

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**



**BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**12**

**1991**

**RICORDI**

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

**BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**12**

**1991**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

RICORDI & C. s.p.a.  
Via Berchet 2  
20121 Milano (Italia)

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI  
Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore  
30124 Venezia (Italia)

© 1991 by G. RICORDI & C. s.p.a.  
Via Berchet 2  
20121 Milano (Italia)

Istituto Italiano Antonio Vivaldi  
Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore  
30124 Venezia (Italia)

ISSN: 0393-2915

RICORDI

**Fondazione Giorgio Cini**  
**ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI**

*Consiglio direttivo:* ANTONIO FANNA (Direttore dell'Istituto), GIANFRANCO FOLENA, MARIO MESSINIS, GIOVANNI MORELLI, MARIA TERESA MURARO.

*Comitato editoriale per l'edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi:*  
† DENIS ARNOLD, FRANCESCO DEGRADA, PAUL EVERETT, GIANFRANCO FOLENA, PETER RYOM, REINHARD STROHM, MICHAEL TALBOT.

*Direttori della Collana «Drammaturgia Musicale Veneta»:* GIOVANNI MORELLI, REINHARD STROHM, THOMAS WALKER.

*Direttore del Bollettino «Informazioni e studi vivaldiani»:* ANTONIO FANNA.

*Corrispondenti:*

Austria: THEOPHIL ANTONICECK, Blechturm-gasse 33/5, 1050 Wien.

Belgio: JEAN-PIERRE DEMOULIN, 12 Rue Bosquet, 1060 Bruxelles.

Cecoslovacchia: STANISLAVA STŘELCOVÁ, Jahodová 37, 106 00 Praha 6.

Danimarca: PETER RYOM, Hyldegaards Tvaervej 45, 2920 Charlottenlund.

Francia: ROGER-CLAUDE TRAVERS, 17 Rue Saint-Louis, 86000 Poitiers.

Gran Bretagna: MICHAEL TALBOT, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA.

Irlanda: PAUL EVERETT, Music Department, University College, Cork.

Olanda: KEES VLAARDINGERBROEK, Rösener Manzstraat 37c, 3026 TH Rotterdam.

Germania: KARL HELLER, Rigaer Strasse 13/131, 2520 Rostock 22.

REINHARD WIESEND, Walther von der Vogelweide-Strasse 12,  
8700 Würzburg.

Svizzera: MAX LÜTOLF, Kluseggstrasse 13a, 8032 Zürich.

Stati Uniti d'America e Canada: ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, 867 Durshire Way, Sunnyvale, CA. 94087.



# Vivaldi in the Sale Room: A New Version of “Leon Feroce”

Michael Talbot

So rarely does music by Vivaldi nowadays come under the auctioneer's hammer that any such event is worthy of note – to collectors no less than musicologists. I learned about the impending sale of an aria by Vivaldi contained in a binder's collection of thirteen manuscript arias from Italian operas of the period 1720-1740 when the well-known London firm of Sotheby's asked me to provide some basic information for use in the sale catalogue. The album was duly auctioned on 21 November 1990, but not before I was able to inspect it briefly at first hand and obtain a photograph of the first page of the *mezzo foglio* holding the Vivaldi aria, which is reproduced here by permission.<sup>1</sup>

Further study will be needed to discover what prior connection, if any, exists between the various arias in the volume, which are described individually in the sale catalogue. They include four by Vinci (from *Didone*), one each by Porta, Porpora, De Majo, Gai, Capello, Hasse and Ciocchetti, an anonymous piece, and the Vivaldi aria, which is the eleventh item. I had no opportunity to study the paper and staving of Vivaldi's piece beyond ascertaining that it exhibits the familiar three-crescents watermark characteristic of paper manufactured in the Venetian republic and contains on each page a regular, pre-ruled pattern of ten staves drawn with light brown ink in a single action between vertical guidelines, again a typically Venetian feature.

The aria is in the hand of a copyist not recognizable from any Vivaldi source.<sup>2</sup> He is one of a small number of copyists of works by Vivaldi for whom the description of “assistant” or even “amanuensis” would be appropriate, for he has clearly modelled his notational style on that of the composer and has had his work supervised and validated by him.<sup>3</sup> For instance, the copyist imitates Vivaldi in the general shape of the brackets preceding each system (though unlike the composer's, his have a little loop in the middle) and follows his later practice in omitting the “8” in the time signature 3/8 and enlarging the “3” correspondingly. However, his calligraphy is quite distinct; most obviously, the stems of notes are longer and their curvature less pronounced.

To the delight of the vendor, and no doubt also the purchaser, the manuscript contains one irrefutably autograph element: the

Terzina

19.

All.  
 1/4  
 3/4  
 1/2  
 1/2

Lento  
 con forza e da nuovo tempo. Ma non si ferma

Ma non si ferma.  
 Se auvien che sprezza. casselli, e no  
 i suoi cas

certification of authorship, "Del Vivaldi", in the top right-hand corner of the opening page. There are almost certainly further instances of the composer's intervention in the shape of minor corrections and additions in the musical text, but none can be identified with certainty at the present stage.

"Supervised copies" of this kind form a special category among Vivaldi's manuscripts. They are not the product of copying shops, which, in the case of loose operatic arias, had the right, once the material for the opera house had been delivered, to prepare extracts (or even entire scores) for private customers during the period before the return of the *originale* to the management; rather, they arise out of the composer's own domestic trade in manuscripts. The assistant, who in this case may have been a relative, pupil or trusted employee of the composer working in his house, serves, so to speak, as an extra hand, performing the mechanical, straightforward work that requires no special thought or skill; the composer reserves to himself any final touching up or last-minute decisions that may be needed (such as the addition of dynamic marks or special instructions) and through his superscribed signature attests both that the work is genuinely his and that he has approved the release of the copy.

Such copies are very common among manuscripts of Vivaldi's instrumental works found outside the Turin collection – one recalls, for instance, the set of twelve violin sonatas in Manchester and that of twelve ripieno concertos in Paris – but quite rare in the vocal music.<sup>4</sup> The present aria must have been supplied individually, or in a small group of similar arias, to a customer who approached him directly, to a singer who was to perform it, or (but less probably) to someone who was assembling arias for a pasticcio.

Only one other musical source for this aria (in Vivaldi's setting) is known: the complete score of *Farnace* in the Biblioteca Nazionale, Turin, where, sung by Tamiri, it comes at the end of the thirteenth scene of Act I.<sup>5</sup> With only minor divergences, the underlaid text of this score corresponds to that of the libretto published for the production of the opera at the Teatro Omodeo, Pavia, in the summer of 1731.<sup>6</sup> Unless another staging of Vivaldi's *Farnace* from around the same time has gone unnoticed, the identification of the production is secure, since this is the only one both to cast *Farnace* as a tenor (Antonio Barbieri) and to retain the role of Aquilio. Moreover, the version of *Leon feroce* found in the score can belong to a "stratum" no older than that of the production in question, since the assistant responsible for its copying (with underlaid text and other verbal inscriptions added by the composer in person) contributed in addition to the writing out of one

aria sung by Farnace (II, 6) and a duet involving Aquilio (II, 14).<sup>7</sup> Unexpectedly, and perhaps significantly, this copyist renders the 3/8 time signature of *Leon feroce* in full instead of employing the abbreviated form described earlier. This could mean merely that he was conservative in his notational habits and did not follow Vivaldi's example blindly – but it could equally mean that the copy text from which he worked predated the change in the composer's notational style, and perhaps even the earliest version of his *Farnace*, produced at S. Angelo, Venice, in carnival 1727.

There are some interesting differences between the two surviving versions of this aria. The overall conception, however, is identical. In keeping with the martial *affetto* demanded by its text, the tempo is brisk, the key is C major (with strong echoes of the *stile tromba* associated with it), and an effect of great energy is conveyed by having the string accompaniment (with continuo) mostly in unison with the voice, the bass instruments at the lower octave and the upper strings (violin and viola) at the same pitch; as is normal in the notation of the period, the violins and viola read from the bass clef and play an octave higher. Since the upper strings are mainly either *col basso* or *colla voce* (both systems of doubling generally produce exactly the same result), it is likely that Vivaldi's lost autograph score made ample use of cues in order to reduce the labour of notation. But there is one important qualification: the upper strings mostly play in *note raddoppiate*, dividing the quavers of the voice and bass into semiquavers. This simple effect, which Monteverdi had defined as proper to the *stile concitato* in his *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), had long been popular in Venetian operatic music; for instance, exactly the same combination of unison writing and *note raddoppiate* is found in the ritornello of the first movement of the sinfonia to Albinoni's *Zenobia, regina de' Palmireni* (1694). However, although repeated notes are appropriate to any music expressing martial spirits or great energy, in the present aria they also illustrate a particular *concetto* present in the text: that of the trembling of a captive lion.<sup>8</sup> The text runs:

Leon feroce  
ch'avvinto freme  
mai non si teme.  
S'avvien che spezzi  
cancelli e nodi  
i suoi custodi  
tremar farà.

Quel fiero dente  
per monte e piano  
di brano in brano  
spargerà l'erbe  
e sarà vano  
gridar pietà.

The use of a measured tremolo, whether bowed or fingered, to express a shivering or quivering movement was of course universal. In fact, Vivaldi employs this very device to illustrate the phrase “dentibus suis fremet” in his *Beatus vir*, RV 597.

The two differences of substance concern bars 5-7 and 66-69 respectively in the Sotheby's version.<sup>9</sup> Bars 5-7 are simply not present in the Turin version. In thematic terms their presence is justified, since they correspond to bars 19-21 (1/2/9 - 1/3/1) in the first vocal section. Here one should add that the ritornello bears the marks of a “pre-echo” to the opening of the first vocal section – in other words, it seems to be a section composed after the essentials of the vocal opening had been decided on – as distinct from a ritornello (of which there are many in Vivaldi) that itself sets the thematic parameters for the rest of the movement, including its vocal sections. However, in terms of phrase structure these bars are unsatisfactory, since bar 8 has to serve simultaneously as the last bar of an antecedent (bars 1-8) and the first bar of its consequent (bars 8-14), a task that defeats it. Once bars 5-7 are removed, bar 8 can function unambiguously as the first bar of an extended consequent responding to bars 1-4. The improvement is so marked that one is bound to conclude from this change alone that the Sotheby's version is the earlier. In all probability, Vivaldi merely had to cross out the three bars in his archival copy in order to effect the alteration.

The second passage, bars 66-69, constitutes the first four bars of the restated tonic ritornello rounding off the A section of the aria. In the Turin version it is replaced by a repetition, rather like a *petite reprise*, of the last four bars of the second vocal section: in the bar corresponding to bar 66 (3/1/10) of the Sotheby's version Vivaldi has in all three parts a crotchet A with a fermata followed by a quaver rest – this makes a dramatic interrupted cadence – and then proceeds to restate the bars corresponding to 63-65 (3/1/7-9). The opening of the succeeding bar is amended to connect smoothly with the now headless ritornello. Here Vivaldi probably pasted the new bars over the old ones in his archival copy. Once again, the Turin version suggests, by its greater sophistication, that it is the later of the two.

Another instance of the Turin version's more nuanced, less mechanical, approach is seen in its abandonment of strict unison writing in selected bars. In the Sotheby's version bars 51 (2/3/4) and 53 (2/3/6) have the upper strings in unison with the other parts notwithstanding the precedent of an independent ascending broken-chord shape in the parallel bars 24 (1/3/4) and 26 (1/3/6). In the Turin version bars 51 and 53 are amended to have the ascending triads of C major and G major respectively. In four further bars – 45 (2/2/7), 49 (2/3/2), 84 (3/3/7) and 87 (4/1/1) – Vivaldi suppresses the repetition of the violin-violita quavers as semiquavers in the Turin version, seemingly in order to “punctuate” the music more effectively. In bars 94 (4/1/8) and 100-102 (4/2/4-6) he changes the nature of the doubling: the upper strings proceed *colla parte*, abandoning their *note raddoppiate*. The bass, too, becomes *colla parte* in bar 101. The effect of these last alterations, which the composer could have indicated in his archival copy merely by changing his instructions for doubling or else by inserting the notes in bars left blank, is to facilitate a dramatic *ritenuto* (difficult to achieve when the repeated notes persist) at the end of the B section.

The Turin version also gives in correct form a few notes that are rendered incorrectly in the Sotheby's version. In bar 11 (1/2/1) the *d* (performed as *d'*) of the upper strings is emended to *b*; in bar 32 (2/1/4) the bass *c* is corrected on the copy itself to *d* (implying that the copy text was defective); in bar 41 (2/2/3) the last note of both instrumental parts appears as a quaver instead of a semiquaver.

In the Turin source Vivaldi added in his own hand a complete set of dynamic marks absent from the Sotheby's version (and possibly also from the copy text): at the opening of all three vocal sections both instrumental parts are marked “P.”, and all *ritornellos* except the first (which by convention would be played *forte* in the absence of any indication to the contrary) have similar “F.” marks against their first notes. The Sotheby's manuscript does, however, have one marking not found in the Turin source: the tempo marking “All:°” at the start.

One detail of the Turin version remains slightly puzzling. In the bar corresponding to the present bar 83 (3/3/6) the vocal part has each quaver flagged separately, although Vivaldi, realising the error, has linked the notes with slurs to show that they are to be sung to the same syllable. This is a kind of mistake that no copyist would make casually, since beamed consecutive quavers are a much more “normal” element of musical notation than separately flagged ones. It is conceivable as an explanation that the copy text bore different words and set each quaver in this bar to a different syllable. I venture the suggestion that the

copyist's exemplar, which might either have been an amended autograph manuscript or a derived copy, contained the *contrafactum* text *Eroi del Tebro* (to be discussed later). John Hill has convincingly reconstructed the textual underlay of this bar as it would occur in *Eroi del Tebro*, and it so happens that where *Leon feroce* has one syllable (the "Spar-" of "Spargerà"), the *Contrafactum* has three ("Del vostro").<sup>10</sup> If this interpretation is correct, it shows that *Leon feroce* – i.e., the version of the music with the original as opposed to *contrafactum* text – was in the final event reinstated for the 1731 production in Pavia despite the presence of *Eroi del Tebro* in the printed libretto. This would give the lie to Hill's conclusion that "when the score was assembled for 1731, the aria was evidently cut out" and would explain the otherwise puzzling fact that the aria exists where it does in the Turin score without any sign of deletion or retexting.

Almost every piece of textual and non-textual evidence so far adduced confirms the earlier date of the Sotheby's version. The real question, however, is: how much earlier? The peregrinations of the *Leon feroce* text not merely from one production to another but even from one opera to another leave the matter somewhat open. When Antonio Maria Lucchini's drama *Farnace* was presented to the public for the first time, in a setting by Leonardo Vinci, at the Teatro Alibert, Rome, in carnival 1724, *Leon feroce* was not present; Tamiri's aria at the corresponding point (I, 14) has the opening line "Forti eroi, che de la terra". The aria is, however, found in *L'Oronta* (text: Count Claudio Nicola Stampa; music: Giuseppe Orlandini), given its first performance at the Regio Ducale Teatro, Milan, also in carnival 1724.<sup>11</sup> It is sung there by Oronta, a role taken in that production by the contralto Vittoria Tesi. In Stampa's libretto, unlike all the others in which it later appears, the aria is very apposite in dramatic terms. It occurs at a point (III, 12) where Oronta, Queen Mother of Cambaja (a fictitious oriental kingdom), believing her son Aldiso, the heir to the throne, to be dead, vows to wreak a terrible vengeance.

Because of the aria's perfect dramatic relevance here (the "fierce lion" is, of course, Oronta herself) and because one would not naturally expect a librettist who was a noble dilettante to "borrow" as freely as prolific professionals such as Domenico Lalli or Pietro Pariati, there is every chance that the aria was created for this very work. It was retained in the production of Stampa's drama, now retitled *Aldiso* and with music by Giovanni Porta, at the theatre of S. Giovanni Grisostomo, Venice, in carnival 1727. On that occasion it was sung by the contralto Diana Vico in Act III Scene 10.

In carnival 1725 *Leon feroce* found its way into Orazio Pollaroli's

*Orlando furioso*, performed at the Teatro Arciducale, Mantua. It is given there to Medoro (III, 7) at the point of his challenge to Ruggero, who has disparaged his abilities as a fighter. Whereas the general tenor of the aria is right for this context, its reference to a *captive* lion bursting his bonds asunder seems rather inapt. In this production the role of Medoro was entrusted to a high contralto, Angela Zanucchi (who later sang in Vivaldi's *L'Olimpiade*).

In the version of *Farnace* presented in Florence at the Teatro della Pergola in carnival 1726 (opening on 26 December 1725) *Leon feroce* makes its first appearance in Lucchini's drama. It is inserted at the end of the second act (II, 12) at a point where the singer, Farnace, is attempting to inspire confidence in his wife, Tamiri.<sup>12</sup> Here the image of "cancelli e nodi" is slightly better suited to the dramatic situation. On this occasion the part of the protagonist was taken by Andrea Pacini di Lucca, another high alto. We do not know to what extent the production availed itself of Vinci's music; the libretto remains silent on that issue. One would assume that it did so copiously at such an early stage in the transmission of the drama (and in the absence of a contradictory attribution), but a setting by another composer or even a pasticcio cannot be ruled out *a priori*.

Vivaldi will have known about the first setting of *Farnace*, since he was in Rome in carnival 1724, and very probably also the Mantuan production of *Orlando furioso*, since he himself contributed the other carnival opera, *Artabano*. That he also knew of the Florentine production of *Farnace* and possessed its libretto is suggested by his inclusion of *Leon feroce* in the original version of his own *Farnace* (Venice, S. Angelo, carnival 1727) at the equivalent point in the action (III, 3). In this production Maria Maddalena Pieri, another contralto, sang Farnace. It would be interesting to know how many Venetian opera-goers were aware of the presence of the same aria text in two operas running simultaneously in different theatres; the censors passed both libretti for publication within the space of a few days: *Aldiso* on 2 and 3 February 1727 and *Farnace* on 5 and 6 February.<sup>13</sup>

In the revival of Vivaldi's *Farnace* at the same theatre in autumn 1727 the aria was transferred to the character Pompeo, sung by the bass Gaetano Pinetti, and positioned at a different point in the action (II, 12). Now it is used to explain Pompeo's decision to remove Farnace's young son from Tamiri's custody and entrust him to Aquilio. Here the dramatic congruence is very imperfect, since the message of the aria is less that lions ought to be caged than that they are liable to escape and exact a horrible revenge.

