalo)  
ODYSSEY Y-35212

1979/21 § Sonata per 2 violini (sol, non identificata)  
D. Weiss (flauto), D. Weiss (oboe), A. Weiss (fagotto), Carno (clavicembalo)  
CRYSTAL S-354  
(+ Hindemith, Messiaen)

1979/22 \* Concerto per leuto RV 93/FXII, 15; Concerto per viola d'amore e leuto RV 540/FXII, 38; Trii RV 82/FVI, 3; RV 85/FXVI, 4  
F. Sandor, J. Rolla (violini), L. Barsany (viola d'amore), M. Frank (violoncello), Z. Pertis (clavicembalo), F. Liszt Chamber Orchestra, F. Sandor (dir.)  
HUNGAROTON 11.978

Ce disque reprend le programme cohérent gravé par Karl Scheidt (ARCHIV), avec la complicité de Melkus. La démarche est identique: remplacement du rarissime luth sopranino, très difficile à jouer, par le luth grave, mais respect de la formation réduite dans les trios RV 82 et 85. Le concerto RV 93 est joué par tous les violons de l'orchestre, ce qui détruit l'équilibre entre la frêle sonorité du luth, et l'accompagnement. Du point de vue interprétation, cette version est sincère, un peu lourde, avec des accents très romantiques du violon dans les trios. La basse continue au clavecin est jolie. Parmi les maladresses que l'on peut relever, citons en particulier un da capo inopportun dans l'andante molto du trio RV 85, qui rend l'écoute interminable, compte tenu des tempi retenus. L'oeuvre pour luth n'a donc toujours pas de version de référence. Il faudrait en fait jouer ces pages dans leur instrumentation originale. Un interprète inspiré réussirait un miracle! Il n'est toujours pas arrivé.

1979/23 § Sonate per flauto Opus XIII n° 6; RV 48/FXV, 3; RV 49/FXV, 5; RV 50/FXV, 6  
S. Preston (flauto), H. Müller (violoncello), H.L. Hirsch (clavicembalo)  
FSM 5002 (disco JECKLIN)

1979/24 \*\*\* « Musica Sacra, volumi 3, 4 »: *Sacrum* RV 586; *Gloria* RV 589; *Credo* RV 591; *Salmi* RV 604, RV 605, RV 607; *Introduzione* RV 642  
M. Marshall (soprano), A. Murray (mezzo), B. Finnilä (alto), A. Collins (alto), A. Rolfe Johnson (ténore), R. Hall (basso), John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS (2 d.) 6769.032

Explorant intégralement la musique sacrée de Vivaldi, Negri se penche sur les pages pour un seul choeur, après avoir donné une version de référence aux oeuvres « in due cori ». Il enregistre systématiquement toutes les oeuvres sacrées indiquées par le catalogue Ryom, sans faire la distinction entre les pièces incontestables et les douteuses. Stylistiquement, la messe *Sacrum* et le *Credidi* ne relèvent pas d'une écriture vivaldienne caractéristique. Ils trouvent ici leur premier enregistrement sur disques, comme d'ailleurs les petits psaumes RV 604, 605 et 607, dans lesquels on reconnaît bien la patte de Vivaldi. Les interprètes atteignent presque la perfection. Les voix sont superbes, les choeurs intensément expressifs, et l'orchestre excellent. Le *Gloria* se situe au sommet des versions existantes. Signalons l'excellente idée de l'avoir fait précéder par une introduction pour soprano. Le *Credo*, lui aussi, est excellent. Un splendide coffret.

1979/25 \*\* « Musica Sacra, volume 6 »: *Gloria* RV 588; *Nisi Dominus* RV 608  
H. Watts (mezzo), English Bach Festival Baroque Chorus and Orchestra, Michel Corboz (dir.)  
ERATO STU 71.200 / RCA ZL 30.688 AW

Ce *Gloria* avait déjà été enregistré en 1969 par Mitzelfelt aux USA (disque CRYSTAL), dans une réalisation moyenne, mais satisfaisante. Corboz nous propose cette version réalisée en Angleterre, avec des solistes et un choeur britanniques, ainsi que l'orchestre, utilisant les instruments anciens. Musicologiquement, on notera la suppression de l'introduction spécifique à ce *Gloria*, effectuée suivant les conseils de Peter Ryom, désirant montrer qu'il n'est pas indispensable d'associer systématiquement les deux oeuvres. Cette conception est défendable,

mais esthétiquement plus douteuse. Il aurait été bienvenu de la conserver. Musicalement, la réussite est presque totale. L'orchestre a quelque chose de juvénile, de léger, d'attendrissant. Les chœurs sont agiles, souples, vigoureux, mais capables de l'expression la plus intime. Les solistes partagent l'enthousiasme de Corboz, mais leur diction italienne laisse à désirer. Le *Nisi Dominus* n'atteint pas le niveau de Berganza (ENSAYO), mais reste parmi les meilleurs. Un enregistrement d'un beau climat.

1979/26 \* *Sacrum* RV 586; *Credo* RV 591  
J.-M. Ninna (soprano), L. Rizzi (alto), F. Turucchi (basso), Coro da Camera della Radio Italiana, I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ITALIA ITL 70.071

Ce disque a été réalisé en même temps que le second coffret restituant la musique sacrée avec chœurs de Negri. C'est à dire que deux versions du *Sacrum* RV 586 paraissent cette année pour la première fois. La comparaison des interprétations est édifiante. Alors que le John Alldis Choir utilisé par Negri est une des meilleures formations au monde, le chœur employé par Scimone ne dépasse pas l'honnête moyenne. Les voix sont moins belles, moins souples, moins unies. C'est d'autant plus désolant que la direction de Scimone est remarquable, soulignant les nuances, modelant la matière musicale avec une intelligence inouïe. Les respirations, le phrasé, l'expressivité du texte sont mis en évidence avec beaucoup plus de netteté, chez Scimone. Mais les insuffisances des choristes gâchent tout. Les solistes de Scimone ne peuvent être comparés à ceux de Negri. Rizzi est irréprochable, Turucchi correct. Mais Ninna a une voix impossible. Le chef padouan mériterait de pouvoir réenregistrer l'oeuvre, mais avec une phalange plus valeureuse. En raison de ces faiblesses, le *Credo* ne parvient pas non plus au niveau des meilleurs: Fasano (RCA), et Corboz (ERATO). Une déception.

1979/27 \*\* Mottetti RV 623, RV 626, RV 630, RV 631  
E. Ameling (soprano), English Chamber Orchestra,  
V. Negri (dir.)  
PHILIPS 9500.556 / PHILIPS 6768.016

Ce disque est le second, après celui de Peña accompagnée par Wallez, à présenter ensemble les quatre compositions pour soprano, éditées en 1968 par Roger Blanchard dans sa révision. Comme l'écrit J.-P. Demoulin, l'exécution vocale est en tous points excellente: voix magnifique, justesse d'intonation, joli timbre, aisance dans les vocalises, orne-

mentation des reprises, tandis que les tempi conçus par Negri paraissent fort justes. Seul un *alleluia* un peu précipité (RV 630), ne permet pas à la soliste le « détaché » précis qu'on attendait d'elle. On regrettera le choix du clavecin à la basse continue, et d'une manière générale le manque de caractère religieux, qui abandonne ces motets au genre le plus profane.

1979/28 \*\* Cantate per alto RV 677, RV 683, RV 684, RV 685  
R. Jacobs (contro-tenore), Complesso Barocco, A. Curtis (dir.)  
DG-ARCHIV PRODUCTION 2533.385

Il est pleinement justifié de confier ces cantates à une voix de contre-ténor, dont la tessiture convient admirablement aux oeuvres. Il n'a pas été déterminé précisément le sexe des chanteurs pour lesquels elles sont destinées. Alors, pourquoi pas René Jacobs? Son timbre clair et un peu acide donne beaucoup de relief à la matière. Sa virtuosité est juste suffisante, mais acceptable. La prononciation laisse par contre à désirer. La formation qui l'accompagne est peu nombreuse, avec juste un instrument par partie, pour accentuer le côté musique de chambre. La basse continue au clavecin est bien réalisée, mais sans grande imagination. Il est plus regrettable de constater combien le Complesso Barocco reste attaché à un style qui ne convient pas à ces pages très mélodiques et infiniment expressives. La violence des accents, la dureté des attaques, la sécheresse du phrasé nuisent à l'atmosphère. L'abus de « soufflets », hérité de l'école d'interprétation de Harnoncourt est souvent gênant. Quoi qu'il en soit, ce disque est le bienvenu, et reste actuellement le seul à être exclusivement consacré à des cantates pour voix d'alto. Si la cantate RV 686 avait remplacé la RV 677 avec basse continue, nous aurions même pu disposer de l'intégrale pour alto et orchestre. Dommage!

1979/29 \*\*\* Serenata *La Senna Festeggiante* RV 693  
L. Cuberli (soprano), H. Müller (mezzo), S. Nimsger (basso), Cappella Coloniensis, C. Scimone  
ITALIA (2d.) ITL 70.053

Scimone, riche de son expérience théâtrale, nous fait découvrir maintenant une des trois sérénades, qui n'avait à ce jour été enregistrée que deux fois: par Loehrer, dans une version inégale, puis par Ephrikan. Mais ARCOPHON avait cessé ses productions avant que le disque d'Ephrikan ne paraisse. L'intérêt de cette intégrale vient de l'orchestre sur instruments anciens que dirige le chef padouan.

Sa jolie couleur sert magnifiquement l'oeuvre. Scimone impose un phrasés et des nuances identiques à celles que l'on entend avec les Solisti Veneti. La pâte est très légère, moelleuse, sans sécheresse. Les voix sont remarquables: Cuberli, lumineuse et sans artifice, Müller, sombre et chaude, et surtout Nimsgern, à la tessiture impressionnante, et capable des plus belles agilités. Un succès complet.

1979/30 \*\*\* Sinfonie d'Opera: *Armida* RV 699s, *Arsilda* RV 700s, *Bajazet* RV 703s, *Dorilla in Tempe* RV 709s, *Farnace* RV 711s, *Giustino* RV 717s, *Griselda* RV 718s, *L'Incoronazione di Dario* RV 719s, *L'Olimpiade* RV 725s, *Ottone in Villa* RV 729s, *La Verità in Cimento* RV 740s  
I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO STU 71.215 / RCA ZL 30.684 AW

Voici la première intégrale des sinfonie d'opéra. La réalisation est splendide et très poétique. Il n'y a que peu de réserves musicologiques à faire, sinon celles concernant l'adjonction inopportune de deux cadences au violon dans *Arsilda* et *Giustino*. On peut également regretter la manière dont est restitué le dernier mouvement de *Dorilla*, amputé, inévitablement, de l'intervention des chœurs, mais surtout beaucoup trop languissant, avec des attaques molles des violons chantant le thème initial de *la Primavera*, (1er mouvement). Hormis ces détails, cette restitution respecte assez fidèlement le texte. Le climat créé par Scimone est fort séduisant. On saluera en particulier sa prestation dans les sinfonie d'*Ottone in Villa*, *Armida* et la *Verità in Cimento*, d'une expressivité dramatique superbe.

## II. RÉÉDITIONS

1979/R1 *Laudate Pueri* RV 601, *Cantata* RV 684, *Mottetto* RV 628  
M. Rochow-Costa (alto), I. Sinnone (soprano),  
Orchestra dell'Angelicum, B. Martinotti (dir.)  
ARS NOVA VST 61.124 (Orig. ANGELICUM)

1979/R2 *La Stravaganza* Opus IV n° 1-12  
F. Fantini, T. Bacchetta (violini), I Solisti di Milano, A. Ephrikian (dir.)  
ARS NOVA C2S 156 (2d.) (Orig. ARCOPHON)

- 1979/R3            Sonate a tre Opus I n° 1-12  
M. Ferraris, M. Molinaro (violini), A. Pocaterra  
(violoncello), M. Sorelli (clavicembalo e organo),  
A. Ephrikian (dir.)  
ARS NOVA C2S 170 (2d.) (Orig. ARCOPHON)
- 1979/R4            J.S. BACH: Concerti per clavicembalo solo, trascrizi-  
zioni da Vivaldi: BWV 972 (Opus III n° 9),  
BWV 973 (Opus VII n° 8), BWV 975 (RV 316),  
BWV 976 (Opus III n° 12), BWV 978 (Opus III  
n° 3), BWV 980 allegro (RV 381/FI, 235)  
Luciano Sgrizzi (clavicembalo)  
ACCORD ACC 140.005 (Orig. CYCNUS)

## Lettera dall'Italia

Come si sa è sempre esistita, nella letteratura critica vivaldiana, una netta antinomia tra l'analisi della produzione strumentale — oggi giunta ad un notevole grado di consapevolezza — e quella della produzione teatrale. Dai commenti coevi Vivaldi si porta sulle spalle il peso di un pregiudizio: che cioè la sua vocazione al melodramma sia priva di una reale tensione conoscitiva, ripetizione appassita di formule ricorrenti e di consumo. Ma questo giudizio sommario e sbrigativo — che risale alle prime cronache dei contemporanei e stancamente ripetuto fino ai nostri giorni — non aveva avuto, fino alle celebrazioni per il tricentenario della nascita del 1978, una conferma sul piano rappresentativo: visto che la conoscenza diretta di Vivaldi risaliva a una versione, largamente manomessa e infedele, dell'*Olimpiade* alla Settimana senese del 1939 per il bicentenario della morte (una celebrazione basata dunque su una falsa cronologia) e a una edizione parigina della *Fida ninfa*, un dramma pastorale decisamente minore. Quasi tutte le opere ritenute, da Kolneder a Stroh, le più decisive, che si collocano tra il secondo e il terzo decennio del '700, erano ancora chiuse negli archivi del Fondo Foà Giordano della Biblioteca di Torino.

In anticipo sulla ricorrenza centenaria, Claudio Scimone ha offerto una versione discografica dell'*Orlando* rappresentato nel 1727 al Sant'Angelo (il teatro di cui il musicista fu anche impresario e che ospitò largamente la sua produzione operistica), ora ribattezzato *Orlando furioso*, anche in vista di una versione scenica, avvenuta al Filarmonico veronese nel giugno del '78. Opera tormentata e più volte rimaneggiata, l'*Orlando* (al pari del *Farnace*, dell'anno successivo, ora trascritto da Gianfranco Prato per la Sonzogno, ai fini di una edizione — mai attuata — all'Accademico di Castelfranco e alla Fenice) ci porta al centro della poetica teatrale vivaldiana e della sua risentita passionalità. Certo la stilizzazione che ha invaso il melodramma serio del primo Settecento si nota anche nell'*Orlando*: non foss'altro che il teatro a piani multipli, concepito come fantasmagoria, proprio del secondo Seicento veneziano, è abbandonato, in ossequio ad una nuova divaricazione dei generi e alla riabilitazione degli stereotipi. Non faremo perciò torto a Vivaldi — come a Händel, d'altronde — se il suo operismo risulta impoverito rispetto a quello dei suoi immediati predecessori.