One may express surprise at the idea that an aria formerly sung by

a high contralto should suddenly be entrusted to a bass, since in general, baroque composers avoid transposition of arias by more than a small interval (Vivaldi transposes by a fourth or fifth only on rare occasions) and almost never transpose a vocal line in an accompanied aria up or down an octave on account of the textural imbalance this is likely to cause. But *arie all'unisono* constitute the great exception. If one were Gaetano Pinetti and had mastered the alto clef, it would pose no problem whatever to sing *Leon feroce* an octave lower than written, doubling the instrumental bass (instead of the upper strings) at the unison; the texture would remain in perfect equilibrium throughout. Indeed, Vivaldi's *Leon feroce*, an aria that requires a vocal compass (*a-e''*) exactly mid-way between the typical modern soprano and contralto ranges, is a veritable *passe-partout*. Sopranos, contraltos, tenors, basses: all can sing it as it stands without any need for changes in the score. It is not immediately clear why Vivaldi chose to assign the aria to another character in the autumn 1727 production, especially since the part of Farnace was once again given to a contralto (Lucia Lancetti).

In the production of the opera at the Sporck theatre, Prague, in spring 1730 *Leon feroce* returned to Farnace and to the third act (III, 5). The singer was the manager of the opera company, Antonio Denzio, a tenor who was a close associate of Vivaldi. In all probability, Denzio retained Vivaldi's setting, although his troupe possessed a resident composer, Antonio Bioni, who would have been capable of providing a new setting if needed.

The production at Pavia took place in the following year. In fact, as we saw earlier, *Leon feroce* does not appear in the related libretto, but at the point where it occurs in Vivaldi's score in *Giordano* 36 (I, 13) the libretto has the *contrafactum* text *Eroi del Tebro*, which remains very close to *Leon feroce* in its second semistrophe:

Eroi del Tebro,  
voi debellate,  
voi soggiogate.  
Ma forse un giorno  
un sol fanciullo  
il vostro fasto  
abbatterà.

Con forte braccio  
per monte e piano  
di brano in brano

del vostro sangue  
spargerà l'erbe  
e sarà vano  
gridar pietà.

The substitution of the new text, which seems to owe a little to Lucchini's *Forti eroi, che de la terra*, must have been occasioned by dramatic considerations. The unusually concrete references to "heroes of the Tiber" (Pompeo and Aquilio) and to a "mere boy" (Tamiri's and Farnace's son) point to an aria "customized" for its purpose (even if, as Hill rightly says, the tearing apart of limbs ("di brano in brano [...]"), a wording taken over from the original aria text, belongs to the leonine rather than human mode of aggression). If, as I have suggested, Vivaldi decided at a late stage to revert to the original text, the reason may simply have been that the singer of Tamiri, Anna Girò, had previously taken the aria into her repertory as *Leon feroce* and now found it difficult to change the words. It is true that when *Farnace* was repeated at Mantua in carnival 1732 under the composer's supervision, *Eroi del Tebro* was retained in the libretto, with Anna Girò once again the singer. But one must always be wary of assuming perfect liaison between the composer and the printer, especially if the latter took the 1731 libretto as his basic copy text.

In 1737 Vivaldi's *Farnace* was staged for the last time, at the Teatro Dolfìn, Treviso. As in the Prague production of 1730, the aria was assigned to Farnace in the third act (III, 3) and sung by a tenor: Pietro Mauro "detto il Vivaldi", a nephew of the composer whose other profession was music copying.

For the aborted production in Ferrara in carnival 1739 Vivaldi prepared a new score, the first two acts of which survive in Turin.<sup>14</sup> This radically altered version does not contain *Leon feroce*, which by the late 1730s must have begun to seem old-fashioned in style: technically undemanding and texturally unadventurous.

Because of the measure of uncertainty that remains about the relationship of *Leon feroce* in its second version to the 1731 production in Pavia, it would be risky to take that year as a fixed point. But it would be surprising if the Sotheby's version did not represent the aria in the form in which it was heard in carnival 1727 at S. Angelo. And if Vivaldi's setting was originally composed for insertion in another opera, it might even go back to the Mantuan *Orlando furioso* of 1725 or the Florentine *Farnace* of 1726. Certainly, the nature of the manuscript itself and its isolated preservation hint at such a possibility.

Questions of chronology and origin apart, a comparison of the two versions lends ammunition to those who have argued that Vivaldi was a skilful and sensitive adapter of his earlier music. Every change in the Turin version works to the movement's benefit. Of course, not all his other reworkings are equally happy, and some are downright careless; but the case of *Leon feroce* demonstrates very powerfully that a good deal of thought and musicianship could inform his process of revision at its best.

It remains to report on the outcome of the auction. The album was sold to a Japanese buyer for £ 24,000, the auctioneers having predicted a figure of £ 8,000-10,000 in the sale catalogue. We may not see it again for a long time.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> The sale catalogue is headed *Fine Printed and Manuscript Music [...]* Wednesday 21st November. Offered as lot 395, the volume in question is described in some detail on pages 243-244. I should like to record my thanks to Dr. Simon Maguire.

<sup>2</sup> This information was given to Sotheby's by Paul Everett, whom the firm also consulted.

<sup>3</sup> Chief among these assistants is, of course, the famous "Schreiber e" (Heller) alias "Scribe 4" (Everett), recently identified cautiously by Everett as the composer's own father, Giovanni Battista.

<sup>4</sup> Two interesting examples are Vivaldi's motets *Sum in medio tempestatum* and *In turbato mare irato*, which were once owned by the Dresden composer Jan Dismas Zelenka.

<sup>5</sup> Giordano 35, fols 1-139; the aria itself occupies fols 48r-49v, which comprise the last folio of the quire in Act I signed "10" and the first folio of the quire signed "11". The other, incomplete score of Vivaldi's *Farnace* in Giordano 37 does not contain the aria.

<sup>6</sup> The libretto is listed as "18.5" in A. L. BELLINA - B. BRIZI - M. G. PENSA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 61-62.

<sup>7</sup> At least two other copyists assisted Vivaldi with the writing out of closed numbers. One of them contributed to Act I only, the other to both Acts II and III. The copyist under discussion contributed to the first two acts only.

<sup>8</sup> The same observation has been made in FERRUCCIO TÀMMARO's penetrating essay *Il "Farnace" di Vivaldi: problemi di ricostruzione*, "Studi musicali", XV, 1986, pp. 213-256: 229n. See also J. W. HILL, *Vivaldi's Griselda*, "Journal of the American Musicological Society", XXXI, 1978, pp. 53-82: 73, where, in the course of a detailed discussion of *Leon feroce* in comparison with its *contrafactum Eroï del Tebro* (pp. 70-74), the writer points out the aptness of the harsh diminished fifth in bars 81-82 (Sotheby's version) to convey the carnage wrought by the lion after his escape from captivity ("Di brano in brano / Spargerà l'erbe"). Arguably, however, Vivaldi's intention is more to illustrate the vigorous bounding of the lion, since the fifth in question is merely one of several leaps occurring during the same passage.

<sup>9</sup> To assist the location of passages to which reference is made, bar numbers will be followed by a composite number within parentheses indicating, first, the number of the page (1-4) in the bifolio containing the aria; second, the number of the system (1-3) on that page; third, the number of the bar in that system. So bars 5-6 are equivalent to 1/1/5-7, bars 66-69 to 3/1/10 - 3/2/2.

<sup>10</sup> HILL, *Vivaldi's Griselda*, *cit.*, p. 73.

<sup>11</sup> I am grateful to Carlo Vitali for checking this fact in the example of the libretto preserved in the Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna (libr. 3590). Stampa's text diverges at several points from that of Vivaldi's aria, which has obviously undergone considerable remodelling. The 1724 text (lightly edited) runs: "Leon feroce / Se avvinto freme / Non già si teme. / Ma poi s'ei spezza / Cancelli e nodi, / I suoi custodi / Tremar farà. / Per monte e piano / Co 'l fiero dente / Di brano in brano / Spargerà l'erbe / E sarà vano / Gridar pietà".

<sup>12</sup> See TAMMARO, *Il "Farnace" di Vivaldi*, *cit.*, p. 229n.

<sup>13</sup> Archivio di Stato di Venezia, Riformatori dello Studio di Padova, Licenze per stampa, filza 297, *ad datas*.

<sup>14</sup> See note 5.

<sup>15</sup> I make grateful acknowledgement to the British Academy for the award of a Research Readership, and to the Gladys Kriebel Delmas Foundation for the award of a Fellowship. The research in Venice that the two awards made possible assisted the preparation of the present article.

## Vivaldi all'asta: una nuova versione dell'aria «Leon feroce»

(Sommaro)

Il 21 novembre 1990, presso la ditta Sotheby's di Londra, è stato venduto ad un acquirente giapponese per 24.000 sterline un album contenente manoscritti di tredici arie italiane del periodo 1720-1740. L'undicesima di queste arie è *Leon feroce* di Vivaldi; di essa esiste un'unica concordanza nella prima delle due partiture di *Farnace* (Torino, Biblioteca Nazionale, Giordano 36). La redazione di tale partitura, parzialmente autografa, si colloca nell'ambito dell'allestimento dell'opera a Pavia nel 1731.

Il manoscritto dell'aria, in cui l'unico segno autografo è una dichiarazione di paternità da parte del compositore (sulla pagina di apertura), ne restituisce una versione leggermente diversa rispetto a quella contenuta nella partitura dell'opera. Dall'analisi del contenuto musicale e delle caratteristiche di notazione dei due manoscritti si evince la priorità cronologica dell'aria staccata.

Resta tuttavia da chiarire se la composizione di questa versione risale alla prima messa in scena di *Farnace* (Venezia, 1727) oppure ad una data anteriore. Il testo dell'aria *Leon feroce* non compare nel libretto *Farnace* di Antonio Maria Lucchini, rappresentato a Roma nel 1724 per la musica di Vinci. A quanto pare, essa ha origine ne *L'Oronta* di Claudio Nicola Stampa, con musica di Orlandini (Milano, 1724). Si ritrova nell'*Orlando furioso* (Mantova, 1725) di Orazio Pollaroli e, ancora, in un *Farnace* d'incerto compositore, allestito a Firenze nel 1726.

Come «aria all'unisono», con tessitura (quella, per intenderci, sulla carta) da mezzosoprano moderno, quest'aria assume un carattere particolarmente versatile. Essa, infatti, nell'arco delle varie rappresentazioni di *Farnace* fu eseguita da tre personaggi diversi (Farnace, Pompeo, Tamiri), in tre tessiture diverse (contralto, tenore, basso: le ultime, presumibilmente, con trasposizione della parte vocale all'ottava bassa), in tre situazioni drammatiche diverse.

Le modifiche introdotte da Vivaldi nella versione «torinese» dimostrano la sua grande maestria come arrangiatore di vecchi materiali. I due cambiamenti notevoli e i numerosi interventi di minor incidenza servono tutti a rendere migliore l'effetto musicale dell'aria. È possibile che la seconda versione dell'aria costituisca una «riconversione» al testo originario attraverso il filtro del contrafactum *Eroi del Tebro*, che compare nel libretto del 1731.

## I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza\*

*Carlo Vitali*

La conclusione della vicenda veronese del 1734, con la malcelata insoddisfazione rispettosamente espressa da Vivaldi circa il tacito rifiuto del conte Sicinio Pepoli di approfittare dei suoi servigi,<sup>1</sup> lascia aperto, anzi ripropone in tutta la sua evidenza un interrogativo che alcuni anni fa lo scrivente aveva formulato in occasione del terzo congresso di studi vivaldiani promosso dalla Fondazione Cini: come poté accadere che una piazza operistica di tanta importanza come quella bolognese restasse del tutto assente, per quanto se ne sa, dal raggio di azione di un compositore-impresario che, muovendo da Venezia, si era spinto in varie riprese verso sud, toccando Ferrara, Firenze e persino Roma entro un arco cronologico assai ampio che abbraccia un intero ventennio, dal 1718 al 1738?<sup>2</sup>

L'evidenza (geografica, logistica, culturale) di questa sorta di cortocircuito o buco nero della fortuna vivaldiana, non casuale, e meno ancora dovuto alla volontà dell'interessato, si incentra quindi sulla figura per molti versi meritevole di approfondimento del conte Sicinio Pepoli che, nella sua qualità di arbitro del comitato dei «Cavalieri direttori» del Teatro Malvezzi<sup>3</sup> (il teatro della nobiltà locale, l'equivalente di ciò che era a Venezia il San Giovanni Grisostomo), era in grado di egemonizzare le scelte di gusto e di repertorio del mondo impresariale petroniano – ciò che in verità fece, e con crescente influenza, negli anni tra il 1720 e il 1750 – ma in un senso del tutto opposto alle direttrici stilistiche e alle strategie impresariali del Prete Rosso. Le relative testimonianze provengono ancora una volta dal voluminoso epistolario del Conte, il cui spoglio, tuttora in corso, permette comunque di stabilire alcuni punti fermi:

1) Sicinio favoriva i cantanti della «scuola moderna», innanzitutto Farinelli – con il quale intrattene un lunghissimo rapporto, di natura del tutto privilegiata<sup>4</sup> e venato altresì di forti connotazioni personali, dal 1727 fino alla propria morte (avvenuta, come già si è detto, l'11.11.1750) – ma anche il soprano Gioacchino Conti («Gizziello»), il contralto Giuseppe Appiani e i tenori Annibale Pio Fabri e Gregorio Babbì; fra le primedonne mostrò chiaramente di prediligere Vittoria Tesi, Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni, Giustina Turcott e Anna Maria Peruzzi («La Parrucchiera»). Con l'unica sostanziale eccezione del Fabri, che risulta legato abbastanza sistematicamente a ruoli vival-

diani (cantò in *Arsilda* e *L'incoronazione di Dario*, 1716; *La Silvia*, 1721; *Ipermestra*, 1727; *Atenaide*, 1729), e quelle assai marginali delle esordienti Turcotti e Cuzzoni (rispettivamente in *Arsilda*, 1716 e *Scanderbeg*, 1718), si tratta di vocalisti estranei al repertorio del Prete Rosso – e soprattutto, vien da credere, fuori della portata dei suoi *budget* impresariali.

2) I compositori favoriti del Pepoli erano, oltre i bolognesi Sandoni e Luca Antonio Predieri e il fiorentino Orlandini (per il quale può aver giocato a sua volta un elemento localistico; aveva infatti soggiornato a Bologna, dove si era iscritto all'Accademia Filarmonica), distinti esponenti della scuola convenzionalmente detta napoletana, come Leonardo Vinci e Leonardo Leo, nonché l'astro nascente Hasse, il cui sorgere accompagna dovunque, così a Venezia come nella più provinciale Ferrara, l'eclisse dell'opera veneziana autoctona in generale, e vivaldiana in particolare. Alcune lettere autografe sia di Leo che del Sassone, tuttora conservate nel carteggio Pepoli, non fanno che confermare e precisare quanto noto già da tempo attraverso gli accurati spogli archivistici di Corrado Ricci circa l'impegno finanziario e organizzativo profuso dal Malvezzi (e anche da Sicinio in prima persona) per allestimenti sontuosi come quello del *Siroe* di Hasse nella primavera del 1733 e del *Siface* di Leo nel 1737.<sup>5</sup> Al più anziano Vinci il Pepoli rese invece omaggio nel 1731, curando per il Teatro Bonacossi di Ferrara (in occasione delle nozze del suo fraterno amico Guido Bentivoglio, altra vecchia conoscenza vivaldiana) la messa in scena di un rifacimento dell'*Artaserse*, impasticciato per espressa volontà di Farinelli-Arbace con altre arie da *L'innocenza giustificata* di Orlandini e, presumibilmente, dall'*Artaserse* di Hasse.<sup>6</sup> In realtà tutta la vicenda dell'*Artaserse* di Ferrara (un allestimento di discrete pretese, nonostante gli evidenti limiti imposti da esigenze di economia) è un'esemplificazione assai istruttiva, sulla quale occorrerebbe soffermarsi in dettaglio, dell'arte del pasticcio operistico, sempre in bilico tra i contributi di virtuosi, protettori, dedicatari, impresari e compositori di rincalzo, magari lontani e inconsapevoli – anzi, lo stesso titolare teorico della partitura, il Vinci, era morto l'anno precedente. Al momento della scelta dell'opera da eseguire Vivaldi doveva essere già tornato dalla lunga *tournee* boemo-viennese (all'inizio di maggio del 1731 era andato in scena a Pavia il suo *Farnace*, con la collaborazione di Anna Girò), ma nelle lunghe trattative epistolari fra Pepoli, Farinelli e Bentivoglio, che pure aveva già conosciuto Vivaldi a Roma nel '23-24 e gli aveva promesso per giunta il proprio «validissimo patrocinio»,<sup>7</sup> non si fa mai alcuna menzione di un possibile incarico a Vivaldi per questa impresa. Ancora una casuale dimenticanza, o la manifestazione di un vero e proprio ostracismo? Al proposito vale la

pena di rilevare che diverse predilezioni del Pepoli erano condivise, quando non addirittura ispirate, dallo stesso Bentivoglio, il cui ruolo di *supporter* vivaldiano andrà probabilmente ridimensionato. Questo ad esempio il suo giudizio su Hasse, espresso fin dal 1733: «[...] oltre ad es / se[r] il miglior compositore di Musica, che abbiamo pre= / sentemente, è un ottimo, e proprissimo Uomo; io velo [!] raccoman=/do quanto mai so, e posso, e crediatemi, ch'egli merita / la specialissima vostra [di Sicinio] assistenza». Ma anche Hasse deve cedere tre anni più tardi la palma del primato nell'estimazione del nobiluomo ferrarese: «[...] per quello riguarda / il Mastro di Capella mi vien detto che possiate pensare / a Leo di Napoli, ed io posso dirvi sopra di questo, che oggi= / di a mio gusto non vi è in Italia chi componga meglio / di lui, essendo secondo me più vago, e di Fantasia più / nuova del Sassone». <sup>8</sup> Ciononostante proprio in quei mesi il Bentivoglio inaugurava tramite l'impresario Bollani la sua collaborazione operistica con Vivaldi – ma, dobbiamo supporre alla luce di questi nuovi documenti, con riserva e *faute de mieux*.