Tuttavia proprio nell'*Orlando* colpisce la capacità dell'autore di conciliare le seduzioni del nuovo stile con certe predilezioni, al limite arcaicizzanti, per l'arioso drammatico. Infatti ci troviamo di fronte a un melodramma concepito in funzione del protagonista, Orlando, che finisce per rompere la schematicità dell'articolazione narrativa in alcune grandi scene, come monumentali blocchi solitari. Per questo l'opera cresce là dove campeggia la follia di Orlando, abbandonato da Angelica e fatto prigioniero di Alcina. Qui emerge l'aspetto paradossale di Vivaldi, che eleva a principio del comporre il delirio, esaltato attraverso una rivitalizzazione decisa del recitativo melodico. Naturalmente anche le arie hanno in quest'opera un peso determinante, anche se non appaiono sempre di prima mano (ed è curioso che un grande melodista strumentale, quale è appunto Vivaldi, risulti talvolta generico nella cantabilità vocalistica). Basterà comunque ricordare l'eloquenza di Orlando o l'ironia della maga Alcina, sempre in bilico fra sontuosa aggressività e gioco teatrale: tant'è vero che un frammento delle *Stagioni* viene utilizzato a fini sottilmente parodistici. Questi due ruoli fondamentali sono stati resi con straordinario rilievo, insieme belcantistico e drammatico, da Marylin Horne e da Sandra Brown. Del pari Pier Luigi Pizzi — regista e scenografo — ha con molta finezza ricreato l'*Orlando* come una successione di macchine tiepolesche, che esaltano una idea illusoria del melodramma.

La rivelazione dell'*Orlando* è rimasta, peraltro, un fatto quasi isolato nell'ambito delle varie riprese italiane del teatro vivaldiano. L'*Incoronazione di Dario* del 1715, rappresentato alla Settimana senese un paio di mesi dopo, ha contribuito a gettare molta acqua sul fuoco degli entusiasmi veronesi. Ma ciò è dipeso anche dalla esecuzione mediocre del Clarion Opera Group, diretto da Newell Jenkins, che ha reso pressoché indecifrabile il testo. L'attenzione, allora, si è spostata da Vivaldi a Samaritani, che ha visualizzato questo melodramma attraverso il *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello: quanto dire il testo settecentesco, con i suoi vizi e le sue convenzioni, interpretato secondo il più celebre libello antimelodrammatico dell'epoca. Di conseguenza l'*Incoronazione* è divenuta occasione per una lettura ironico-parodistica, con giochi di teatro nel teatro, e con la rievocazione di una Venezia deliberatamente artificiosa, nella successione di quinte e fondali, in cui si assisteva non alla celebrazione della Persia, voluta dal libretto, ma alla finzione del teatro pseudoeroico.

Terza e ultima ripresa teatrale, quella scaligera, con il *Tito Manlio*, in una versione sufficientemente fedele, affidata all'esperienza di Vittorio Negri e di una corretta compagnia di canto, con una regia accolta con cauta approvazione dalla critica. Si tratta di un'opera risa-

lente al 1720, ancora lontana tuttavia dalla grandiosità dell'*Orlando* e del *Farnace*. Poi le versioni in forma di concerto. Spicca naturalmente l'esecuzione dell'*Olimpiade* (1733) curata da Zoltan Pesko, alla testa di un gruppo strumentale e del coro della Rai di Milano, e presentata all'Autunno musicale di Como. L'impostazione, secondo le predilezioni di questo maestro, è rigorosa, quasi bachiana e la compagnia di canto (Corbelli, Brown, Gonzales, Lavani, Mueller, Tomaszewska, Luccardi) singolarmente omogenea, si dimostra idonea anche per un'ipotizzata registrazione discografica per la Fonit Cetra. Peraltro la edizione offerta in concerto non era integrale, ma notevolmente ridotta, anche se rispettosa del manoscritto torinese, e di conseguenza priva di aggiunte o di manipolazioni. Il revisore Francesco Degrada ha posto anche il problema del rapporto tra Vivaldi e il suo librettista, in questo caso il Metastasio, là dove afferma che il teatro vivaldiano infrange l'armonia prestabilita tra testo e musica sulla quale poggia il melodramma riformato dell'*Arcadia*. Infine la *Griselda* del 1735, eseguita a Roma, a chiusura delle celebrazioni centenarie, dai Virtuosi di Roma, in una versione curata e diretta da Renato Fasano. Si tratta probabilmente del lavoro più cospicuo dell'ultimo periodo dell'autore, che segna l'incontro tra il musicista e Goldoni nelle vesti di revisore di un libretto di Zeno. Anche la *Griselda* rivela come sia arduo stabilire una evoluzione dell'operismo vivaldiano, che aveva trovato il suo assestamento dopo gli Anni Venti. Per oltre un quindicennio i modi e gli atteggiamenti del nostro autore non mutano. C'è da un lato l'ossequio ai canoni di forme chiuse un poco schematiche, come contenitori oggettivati; ma dall'altro una esuberante passionalità barocca, l'esplorazione dell'arioso, al pari di qualche sporadico pezzo di insieme, infrangono le placide strutture dell'operismo settecentesco e si accendono di scorci descrittivi o di impetuose perorazioni. Una mentalità barocca, in senso ancora conservativo e secentesco, coincide a sua volta con una tensione preromantica. Anche la *Griselda*, presentata in forma di concerto, attende una versione scenica: solo il palcoscenico, infatti, può restituirci il carattere dell'operismo vivaldiano. A conti fatti, dunque, l'annata vivaldiana non è stata inutile, ma ha imperiosamente riproposto il tema del teatro vivaldiano, che va ulteriormente approfondito, a livello esecutivo e musicologico.

È probabile, tuttavia, che questa rinascita del melodramma del Prete rosso non sia un fuoco fatuo, ma possa essere riattivata anche con un discorso di prospettiva, che dovrebbe riguardare prima di tutto Venezia. A Venezia l'Istituto Vivaldi della Fondazione Cini ha già avviato un sistematico lavoro di studio; a Venezia l'Assessorato alla cultura del Comune, in collaborazione con l'Istituto Vivaldi, ha or-

ganizzato, nell'autunno del '79, il primo festival vivaldiano. È stato l'avvio di una iniziativa che dovrebbe presentare un maggior spessore programmatico e magari allargarsi alla cultura del tempo di Vivaldi e alle irradiazioni del suo pensiero, anche a livello europeo. Per ora il Festival '79 e anche quello ormai prossimo dell'80 sono circoscritti soltanto all'opera strumentale e alle cantate e ai mottetti del Prete Rosso. Ma non è da escludere che, nei prossimi anni, questo Festival, oltre che uscire da un ambito esclusivamente vivaldiano, possa affrontare anche il tema di una edizione critica di un'opera teatrale. È da segnalare che il primo festival vivaldiano ha trovato i momenti di maggior spicco in nove conferenze, concepite in senso interdisciplinare.

## Lettera dalla Francia

1979 fut une année relativement morne, en France, en ce qui concerne la musique de Vivaldi. Les multiples événements d'importance qui avaient glorieusement marqué 1978, tricentenaire de la naissance de notre vénitien, semblent avoir rassasié les mélomanes pour quelque temps. C'est, en somme, le calme après la tempête.