3) Esisteva da parte di Sicinio, o quanto meno in ambienti a lui molto vicini, un risentimento di natura complessa verso Vivaldi, sostanziato di disistima artistica non meno che personale; estesa inoltre al suo *entourage* di collaboratori e protettori e ai loro metodi promozionali. Questo elemento, dapprima ipotetico e ricavabile come *argumentum e silentio* da quanto esposto in precedenza, ha poi trovato supporto, per la verità in forme tinte di bizzarro intrigo romanzesco, in una serie di biglietti confidenziali di Alessandro Pepoli, fratello di Sicinio, inviati a quest'ultimo da Venezia fra il 1729 e il 1731. Su questi documenti verterà perlopiù il resto della presente comunicazione; ma prima si impone un breve ragguaglio biografico sul mittente, che riprenda, integrandoli, gli elementi frammentariamente esposti nella prima puntata.

Alessandro Pepoli era nato a Bologna il 16.8.1682, secondogenito del conte e senatore Cornelio e di sua moglie, Maria Caterina Bentivoglio (il primogenito Odoardo, nato l'8.12.1680, morì prematuramente nel 1687, cosicché al momento della morte di Cornelio, avvenuta il 31.8.1707, Alessandro ereditò la successione della casata). Nel 1708 fu eletto «principe» dell'Accademia dei Gelati, un sodalizio assai selettivo circa la provenienza sociale dei suoi aderenti, ma non altrettanto, a quanto pare, circa la loro effettiva preparazione culturale; prova ne sia il carteggio intervenuto tra la fine dello stesso anno e l'inizio del successivo con Ferdinando de' Medici a proposito degli stupendi affreschi di Giuseppe Maria Crespi in Palazzo Pepoli Campogrande, che Alessandro avrebbe voluto far cancellare del tutto, e che alla fine si accontentò di far ritoccare dall'autore solo per venire incontro alle preoccupate

sollecitazioni del principe medico – il quale tra l'altro era figlio del suo padrino di battesimo, il Granduca Cosimo III.<sup>9</sup> Nel 1710 Alessandro ricoprì l'ufficio di Gonfaloniere di Giustizia per il secondo bimestre; formalmente la suprema carica del governo cittadino, ma ormai tanto svuotata di reale potere politico quanto onerosa per le gravissime spese di rappresentanza che vi erano annesse (la cronaca Ghiselli descrive le sontuose feste da lui offerte per la propria esaltazione al gonfalonierato).<sup>10</sup> L'anno successivo, forse a causa di queste uscite straordinarie, dovette vendere la ricchissima biblioteca paterna. Aveva sposato il 10.11.1704 la contessa Ginevra Isolani, di antica quantunque economicamente decaduta stirpe bolognese,<sup>11</sup> ma il matrimonio non fu dei più felici, tanto che, oltre allo scandalo fornito dal pubblico adulterio con la contessa Lucrezia Orsi Ercolani provvidenzialmente rimasta vedova in circostanze alquanto chiacchierate, si giunse il 14 gennaio 1719 ad un supposto tentato veneficio ai danni della stessa Ginevra. Ne conseguirono il bando intimato in forme extragiudiziali al conte Alessandro da parte del Cardinal Legato Curzio Origo e il trasferimento del disinvoltu nobiluomo a Venezia, dove rimase, con alterne puntate a Milano, Modena, Parma e nella tenuta di famiglia alla Stellata (oggi Ostellato) sul confine tra il Veneto e il Ferrarese, per dodici anni, conducendo vita non propriamente esemplare tra ostentazioni di pietà quasi bigotta, tentativi di far revocare il bando mediante l'intercessione dei potenti parenti, residue manifestazioni di tirannia familiare a spese della moglie e dei figli rimasti a Bologna, continue lamentele sulla propria malferma salute e sulle proprie insoddisfatte necessità finanziarie (a Venezia aveva tra l'altro una seconda famiglia da mantenere e frequentava con assiduità i teatri e i ridotti alla moda, pur deprecandone cristianamente i costumi). Tornò infine a Bologna, ma per morirvi quasi subito tra le braccia della paziente Ginevra, munito di tutti i conforti religiosi e in completa bancarotta, il 23 dicembre 1731.<sup>12</sup>

Per quanto meno sistematico del fratello, il quale nelle sue corrispondenze si spinge a volte fino a discutere con dovizia di dettagli tecnici i pregi e i difetti dei cantanti che lo interessano, Alessandro Pepoli è spettatore teatrale attento e critico, spesso mordace anche nei confronti dei sommi vocalisti dell'epoca. Tanto più quindi sorprende il tono, insolitamente concitato ed entusiasta, della sua lettera di raccomandazione in data Venezia 2.4.1729, avente per oggetto Anna Girò.<sup>13</sup>

Cariss.[im]o Fr[at]ello

Non ho avuto premura simile, da / che sono in Ven.[ezi]a. Fr[at]ello  
Cariss.[im]o Io / spero che voi me ne farete sortire con / Honore, p[er] riguar-  
do à chi con / fede si è pone [!] nelle mie mani. / Bramo à tutto potere, che la  
S.ra / Anna Girò da voi sentita, e ved.[ut]a / costì recitare l'autunno scorso, /

col v[ost]ro mezzo efficace, ed im= / pegnato straordinar.[iament]e, in questa / congiuntura à mio Favore, sor= / tisca di recitare à Genova nel / Carnevale venturo in Figura / di 2.a Donna. Ell'è di Persona // Gratiiosa, veste ottim.[ament]e, attiona / al naturale, perfett.[ament]e, e canta / Teatral.[ment]e con genio di Fortu= / na riportato sempre per tutto. / cioè qui a S. Angelo, à Mil.[an]o et in Firenze. Il suo buon / tratto, e gusto di conversare, / e vivere è par[tico]l[ar]e.

Mi preme il v.[ost]ro autorevole / mezzo app.[ress]o l'Impresario / Bonnazzoli, Tanto vostro. / Solo bramo servire veram.[ent]e ad Amico di Cuore, e sò // che propongo Donna da Piacere / nella sua Figura p[er] tutto, come / sempre è avvenuto. Vi prego / di tutto il v.[ost]ro mezzo, et aiuto / in tale affare, p[er] cui Hò tutto / l'impegno, ed in voi spero, e / mi appoggio, dichia-

randomi / tutto al solito.

Di voi Fr[at]ello Cariss.[im]o  
Aff:mo Fr[at]ello Ob[b]l[i]g[atissimo] Ser.[vitor]e  
Aless.[andr]o Pepoli

Ma una seconda lettera, spedita lo stesso giorno,<sup>14</sup> corregge radicalmente l'impressione della precedente. Alessandro esordisce con alcuni commenti banali sul miglioramento della stagione e su vari interessi di famiglia, indi passa a lodare «il pretioso canto della Cuzzoni, che ancora conserva p.[er]fetta la voce limpida, et argentina», mentre invece «Senesino è troppo Freddo, et ineguale, e n[on] farà mai grosso Colpo» (una previsione, come ognun vede, del tutto mancata). Annuncia poi che si ripropone di andare a sentire l'opera di Parma, e che ha pranzato con «Farinnello» e «Raffaellino». Seguono i convenevoli e un primo poscritto nel quale, pur affermando modestamente la propria incompetenza musicale, lo scrivente rovescia del tutto i termini del suo panegirico ancor fresco d'inchiostro:

Sono stato astretto di scrivere al / Bonnazzoli, raccomandandoli la Nina / del Prete Rosso, che cantò costì l' / autunno scorso. Vi prego dirli, ò far= / li dire, che p[er] verità à me nulla / importa, anzi la credo ingenuam.[ent]e / incapace [!] di riuscir bene, rimetten= / domi però à chi l'Hà sentita, e / più di me s'intende di Musica. / Credevo volessero la lett[er]a p[er] il Bon= / nazzoli, poi l'Han= / no volsuta p[er] voi, rispondetemi pure à / parte con altra lett[er]a (vedi Tavola 1).

E il meglio deve ancora venire: non solo la Girò è scarsa di meriti artistici, ma gode di strane protezioni e non disdegna di intrigare ai danni dei colleghi, tant'è vero che da Firenze si è dovuta allontanare con poco suo decoro; ma tant'è, visto che il suo mentore è una figura moralmente discutibile come Vivaldi, non c'è altro da aggiungere. Così infatti suona la velenosa seconda postilla, allegata entro un foglietto volante alla lettera principale:

Vinil. riverisco la sc. composta  
e di voi farò. Vello mi dichiaro  
immutabile.

Di voi Vello amabile.

P. Sono stato a tretto di scrivere al  
Boninaioli, raccomandandole la nona  
del Prete Rosso, che fanno corsi in  
autunno scorso. Vi prego di dirli, o far-  
li dire, che è verita a me nulla  
importa, anzi la credo ingratissima  
incapace di riuscire bene rimessa  
domi però a chi l'ha sentita e  
più di me s'intende di musica.

credevo volere la Lettera per Bon-  
narioli, poi l'han  
no voluta per voi. Vro obbe. Vello sp.  
risponde temi pura. Aless. Pepoli

parte con altra lettera

P. S. Vedrete la sud. Letta, che da un Gen-  
tiluomo assai ridicolo, mi è stata det-  
tata a parola & parola, yehè fa  
il Proterore, e meo Cicijbeo colla  
sud. nina. Infatti sentirete le  
strane Lodi, che mi fa dare a quest  
femina. ella ha tentato proditoria-  
m. mett. Il nro buon Raffaellin  
in dignà del M. Albizzi y via del  
la Leri, che da lui è assibita, ma  
io spero colla verità alla mano ac-  
comodarla. si dice ch'è si partita  
da Firenze con lericolo di sfratto et  
in somma sono Donne assibite dal  
la buon'anima e buon Religioso  
del Prete Rosso; tanto basta dir  
tutto, e Resto nuov. tutto in d. In  
eser. annu

P.S. Vedrete la sud.[dett]a lett[er]a, che da un Gen= / tiluomo assai ridicolo, m'è stata det= / tata à parola p[er] parola, p[er]ché fa / il Protettore [!], e mezzo Cicisbeo colla / sud.[dett]a Nina. Infatti sentirete le strane lodi, che mi fa dare à questa / Femina. Ella hà tentato proditoria= / m.[ent]e mett.[er]e Il n.[ost]ro buon Raffaellino / in disgrazia del M.[arches]e Albizzi p[er] via del= / la Pieri, che da lui è assistita, ma / io spero con la verità alla Mano ac= / comodarla. si dice che sij partita / da Firenze con Pericolo di sfratto, et / in somma sono Donne assistite dal= / la buon'anima, e buon Religioso / del Prete Rosso; tanto basta per dir / tutto, e Resto nuov[ament]e tutto V[ost]ro Fr[at]ello / e serv.[vito]re aff.mo (vedi Tavola 2).

Sul misterioso «Protettore, e mezzo Cicisbeo» torneremo più avanti; quanto al già citato «Raffaellino» si tratta senza dubbio di Raffaello Signorini «di Firenze, virtuoso della serenissima repubblica di Venezia» (ovverosia cantore marciano), come lo qualifica il libretto del vivaldiano *Siroe re di Persia*, andato in scena a Reggio Emilia nel 1727. Nello stesso anno cantò anche alla Pergola di Firenze, nell'*Ipermestra*, e di quel teatro era impresario il marchese Luca Casimiro degli Albizzi,<sup>15</sup> il protettore notoriamente non disinteressato della contralto Maria Maddalena Pieri, anch'essa attiva colà per diverse stagioni. La Girò aveva cantato alla Pergola nel carnevale del 1729 (nell'*Atenaide* di Vivaldi e nel *Catone in Utica* del Vinci) ed è forse a questa sua recente comparsa fiorentina che andrà riferito il salace pettegolezzo raccontato da Alessandro Pepoli. Il Signorini aveva poco prima recitato al Formagliari di Bologna, nel *Teodorico* di Buini ed altri (ottobre-novembre 1728); in quell'occasione era stato ospite in casa di Sicinio, facendo poi la spola per varie commissioni fra i due fratelli durante il carnevale del 1729, ciò che spiega l'appellativo di «nostro» regalatogli dal mittente.<sup>16</sup> Nella stessa opera Anna Girò aveva interpretato la parte di Clotilde, ciò che spiega la ripetuta affermazione di Alessandro secondo la quale Sicinio l'avrebbe «sentita e veduta recitare così l'autunno scorso». Quanto al plurale «Donne» impiegato per la protetta del Prete Rosso si può presumere di interpretarlo come una *concordantia ad sensum*, estesa alla sorella di Anna, Paolina; del resto il tono di tutta la frase finale non ha bisogno di ulteriori commenti esegetici e rientra a pieno diritto in quella sorta di leggenda nera vivaldiana che Cavicchi ha sintetizzato fin dal titolo di un suo fortunato saggio.<sup>17</sup>

Una prima risposta di Sicinio parrebbe aver prodotto il risultato sperato: «[...] la Risposta / datami p[er] la Girò stava ottim[ament]e bene, et Hà Fatto / il suo effetto q[uan]to Basta».<sup>18</sup> Senonché due successivi appelli ci avvertono che la partita non è del tutto conclusa: «Tediato indiscretam[ent]e p[er] la Risposta / del Bonnazzoli p[er] conto della Fe= / mina consaputa, che vorria Can= / tar à Genova nel

Carnevale pros= / simo, è Forza, che tedio io porga / à voi straordinari[ament]e p[er] Havere / una Risposta, ò esclusiva af= / fatto, o pure di Parole indif= / ferenti, e senza impegno. / Spero mi Farete q[ues]to Favore à / Risposta, acciò mi levi da / q[ues]to Tedioso suo ridicolo Prot= / tetore [...]» (26 aprile); e poi: «Attendo la Resp[osta] / concertata col Bonnazzoli, / p[er] sbrogliarmi dalla Cantatrice / detta la Nina del Prete Rosso [...]» (29 aprile).<sup>19</sup>

Nonostante queste ultime accorate invocazioni il soccorso tanto agognato tarda ancora, provocando una nuova serqua di insolenze all'indirizzo della cantante e del suo non più anonimo protettore (lettera di Alessandro in data 7.5.1729).<sup>20</sup> Si tratta di un certo Piero Pasqualigo, un nobile spiantato e libertino che a tutti i costi pretende di fare scritturare la Girò come seconda donna per la stagione di Genova. Il solito impresario Bonazzoli (Cesare Bonazzoli, già attivo al Formagliari di Bologna fra il 1713 e il 1724) viene però sconsigliato di accollarsi l'impegno genovese, dato che esso non offre buone prospettive di successo finanziario, e men che mai di scritturare la Girò «che appena sà solfeggiare». Primo evidente sintomo di esagerazione delirante da parte di Alessandro, dato che un simile giudizio è in netto contrasto con quanto sappiamo circa la lunga e onorata carriera della cantante in Italia e fuori, e con la difficoltà tecnica delle partiture vivaldiane a lei destinate – e nella stessa linea è l'altra sua sorprendente affermazione secondo la quale le inondazioni in corso sarebbero una punizione divina per i libertinaggi carnevaleschi e teatrali di gente come il Pasqualigo. D'altra parte Alessandro, nella sua condizione di fuoruscito, sembra temere l'influenza di quest'ultimo (che si è estrinsecata anche in analoghi passi epistolari in direzione dello stesso Sicinio e di altri esponenti dell'alta nobiltà bolognese, come le marchese Bevilacqua e Albergati) al punto di non riuscire a rispondergli con un chiaro no, e anzi di suggerire «mezzi termini», ovvero soluzioni di ripiego, per uscire dalla scomoda situazione; ad esempio fingere un impegno preesistente con un'altra virtuosa o proporre un *cachet* troppo basso, tale da essere sicuramente rifiutato.

L'indiscreto protettore della Girò doveva essere una figura fissa dell'*entourage* vivaldiano; lo attesta una delle celebri lettere del compositore a Guido Bentivoglio, quella in data 29.12.1736,<sup>21</sup> dove si afferma che «vi è voluto la violenza del Signor Pietro Pasqualigo» per ottenere in prestito dall'archivio di Michele Grimani l'originale dell'*Alessandro nell'Indie* che l'impresario Bollani voleva far copiare in vista della progettata esecuzione ferrarese. Con ciò si conferma anche una certa aggressività del *modus operandi* del Pasqualigo, cui non doveva far difetto l'influenza sociale, se era in grado di imporre la propria volontà

anche al potente patrizio proprietario del San Giovanni Grisostomo strappandogli una concessione contraria ai suoi stessi interessi e alle consuetudini teatrali («cosa che non farebbe un ordinario impresario», commenta Vivaldi).

La sua amicizia con Alessandro Pepoli era di antica data, anche se non priva di riserve; in data 26 agosto 1724 il conte bolognese ne forniva al fratello questa descrizione agrodolce: «assai allegro e disinvolto, benché orbo [...] egli cert.[ament]e loda tutto / eccesiv.[ament]e e se vedrà 6 dirà, che / havete Fatto 18. egl'è senza / sogettione, di ottima Compagnia e ciarla sempre» – un profilo che lo stesso Pasqualigo provvede a completare degnamente col biglietto di condoglianze inviato nel 1731 a Sicinio per la morte di Alessandro:<sup>22</sup> sgrammaticatissimo, iperbolico e affettato, vi si riconosce a prima vista lo stile della commendatizia per la Girò da lui imperiosamente dettata qualche anno prima. Se ne ricava inoltre che il mittente stava di casa a Santa Maria Zobenigo, e quindi faceva parte della stessa nobile famiglia veneziana che aveva dato i natali anche al canonico Benedetto Pasqualigo, giureconsulto, oratore, traduttore e poeta – attivo come librettista per vari teatri d'opera veneziani.<sup>23</sup>

Tornando a Piero, una sua più puntuale identificazione potrebbe forse essere tentata con quel «Giovanni Pietro» (o venezianamente «Zuan Piero») Pasqualigo, figlio di Vincenzo, nato il 7.9.1667, nobile uomo e senatore, che nella veste di Riformatore dello Studio di Padova sottoscrive fra il 1723 e il 1743 le licenze di stampa per un gran numero di edizioni padovane e veneziane, tra cui opere miliari per la cultura del secolo (Muratori, Zeno, Voltaire). Aveva ottenuto quella carica una prima volta il 2.4.1718, venendo riconfermato il 7.11.1722,<sup>24</sup> e da un solenne elogio accademico dedicatogli nel 1726 sappiamo che era rinomato per l'amore verso le lettere, nonché per la munificenza e la squisita cortesia nei confronti dei dotti.<sup>25</sup> Pur tenendo conto che si tratta di un ritratto di maniera, come di solito quelli che gli autori tracciano dei dedicatari delle loro opere, non pare proprio che queste caratteristiche umane (specie la munificenza) siano compatibili con quelle che Alessandro Pepoli attribuisce allo «spiantato, benché nobile Protettore» di Anna Girò; perciò sarà più prudente ripiegare sul suo fratello cadetto Piero (27.4.1677-4.5.1751), circa il quale non sono disponibili altre informazioni, salvo quella, cortesemente segnalatami da Michael Talbot, secondo la quale nel 1748 egli pagava per la propria abitazione un canone d'affitto di 240 ducati l'anno, indice di buone disponibilità finanziarie (I-Vas, Provveditori alle Pompe, Busta 17, Fascicolo 43).