On sent tout particulièrement cette stagnation au niveau des concerts publics, pauvres en musique vivaldienne. Il est encore plus désolant de noter que France-Musique, organisme national diffusant préférentiellement de la musique classique, a délibérément écarté Vivaldi de ses programmations; en raison d'une saturation de musique « baroque », dit-elle. La Télévision Française, par bonheur, ne s'est pas montrée aussi sectaire. Vivaldi a eu l'honneur de passer cinq fois sur l'écran, ce qui représente un record inégalé en France en 1979. Examinons le détail de ces émissions: *Le Quattro Stagioni* bénéficièrent de deux interprétations prestigieuses, à quelques mois d'intervalle. La première était signée Isaac Stern, qu'accompagnait l'Orchestre Philharmonique d'Israël, sous la direction de Pierre Salinger. Emission brillante, qui soulignait les contrastes de la partition, par une interprétation nerveuse, virtuose, un peu figée. En tous cas sans grande musicalité. La seconde interprétation ne pouvait avoir sa raison d'être, qu'en proposant une interprétation profondément originale. Le défi a été relevé par Yehudi Menuhin, accompagné par les élèves de son école de musique. Il est navrant de constater à quel point cette prestation fut médiocre. Par le style du soliste, avant

tout, qui n'a pas hésité, pour accentuer le descriptif, à orner le sol, de glissandi du plus mauvais goût, figurant le chant de la tourterelle ou la glissade du patineur sur la glace. Mais aussi par le concours prétentieux d'un artiste peintre, Norman Perryman, qui a laissé complaisamment glisser son pinceau sur des toiles, pendant le concert, inspiré, soi-disant, par les rythmes et les couleurs de la musique vivaldienne. Ce concert sera vite oublié. Plus vite, en tous cas, que la version du célèbre *Gloria*, que Raymond Leppard a donnée lors du Festival d'Aix en Provence 1978, à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, et que la télévision a eu l'excellente idée de diffuser en ce lendemain d'anniversaire. On connaît la rigueur et le bon goût de ce chef britannique. Ses qualités ne se sont pas démenties lors de ce concert, où l'on a pu apprécier les voix remarquables de Yasuko Hayashi et Nadine Denize. Un spectacle, donc, d'une bonne qualité. On aimerait pouvoir en dire autant des concertos de Vivaldi, donnés par Isaac Stern et Jean-Pierre Rampal, avec Pierre Salinguer au pupitre, dirigeant l'Orchestre Philharmonique d'Israël, qui furent retransmis, couplés avec une suite de Telemann. Il n'est pas opportun de discuter ici de l'intérêt relatif du programme, c'est-à-dire de la transcription pour flûte et violon de deux concertos pour deux violons, en ut mineur RV 509/FI, 12, et ré mineur RV 514/FI, 100. Stern semble, hormis *Le Quattro Stagioni*, ne connaître que quatre concertos de Vivaldi: ceux pour deux violons qu'il a enregistrés autrefois avec David Oïstrakh, et dont il joue ici, avec Jean-Pierre Rampal, deux transcriptions. La grande déception concerne le style de ces prodigieux solistes, qui prennent les mouvements à une vitesse effrénée, sans aucune émotion, rivalisant de virtuosité vaine et triste. Le bilan télévisé vivaldien serait, par conséquent, assez décevant, si il n'y avait eu la programmation d'un chef-d'oeuvre cinématographique, qui est aussi un grand hommage rendu à la musique de Vivaldi. Je veux parler du *Carrosse d'or* (1955), de Jean Renoir, dont l'illustration musicale est intégralement composée de thèmes vivaldiens, souvent familiers, mais parfois inconnus, comme cet andante très mélodique du concerto pour violon en si bémol majeur RV 380/FI, 15, qui n'a jamais été enregistré, et ne figure pas au répertoire habituel des ensembles vivaldiens. L'intérêt que l'on doit apporter à ce film est encore renforcé, quand on sait que ces thèmes musicaux ont été enregistrés par un ensemble, alors inconnu, mais célèbre au combien, désormais. Ils ne s'appelaient pas encore, à cette époque, ... I Musici! Un document précieux, donc, autant qu'un excellent film.

En ce qui concerne l'activité éditoriale en France, il faut bien

constater une stagnation importante. Les éditeurs de musique n'ont rien consacré à Vivaldi en 1979, tandis qu'aucun livre de vulgarisation n'a vu le jour. Il faut signaler à ce propos que les ouvrages de Michael Talbot, Walter Kolneder et Remo Giazzotto restent encore inédits en langue française. La seule publication spécifiquement consacrée à Vivaldi a été publiée par l'Association Vivaldi de Poitiers, 66 rue Gambetta, 86000, Poitiers. Il s'agit d'un petit livre de 36 pages, écrit en langue allemande par Peter Ryom, dont le titre est: *Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Complément indispensable au petit catalogue des oeuvres de Vivaldi, établi par Peter Ryom en 1974, désormais incomplet, il signale les oeuvres nouvellement découvertes, jusqu'au 13 septembre 1978. La numérotation RV atteint donc 780 numéros à cette date.

Différents ouvrages traitent partiellement de Vivaldi ou de son oeuvre. Voici une énumération des principaux, édités en 1979. Signalons en premier *L'histoire universelle de la musique*, parue aux éditions Le Seuil, où l'auteur, Roland de Candé, vivaldien éminent, présente une excellente étude sur la vie et l'oeuvre de Vivaldi, essentiellement dans le tome 1, pages 542 à 555. Le même auteur a signé dans la revue musicale mensuelle *Diapason* n° 238, pages 52-53, un article commémoratif des festivités vivaldiennes de 1978, avec leurs insuffisances et leurs succès, intitulé « Vivaldi, un lendemain d'anniversaire ». On saluera la réédition d'un magnifique ouvrage d'un contemporain de Vivaldi, Charles de Brosses, aux Editions d'Aujourd'hui, collection Les Introuvables. Il s'agit bien sûr des *Lettres familières écrites d'Italie, en 1739 & 1740*, capitales pour la solide documentation historique que l'on y trouve sur « les » Italie au temps de Vivaldi, sans oublier les épisodes savoureux, où le nom de Vivaldi est précisément évoqué. Un régal. On mentionnera également un article assez bien fait sur la biographie et le popularité actuelle des oeuvres du *Prete Rosso*, dans le livre *L'année de la musique*, élaboré par Marc Kajaneff, aux Editions Stock Musique, pages 405 à 412. On ne doit pas oublier non plus de saluer la traduction française de la volumineuse étude: *L'Opera, Repertorio della Lirica dal 1597*. Milano, Mondadori, 1977, appelée, aux Editions Ramsay Images: *L'Opéra, 800 oeuvres de 1597 à nos jours*. Quatre opéras de Vivaldi sont présentés et commentés. Il s'agit de *l'Olimpiade*, *La Fida Ninfa*, *Catone in Utica* et *Bajazet (Tamerlano)*. Monsieur Edgardo Pellegrini, qui signe ces articles, a réuni une documentation insuffisante, ou tout au moins remplie d'inexactitudes et d'affirmations gratuites, hormis pour *La Fida Ninfa*, correctement analysée.

Nous terminerons en signalant la parution importante du *Cata-*

logue Général des disques classiques Diapason, 1980, dont la section Vivaldi a été entièrement élaborée par Roger-Claude Travers. Toutes les oeuvres de Vivaldi complètes, ou incomplètes mais jouables, sont indiquées dans la triple numérotation Ryom, Fanna et Pincherle. Cette classification tient compte des dernières oeuvres découvertes. La sonate RV 779, découverte récemment à Dresde, est par exemple indiquée. Chacune des oeuvres des disques mentionnés est identifiée avec précision, y compris les adaptations et les transcriptions pour diverses formations. Ce qui est une nouveauté incontestable dans le domaine des catalogues de disques.

*Association Vivaldi de Poitiers*

## Lettera dalla Gran Bretagna

### *The Vivaldi Society of Great Britain*

The British are known for their hobbies and enthusiasms. It is rare, however, for the devotees of a composer to express their admiration in so practical a manner as The Vivaldi Society, which from its foundation in 1975 has regarded the giving of concerts of music by Vivaldi and his contemporaries as the *sine qua non* of its existence.

Its founder was the violinist Derek Solomons, who remains its Artistic Director and guiding spirit. For its performing arm the Society has the ensemble named, appropriately, *L'estro armonico*. At full strength, as a chamber orchestra, the ensemble comprises fourteen strings and harpsichord plus whatever wind players or vocal soloists are required, but for recitals of works scored for smaller forces it becomes reduced to the essential players.

Conscious of the need to keep abreast of advances in Vivaldi scholarship and to resolve problems of textual accuracy and performance practice, the Society decided to have a Historical and Musical Advisor, a position which the writer of these lines has been happy to fill.

The Vivaldi Society is registered as a charity — an organisation enjoying certain privileges under British law, especially in regard to taxation — and defines its aim as: « To advance education in and appreciation of the life and works of Antonio Vivaldi ». (Recently, its scope has been widened to include, in suitable cases, contemporaries who influenced, or were influenced by, Vivaldi). Its income derives from various sources: grants from The Arts Council of Great Britain

and from industry; subscriptions and donations from members and friends; receipts from ticket sales and advertisements in concert programmes.

The concert-giving season of the *L'estro armonico* ensemble runs from late autumn to early summer and includes up to six recitals. Apart from an appearance at the Bath Festival in May 1978, the ensemble has so far performed only in London, where its venues have included The Queen Elizabeth Hall, the Purcell Room, the Wigmore Hall, and the churches of St. John's (Smith Square), St. George's (Hanover Square), and St. James's (Piccadilly). Audiences have often filled the hall to capacity, and press notices have been uniformly favourable.

During last season (1978-79) *L'estro armonico* became reconstituted as an ensemble playing on « original » instruments — old instruments, restored if necessary to their original condition, or accurate replicas. Such a bold move had to lead to many changes of personnel but the decision has already been vindicated by results. Quite apart from the historical and aesthetic justifications for the change, the Society's realisation that metropolitan audiences were coming to expect baroque music to be performed in an authentic manner on authentic instruments and would be dissatisfied with anything less made it inevitable. Now as before, the ensemble boasts several internationally-known players, among them the flautist Stephen Preston, the violinists Simon Standage and Monica Huggett and the cellist Anthony Pleeth.

The Society can offer its members in addition a newsletter, social events of various kinds and the opportunity to buy certain books on Vivaldi at a discount. In 1978, to mark the tercentenary of the composer's birth, it brought out a gramophone record of four concertos, a venture which has proved so successful that further records are under active consideration.

In its four and a half years of existence The Vivaldi Society has achieved much, not least the public performance of over eighty works by Vivaldi, including the world première in modern times of the violin concerto *Amato bene*, RV 761. Its future repertoire will, it is hoped, include a larger proportion of vocal works, for so far this category has been represented only by the odd solo motet or operatic aria. Works by Vivaldi's contemporaries are also likely to appear more often in future recital programmes. Finally, the Society looks forward to forging links with its counterparts overseas, the better to carry out its intention to bring Vivaldi to the hearts, minds and ears of the largest possible number of people.

*Michael Talbot*

## Libri ricevuti

*Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro.

Saggi e contributi di Gino Benzoni, Francesco Degrada, Rudolf Eller, Elvira Garbero, Walter Kolneder, Lino Moretti, Maria Teresa Muraro, Ludovico Zorzi.

Electa Editrice, Milano 1978, pp. 164

*Antonio Vivaldi*. Numero speciale della Nuova Rivista Musicale Italiana in occasione del terzo centenario della nascita (1, gennaio/marzo 1979).

Contributi di Michelangelo Abbado, Luigi Bellingardi, Lino Bianchi, Giuseppe Ellero, Agostino Girard, Walter Kolneder, Noriko Ohmura, Mario Rinaldi, Giancarlo Rostirolla, Peter Ryom, Lorenzo Tozzi.

ERI, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Roma 1979, pp. 306

Walter Kolneder

*Antonio Vivaldi, Dokumente seines Lebens und Schaffens*  
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1979, pp. 280

Walter Kolneder

*Vivaldi* (traduzione italiana di C. Pinelli)  
Rusconi, Milano 1978, pp. 444

Mario Rinaldi

*Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*

Olschki, Firenze 1979 (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca, XXXII), pp. VII, 279

Peter Ryom

*Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis Kleine Ausgabe*

Association Vivaldi de Poitiers, Poitiers 1979, pp. 36

Michael Talbot

*Vivaldi* (traduzione italiana di A. Comba)  
E.D.T., Torino 1978, pp. 292

## Edizioni musicali ricevute

Antonio Vivaldi

*12 Sonate per violino e basso continuo* op. II.

Revisione di Michelangelo Abbado

Suvini Zerboni, Milano 1979

Antonio Vivaldi

*L'Estro Armonico*, dodici concerti op. III. Partiture in sedicesimo. Due volumi.

Revisione di Gian Francesco Malipiero

Ricordi, Milano 1978

Antonio Vivaldi

*La Stravaganza*, dodici concerti op. IV. Partiture in sedicesimo. Due volumi.

Revisione di Angelo Ephrikian

Ricordi, Milano 1979

Antonio Vivaldi

*Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, dodici concerti op. VIII. Partiture in sedicesimo. Due volumi.

Revisione di Gian Francesco Malipiero

Ricordi, Milano 1979

Antonio Vivaldi

*Concerto in C Minor « Amato bene »*, RV 761, for violin and string orchestra

Edited by Michael Talbot

Oxford University Press, London 1979

Antonio Vivaldi

*Four Sonatas for Violin and Continuo*. Op. V nos. 1-4

Edited and realized by Michael Talbot

European Music Archive, London 1979

Antonio Vivaldi

*Cantatas for solo voice*

Edited by Meneve Dunham

A-R Editions, inc., Madison 1979

Vol. 1°: 8 Cantate per Soprano

Vol. 2°: 7 Cantate per Contralto

## Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1978-1979

*Elvidio Surian*

Al vasto interesse per le musiche di Vivaldi il quale ininterrottamente dal 1945 ad oggi è diventato uno dei compositori più rappresentati (attraverso le trasmissioni radiofoniche e le numerose incisioni discografiche: si pensi che negli anni 1972-1975 i concerti de *Le stagioni* ebbero ben 50 incisioni diverse) del Settecento italiano, non ha purtroppo corrisposto ancora un'altrettanta messe di studi, documenti ed edizioni critiche intesi a far luce sui molti punti oscuri riguardanti la vita, la produzione e l'ambiente musicale entro cui egli operò. Un certo risveglio musicologico nei confronti di Vivaldi si è avuto in occasione del tricentenario (1978) della sua nascita. Oltre a fornire lo spunto per l'organizzazione di almeno due importanti convegni internazionali di studio (a Venezia presso la Fondazione Cini e a Urbino a cura della Società Italiana del Flauto Dolce) e di varie manifestazioni culturali (mostre a Venezia e a Torino) il tricentenario ha avviato la nuova attività dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi — fondato nel 1947 — nella Fondazione Giorgio Cini di Venezia. È fuori dubbio che un Istituto Vivaldi, se dotato di adeguati mezzi finanziari, possa risvegliare, suscitare e mantenere tale interesse anche in sede critica attraverso la fattiva collaborazione di molti studiosi italiani e stranieri. L'impegno per una più approfondita conoscenza dei numerosi interrogativi che tuttora ostacolano il preciso svolgimento della ricerca vivaldiana è confermato dall'iniziativa dell'Istituto di voler raccogliere, custodire e pubblicare tutto quanto concerne Vivaldi, la sua opera, il suo tempo.