Nemmeno sappiamo come sia finita questa imbarazzante vicenda, ma possiamo intuirlo dal fatto che la Girò cantò l'anno successivo al

San Samuele di Venezia per la fiera dell'Ascensione e al Ducale di Milano, ma non (almeno stando allo schedario di Sartori) a Genova. I gratacapi operistici dei fratelli Pepoli non sono però terminati, anzi si ripetono secondo uno schema di impressionante regolarità, tale da far quasi pensare ad una prassi abituale: il 25 febbraio 1730 Alessandro avvisa Sicinio che un gentiluomo «de P.[rimi]ssimi del paese», ma ignorante di cose musicali, lo ha quasi forzato a scrivergli una lettera di raccomandazione per «la Cantatrice Denzia, ch'è pessima in omni genere». Sicinio può intendersi col solito Bonazzoli per non scritturarla con qualche scusa. Lo informa inoltre che «Livia», a quanto par di capire una ex-fiamma dello stesso Alessandro (un tempo assai bella, ora ingrassata e imbruttita) si è data al canto e, dopo aver recitato a Napoli da seconda donna, si porterà quanto prima a Bologna. Prega dunque Sicinio di fornirle alloggio e carrozza, tanto più che ella «è una donna in apparenza Modestiss.[im]a, et à Napoli si è portata con incredibile modestia. Io non Hò più alcuna sorte di Confidenza con essa, anzi da molt'anni, un totale alienam.[ent]o». <sup>26</sup> «Livia» è senza dubbio il soprano Livia Bassi, che in effetti aveva cantato la partecina di Antipatra nel *Tamese* di Francesco Feo (San Bartolomeo, inverno 1729) e prima ancora quella di Orsinda ne *L'incostanza schernita*, «dramma comico pastorale» di Albinoni, al San Samuele di Venezia (1727). Anch'ella entrò a far parte, possiamo immaginare con quanta soddisfazione di Alessandro, della «banda Vivaldi», sposando il tenore Antonio Barbieri e partecipando con lui e con la Girò alla messa in scena del *Farnace* al Teatro Omodeo di Pavia (maggio 1731). Quanto alla «Denzia» (al secolo Teresa Peruzzi), così lapidariamente stroncata dal Pepoli, il suo soprannome le derivava da Antonio Denzio, i cui titoli di interprete e di propagatore del repertorio operistico vivaldiano sono ben noti alla letteratura specialistica: «the most important producer of Vivaldi's operas in Bohemia» lo definisce Stroh. <sup>27</sup> E Sylvie Mamy ribadisce: «Se Vivaldi può aver influenzato la carriera di alcuni interpreti veneti e veneziani, un suo vero influsso sembra essersi esercitato solo su alcuni di loro, come [...] Antonio Denzio e sua moglie Teresa Peruzzi [...]»; coniugi in senso stretto non lo erano, almeno stando ai documenti praguesi studiati da Freeman, ma certamente compagni d'arte e di vita per lungo tempo. <sup>28</sup>

Ma perché non si pensi che i risentimenti antivivaldiani di Alessandro, eventualmente comunicati al fratello Sicinio o comunque da lui condivisi, fossero dettati soltanto da idiosincrasie personali e ambientali del genere suesposto, e non da precise scelte di gusto, sarà opportuno considerare un'ultima lettera proveniente dal medesimo carteggio (Alessandro a Sicinio, Venezia, 3.2.1731). <sup>29</sup> In essa, dopo un generico, e per la verità abbastanza ambiguo, riconoscimento al successo veneziano

di Orlandini, si afferma col solito stile apodittico:

In Ven[ezi]a di compositori buoni, n[on] v' / è altro, che il Porpora, et il Mari= / to di Faustina, che veram.[ent]e a / Milano, fece al mio tempo un / Capo d'opera.<sup>30</sup> Tutti gli altri / veri venetiani, n[on] vagliono un / soldo. N[on] essendovi più l'opera / à Piacenza, v'è ancora / Il Famoso Giacomeli.

Il fiorentino mezzo bolognese Orlandini, il piacentino Geminiano Giacomelli, il napoletano Porpora e il «Marito di Faustina», ovvero Hasse (ancora lui!) sono dunque gli unici veri compositori attualmente in attività sulla piazza di Venezia. Visto che si tratta solo dei presenti, è davvero un peccato non sapere con sicurezza se a quella data Vivaldi fosse già tornato in patria.<sup>31</sup> Ma anche in caso positivo, dubitiamo comunque che Alessandro Pepoli lo avrebbe eccettuato dalla sua universale condanna dei «veri venetiani».

(Fine)

\* La prima parte di questo articolo è comparsa nel n. 10 (1989) di «Informazioni e studi vivaldiani» col titolo: *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*.

<sup>1</sup> I-Bas, Archivio Pepoli, Lettere a Sicinio (d'ora in poi cit. come I-Bas, Sicinio), Busta V, Mazzo A (30.10.1734); vedila trascritta nella prima parte di questo articolo a p. 54.

<sup>2</sup> Cfr. C. VITALI, *Di alcune zone d'ombra della biografia vivaldiana*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 667-79.

<sup>3</sup> Si veda ad esempio la lettera del «Kaiserlicher Hof-und Kammermusik-Director» conte Ferdinand von Lamberg, datata Vienna 6.4.1737: «Giuntomi a notizia [...] che fra la Nobile Compagnia de' Sig.ri Cavalieri Protettori uno principalm[en]te ne sia L'E[ccellen]za V[ost]ra» (I-Bas, Sicinio, Busta II).

<sup>4</sup> Cfr. C. VITALI, *Una fonte inedita per la biografia di Farinelli: il carteggio Pepoli presso l'Archivio di Stato di Bologna*, «Accademia Clementina: Atti e memorie», XXVII, 1990, pp. 239-50; F. BORIS - G. CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, *ibidem*, pp. 183-237.

<sup>5</sup> Lettere di Leo a Sicinio Pepoli in data Napoli, 5.2; 5.3; 12.3.1737 a I-Bas, Sicinio, Busta II (Leo si portò personalmente a Bologna per seguire l'allestimento; la partitura relativa a quella rappresentazione si trova anch'essa a I-Bas, Fondo Malvezzi-Campeggi, IV 87/747 a). Le trattative con Hasse furono condotte per il tramite di Farinelli, e Sicinio prestò il proprio palazzo per le prove (cfr. VITALI, *Una fonte inedita*, *cit.*, pp. 241-2 e nn. 13-15). Pure in questo caso Hasse si recò di persona a Bologna per dirigere il suo lavoro, interpretato da un *cast* di eccezione: la Tesi, la Peruzzi, Farinelli e Caffarelli. Tra i molti spettatori più o meno illustri si trovava anche Pietro Morigi, che il 18.5.1733 acquistò per 24 lire bolognesi un biglietto di libero ingresso al Teatro Malvezzi, col quale poté in teoria assistere ad un gran numero di repliche (dalla sesta alla venticesima). La circostanza è attestata da C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Monti, Bologna, p. 538, e forse non è priva di interesse alla luce dei successivi sviluppi della carriera del soprannista marchigiano, che conobbe il suo apice proprio nel repertorio del compositore sassone (cfr. Appendice A/5, *infra*).

<sup>6</sup> Farinelli, assunto contro voglia al posto di Castori (le cui richieste finanziarie erano state giudicate esagerate), avrebbe anche voluto sostituire per intero il recitativo di Hasse a quello originale di Vinci, ma la proposta fu respinta con sdegno dal Bentivoglio in persona. Del *cast* faceva parte anche Vittoria Tesi, sempre su espressa esigenza di Farinelli (cfr. VITALI, *Una fonte inedita, cit., loc. cit.* e n. 11).

<sup>7</sup> Lettera datata 3.11.1736, già in possesso di Marc Pincherle; vedila pubblicata in R. GIAZOTTO, *Vivaldi*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1965.

<sup>8</sup> Le due lettere di Guido Bentivoglio a Sicinio Pepoli sono rispettivamente in data Roma 28.3.1733 (I-Bas, Sicinio, Busta V, Mazzo A) e Ferrara 30.11.1736 (*ivi*, Busta II). Una postuma eco dell'apprezzamento riscosso da Leo nell'ambiente musicale bolognese si può indirettamente cogliere nella vicenda del concorso per la successione al posto di maestro di cappella del Duomo di Milano (1747). Mediante l'autorevole tramite di Sicinio Pepoli, l'Accademia Filarmonica di Bologna (e per essa Martini e Perti) si pronunciarono a favore di Giovanni Andrea Fioroni, un allievo di Leo, che poi in effetti ottenne la nomina prevalendo su Carlo Borroni, cui era andato il voto dell'Accademia romana di Santa Cecilia, e su Giuseppe Palladino, candidato della nobiltà milanese e dello stesso Arcivescovo. Tutta la vicenda è documentata in una delle tante miscellanee martiniane, dove si trova altresì la copia (di mano di Padre Martini) di una lettera in data Milano 20.12.1747, inviata al Pepoli da un suo amico e parente, il marchese Giuseppe Foppa. Questi manifesta esultanza per la vittoria del Fioroni, descritto come «scolaro del De = / funto famoso Leo di Napoli giovine di 34 Anni, nel quale oltre la / virtù nella Musica, spicca la saviezza de costumi, ed una singolare / modestia, ed umiltà» (I-Bsf, MS 51, pp. 91-3).

<sup>9</sup> La vicenda è riassunta, ma con una sorta di fraintendimento ottimistico, da F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società nell'età barocca*, Sansoni, Firenze, 1966, p. 368 e n. 2. Allo studioso inglese sono infatti sfuggiti alcuni importanti documenti relativi a sviluppi successivi della vicenda: I-Fas, Medic., Filza 5899 nn. 156 (19.1.1709); 260 (8.2.1708 ab Inc. = 1709); 548 (23.2.1709); 178 (5.3.1709); 270 (9.3.1708 ab Inc. = 1709); 183 (12.3.1709). La natura dei veri intenti del Pepoli risulta chiaramente dalla sua lettera al Gran Principe in data 19 gennaio: «[...] non tosto ho ricevuto per mezzo del S.r. March.[es]e Antonio Pepoli l'onore de di Lei stimatissimi Cenni in proposito di non far cancellare le Pitture, che sono in alcune Camere di q[ue]sta mia Casa del Pittor Gius.[epp]e M.[ari]a Crespi d.[ett]o lo Spagnuolo, che con tutta la prontezza maggiore dovuta dalla mia riverenza verso li med.[esimi] m'ho protestato al d.[ett]o S.r. March.[es]e rassegnatissimo d'esequirli, desiderando solo (parendomi di dovere) che il Pittore Spagnuolo venga a ritoccare, e correggere le sproporzioni delle sue Pitture, p[er] farle degne di essere uscite dal suo Penello, e di stare al paragone di quelli d'altri Pittori di q[ue]sta Città, che sono in altre Camere di q[ue]sta mia Casa [...]».

<sup>10</sup> *Memorie antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti dall'ab. Ant. Francesco Ghiselli*, I-Bu, ms. 770, vol. LXXVI (1710), c. 223. Vedine la trascrizione in L. FRATI, *Il Settecento a Bologna*, Sandron, Palermo, 1923, pp. 78-9 e 103. Alessandro Pepoli ricoprì il Gonfalonierato una seconda volta nel sesto bimestre del 1718; mentre fece parte del collegio degli Anziani Consoli (che assistevano il Gonfaloniere) nel 1703 e nel 1704. Al contrario Sicinio fu Anziano per ben 16 volte tra il 1709 e il 1730, ma non Gonfaloniere.

<sup>11</sup> Cfr. la n. 12 della precedente puntata, dove tuttavia per un errore di stampa la data delle nozze è spostata al 1720.

<sup>12</sup> Fonti essenziali per la biografia di Alessandro Pepoli, oltre quelle citate *passim* nella prima e seconda parte del presente articolo, sono la cronaca del GHISELLI, *cit.*, vol. LXXIX, 1719, *ad diem* 14 gennaio, e il volume di CAROLINA ISOLANI (una

lontana discendente della contessa Ginevra): *Donne di virtù nella baraonda bolognese del Settecento*, Zanichelli, Bologna, s.d. [ma 1914 o 1915]. L'autrice, storiografa naïve e per sua stessa confessione improvvisata, poté tuttavia disporre dei consigli di un erudito come Ludovico Frati e del libero accesso agli archivi di famiglia.

<sup>13</sup> I-Bas, Sicinio, Busta III, Mazzo B.

<sup>14</sup> I-Bas, *ibidem*.

<sup>15</sup> Sulla figura di questo mecenate e il suo ruolo nel promuovere le attività di Vivaldi a Firenze, v. G. CORTI, *Il teatro La Pergola di Firenze e la stagione d'opera per il Carnevale 1726-1727*, «Rivista Italiana di Musicologia», XV, 1980, pp. 182-8; v. altresì W.C. HOLMES, *Vivaldi e il teatro La Pergola a Firenze: nuove fonti in Nuovi studi vivaldiani*, *cit.*, pp. 117-30, che dà notizie di un altro incidente riguardante la Pieri e anche questa volta provocato, sia pure inconsapevolmente, dalla stessa Girò diversi anni dopo (1736).

<sup>16</sup> I-Bas, Sicinio, Busta III, Mazzo B; tre lettere di Alessandro a Sicinio in data 9.10.1728, 26.2 e 25.3.1729.

<sup>17</sup> *Vivaldi prete immorale. L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio*, pubblicato in appendice a W. KOLNEDER, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978. Per la verità il *copyright* di questa alquanto moralistica definizione spetta forse a P. BUSCAROLI, *Vivaldi prete immorale*, ne *La stanza della musica*, Fògola, Torino, 1976. In polemica implicita coi precedenti autori: G. VIO, *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1, 1980, pp. 32-57.

<sup>18</sup> I-Bas, *ibidem*, Alessandro a Sicinio, Venezia 8.4.1729.

<sup>19</sup> I-Bas, *ibidem*.

<sup>20</sup> I-Bas, *ibidem*. Vedila parzialmente trascritta in Appendice B.

<sup>21</sup> Vedila in A. CAVICCHI, *op. cit.*, p. 328-30.

<sup>22</sup> I-Bas, Sicinio. La lettera di Alessandro è in Busta III, Mazzo B; il biglietto del Pasqualigo in Busta I, Mazzo C. Del secondo si fornisce la trascrizione integrale in Appendice B.

<sup>23</sup> Benedetto Antonio Pasqualigo, «nobile veneto» (in Arcadia Ferindo Mesanio), è attivo come librettista al Sant'Angelo, S. Giovanni Grisostomo, S. Cassiano fra il 1718 e il 1729 (Wiel), ma mai per Vivaldi, bensì per Orlandini e altri. Lindgren (*Nuovi studi vivaldiani*, *cit.*, p. 662) lo dà come autore de *La fede riconosciuta*, Vicenza, 1707; «d'incerto autore» sec. Allacci. Sempre secondo Allacci tradusse in versi l'*Ippolito* di Euripide e altre quattro tragedie di Seneca, tra cui la *Medea* (Venezia, per il Geremia, 1730); inoltre la *Troade* di Seneca, ivi, Andrea Rumieri, 1728. Pure avrebbe composto un «dramma marittimo» intitolato *Venezia*, rappresentato e stampato ivi, senza nome di editore, nel 1731. Sui buoni rapporti di Benedetto Pasqualigo con Benedetto Marcello e la sua collaborazione col Sant'Angelo nei momenti in cui Vivaldi ne è assente, vedi E. SELFRIDGE-FIELD (in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 536-7) e R. STROHM (*ibidem*, p. 48). Peraltro, in occasione della riduzione librettistica del *Pastor fido* guariniano, che Pasqualigo approntò nel 1721 per il Sant'Angelo (musica del Pietragnua), Marcello reagì con due composizioni poetiche di aperta critica all'operazione. Vedile pubblicate in B. MARCELLO, *Il teatro alla moda* (a cura di E. Fondi), Carabba, Lanciano, 1913, pp. 101-9. Nel 1740 pubblicò una lussuosa raccolta di vari componimenti eulogistici che fornisce indirettamente altre informazioni biografiche sul suo conto: I. *Maria piena di grazia* [...] II. *Gesù Cristo vero Dio vero uomo* [...] *votive concioni di B.A.P. nobiluomo veneziano, canonico* [...] *della cattedrale duomo di Padova* [...], Padova, Stamperia del Seminario (contiene anche un sonetto in lode di Clemente XII e un epicedio latino in lode del patriarca Marco Gradnigo, recitata davanti al Doge e al Senato il 29 novembre 1734). Cfr. altresì F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. V, p. 490; E.A. CICOGLA, *Personag-*

gi illustri della Veneta patrizia gente Pasqualigo, Picotti, Venezia, 1822; e, dello stesso autore, *Saggio di bibliografia veneziana*, Tip. G.B. Merlo, Venezia, 1847, pp. 182, 183, 262, 345, 354, 471. Inoltre: D. PASQUALIGO, *Delle famiglie Pasqualigo e Morosini* (miscellanea), I-Vnm, Ms. It. VII. 960, e I. BALDAN, [*Genealogia delle famiglie veneziane*], *ivi*, Cod. Gradenigo 81, vol. VI (Pasqualigo, stemmi A ed E).