La ricorrenza della nascita del compositore veneto ha anche coinciso con la pubblicazione di alcuni saggi e monografie dedicati specificamente alla di lui biografia, produzione musicale e ambiente musicale in cui operò. Un intero fascicolo (d'ora innanzi sempre citato come *NRMI* 1979) della *Nuova Rivista Musicale Italiana* XIII/1 (gennaio-marzo 1979) è stato addirittura dedicato espressamente a studi concernenti Vivaldi. Per un puntuale riassunto delle varie iniziative (esecuzioni di musiche, attività editoriali, celebrazioni commemorative, seminari di studio) di musicisti e musicologi che portarono (dagli inizi di questo secolo all'anno delle celebrazioni del tricentenario) alla sempre maggior diffusione dell'opus vivaldiano si veda il saggio molto in-

formato di Michelangelo Abbado, « Antonio Vivaldi nel nostro secolo, con particolare riferimento alle sue opere strumentali », in *NRMI* 1979, p. 79-112. Le varie tappe della fortuna di Vivaldi dal Settecento ad oggi sono riassunte da Mario Rinaldi, « Vita, morte e resurrezione di Antonio Vivaldi » in *Studi Musicali* VII (1978), p. 189-213. Se si vuole leggere sulle linee e i traguardi che la ricerca vivaldiana dovrà in futuro prefiggersi si veda il saggio di Peter Ryom (il musicologo danese che più d'ogni altro si è particolarmente dedicato in questi ultimi anni al reperimento e alla catalogazione delle opere vivaldiane), « La situazione della musicologia vivaldiana », in *NRMI* 1979, p. 113-118. Secondo Ryom, gli obiettivi scientifici da raggiungere sono i seguenti: affrontare le questioni riguardanti la vita del compositore (attraverso nuove ricerche d'archivio da effettuarsi specialmente nelle biblioteche italiane e la pubblicazione dell'intero epistolario), definire in modo assai preciso la documentazione iconografica, proseguire la ricerca e l'inventario di tutta la produzione vivaldiana procedendo poi alla sua analisi stilistica e alla sua pubblicazione in veste critica.

Sebbene molti passi avanti (con nuove ricerche e scoperte) siano stati compiuti in questi ultimi anni sulla produzione musicale vivaldiana, restano ancora da chiarire molte questioni concernenti la biografia del compositore. Non si sa, ad esempio, come sia avvenuta la sua formazione musicale (quale sia su di lui la portata dell'influsso corelliano). Molti sono i forse sui destinatari delle sue opere strumentali (furono alcuni brani delle sonate dell'Op. II scritti per esercitare le sue allieve? Quali lavori furono scritti per incarico delle corti tedesche?). Imprecise sono le notizie sulle date, la durata, le mete delle sue frequenti assenze da Venezia (ulteriori e vaste ricerche d'archivio serviranno in futuro a chiarire questo importante aspetto della biografia del compositore). Niente affatto conosciuti sono i rapporti che egli deve aver avuto a Venezia con i numerosi costruttori di strumenti ad arco. Si ha una conoscenza molto superficiale degli anelli che congiungono Vivaldi con i compositori suoi contemporanei anche perché molto sparse ed incomplete sono le notizie riguardanti i repertori e i gusti musicali dei centri periferici dell'area veneto-padana in cui egli fu molto attivo. Sarebbe molto importante sapere di più sull'attività impresariale di Vivaldi sia a Venezia (attraverso la conoscenza puntuale dell'ambiente teatrale veneziano) che negli altri teatri in Italia e all'estero. L'analisi attenta del pubblico settecentesco (dei suoi gusti e dei repertori sia teatrali che di musica strumentale che più ad esso confacevano), spiegata parallelamente agli aspetti musico-analitici della produzione vivaldiana, servirebbe senz'altro ai fini di una più chiara e reale valutazione dell'intera produzione del compositore veneziano.

Un volume che riunisce molte informazioni sulla figura e l'opera del musicista e che rappresenta uno dei più importanti singoli contributi alla ricerca vivaldiana apparsi in lingua italiana (fu pubblicato per la prima volta nel 1965 ma l'edizione italiana è integrata dai risultati delle ricerche avvenute nel frattempo) è il *Vivaldi* di Walter Kolneder, trad. italiana di C. Pinelli (Milano, Rusconi, 1978). Argomento principale della monografia di Kolneder è il linguaggio musicale e la struttura delle composizioni di Vivaldi (ma egli riassume abbastanza bene anche i dati biografici), con particolare enfasi sulle composizioni strumentali (la sezione sui concerti, alle p. 75-228, è la più ampia). L'autore si è proposto di mantenere un'« analisi obiettiva » (p. 306) delle musiche ma nella discussione (p. 229-275) della produzione operistica (la più lacunosa dal punto di vista critico) egli è pur sempre condizionato dalle espressioni di luogo comune che da sempre si attribuiscono alle convenzioni operistiche dell'epoca: che « non si potevano attendere dei capolavori » da un compositore che era « servo ubbidiente dei cantanti e del pubblico » (p. 232), che il risultato drammatico della prima opera di Vivaldi (*l'Ottone in Villa*) è negativo per « la mancanza di sviluppi drammatici, di pezzi d'assieme, di finali tecnicamente ben costruiti » (p. 258). Il volume non rappresenta pertanto un serio tentativo di penetrazione analitica della produzione operistica e vocale vivaldiana (i capitoli relativi alla musica vocale sacra e profana sono abbastanza concisi). Di buona utilità è l'inclusione in appendice (p. 311-356) del saggio di Adriano Cavicchi, « L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio » già pubblicato (ma appare qui con i necessari aggiornamenti) nel 1967 sulla *Nuova Rivista Musicale Italiana*. Lo studio contiene 32 lettere fra Vivaldi e il marchese ferrarese (perlopiù mai prima d'ora pubblicate) che fanno luce sull'attività di Vivaldi impresario e offrono molti spunti rivelatori sui costumi e la vita teatrale dell'epoca. La monografia di Kolneder è corredata di una nutrita bibliografia, di un indice dei nomi, di 154 esempi musicali e di 14 tavole f.t. Kolneder ha altresì pubblicato un altro lavoro biografico ancor più aggiornato: « Antonio (Lucio) Vivaldi, 1678-1741 » in *NRMI* 1979, p. 3-78, che è la traduzione integrale italiana (il volumetto in tedesco ha però il vantaggio di essere corredata di 88 illustrazioni e di convenienti indici) del libro *Antonio Vivaldi: Dokumente seines Lebens und Schaffens* (Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1979) della serie « Taschenbücher zur Musikwissenschaft » n. 50. In esso l'autore tiene conto e attinge notizie dai vari documenti proprio recentemente pubblicati nel catalogo per la