<sup>24</sup> N. COMNENO PAPADOPOLI, *Historia Gymnasii patavini [...] tomus I*, Apud Sebastianum Coleti, Venezia, 1726, pp. 77-8. Il Pasqualigo, ancora in carica in quell'anno, è tra i dedicatari dell'opera, assieme con i colleghi Carlo Ruzzini (che fu poi Doge) e Alvisè Pisani, entrambi cavalieri e procuratori di San Marco.

<sup>25</sup> *Ibidem*, caput XII («Qui ex his Triumviris virtute, ac rebus gestis praestiterint et praestent»), p. 80, par. IX: «Hanc [scil. "munificam dexteram"] iisdem [scil. "eximiae doctrinae Viris"] porrigit ex Ordine Sapientiae majoris Joannes Petrus Paschalico Senator ad gloriam humanitatis factus, Sapientiae cujus titulos gerit, rationem habet, praetium aestimat, praemia deproperat, amator ipse accuratissimus, sed & ipse, ut paucis multa complectar, omnino sacrae deliciae doctissimorum Virorum, quos alloqui gaudet, tractare studet, a moerore, & aerumnis abducere satagit; atque ita moderatur literariam Rempublicam, ut non obsequium dumtaxat, verum amorem etiam exigat a Gymnasio».

<sup>26</sup> I-Bas, Sicinio, Busta I, Mazzo B.

<sup>27</sup> R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale*, *cit.*, p. 30.

<sup>28</sup> S. MAMY, *La diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento*, in *Nuovi studi vivaldiani*, *cit.*, p. 630. Cfr. anche D.E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague (1724-1735)*, Ph. D. Thesis, Univ. of Illinois at Urbana, 1987, pp. 142-5.

<sup>29</sup> I-Bas, *ibidem*. Vedine la trascrizione integrale in Appendice B.

<sup>30</sup> Dovrebbe trattarsi dell'*Arminio*, che Alessandro avrebbe ascoltato al Ducale di Milano nel 1730, dove fu eseguito in occasione del compleanno di Elisabeth Christine di Braunschweig-Wolfenbüttel, moglie di Carlo III di Spagna e futura imperatrice (28 agosto). Alcune lettere anteriori confermano infatti un lungo soggiorno milanese del Nostro nel corso dell'estate di quell'anno.

<sup>31</sup> Nemmeno la recente e accurata cronologia di KARL HELLER, *Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens-und Werkgeschichte*, Michaelstein/Blankenburg, 1987 («Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts», Heft 33), fornisce elementi univoci in proposito.

Eccellenza

1734 Oct 30  
1734

Mi reggo nuouam<sup>te</sup> favorito dalle <sup>te</sup> sue Benignità: di V. S.  
che si compiace spedirmi la <sup>te</sup> l'ordine del P. Monigo.  
Ho umil<sup>ta</sup> desiderato di riceuerlo con gratia  
anco l'onore pregiato di qualche <sup>te</sup> Riverenza:  
certo di V. S. a fine di poter valermene con  
più coraggio e mia umil<sup>ta</sup> speranza.  
Quando <sup>te</sup> le piaceva di darmene segno s'accetti  
che con la più profonda Venerazione cercavo  
tutta la <sup>te</sup> strada d'umiliar<sup>ta</sup>mi.

Di V. S.

Ven<sup>ta</sup> 30 Ottobre 1734

Antonio Vivaldi

Tavola 3. Lettera autografa di Vivaldi a Sicinio Pepoli, in data 30.10.1734 (I-Bas, Fondo Pepoli, Lettere a Sicinio, Busta V, Mazzo A).

Allo: Accademia Filarmonica ii

Si questo N.º numero mi presento p. ottenere dalla  
Benignità l'uso del suo famoso Teatro, pro-  
mettendoles che dalla presentazione si dovrà  
in esso fare niente verrà pregiudicato, anzi  
il tutto sarà compatito, mentre ho studiato  
molto e per la scelta de' soggetti e  
le decorazioni con che speravo dalla  
Benignità di V. M. e del Paese tutto  
quel agradiam. che posso meritare con mio  
gabinete. Vaghi

Antonio Vivaldi  
Allo: Accademia Filarmonica  
Antonio Vivaldi

Tavola 4. Supplica autografa di Vivaldi all'Accademia Filarmonica di Verona, in data 13.4.1737 (I-VEaf, Registro 9, c.lir).

## APPENDICE A

### Rettifiche e integrazioni alla prima parte (*Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli*)

1.

Pietro Morigi non nacque «intorno al 1713», ma agli inizi del 1710. L'atto di battesimo, che il Prof. Renzo Paci ci ha gentilmente comunicato, reca infatti: A di 31 gennaio 1710. Pietro Antonio Filippo figlio legittimo e naturale di Mario Morici e di d.[onn]a Anna Maria sua legittima consorte fu battezzato da me Bernardino Bellini curato; lo tennero al sagro fonte messer Giovanni di Vitale Sorci e d.[onn]a Angela del Fiorentini. Io Bernardino Bellini curato mano propria.

Fonte: Arcevia (Ancona) - olim Roccacontrada, Collegiata di San Medardo, Battezzati, Libro VIII (1695-1734), c. 76 v.

2.

Ai cenni biografici sul conte Sicinio Pepoli siamo ora in grado di aggiungere la data di nascita (17 giugno 1684). Fonte: Bologna, Archivio arcivescovile, Libri Baptizatorum della Cattedrale metropolitana di San Pietro, anno 1686, c. 203r., ad diem 28 agosto.

Sicinius Ignatius Gaspar Melchior Balthasar filius Ill:[ustriss]mi / et Ex.[cellentiss]mi D.[omini] Co:[mitis] Cornelij de Pepulis, et Ill.me et Ex.me D. Co:[mitissae] / Marie Catharine de Bentivolis eius Ux:[oris] natus die / 17 Junij 1684 hora 7.1/4 sub Parochia S. Agathae, / bap:[tizatus] die quo sup.[r]a solemniter ad Altare Maius / ab Ill:mo et R:[everendiss]mo D. Co: Ugo de Alberгатis Abbas, et / Archipresbiter[o] Ecc:[lesiae] Metrop:[olita]ne J.[uris] U.[triusque] D.[i]octore Colleg:[iat]o / Comp:[ater] Ill:us et Ex.mus Do. Co: Eneas Caprara Mare= / schallus, et pro eo Ill:mus D. Co: Ludovicus Capra= / ra eius frat:[er].

Da notare il lunghissimo lasso di tempo (più di due anni) intercorso fra la nascita e il battesimo solenne. La prassi, comune nelle famiglie nobili, era volta ad economizzare sulle ingenti spese della cerimonia nel caso non raro di una precoce morte dell'infante, che comunque aveva già ricevuto l'acqua battesimale in casa. La personalità del padrino per procura, il celebre generale asburgico Enea Caprara che risiedeva a Vienna, serve ad illuminare i futuri stretti rapporti (del resto ereditari) di Sicinio con la corte imperiale (cfr. C. VITALI, *Una fonte inedita per la biografia di Farinelli, cit.*).

3.

Ai numerosi uffici ricoperti dal conte Rambaldo Rambaldi si deve aggiungere per il 1732-4 quello di «fabbricere» del Teatro Filarmonico di Verona, assai rilevante per la comprensione della vicenda vivaldiana narrata. Cfr. E. PAVOLEDO, *I teatri del Veneto. Verona, Vicenza, Belluno, Corbo e Fiore, Venezia*, 1985, pp. 81-2.

4.

I due autografi vivaldiani trascritti alla p. 54 della prima parte del presente articolo («Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989) vengono qui riprodotti alle Tavole 3 e 4.

## 5. Le carriere di Castori e Morigi attraverso i libretti

## Castore Antonio Castori

anno	città/teatro	titolo	poesia/musica	personaggio
1717	Ancona/ Fenice	<i>La forza del sangue</i>	Silvani/Lotti	Elena <sup>1</sup>
1718 carn	Roma/ della Pace	<i>Massimo Puppieno</i>	Aureli/Pallavicino	Flavio <sup>2</sup>
	ivi	<i>La pastorella al soglio</i>	Corradi/ diversi?	Arideo <sup>3</sup>
1720 genn	Ancona/ Fenice	<i>Alessandro Severo</i>	Zeno/ Lotti-Pollarolo	Giulia Mammea
carn	ivi	<i>Semiramide</i>	?/diversi	Semiramide <sup>4</sup>
1722 carn	Pesaro/ Pubblico	<i>L'Amor tirannico</i>	Lalli/Orlandini- Tinazzoli	Tigrane
aut	Ve/S. Moisè	<i>Gl'inganni felici</i>	Zeno/Buini	Demetrio <sup>5</sup>
1724 ago	Milano/ Ducale	<i>Agrippa, tetarca di Gerusalemme</i>	Stampa/Buini	Agrippa
aut	Genova/ S. Agostino	<i>L'Arrenione</i>	Silvani/?	Amilcare
aut	ivi	<i>Il Ricimero</i>	Noris/Ciocchetti	Olderico
1725 est	Perugia/ dei Nobili	<i>La Rosmira</i>	Stampiglia?/?	Emilio <sup>6</sup>
carn	Mi/Ducale	<i>Elena</i>	Stampa/A. Fioré	Menelao
carn	ivi	<i>Nerone</i>	Piovene/Vignani	Tiridate
1726 carn	Firenze/ Cocomero	<i>L'ingratitude gastigata</i>	?/?	Alarico <sup>7</sup>
carn	ivi	<i>La Mariane</i>	Lalli/ Albinoni-Porta	Ottaviano <sup>8</sup>
1727 carn	Torino/ Regio	<i>Antigona</i>	Pasqualigo/ Orlandini	Ceraste
	ivi	<i>Didone abbandonata</i>	Metastasio/Sarro	Araspe
1728 carn	Firenze/ Pergola	<i>L'Andromaca</i>	Zeno/?	Oreste <sup>9</sup>
carn	ivi	<i>L'Ernelinda</i>	Silvani/Vinci	Vitige <sup>10</sup>
1729 carn	Roma/ della Pace	<i>Rosmene</i>	?/Costanzi	Argene <sup>11</sup>
carn	ivi	<i>Arianna e Teseo</i>	Pariati/Leo	Alceste <sup>12</sup>

aut	Ve/S. Giov. Grisostomo	<i>Onorio</i>	Lalli-Boldrini/ Ciampi	Eucherio <sup>13</sup>
1730 carn	ivi	<i>Artaserse</i>	Metastasio/Hasse	Megabise <sup>14</sup>
carn	ivi	<i>Idaspe</i>	Candi/Broschi	Ircano
carn	ivi	<i>Mitridate</i>	Zeno/Giay	Dorilao <sup>15</sup>
1731 carn	Fano/della Fortuna	<i>L'incostanza schernita</i>	Cassani/Albinoni	Filandro <sup>16</sup>
	ivi	<i>Artaserse</i>	Metastasio/Vinci	Arbace <sup>17</sup>
lugl	ivi	<i>L'innocenza giustificata</i>	Silvani/Orlandini- Broschi	Arbace
magg	Gubbio	[Cantata] <sup>18</sup>	?/?	Pietà
1732 carn	Milano/ Ducale	<i>Antigona</i>	Pasqualigo/?	Ceraste
	ivi	<i>Gianguir</i>	Zeno/?	Mahomet
1733 carn	Perugia/ dei Nobili	<i>Catone in Utica</i>	Metastasio/Vinci?	Cesare
1733 inv	Napoli/ S.Bartolomeo	<i>Caio Fabricio</i>	Zeno/Hasse	Volusio <sup>19</sup>
28 ago	ivi	<i>Il prigionier superbo</i>	?/Pergolesi	Viridate
4 nov	ivi	<i>Nitocri, regina d'Egitto</i>	Zeno-Lalli/Leo	Sesostri
1734 carn	ivi	<i>Cajo Marzio Coriolano</i>	Pariati/Conti	Azio Tullio
aut	Ve/S. Angelo	<i>Tamiri</i>	Vitturi/Galuppi	Clearco
1735 carn	ivi	<i>Cajo Fabricio</i> <sup>20</sup>	Zeno/Hasse	Pirro
carn	ivi	<i>Lucio Vero</i>	Zeno/Araja	Vologeso
1736 carn	ivi/S. Gio. Grisostomo	<i>Alessandro nell'Indie</i> <sup>21</sup>	Metastasio/Hasse	Porò
1737 carn	ivi/ S. Angelo	<i>Lucio Vero</i>	Zeno/Araja	Vologeso
1738 carn	Mantova/ Arciduale	<i>Alessandro nell'Indie</i>	Metastasio/Hasse	Porò
carn	ivi	<i>Il Temistocle</i>	Metastasio/ Pampani?	Serse
1740 carn	Macerata	<i>Artaserse</i>	Metastasio/ Pampani	Arbace

## Pietro Morigi

anno	città/teatro	titolo	poesia/musica	personaggio
1727 carn	Jesi <sup>22</sup>	<i>Tolomeo et Alessandro</i> <sup>24</sup>	?/?	Seleuce <sup>23</sup>
1728 carn	Macerata	<i>La pastorella al soglio</i> <sup>26</sup>	Corradi/?	Egina <sup>25</sup>
carn	ivi	<i>Lucio Vero</i>	Zeno et al./?	Lucilla
1729 carn	Roma/ alle Dame	<i>Ezio</i>	Metastasio/ Auletta	Onoria
carn	ivi	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Metastasio/ Vinci	Tamiri
1730 est	Bologna/ Malvezzi	<i>Artasere</i>	Metastasio/ diversi	Arbace <sup>27</sup>
1731	Mantova/ Arciduca	<i>Costantino</i>	Zeno-Pariati/ Schiassi	Costantino <sup>28</sup>
mag	Venezia/ S. Samuele	<i>Venere placata</i>	Stampa/ Courcelle	Tirsi
1732 aut	ivi/ S. Angelo	<i>Ardelinda</i>	Vitturi/ Albinoni	Ateste
carn	Livorno/ S. Sebastiano	<i>Rodelinda, regina de' Longobardi</i>	Salvi/?	Grimoaldo <sup>29</sup>
1733 aut	Firenze/ Pergola	<i>Ardelinda</i>	Vitturi/Albinoni	Ateste <sup>30</sup>
carn	Verona/ Acc. Filarm.	<i>Artasere</i>	Metastasio/ Hasse	Arbace <sup>31</sup>
carn	ivi	<i>Il Demetrio</i>	Metastasio/ Hasse	Olinto <sup>32</sup>
	Genova/ S. Agostino	<i>L'Olimpiade</i>	Metastasio/ Sandoni	Licida
1734 carn	ivi	<i>Adriano in Siria</i>	Metastasio/ Sandoni	Farnaspe
1735 carn	Vr/Accademia Filarmonica	<i>L'Adelaide</i>	Salvi/ Vivaldi	Idelberto <sup>33</sup>
carn	ivi	<i>Il Tamerlano</i>	Piovene/Vivaldi- Giacomelli-Hasse <sup>35</sup>	Andronico <sup>34</sup>
1736 29 <sup>37</sup> genn	Pietroburgo/ Palazzo d'inverno	<i>La forza dell'amore e dell'odio</i>	F.P. [sic]/Araja	Taxile <sup>36</sup>

1742 29 <sup>38</sup> mag	Mosca Teatro provvisorio	<i>La clemenza di Tito</i>	Metastasio/ Hasse-Madonis- Dall'Oglio	Sesto
1746 carn	Genova/ S. Agostino	<i>Merope</i>	Zeno/Mazzoni-Hasse- Lampugnani et al.	Epitide <sup>39</sup>
1748	Brescia/Acc. d. Erranti	<i>La Didone abbandonata</i>	Metastasio/ Chiarini	Enea <sup>40</sup>
	ivi	<i>La Semiramide riconosciuta</i>	Metastasio/ Hasse	Scitalce <sup>41</sup>
1749 carn	Verona/Acc. Filarmonica	<i>Il Demetrio</i>	Metastasio/ Maggiori et al.	Alceste
aut	Vicenza/ delle Grazie	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Metastasio/ Bertoni et al.	Scitalce <sup>42</sup>
1750 carn	Torino/ Regio	<i>Didone</i>	Metastasio/ Terradellas	Enea
carn	ivi	<i>Siroe</i>	Metastasio/ G. Scarlatti	Siroe
1751 aut	Venezia/ S. Cassiano	<i>Griselda</i>	Zeno/Latilla	Gualtiero
1752 carn	ivi	<i>Adriano in Siria</i>	Metastasio/ G. Scarlatti	Farnaspe
carn	ivi	<i>Venceslao</i>	Zeno/Pampani	Casimiro
1753 carn	Milano/ Ducale	<i>Antigona</i>	Metastasio/?	Demetrio
carn	ivi	<i>Demofonte</i>	Metastasio/ Jommelli	Timante
1768	Londra/ Haymarket	<i>Sesostri</i>	Zeno-Pariati- Bottarelli/ P.A. Guglielmi	Orgontes
	ivi	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Cigna Santi?- Bottarelli/ P.A. Guglielmi	Euribate
1770 gen	ivi	<i>Ezio</i>	Metastasio-Bottarelli/ P.A. Guglielmi	Varo
1771	ivi	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Metastasio- Bottarelli/ G. Cocchi	Sibaris
1772	ivi	<i>Artaserse</i>	Metastasio- Bottarelli/ T. Giordani	Megabise
	ivi	<i>Demetrio</i>	Metastasio-Bottarelli/ P.A. Guglielmi	Mitranes

A parziale modifica di quanto scritto nella puntata precedente: che Morigi fosse attivo a Londra tra il 1765 e il 1768 è affermato da R.A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie*, cit. Lo spoglio dei libretti londinesi (condotto sulla base della schedatura finora inedita effettuata da David Bryant, che qui si ringrazia per la sua cortese collaborazione) dimostra soltanto che Morigi cantò ancora all'Haymarket nelle stagioni '68-72, prevalentemente in opere di Pietro Alessandro Guglielmi su soggetti metastasiani rimaneggiati, e sempre in ruoli molto modesti di comprimario.

Negli stessi anni, a partire dal 1766 con *Gli stravaganti, o sia i matrimoni alla moda* (libr. di ignoto rifatto da Giovanni Gualberto Bottarelli, forse con musica di Piccinni – è lo stesso libretto noto anche come *La schiava*), inizia a comparire sullo stesso teatro anche il basso buffo Andrea Morigi, a volte qualificato «di Bologna» – probabilmente un parente di Pietro, già attivo a Venezia tra il 1762 e il 1766. Altri suoi spostamenti sono documentati dal carteggio di Padre G.B. Martini: I-Bc, I.28.106, Torino 17.4.1765 (Quirino Gasparini cita «il Basso Sig. Morigi»); ivi, I.13.156, Londra 26.10.1782 (Ferdinando Bertoni annuncia l'arrivo a Londra del «Sig. Morigi», che gli ha recapitato una lettera dello stesso Padre Martini). Continuerà ad esibirsi a Londra almeno fino al 1787, interpretando parti di secondo o di terzo uomo in opere di Anfossi, Traetta, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Fischietti, Bertoni e ancora Guglielmi. E nel 1782 esordisce all'Haymarket, nel ruolo di protagonista dell'*Ifigenia in Aulide* di Bertoni, anche una «Signora Morigi» – forse la stessa Margherita Morigi che l'anno precedente al San Moisé di Venezia aveva interpretato il *title role* nel *Trionfo di Arianna* di Anfossi. Pare di intravedere dietro questi dati una strategia ben nota dell'emigrazione italiana all'estero, ripetutasi in anni anche più prossimi a noi. Il lavoratore che è riuscito a sistemarsi all'estero chiama a raggiungerlo anche i parenti (il nipote, la moglie di lui?).

## APPENDICE B

1.

Atto di battesimo di Alessandro Pepoli.

Fonte: Bologna, Archivio arcivescovile, Libri Baptizatorum della Cattedrale metropolitana di San Pietro, anno 1684, c. 69v., ad diem 7 marzo.

Alexander Maria Caetanus Carolus Rochus Gaspar / Melchior Balthasar filius Ill.[ustrissi]mi D.[omini] Co:[mitis] Cornelli[de] Pepulis, et Ill:mae D.[ominiae] Co:[mitissae] Mariae Catharinae / de Bentivolis eius Ux:[oris], natus die 16. Mensis / Augusti 1682 sub Parochia S. Agathae, / bap:[tizatus] ut sup:[r]a solemniter, ad Altare Maius, / ab Ill:mo et R:[everendissi]mo D. Ascanio Castello Ecc:[lesiae] Metrop:[olitanae] / Canonico, Comp.[ater] Sereniss:mus D.D. Cosmus / Tertius Magnus Dux Etruriae, et pro eo / Ill:mus D. Co: et Eques Vincent.[iu]s Ranutus.

2.  
Alessandro a Sicinio Pepoli su Anna Girò e il suo protettore Piero Pasqualigo.  
Fonte: cfr. n. 20.

Ven.[ezi]a 7 Maggio 17  
29

Cariss.[im]o Fr[at]ello

È così indiscreto, et importuno lo spian= / tato, benchè nobile, Protettore della / Girò, che pretendeva, e voleva di nuo= / vo Farmi Copiare una sua minuta, / p[er] obligarvi ad astringere il Bonna= / zzoli, con stretto indispensabile impe= / gno, di assolut.[ament]e prender la sudetta / p[er] 2.a Donna, ognor che Habbia l'Im= / preseria di Genova, e la P.[rim]a Donna sij / di Rango superiore. Così vanneggiano / questi ridicoli Petronij, p[er] le loro Prot= / tete. Sara dunque bene avisare / il Bonnazzoli, se pure accetterà l' / impresa poco utile di Genoa, à pro= / porre una pagha, ò onorario basso //

acciò non l'accetti, e così p[er] levar= / mi, e levarci ambidue dalla criti= / ca, di questo Gentiluomo, che è / Famoso, p[er] il suo libero, e molte / volte poco proprio Parlare detto / Piero Pasqualigo. non mancherran= / no altri mezzi termini, p[er] mostrare / qualche impegno anteriore con altra / Cantatrice p[er] liberarsi da q[ues]ta, che appena sà solfeggiare. /

Il sud.[dett]o hà scritto ancora alla M.[arches]a / Bevilaqua, p[er]che impegni costi la / M.[arches]a Albergati, e voi p[er] tale effetto, e grave interesse, e così molto //

e moltiss.[im]i si perdono in q[ues]te debolez= / ze e nelle Maschere, e nelle vicine.[anz]e (?) / di opere, e libertinagi, / e n[on] pensano / à q[ues]to evid.[ent]e Castigo, di q[ues]te acque, et inondationi, che benchè purtroppo / da noi, e sul Ferrarese sijno smisu= / rate, n[on]ostante il Polesine, il Padoa= / no, et il visentino al Piano, e Trevi= / sano tutto stanno sotto l'acqua, e / non pensano à Far orationi, anzi / dicono, che sono Rugiade buone, / e se ben abbondanti, ch' n[on] v'è nul= / la da stupirsi, e con q[ues]te belle pro= / positioni perdono tutto, e n[on] pen= / sano à mutar vita. //

In 4 mesi si Fà Conto p[er] q[uan]to si / puol sapere, sijno morte più di 15 milla persone, ò di Punte, ò / di mal di Petto, et in pochi / mom[ent]i, e ne meno di q[ues]to, voglio= / no sentirne Parlare, onde / mi sembrano tutti Epicurei. //

Io vi Confesso, che sono infine abbat= / tuto, et apprendo il Castigo, e p[er] tre anni intieri, una tanta / desola[zio]ne, p[er] q[ues]te acque, che / sempre ci tengono in affanni. / Per forza conviene differire il //

mio viaggio sino à un mese di più / che sarà appunto dopo le Feste di / Pasqua, se pure Iddio p[er] sua Mise= / ricordia, Havrà donato alle n[ost]re / miserie un fermo sereno. //

È arrivato Carestini, Posterla, e Tesi / Bianca,<sup>43</sup> l'opera sarà buona, ma / non basta p[er] sollevarmi, ne pure / un poco dal inquietud[in]i, che provo p[er] / si freq.[uent]e [!] Disastri. Gr[azi]e à Dio, e p[er] sua / Pietà mi trovo assai bene di salute. / nuove n[on] ve ne sono, et in tanto Res= / to al solito con vero affetto

Di voi Fr[at]ello Cariss.[im]o

Ob[b]l[i]g[atissim]o Ser.[vitor]e Fr[at]ello aff.mo

Aless.[andr]o Pepoli

3.  
Alessandro a Sicinio Pepoli sulla situazione della musica teatrale a Venezia.  
Fonte: cfr. n. 29.

Ven.[ezi]a 3 Feb[b]r[ai]o 1731

Cariss.[im]o Fr[at]ello.

Dopo quattro giorni, che m'ero alq[uant]o rim= / messo, e ch'ero and[at]o p[er] vedere il Ridotto, / si è rinforzato un orrido Freddo tra= / passante, p[er] cui sono ricaduto come / P.[rim]a. L'Orlandini è stato peggio di / me, e n[on] è ancora Rimmesso.

Credo che Luni, parta p[er] costì, se' si / sentirà bene affatto. La sua Mu= / sica, ora che non v'è più, da tutti / viene desiderata; e q[ues]to Paese in fi= / ne è matto affatto.

In Ven[ezi]a di compositori buoni, n[on] v' / è altro, che il Porpora, et il Mari=  
//

to di Faustina, che veram.[ent]e a / Milano, fece al mio tempo un / Capo d'opera. Tutti gli altri / veri venetiani, n[on] vagliono un / soldo. N[on] essendovi più l'opera / à Piacenza, v'è ancora / Il Famoso Giacomeli. //

Vi rendo mille gr[azi]e p[er] gli Favori fatti / alla mia Monaca, et al Figlio, / che spero Havrà una compi= / ta subord[inazione]; alla v[ost]ra prud.[ent]e / insinuazio-  
ne. //

Sub:[it]o qui si seppe la calda questione / fra il Fiaschi, e Calcagnini, con gran / discapito del P.[rim]o, qui molto se ne / parla, essendo stato qui 10 Giorni / il Geloso Fiaschi.

Havrete ricevuto altra mia premura / p[er] l'amoer,<sup>44</sup> p[er] la S.a M.[arches]a Zanobria, / se potrete riuscire, mi sarà gran / favore. Resto intanto col solito / affetto tutto

Di voi Fr[at]ello Cariss.[im]o  
Ob[b]l[i]g[atissim]o Ser.[vitor]e Fr[at]ello aff.mo  
Aless.[andr]o Pepoli

4.  
Condoglianze di Piero Pasqualigo a Sicinio Pepoli per la morte del fratello Alessandro. Fonte: cfr. n. 22.

Ecc:[ellenz]a Stimatissima

Non vi è Persona al Mondo più / adolorata di me. V: Ecc.a lo pensi / dalla Grande Servitù, ed Amititia [!], / ch'io vantavo per tante raggioni / verso l'Illustre, mà Sgraziato / Ecc:mo suo F[rate]llo. Dio lo hà voluto / (spero à sè) rapindolo [!] à noi; / e q[ues]to solo riflesso rafrena le / mie lagrime che gli devo. In tanta perdita. V: Ecc: con la / sua Gratia, e Padronanza può solo / redimermi dalla passione, e ciò / seguirà, se sia per essere degno / dei suoi pretiosi comandi, e della / sua Padronanza, che tanto io stimo. / e vivam:[en]te imploro per sua Gratia. //

In Verità, che sono colpito assai /, ed il S: Marchese Davia, che / suplico d'honore q[ues]to mio / Folgio [!], nel presentarlo à V: Ecc:a / lo può sapere a pieno conosc= / endo il mio Cuore, e quanto mi Gloriassi di essere Servidore / al Degno Ill:mo, e Massimo mio Padron. / Tale fisso [!] di essere verso di / V: Ecc:a che ugualm:[ent]e io stimo, / e che suplico di prevalersi in / avvenire, ove volggia [!] à Talento.

Così mi rassegnò di / V: Ecc:a / H:[umilissimo] D:[evotissimo] O: Ob:[bedientissimo] S:[ervitor]e V:[er]o / P:[ier]o Pasqualigo S: M:[ari]a Zobenigo / V:[enezi]a li 19 [recte:29] xmbre: 1731.

## NOTE ALLE APPENDICI

<sup>1</sup> Secondo il libretto: «Castoro Castori da Gubbio».

<sup>2</sup> Secondo il libretto: «virtuoso di casa Vallemani».

<sup>3</sup> V. nota precedente.

<sup>4</sup> «Castoro Castori da Gubbio».

<sup>5</sup> Sec. il libretto: «Castor Castori romano».

<sup>6</sup> Sec. il libretto: «virtuoso del serenissimo di Modona».

<sup>7</sup> Sec. il libretto: «Castoro Antonio Castori da Gubbio, virtuoso di S.A.S. di Modana».

<sup>8</sup> V. nota precedente.

<sup>9</sup> Sec. il libretto: «virtuoso del duca di Parma».

<sup>10</sup> V. nota precedente.

<sup>11</sup> V. nota precedente.

<sup>12</sup> V. nota precedente.

<sup>13</sup> «Virtuoso del serenissimo di Parma».

<sup>14</sup> Sec. il libretto: «Virtuoso del Duca di Parma».

<sup>15</sup> Sec. il libretto: «Castoro Antonio Castoreo».

<sup>16</sup> «Virtuoso del duca di Parma».

<sup>17</sup> V. nota precedente.

<sup>18</sup> [15 maggio].

<sup>19</sup> «Antonio Castorini, detto Castorino».

<sup>20</sup> «[...] probably a pasticcio: seventeen of the arias were new, and none of the singers was associated with Hasse» (F. L. MILLNER, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, UMI Research Press, s.l., p. 17).

<sup>21</sup> Rifacimento della *Cleofide*.

<sup>22</sup> «da rappresentarsi nella sala dell'illustrissimo Magistrato di Jesi».

<sup>23</sup> «Pietro Morici dalla Rocca Contrada».

<sup>24</sup> *o vero La corona disperata*.

<sup>25</sup> «Pietro Morici da Jesi».

<sup>26</sup> *o vero Odoardo re d'Inghilterra*.

<sup>27</sup> «Pietro Murigi».

<sup>28</sup> «Pietro Muriggi, virtuoso del principe Filippo langravio d'Assia Darmstat».

<sup>29</sup> «Pietro Morigi, virtuoso del principe d'Assia d'Armostat».

<sup>30</sup> «Pietro Murigi, detto Marchigiano».

<sup>31</sup> V. nota precedente.

<sup>32</sup> «Pietro Morigi di Roccacontrada musico dell'Imperatrice di tutte le Russie».

<sup>33</sup> «virtuoso del principe Filippo langravio d'Assia Darmstat».

<sup>34</sup> V. nota precedente.

<sup>35</sup> Cfr. BELLINA *et al.*, *I libretti vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1982.

<sup>36</sup> Libretto non catalogato da Sartori; vedine riproduzione fotografica del frontespizio in MOOSER, *op. cit.*, vol. I (fra le tavv. fuori testo, n.n.). Fu pubblicato in italiano, con traduzioni russa, tedesca e francese, dalla stamperia dell'Accademia delle Scienze.

<sup>37</sup> Secondo il calendario giuliano. È la prima opera italiana mai rappresentata in Russia.

<sup>38</sup> Libretto non catalogato da Sartori. Si tratta, a quanto si può intuire, di un pasticcio assemblato sulla base del *Tito Vespasiano* rappresentato a Dresda nel 1738 (a sua volta rifacimento dell'omonima opera cantata a Pesaro nel 1735). Cfr. MILLNER, *op. cit.*, p. 169 sgg.

<sup>39</sup> «Pietro Moriggi di Rocca Contrada».

<sup>40</sup> «virtuoso dell'imperatrice di tutte le Russie».

<sup>41</sup> V. nota precedente. La parte di Scitalce era stata scritta nel 1745 per il soprano Carestini, ma non era di estensione eccessivamente acuta, tant'è vero che nel rifacimento dresdese del 1747 fu cantata dal contralto Annibali senza bisogno di trasposizioni e con pochissime alterazioni. (Cfr. MILLNER, *op. cit.*, p. 117).

<sup>42</sup> «virtuoso dell'imperatrice di tutte le Russie».

<sup>43</sup> Ironico. Vittoria Tesi era famosa per la sua carnagione scura e i capelli crespi (Farinelli la chiama nei suoi carteggi "l'Affricana Tesi"). Giovanni Carestini e Costanza Posterla cantarono qualche mese più tardi al San Samuele per la Fiera dell'Ascensione.

<sup>44</sup> Stoffa di seta.

# The Pepoli Brothers vs. Vivaldi and Anna Girò

## *Summary*

Examination of an episode of 1729-31 throws new light on the Bolognese count Sicinio Pepoli's refusal in 1734 to commission an opera from Vivaldi. Protagonist in the earlier event was Sicinio's elder brother Alessandro, exiled to Venice for attempted murder of his own wife by poisoning, and victim of the Venetian noble Piero Pasqualigo's manoeuvres in favour of Anna Girò. Pasqualigo was a member of the Vivaldi circle. In a series of confidential letters, Alessandro shows his contempt for the singer and her milieu – Vivaldi included. This was not merely a case of moralistic prejudice, but rather a more general devaluation of the entire contemporary Venetian operatic school to which Alessandro Pepoli, his brother Sicinio and the marquis Guido Bentivoglio (friend and relation of the Pepoli brothers) preferred the new composers of Metastasian and «Neapolitan» tendency – Hasse, Porpora, Leo, Vinci, Orlandini, etc.

In addition, Sicinio, whose role at the Teatro Malvezzi might be described as artistic director and who was in a position to influence Bolognese theatrical politics in general through his protection of Cesare Bonazzoli, impresario at the Teatro Formagliari, was inclined to favour the great stars of eighteenth-century *bel canto* (Farinelli, Cuzzoni, Bordoni, etc.), extraneous to Vivaldi's impresarial strategy both in terms of vocal tradition and, still more, remuneration. Together, these facts would seem to provide a reasonable explanation for the surprising absence of Vivaldi from Bolognese operatic life from the mid 1720's onwards.

An appendix contains corrections and integrations regarding the biography and careers of a number of persons cited in the first part of the study (in particular, the castrato singers Pietro Morigi and Castore Castori).

*(The End)*

## “Tragédie” into “Dramma per musica” (Part Four)

Reinhard Strohm

In the preface to his libretto *Amore e maestà* (1715), Antonio Salvi expressed the hope to become the first dramatic author to make his spectators

[...] sortir dal Teatro con le lagrime, fra le dolci armonie della Musica.

(... leave the theatre in tears, surrounded by sweet musical harmonies).<sup>1</sup>

Probably, this was just a flowery expression of his claim that his libretto was the first proper musical tragedy. It would be good to know, nevertheless, whether he was actually the first dramatist to achieve this effect on his audience, or whether he achieved it at all.

One thing is certain: he was not to be the last. If there is to be any justice in the historiography of opera, then *Amore e maestà*, the forerunner of *Didone abbandonata* and *Catone in Utica*, must be respected as another ancestor of *Aida* and *Wozzeck* and countless other operatic tragedies, which sweeten the cathartic effect of compassion with a more expansive feeling of musical *Weltschmerz*.

It could be that Salvi had no clear idea as yet of the dramaturgical implications of his juxtaposition of “tears” and “musical harmony” – but then, do we? Also, he may not have meant to say that the *funesto fine* of his libretto and the concept of “musical sweetness” had anything specific to do with each other. But his remark is probably more than a crude assertion concerning the history of a theatrical genre. It seems at once more Aristotelian (concentrating, as it does, on the effect on the spectators) and more modern, psychological: it identifies a culinary feeling, or even an element of seduction, in the theatrical experience of tragedy.

Is it true, then, that opera – well beyond the confines of tragedy – conveys a sweeter and easier experience of the world, has more feminine or even “effeminate” connotations than spoken drama? Or should one say that operatic music changes the appreciation of a drama because music is by nature a different thing? It is well worth questioning whether the opposition “opera / drama” is of a quality that transcends the history of the respective manifestations, as many writers on opera seem to believe. A better knowledge of the transfers from drama to opera in the Baroque period (for which Antonio Salvi is a paradigm) may just be what we need to complement existing studies of

the same phenomenon in Beaumarchais / Da Ponte, and in nineteenth-century opera. Given his chronological position, Salvi's steps from spoken tragedy to *tragedia per musica* would seem crucial. The following investigation compares, once more, Salvi's libretto with its model, Thomas Corneille's tragedy *Le Comte d'Essex* of 1678.