*Mostra documentaria Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano* a cura dell'Archivio di Stato di Venezia (Venezia, Tipografia Helvetia, 1978) e nel volume *Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)* (Venezia, Stamperia di Venezia Editrice, 1978) nonché nell'edizione riveduta della biografia di Remo Giazotto, *Antonio Vivaldi* (Torino, ERI, 1973). Ma sull'attendibilità delle informazioni documentarie e storico interpretative di quest'ultimo contributo si legga la recensione (che anche include una quantità di precisazioni biografiche su Vivaldi) decisamente negativa che ne fa Reinhard Strohm nella *Rivista Italiana di Musicologia* XI (1976), p. 323-328. Sempre di Kolneder è anche il « Profilo biografico di Antonio Vivaldi » in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro (Milano, Electa Editrice, 1978) (d'ora innanzi sempre citato come *Vivaldi Venezia*), p. 6-25. Un volume che si presenta con il contrassegno della massima serietà musicologica e che costituisce pertanto il più importante e organico singolo contributo sulla biografia e l'opera vivaldiana sinora apparso in italiano (anche l'edizione in inglese è del 1978) è il *Vivaldi* di Michael Talbot, trad. italiana di A. Comba (Torino, Edizioni di Torino, 1978). Oltre a riunire per la prima volta tutti i frutti delle più recenti ricerche su Vivaldi lo studioso inglese presenta la materia in maniera stimolante e allo stesso tempo narrata in uno stile letterario sempre snello e adeguatamente informativo. Si veda, ad esempio, la lucida esposizione (p. 9-18) che egli fa dei contributi sulla vita e l'opera del compositore apparsi dal Settecento ad oggi. Nella parte biografica Talbot racconta le vicende della vita del compositore senza dimenticare l'ambiente storico, politico e culturale in cui egli operò (si veda il capitolo II sulla cultura musicale a Venezia). Nella seconda parte del libro l'autore prende in esame la produzione strumentale e vocale vivaldiana. Non solo sono messi in evidenza gli elementi stilistici caratterizzanti delle composizioni ma viene anche costantemente rilevata la presenza di tratti stilistici di altri compositori nelle opere vivaldiane. Così come continui sono i riferimenti alla prassi esecutiva della musica strumentale dell'epoca. La discussione è a volte concentrata sulla interpretazione delle più recenti scoperte della ricerca vivaldiana (cfr. come è contestata, alle p. 126-128, la paternità vivaldiana delle sonate de *Il pastor fido* dai punti di vista sia storico che stilistico). Equilibrata (anche se non sufficiente dato lo stato lacunoso delle nostre conoscenze di questo settore della produzione del compositore) è la spiegazione dei tratti stilistici che caratterizzano le opere teatrali. L'esame delle opere vocali sacre è il più completo, scrupoloso e valido che si possa trovare. Il volume è corre-

dato di un'ampia appendice che include tra l'altro l'elenco completo delle opere secondo la nuova numerazione (di 740 titoli) stabilita da Peter Ryom. Un'osservazione negativa da fare riguarda invece la pessima abitudine di stampare le note al testo in una sezione a parte invece che a pie' di pagina: il lettore è così costretto a sfogliare continuamente le pagine per attingere informazioni e spiegazioni di cui l'autore correda il testo. E purtroppo non tutte le citazioni cui si fa riferimento nel corso del volume compaiono nella bibliografia alle p. 275-280.

Un episodio riguardante la carriera operistica di Vivaldi è riportato da Lino Moretti, « Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario » in *Vivaldi Venezia*, p. 26-29. Moretti pubblica delle testimonianze conservate all'Archivio di Stato di Venezia che appartengono agli anni 1738-1739 e che riguardano lo scambio di accuse tra il compositore e lo scenografo Antonio Mauro suo prestanome per portare due opere a Ferrara.

## VIVALDI E IL SUO TEMPO

Alcuni saggi trattano in modo specifico alcuni aspetti dell'ambiente storico culturale e musicale in cui operò il compositore. Gino Benzoni, « Venezia al tempo di Vivaldi » in *Vivaldi Venezia*, p. 30-37, offre una breve ma attenta analisi delle condizioni politiche e socio-economiche della città lagunare alla fine del Seicento e ai primi anni del Settecento. Per la storia degli ospedali veneziani all'epoca di Vivaldi si vedano i contributi importanti e molto informativi di Giancarlo Rostirolla (« L'organizzazione musicale nell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi » in *NRMI* 1979, p. 168-195) e di Giuseppe Ellero (« Origini e sviluppo storico della musica nei quattro grandi Ospedali di Venezia » in *NRMI* 1979, p. 160-167). Nel lavoro di Rostirolla sono pubblicati molti documenti (ma quasi tutti erano già apparsi, a cura dello stesso Rostirolla, in appendice alla biografia del Giazotto del 1973, p. 357-388) conservati all'Archivio di Stato di Venezia. Particolarmente utili sono gli elenchi (con le relative date di servizio) dei maestri di coro e di strumenti e delle « putte di coro » che anche serviranno per stabilire meno approssimativamente la cronologia della produzione sacra vivaldiana. Il saggio di Ellero sottolinea l'interesse economico che stava alla base degli enti assistenziali veneziani e riassume i motivi del vasto sviluppo delle attività musicali ad essi connessi.

A tutt'oggi l'inventario della produzione musicale vivaldiana è molto lacunoso specialmente per quanto riguarda il settore della musica vocale e operistico in particolare (l'interesse odierno per la musica di Vivaldi è concentrato principalmente sulle opere strumentali; esso ha naturalmente profonde radici storiche che bisognerebbe investigare più a fondo). Lavori fondamentali (dal punto di vista della completezza, della precisione e della razionalità dei raggruppamenti) in questo settore degli studi vivaldiani sono i cataloghi compilati da Ryom: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe* (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974) e *Les Manuscripts de Vivaldi* (Copenhagen, Antonio Vivaldi Archives, 1977). Tale è tuttavia la vastità della produzione vivaldiana da richiedere continue integrazioni e aggiornamenti (anche in luce delle più recenti scoperte). A questo compito vuole adempiere il volumetto di Ryom, *Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi: kleine Ausgabe* (1974) (Poitiers, Association Vivaldi, 1979). Un utile elenco di tutte le composizioni vivaldiane che ha lo scopo di orientare in fretta chi lo consulta è pubblicato a cura di Agostino Girard e Giancarlo Rostirolla, « Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi » in *NRMI* 1979, p. 210-287. Per ogni composizione strumentale si fa conveniente riferimento alle numerazioni dell'edizione di Fanna e dei cataloghi di Pincherle e di Ryom. Utili sono anche le varie indicazioni editoriali, i riferimenti relativi alle ristampe e alle edizioni moderne, ai luoghi di conservazione degli esemplari, la trascrizione completa dei frontespizi delle edizioni antiche. Purtroppo la sezione dedicata ai melodrammi non tiene conto dei recenti contributi di Reinhard Strohm: delle indicazioni contenute nella già citata recensione alla biografia di Giazotto e dell'ampio elenco (che contiene la segnalazione dell'ubicazione delle fonti musicali e librettistiche non solo per le prime rappresentazioni ma anche per quelle successive e una lista di 242 arie staccate appartenenti ad opere sconosciute o ad adattamenti di opere di altri autori) pubblicato in *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)* (Köln, Arno Volk Verlag, 1976), *Analecta Musicologica* 16/II, p. 246-265. Un altro elenco di tutte le opere si trova in *Vivaldi Venezia*, p. 102-110 (qui si è tenuto conto delle ricerche di Strohm ma le arie operistiche staccate non vi sono incluse). Un indispensabile strumento di lavoro per chi si vorrà dedicare ai melodrammi di Vivaldi è il catalogo di Elvira Garbero, « Drammaturgia vivaldiana: regesto e concordanze dei libretti » in *Vivaldi Venezia*, p. 111-153. L'elenco (articolato in 66 schede e basato sulle prime esecuzioni e su alcune rap-

presentazioni successive) comprende le opere teatrali musicate per intero da Vivaldi o in collaborazione con altri autori. Di ogni libretto si danno il frontespizio, l'elenco dei personaggi e degli interpreti, le mutazioni di scene, il riassunto dell'argomento, i nomi del dedicatario, del librettista, dello scenografo e del costumista, l'ubicazione delle partiture e dei libretti (ma solo di quelli conservati in Italia) e gli eventuali riferimenti ai lavori di Strohm e di Ryom.