### A survey of the dramaturgical changes

Let us reconsider Salvi's preface to the libretto, the beginning of which we have just quoted. The following assertions of the author will guide us in the recognition of the different levels on which the libretto deviates from the spoken play.

Il soggetto è l'istesso che già esposse sulle scene di Francia il famoso Tommaso Cornelio, sotto il nome del Conte d'Essex: ma dovendo questa (sc. Tragedia) servire alla Musica, alla Compagnia, ed al Teatro Italiano, m'è convenuto fingere la Scena in Persia, scemare il numero degli Attori, variar lo Scenario, far comparire varie azioni; ed alterarla molto dal suo Originale. Ho però conservato i caratteri de' principali Personaggi, e resa la catastrofe più funesta, e più spessi gl'incidenti; [...]

(The subject is the same as has been presented on the French stage by the famous Thomas Corneille, under the title of the Count of Essex: but since the tragedy has to serve the Music, the Cast, and the Italian stage, I rather decided to set the scene in Persia, diminish the number of roles, vary the stage-sets, introduce varied actions, and greatly change the piece with respect to the original. I have, however, preserved the characters of the principal roles, made the catastrophe more fatal and tightened the succession of events...).

The first sentence (until "Originale"), which enumerates Salvi's changes, still recalls the older habit of librettists who excused themselves for their "shortcomings" with the operatic conventions – despite the fact that he does not admit any shortcomings. But how music, cast and Italian stage can have caused the particular changes that were made in this case is open to question.

The second sentence, by contrast, seems to describe the similarities with the model that remain. Making the catastrophe more fatal and tightening the course of events are presented not as changes but as enhancements of the inherent tendencies of the subject, or indeed of Corneille's tragedy. This may indicate that Salvi saw himself as writing in the same *genre*.

*Amore e maestà* and *Le Comte d'Essex* are more similar to each

other than were Apostolo Zeno's *Teuzzone* and its French models, discussed in parts One and Two of this study.<sup>2</sup> The changes of subject, characters and scenic structure can be illustrated on the basis of this table:

**Table I**

*Le Comte d'Essex*  
Thomas Corneille (1678)

*Amore e maestà*  
Antonio Salvi (1715)

Characters

Élisabeth, reine d'Angleterre	Statira, regina di Persia
Henriette, Duchesse d'Irton, aimée du comte d'Essex	Rosmiri, principessa, sposa di Mitrane
Le Comte d'Essex	Arsace, supremo generale del regno
Le Comte de Salisbury, ami du comte d'Essex	Megabise, amico di Arsace
Cécile, ennemi du comte d'Essex	Mitrane, principe Persiano
Tilney, confidente d'Élisabeth	Artabano, consigliere della regina
Crommer, capitaine des gardes	

Scenes and stage-sets<sup>3</sup>

—	"a" I 1-3 Sala reale addobbata per le nozze di Rosmiri e Mitrane
I 1-3	"b" I 6-9 Piazza di Persepoli avanti la Regia
II 1-8	"c" I 10-13 Camera Reale
—	"d" II 1-6 Salone del consiglio con trono
—	"e" II 7-9 Giardinetto dell'appartamento di Rosmiri
III 1-4	"f" II 10-14 Anticamera con tavolino da scrivere, e sedie
—	"g" III 1-2 Cortil Regio
IV 1-5	"h" III 3-5 Prigione
V 1-8	"i" III 6-13 Giardino Reale

The upper part of the table shows immediately how the hierarchical structure of the cast is preserved – notwithstanding the replacement of a modern British with a supposedly ancient Persian courtly setting, and notwithstanding the cutting of one role (Crommer speaks only once in Corneille). Concerning the change of setting, we have already suggested reasons for such a procedure in Parts One and Three of this study: they included the greater freedom from historical restraints, and the greater appeal of fantastic, colourful scenography afforded by a more exotic setting. As for the reduction of roles, this brings their number to six and thus conforms to conventions of casting in Italian opera (i.e. to the “Compagnia”).

French tragedy did, of course, not work with changeable scenery (*mutazioni di scena*), whereas Italian opera always did. Here is, then, a change resulting directly from the traditions of “il Teatro Italiano”. I suspect, however, that Salvi specifically mentioned the matter because his individual selection of stage-sets had to do with changes of the plot.

By saying that he introduced “varie azioni”, he meant *more* varied actions than there were in the original – and the actions were connected with his stage-sets, as shall be explained.

Finally, there is the global statement apparently covering everything else: “alterarla molto”, i.e. the tragedy has been greatly changed.

This may have to be read in a specific sense, too – probably as indicating actual changes of the dialogue (*diction*). This aspect of the comparison can be touched upon only briefly here (for an extended discussion see Part Two of this study). There is almost no scene where Salvi reproduces the original dialogue throughout in its succession of argument and counterargument. In many cases, however, he takes over more than one argument or “conpetto” from the original scene, combining them with new material or omitting other original material. In some scenes, his words closely reflect Corneille’s, and approach the status of a translation:

V 4

ÉL.                   Approchez: qu’avez-vous fait du comte?  
On le mène à la mort, m’a-t-on dit.  
CE.                   Son trépas  
Importe à vôtre gloire ainsi qu’à vos états.

- STA. Artabano, Mitrane,  
Che faceste d'Arsace?  
ART. Quanto il giusto chiedeva.  
L'interesse del Regno, e la tua pace.

Even here, a lesser element of communication is omitted (line 2); what counts is the reproduction of argument and counterargument (of "ideas") in their original conceptual status and order.

More often, Salvi's discourse reorders or reevaluates the ideas. The following passage involves, significantly, an aria as well.

I 2

- CO. Cet amour où mon coeur tout entier s'abandonne...  
DU. Comte, n'y pensez plus, ma gloire vous l'ordonne.  
Le refus d'un hymen par la reine arrêté  
Eût de nôtre secret trahi la sûreté.  
L'orage est violent; pour calmer sa furie, 5  
Contraignez ce grand coeur, c'est moi qui vous en prie:  
Et, quand le mien pour vous soupire encor tout bas,  
Souvenez-vous de moi, mais ne me voyez pas.  
Un penchant si flatteur... Adieu: je m'embarrasse;  
Et Cécile qui vient me faut quitter la place. 10

"b" I 7

- ARS. Pensi tu che 'l mio core  
Possa cangiare affetti, e possa...  
ROS. Addio,  
Se più t'ascolto, ah! lassa!  
Me stessa, e 'l mio dover pongo in obbligo. 5  
ARS. Così mi lasci ingrata  
Né vuoi ch'io t'ami più?  
ROS. Amami pur se vuoi,  
Ma sia l'amar virtù,  
Per non mirar mai più questi miei rai;  
Tra dolci sospir tuoi 10  
Getta un sospir per me,  
Ma non cercar mercè che non l'avrai.

The common ideas are: 1) his total devotion (lines 1 / 1-2) – not expressed, however, in the same terms; 2) that she orders him not to see her again (2, 6, 8 / 7-9, 12); 3) that she fears to lose her countenance

(9 / 3-4). These ideas do not appear in the same order and are interspersed with other arguments individual to each text (lines 3-5, 10 / 5-6). Additionally, there is the common idea or image of the hidden sighs (7 / 10-11); but in Corneille, they are *hers*, in Salvi *his!* (This has also to do with the character of the aria).

The announcement of Cécile's arrival (line 10) is a dramatic convention typical of the French tradition and is omitted by Salvi – although it is by no means unknown in Italian librettos.

It seems to me that the leading or generative idea of the passage is the concise rhetorical opposition

Souvenez-vous de moi, mais ne me voyez pas,

which becomes inflated to

Amami pur se vuoi,  
Ma sia l'amar virtù,  
Per non mirar mai più questi miei rai.<sup>4</sup>

It is the concept of loving self-sacrifice around which the passage revolves; it breathes all the tenderness and self-pity of this sentimental love-story as a whole. Corneille's diction is at a high point here, despite the rather sobering, tactical argumentation in lines 3-5. Salvi omits this point and concentrates on the emotional interest, but his diction is not at its best. No doubt both authors intended the same effect on the audience: *attendrissement*.

Our further discussion will operate with a distinction between *corresponding* and *non-corresponding scenic units* in the two plays, as shown in Table I. Salvi's scenic units "b", "c", "f", "h" and "i" are corresponding, the others non-corresponding.

Textual analogies like those just described happen almost exclusively in corresponding scenes. Salvi's non-corresponding scenes are mostly freely invented and only seldom extract verbal material or arguments from the model. Conversely, few scenes of the model are bypassed altogether: most of the French play is reflected in the adaptation.

The correspondence takes place in larger chunks or "scenic units" as we may call them, labelled "a" - "i" and coinciding, in turn, with Salvi's stage sets. There is little shuffling of *individual* scenes (as defined by entrances); the librettist prefers to insert larger building-blocks, i.e. the non-corresponding scenic units "a", "d", "e" and "g",

with resulting slight modification of the other, corresponding scenic units.

Corneille has five acts and Salvi three, divided in nine scenic units (3x3). Five of these correspond to the original five acts; the added four units are symmetrically distributed over the three acts (1-2-1).

### The main characters

As has been suggested in Part One of this study, *Le Comte d'Essex* aims at a more sentimental variant of the Aristotelian effects of fear and compassion. *Attendrissement* is caused in this play (as in the dialogue just quoted) not so much by the events, nor even by the fluctuating passions, as by a basic, unchanging constellation of interests and values among the leading characters: Élisabeth, Comte, Duchesse. The tragedy is *static* also in not producing a reversal of fortune (catastrophe). The main opponents, Élisabeth and the Earl, miss every single opportunity to avert the dreaded outcome. Particularly inefficient is the Queen: when in the central scene III 4 ("f" II 13) she is told the secret of Henriette's earlier relationship with the Earl, she neither punishes her rival nor finds, while forgiving the lovers, an effective means of rescuing them. It is as if the revelation could just as well not have happened. A comparison with *Bajazet* is tempting: when Roxane finds out about Atalide's and Bajazet's relationship, she decides to take revenge. Nevertheless, this resurgence of dramatic force and, indeed, terror leads in the end to nothing because Roxane perishes together with the lovers, according to Amurat's predisposed plan. Racine's play thus lacks a final reversal of fortune, too; all the hopes for a lucky escape from the serraglio are futile. Probably, Thomas Corneille imitated this aspect of his predecessor's tragedy.

The three leading characters and the relationships between them are the layer of the play which Salvi did not modify, i.e. he judged them to be suitable for "la musica, la compagnia, e il Teatro Italiano".<sup>5</sup>

The Queen's dilemma between love and glory (pathos and ethos) is straightforward. It is not actually a tragic dilemma: for her, the two values ought not to be of the same rank at all. She predictably subordinates her love to her glory when she insists on the Earl's apology before pardoning him, while giving up her claims on his person. After having given in to passion with "il y va de ma vie" (III 2), she says to Salisbury immediately afterwards (III 3):

Mais je dois à l'état encor plus qu'à moi-même,

and then to Henriette (III 4):

Il y va de ma gloire, il faut qu'il cède.

Nevertheless, even the insistence on her status and her decision to forgive – *gloire* above *amour* – are, in the end, strangely coloured by passion. When the Earl obstinately refuses to ask for pardon, insisting on *his* honour, the Queen reconciles herself with his death in a state of mind that might be called utter jealousy (V 1, and V 5, when she admits it to Henriette). Her pursuit of glory is tainted, inflected by love and jealousy. Salvi has fully accepted this “psychological” dilemma:<sup>6</sup> his title *Amore e maestà* emphasises not only the pathos-ethos conflict but their pernicious intermingling in the character of the Queen.

The relationship between the Queen and Earl is a direct competition about honour and glory – because he, too, ranks his honour above everything. But after his revolt aimed at preventing Henriette’s wedding – an act of passion which is exploited against him by his enemies – his and the Queen’s glories cannot be reconciled any longer. In contrast to her, the Earl does not need to overcome any internal conflict, but is crushed as a result of his ill-considered revolt.

The justice done to both by the tragic outcome is, in his case, a punishment for his blind action, whereas his system of values remains intact and he can die happily. The Queen, conversely, remains alive but is punished with remorse and desperation as her passions have tainted her integrity.

Henriette contrasts with both the other main characters by lacking any respect for glory. Her highest value is love, for which she sacrifices everything else. Her wedding – an act of self-sacrifice – is intended to save the Earl’s life, which is unfortunately what he is least interested in. Thus he has reason to reproach her even for hastening his death: by withdrawing herself and thus making him wish to die. Henriette’s dilemma is the only one in the play that is purely tragic: she cannot fulfill one duty (the one towards the Earl’s life and well-being) without offending the other (towards his love).

The conflict between the lovers is unchanging: his greatest value is glory, hers love. To him, love is only a passion, to her, a status. This constellation epitomises the conflicts of many opera librettos of the time where *one* character exhibits this particular attitude towards love and thus comes in conflict with all the others.

When Salvi adopts this characterisation for his figure of Rosmiri, he furnishes his libretto with a trait which, at hindsight, might be called “typically operatic”. But the observation that operas usually cast a

woman in the role of the self-sacrificing lover and victim, and the resulting suspicion that the "nature of opera" includes a sexist element, that opera is itself an agent of gender discrimination,<sup>7</sup> might be tempered by a look at its historical intertwinement with the spoken theatre and the rest of our literary traditions.

Whereas this characterisation comes, indeed, straight from the French model, there are some remarkable traits on the level of plot which the librettist has invented for Rosmire. First, she becomes a much more tragic heroine than was Henriette. She commits suicide at the end, accusing the Queen of having murdered Arsace ("i" III 10). Both her suicide and her accusation are violent denials of the value "glory": it is as if Rosmire were trampling *maestà* under her feet after it has destroyed *amore*. The scene is a net addition by Salvi, and gives the performer of Rosmire also more quantitative weight in the drama.

Secondly, she has added solo scenes at the end of Act II ("f" II 14) and in the middle of Act III ("h" III 5). In these cases at least, a scenic structure which we may justly consider "melodramatic" is utilised for a more heroic presentation of the woman. Whereas in Corneille's Act IV, Henriette has fainted and is being taken care of, in Act III of the libretto Rosmire awakes alone and resolves to do her utmost to save her lover. The content of the final scene of Act II is very similar.

Also Arsace gets an "operatic" act-ending solo but not as a net addition to the model: Salvi's solo scene "c" I 13 is based on a "pompous quatrain" of the model in II 8; see also below.

In fact, while recognising the librettist's essential fidelity to his model in the portrayal of the main characters, we note the different weighting he gives to their scenic relationships. Thus, he omits some dialogues between them. One of these is II 7, a dialogue between the Earl and Henriette which almost doubles their first argument in I 2 (quoted above). Another is II 2, where the Queen and Henriette treat each other amicably since the secret of the lovers is still undisclosed.<sup>8</sup> Salvi also cuts V 5, where Élisabeth is given a last opportunity to express her remorse – and adds, instead, Rosmire's accusation *against* her ("i" III 10).

In the libretto, the Queen and the hero meet twice more often than in the play: in "d" II 3 (a non-corresponding scenic unit; see below); and in "f" II 12, where Statira and Arsace repeat their previously-held argument (of "c" I 11), again without success.

The overall result of these operations is that Statira meets Rosmire fewer times than in the play, but Arsace more often; the lovers meet more rarely. This accentuates the feeling of conflict in the whole drama.

The dialogues are, on the whole, more aggressive or at least fruitless, and usually shorter. Considering also that Salvi eliminated two deliberative scenes between the Queen and her confidant Tilney, only partly redistributing their contents among other scenes, we can refer his claim to have "tightened the succession of events" to this aspect of the scenic structure: his version of the tragedy is tighter because less amicable or conversational dialogue happens between the main characters.

### The secondary characters

Salvi's most significant change to the drama lies in the role of Mitrane. This figure occupies, like Cécile, a prime position among the villains, at least in terms of scenic appearance. But Salvi has given him a much more complex role by collapsing the absent figure of Henriette's husband, the Duke of Irton, and the primary villain into one character. Two entirely new scenic units deal with Rosmiri's and Mitrane's marriage. The first, "a", shows the wedding itself and provides a ceremonial opening to the *dramma per musica*. The second, "e", is in central position and essentially shows a matrimonial conflict. The jealous Mitrane forces Rosmiri to confess her love for Arsace. She, in turn, warns him not to insist on possessing her heart, too, after she has given him everything else.

"e" II 8

ROS. La mia destra, il mio seno,  
Il mio volto, il mio onore, e la mia Fede,  
Tutto è tuo, fuor che il cor, ma s'ancor questo  
Con la morte d'Arsace  
Aspiri a posseder, perdi anco il resto.

Molto vuoi, troppo mi chiedi.  
Tutto brami, e nulla avrai.  
Quanto è mio, tutto possiedi  
Fuor che 'l cor, ch'altrui donai.

If he is going to destroy Arsace, he will lose her entirely. This is what happens in the end: Mitrane succumbs to his jealousy and contrives Arsace's death; Rosmiri takes her own life. The last dialogue between the spouses, therefore, echoes the central scene:

ROS. [...] troppo volesti  
 Con la morte d’Arsace,  
 E per troppo voler, tutto perdesti.

Mitrane’s late remorse (“tardo rimorso”, “i” III 9) is partly a reflection of his concern over Rosmiri; his final accusations against the Queen and his punishment – which derive from the play (Cécile V 4) but are greatly expanded and exaggerated now appear to be triggered by the failure of his marriage. They are, in a sense, the revenge of Rosmiri’s offended love. The marriage theme, new in Salvi’s adaptation, may have been drawn from models within the Italian libretto tradition – but this must remain an open question at present.<sup>9</sup>

Mitrane is actually a “mixed character”. He starts feeling remorse for his villainry at the beginning of Act III. At that point, his doubts are allayed by Artabano; but at the very end, Mitrane’s conversion is complete – too late to save either his wife’s or his rival’s lives. On the whole, the character of Mitrane adds moral and emotional tension to the plot. With this figure, Antonio Salvi has compounded a typically “baroque” structure – the struggle of pathos and ethos, love and glory – with a more modern, almost “psychological” conflict of love, hatred, exploitation and jealousy between spouses.