## STUDI SUI MELODRAMMI

Il settore della musica teatrale, ancora il più largamente inesplorato della produzione vivaldiana, ha cominciato a suscitare in questi ultimi anni l'interesse e l'attenzione degli studiosi. Alcuni saggi recentemente pubblicati contribuiscono infatti a mettere allo scoperto tutta una serie di problemi critici e filologico-testuali fino ad ora insospettati. Un saggio di fondamentale importanza per una più reale valutazione di Vivaldi operista (vi si riassumono molto bene i punti chiave della sua carriera di operista) è stato scritto da Strohm, « Zu Vivaldis Opernschaffen » in *Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di Maria Teresa Muraro (Firenze, Olschki, 1978), p. 237-248. Il problema degli inserimenti, degli spostamenti e della sostituzione di arie da un'opera all'altra che Vivaldi effettuò attraverso tutta la sua carriera è affrontato esemplarmente (anche dal punto di vista metodologico) da John Walter Hill, « Vivaldi's Griselda » in *Journal of the American Musicological Society* XXXI (1978), p. 53-82. Hill sostiene che simili sostituzioni e spostamenti furono effettuati perlopiù per soddisfare le esigenze vocali e drammatico interpretative della famosa cantante Anna Giraud (che fu prima sua allieva e poi a lui legata da un rapporto umano e di lavoro). Il compositore fu in qualche modo coinvolto in tutte le produzioni cui la virtuosa prese parte (cfr. l'elenco, alle p. 79-82, delle 46 produzioni in cui ella si esibì dal 1723 al 1747). Per una lucida esposizione dei rapporti del melodramma vivaldiano con la tradizione teatrale veneziana (con l'ambiente letterario, i dibattiti della critica teatrale, la messinscena operistica) si veda Ludovico Zorzi, « Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750). (Nota introduttiva a una mostra) » in *Vivaldi Venezia*, p. 38-49. Sull'impianto architettonico, le immagini sceniche e gli scenografi dei tre teatri veneziani (il S. Angelo, il S. Moisè e il S. Samuele) in cui operò Vivaldi, si legga il puntuale riassunto che fa Maria Teresa Muraro, « Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene » in *Vivaldi Venezia*, p. 50-65. Ancora su Vivaldi e il S. Angelo (con alcune precisazioni e rettifiche a quanto finora si conosceva in argomen-

to) si veda il saggio di Nicola Mangini, « Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo » in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 263-270. Si desidera infine mettere in guardia il lettore che voglia avere dei « dati certi » sulla produzione operistica vivaldiana a tralasciare di leggere (dal momento che l'autore non fa alcun tentativo di collegare il suo lavoro con i frutti delle ricerche effettuate fuori d'Italia) il saggio di Mario Rinaldi, « Dati certi su Vivaldi operista » in *NRMI* 1979, p. 150-159.

## STUDI ANALITICI

Gli aspetti analitici delle musiche vivaldiane (in ispecie quelle strumentali) sono l'oggetto di alcuni studi apparsi nel 1978-1979. Noriko Ohmura, « I "Concerti senza orchestra" di Antonio Vivaldi » in *NRMI* 1979, p. 119-149, analizza le caratteristiche della struttura formale di 19 concerti suddividendoli in quattro gruppi che non aderiscono ad alcuna delle classificazioni attuali (quali il concerto grosso o il concerto solistico). P. Ryom, « Antonio Vivaldi: les relations entre les opéras et la musique instrumentale » in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 249-262, definisce, dopo aver preso in esame le modifiche apportate da Vivaldi ad alcune opere strumentali e vocali per soddisfare le esigenze degli esecutori, l'esistenza di affinità strutturali tra i due generi della produzione musicale del compositore (vedi gli schemi grafici e la somiglianza dei temi musicali di apertura). Sul significato dei caratteri distintivi dell'arte vivaldiana (coerenza e semplificazione delle strutture formali, sviluppo degli aspetti progressivi del linguaggio musicale) nel contesto delle aspirazioni e dei valori dell'epoca si sofferma Francesco Degrada, « Attualità di Vivaldi » in *Vivaldi Venezia*, p. 80-89. Il saggio di Rudolf Eller, « Vivaldi, Dresda, Bach » in *Vivaldi Venezia*, p. 66-79, dimostra l'esistenza di relazioni stilistiche (nella struttura formale, nelle idee tematiche affidate agli episodi solistici e ai ritornelli orchestrali, nella tecnica concertante) tra le opere strumentali vivaldiane conservate a Dresda (perlopiù giunte in quella città nel 1717) e i concerti (ma anche altre opere strumentali) di Bach. Di poca utilità è invece il saggio di Lorenzo Tozzi, « Invito alla sacralità vivaldiana » in *NRMI* 1979, p. 196-203, inteso com'è a mettere in risalto astrattezze quali « il significato profondo della musica » e la « spiritualità » di alcune opere sacre del compositore.

## EDIZIONI MUSICALI

Tra le composizioni vivaldiane pubblicate in questi ultimi anni sono da segnalare le partiture orchestrali (in edizione tascabile) stam-

pate (alcuni volumi sono delle ristampe) dalla Ricordi di Milano dei concerti dell'Op. III « L'estro armonico » (a cura di Gian Francesco Malipiero, PR 1231-1232), dell'Op. IV « La stravaganza » (a cura di G. F. Malipiero, PR 1235-1236). Sono tutte partiture che adempiono al compito di fornire un'edizione pratica delle musiche e sono pertanto dirette allo studente e al musicista pratico. L'edizione delle quattro sonate per violino e continuo Op. V (RV 18, 30, 33, 35) curata da Michael Talbot (London, European Music Archive, 1979) risponde invece (esponendo nella prefazione i criteri dell'edizione, la descrizione della fonte originale usata e concludendo con l'usuale commento critico) alle esigenze degli interpreti come a quelle dei musicologi. Lo stesso si può dire dell'edizione del concerto per violino e archi in Do min. « Amato bene » (RV 761) anche curato da Talbot (London, Oxford University Press, 1979; serie « Musica da camera » n. 100). Sui problemi che l'edizione di un'opera sacra può comportare, si veda il saggio di Lino Bianchi, « Intorno alla "Juditha" di Vivaldi » in *NRMI* 1979, p. 204-209. L'autore dà alcune notizie sulla partitura autografa della cantata sacra conservata alla Biblioteca Nazionale di Torino e sostiene l'utilità di mettere a disposizione dell'esecutore in edizione critica, oltre alla partitura, anche una edizione pratica per canto e pianoforte.

## INDICE

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