We may, for a moment, pick up the history of Salvi’s libretto from the other end – the Ottocento. As already mentioned in Part Three of this study, Gaetano Donizetti’s opera *Roberto Devereux*, on a libretto by Salvatore Cammarano, uses the same subject of the Earl of Essex (Naples 1837); so does at least one other opera, Saverio Mercadante’s *Il Conte di Essex*, libretto by Felice Romani (Milan 1833).

In Cammarano’s libretto, the motive of the husband’s (Nottingham’s) jealousy is almost overwhelming. To compound it, Nottingham is originally a friend of the Earl, whom the discovery of his wife’s past love-affair turns into a fatal enemy. The discovery is brought about by the wanderings of a blue scarf – analogous to Othello’s handkerchief – and the husband directly contrives the Earl’s death by holding back a ring which would obtain the Queen’s pardon for him. Romani’s libretto, which Cammarano surely knew, is very similar, although the author tries to accomodate more historical elements, and gives less emphasis to the jealousy.

Both these librettos are based on a spoken play: *Élisabeth d’Angleterre*, a tragedy in five acts by François Ancelot, which was performed for the first time on 4 December 1829 in the Théâtre

Français.<sup>10</sup> There can be no doubt that Ancelot knew Salvi's libretto. Besides the motive of the jealous husband which is lacking in the older French tradition but characterises Salvi's *Mitrane* (superfluous to say that it has no historical foundation), Ancelot reproduces two specific traits which distinguish the libretto from its predecessors: the beginning with a ceremony or happy wedding scene, and – a long final monologue for the despairing Queen. We have already linked this "operatic" ending to the monologue of *Didone abbandonata*. The dramaturgical stereotype of a final solo for the primadonna has since become an ingredient of the opera tradition. Salvi introduced it in the history of this subject by expanding the few, dry words spoken by Corneille's *Élisabeth* into a long and passionate discourse. But is it *eo ipso* an operatic trait? Ancelot, for his spoken tragedy, seized upon it. His followers Romani and Cammarano differed: the former had no use for the monologue at all; the latter retained its dramatic impact and overall length but added a chorus. Donizetti's music makes this concluding scene a great moment for a great singer. Nevertheless, the idea of a final tragic monologue for the protagonist is not specific to one theatrical genre.

Before we consider the minor characters, a note on Salvi's names for his *personaggi* may be in order. Although none of them is actually unknown in the Italian libretto tradition (and some are actually historical, at least that of *Statira*), they all allude to their French models in a hidden manner. "Mitrane", for example, has four letters in common with "Irtou". "Artabano" four with "Coban", "Statira" four with "Élisabeth". "Arsace" reminds of the sound of "Essex"; and even "Rosmiri" retains one syllable of "Henriette". This game with partial anagrams<sup>11</sup> has probably no deeper meaning, except that it demonstrates that the characters in Persian garb are more similar to the original English ones than it may seem.

The minor characters of the drama underwent extensive reworking in Salvi's adaptation. This was a result of the changes in the figure of *Mitrane*. Although he represents Corneille's *Cécile*, his other "engagements" on stage in the scenes with *Rosmiri* force him to give up some of *Cécile*'s activities – otherwise he would be dominating the play altogether. For this reason, the librettist has awarded stage presence to a second villain, *Artabano*. He corresponds to Corneille's *Coban*, who pulls the strings of the revolt against *Élisabeth*, but does not personally appear on stage (a particularly mischievous trick?). Salvi's *Artabano* has an added motivation to plot against *Arsace*: he wants to marry the Queen himself in order to gain the throne. Thus, the two villains are

symmetrically arranged as Arsace's rivals in love as well as in politics – another manifestation of the title *Amore e maestà*.

Artabano's stage appearances are to some extent taken over from the scenes for Cécile. This also affects the plot and the intrigue: Artabano, not Mitrane, is the one who presents the forged evidence against Arsace (a letter of treason) in "d" II 2 (Cécile in II 3). Also in "f" II 10, Artabano briefly takes on Cécile's function (II 1). In "c" I 12, he is allowed to arrest Arsace, a task given by Corneille to the subordinate Crommer, whose only speaking appearance this was (II 3).

Artabano's other appearances, however, arise out of a doubling of the villain's role in Salvi's version. He either makes Mitrane and Artabano appear as a pair where Corneille had only Cécile (in "f" and "i"), or he gives them newly-invented scenes in which they appear together with other characters or converse among themselves (in the non-corresponding units "a", "d" and "g"). In the latter cases, they have successive exits ending in a solo scene.

Especially the sequence "d" II 2-4, in the courtroom, shows the villains together in charge of events, since they are Arsace's appointed judges. Their conspiracy appears thus all the more dangerous; Statira gives up much of her leading role in "d" II 4 (for example, at "volta le spalle").

The dramaturgical advantages of having a pair of villains instead of a single person lie in the general parallelism of the plot, as well as in the provision with dialogue scenes when the traitors can discuss and thus disclose their plans without *inverosimile*. Salvi adds or retains soliloquies on top of that: for example, Mitrane retains Cécile's monologue "Agissons, il est temps" (I 3) as "Perdasi l'orgoglioso" ("b" I 9).

The pair of villains, one of whom is morally "mixed" and repents at the end, is surely an idea borrowed from Zeno's *Teuzzone*. Particularly similar is the portrayal of the worse of the two, Sivenio/Artabano, as a dark warrior-figure. Cino's repentance, on the other hand, had been instrumental in achieving Zeno's *lieto fine*. The analogy between the two librettos with respect to the villains is very close, nevertheless. It is no coincidence that the later revisions of Salvi's libretto, where the *funesto fine* is modified (1718) or overturned (1720), effect this change on the basis of Mitrane's repentance.

Conversely to the case of the villains, Corneille had operated with two confidants whom Salvi collapses into one.

Salsbury, friend of the Earl, and Tilney, confidant of the Queen, are both replaced by Megabise who takes on many of their functions of advisors, mediators and messengers. To balance this double employ for



## Stage-sets

To “vary the stage-sets” and “introduce varied actions” was one of Salvi’s major operations in adapting the drama. Thus, he created several scenic units which had no correspondence in the original (“a”, “d”, “e” and “g”: see Table I). These provided him with opportunities to change character and plot, as described above – especially in the Rosmiri-Mitrane and Mitrane-Artabano scenes. This was helped, of course, by the stage-sets which suggested varying places of action.

As often in opera librettos of the time, the Aristotelian unity of place is stretched but not transgressed – because all the sets represent places fitting the general designation given in the 1715 libretto: “La scena si finge in Persepoli Metropoli della Persia”. Four sets (in units “c”, “e”, “f” and “i”), nevertheless, have no strict connection with the historical placement and serve only to diversify the visual aspect: one of them (“e”) is the garden of Rosmiri’s apartments. Such a generically royal ambiente will have been varied by scenographers in revivals, perhaps emphasizing or de-emphasizing a characteristic Persian imagery. The other three of these sets occur in scenic units corresponding to Corneille’s acts II, III and V and are generically labelled “Camera Reale”, “Anticamera con tavolino da scrivere, e sedie” and “Giardino Reale”, respectively. The units “b” and “g” are similarly unspecific, but are outdoors sets suitably serving as backgrounds for military actions or their discussion. Of these units, “b” corresponds to Corneille (Act I), the other not. The sets mentioned so far could well be called “generic”.

Of a different kind are the sets for the *prison scene* (“h”), which corresponds to Corneille’s Act IV, and the *wedding scene* (“a”), added by Salvi. These are necessary, functional environments for a specific dramatic action or situation built into the plot. Nevertheless, these actions or situations are stereotyped in baroque drama or opera; the sets can therefore be classified as “functional” and “stereotypical”.

Only one unit, added by Salvi, characterises the individual plot of this drama, i.e. it is at the same time “functional” and “characteristic”: the courtroom scene (“d”). It seems significant how much the librettist has expanded the few references to legal practice given in Corneille (see also below). In the libretto, the courtroom scene conveys a realistic and contemporary, even comedy-related atmosphere. Satire and criticism of legal practice were mainstays of contemporary comedy, Italian and French.

Taken as a whole, the stage-sets are chosen and distributed in a

hierarchical, symmetrical fashion, with one of the three "functional" sets in each act, and with the two outdoors sets in Acts I and III. The royal interiors occupy the tail-ends of each act as a result of the total disposition of the corresponding scenic units. Of the non-corresponding scenic units, "e" occupies a central position in the opera. This puts into focus both the subject of the unit – the marriage of Rosmiri and Mitrane – and, potentially, the stage-set of her private "Persian" gardens.

### Scenic structure

"Scenic units" are not only contained within individual stage-sets but also defined by the much-discussed *liaison des scènes*, a convention according to which the stage should be empty as rarely as possible. Very often, one character remains on stage when another leaves. There are two basic types of *liaison*: a "static" type, in which the same character remains on stage throughout the unit while others enter and exit, and a "dynamic" or "chain"-type, where all the characters leave one behind the other.

The "dynamic" type can be presumed to be more interesting, but more difficult to achieve dramaturgically, because the suggestion that several different pairings of characters follow each other all in the same place risks improbability. The French tradition, with its vague definition of actual place, and absence of *mutazioni di scena*, could tolerate potential conflicts between probability and Aristotelian unity of place.

In an opera with changing sets and thus more individually defined places, however, the "dynamic" type of *liaison* often conflicts with probability – such as when three, four or more characters all happen to meet successively in the same private apartments. Comedy is close at hand in this case.

By c. 1715, Italian opera had crystallised the convention of the exit aria, by which the person who sings the aria must leave. In this convention, the "static" type of *liaison* would deny the exit aria for a long while to exactly that person who is staying on for several scenes, and therefore, presumably, of high status or important to the plot. (To achieve the *liaison* only through the remaining of confidants or servants was surely frowned upon). If used, the "static" type of *liaison* will at least make the final exit aria of its dominating character a dramatic climax of the whole scenic unit. On the whole, the "dynamic" type is more suitable to the *dramma per musica*.

Comparing now the appearances of all the characters in Salvi's corresponding scenic units ("b", "c", "f", "h" and "i"), we can see how he has achieved a reasonable variety of exits even when his model offered only a "static" *liaison* – but has avoided crass improbability or implied change of place. He also provided much opportunity for exit arias (indicated in the following tables with \*).

**Table IIIa: unit "b"**

<i>Le Comte d'Essex</i>		<i>Amore e maestà</i>	
I 1-3		I 6-9	
Co. Sa.		Ars. Meg.*	
Co. Du.		Ars. Ros.*	
Co. Cé.		Ars.*	Mit.
	Cé. <i>seul</i>		Mit. <i>solo</i> *

This "static" unit has been reproduced faithfully; it dramatically ends with the unexpected departure of the hero, to leave the villain alone for the climactic conclusion, when he discloses his plans to the audience. Salvi did this probably also because he was impressed by Cécile's *pompous quatrain* "Agissons, il est temps", mentioned several times before in this study. It seems to have been easy for him, with some repetition of verbal matter, to turn a total of only eight lines by Corneille into a) an exit aria for Arsace ("Je sais que contre moi vous animez la reine" - "Tanta pace ha il reo nel seno"), b) a recitative for Mitrane *solo* ("Agissons, il est temps, c'est trop faire l'esclave; Perdons un orgueilleux [...] - "Perdasi l'orgoglioso"), and c) an exit aria for Mitrane ("Quel torrente, ch'orgoglioso").

**Table IIIb: unit "c"**

<i>Le Comte d'Essex</i>	<i>Amore e maestà</i>
II 1-8	I 10-13
Él. Ti.	Sta, <i>poi</i> Meg.*
Él. Ti. Du.	(omitted)
Él. Ti. Du. Cé.	
Él. Du.	
Él. Ti. Du.	
Él. Ti. Du. Co.	Sta.* <i>poi</i> Ars.
Du. Co.	(omitted)
Co. Cr.	Ars. <i>poi</i> Art.*
	Ars.* <i>solo</i>

From this "static" sequence around the Queen, Salvi has cut scenes 2-4 and 7 involving Henriette, but retained 5 and 6 from which only her part was cut. Two scenes with Tilney (1 and 5) have been transformed into short monologues preceding a dialogue scene. A similar construction opens I 12 (*Ars. poi* Art.). This last part of the unit is particularly interesting. Artabano takes over Crommer's task of arresting Arsace, but has his part expanded to include an exit aria. Arsace's final *solo* scene is developed from the concluding "pompous quatrain" of the model ("Vous avez dans vos mains"), with which the hero proudly reacts to his arrest.

Salvi has made this unit more "dynamic" by letting Statira dominate the first, Arsace the second half in almost symmetrical fashion. The encounter of the two in I 11 is the pivot, and its opening solo of Statira the high point of drama, showing her anxious anticipation while she sees him approach. Any observing composer will have set these lines as accompanied recitative:

Ahi vista! Ecco l'ingrato; io gelo ed ardo  
 Tremo per lui, egli esulta [...]

The lines closely correspond to the original text of the corresponding scene 5:

Qu'il entre. Quels combats troublent déjà mon âme!

**Table IIIc: unit "P"**

<i>Le Comte d'Essex</i>		<i>Amore e maestà</i>
III 1-4		II 10-14
Él. Ti. Cé.		Sta. Art.*
Él. Ti.	>	Sta. <i>poi</i> Meg.*
Él. Sa.		Sta. <i>poi</i> Ars.*
(absent)		Sta.* <i>poi</i> Ros.
Él. Du.		Ros. <i>sola</i> *

As already mentioned, the second encounter of Statira and Arsace, in this unit (II 12), is an insertion by Salvi. It adds visual interest and is relevant to the "varied actions", as the hero appears *in chains* (*incatenato*). He gets an opportunity to throw his sword in front of her feet when rejecting his pardon. Again, Corneille has furnished a "static" sequence with the Queen as its only centre; which Salvi has preserved this time. And yet, with a last twist he gives Rosmiri the final exit with a *scena ed aria* – she decides to rescue Arsace at all costs. This solo scene, already mentioned for its importance for character and plot, is also structurally without precedent in Corneille.

**Table III d: unit “h”**

*Le Comte d'Essex*

*Amore e maestà*

IV 1-6

III 3-5

Co. Ti.

(omitted)

Co. *seul*

>

*Ars. poi Meg.\**

Co. Sa.

Co. Sa. Du.

>

*Ars.\* Ros.*

Co. Du. Cr.

*Ros.\* sola*

This is “static” unit, to which the Earl is central because he is in prison and thus bound to remain on stage. Nevertheless, Salvi has given it some variety and a twist again. Corneille lets the Earl say the last words of the scene, asking the guards to take care of the fainted Duchess, while he himself is led to the scaffold (oh terror and pity!). Salvi gives the woman a solo scene after she has come to:

Ah, crudeli, fermate:  
Dove, ahi lassa, guidate  
La mia vita, il mio cor, l'Idolo mio?

plus the concluding aria:

A morir senza di me  
No 'l permette la mia Fé...

It is rarely recognised how much dramatists cared for the dramaturgical implications of prison scenes. In this case, *Arsace* leaves the dungeon to go to his death; *Rosmiri* stays behind and wakes up in a prison which is now empty for the most horrible of reasons. This seems a remarkable way of creating drama out of an empty stage-set.

### Table IIIe: unit “j”

<i>Le Comte d'Essex</i>	<i>Amore e maestà</i>
V 1-8	III 6-13
Él. Ti.	Sta. <i>poi</i> Meg.
Él. Ti. Du.	Sta. Meg. ( <i>parte</i> ) Ros.
Él. Du.	Sta. Ros. Mit. Art.
Él. Du. Cé.	Sta. Meg. Ros. ( <i>parte</i> ) Mit.
Él. Du.	
Él. Ti. Du.	
(absent)	<i>detti</i> , and Ros. (returning)*
Él. Ti.	Sta. <i>poi</i> Meg.
Él. Ti. Sa.	Sta Meg. Mit.
	Sta. <i>sola</i> *

The last unit is irregular in Salvi's libretto and in opera generally, as it has only two exit arias: one for the dying Rosmiri (she leaves in III 9 to take poison, and returns in the next scene), and the other for the despairing Statira. An entrance aria for Statira in III 6 was printed but not performed.

Here, Salvi cannot help but retain the "static" structure: he has to focus on the Queen as the catastrophe unfolds before her eyes. As for his alterations, however: are they the result of operatic traditions or conventions? They may have *initiated* some conventions, as with the final monologue for the protagonist, discussed above – but I submit that this and also the other changes of scenic structure have genuinely dramatic goals and are *not* due to the "Italian theatre", the cast, nor indeed the music.

## “Varie azioni”, and dramaturgical balance

In his preface, the librettist tells us that he is presenting “various actions” – a surprisingly blunt statement. Did the original not contain any actions? In fact, almost all the *événements* of *Le Comte d’Essex* happen off-stage, except for the Earl’s arrest (II 8). Genuine stage action was largely expendable in French classical drama, though rarely lacking altogether. The actions Salvi has added surely go beyond the average seen on the French stage of his time. Why did he do this, and how did it relate to the conditions under which he worked?

We can accept as *azioni* the following events:

1. Scenic units “a” and “d” are *stage ceremonies* (wedding, trial), during which there is at least some movement on stage by the chorus (in “a”) or other non-speaking characters (*cavalieri e dame; satrapi e guardie*, respectively).

2. Some stage directions call for active or aggressive gestures or movements of the speaking partners, which deliberately go beyond expected or reasonable behaviour, for example:

“d” II 3 Sta. “volta le spalle”

...

Mit. “s’alza, e le dà il foglio di Dario”

...

Ars. “straccia, e calpesta il foglio”

...

Sta. “scende dal trono”

Also some actions in other scenes would fit an Italian *scena di forza*, as described by contemporary writers:

II 12 Sta. *poi* Ars. *incatenato, e guardie*

...

Sta. “gli rende la spada”

...

Ars. “le getta la spada a’ piedi”

II 13 Sta. “getta la penna”

III 4 Ros. “cava uno stiletto per ferirsi, Arsace glielo toglie e lo getta”

...

“entrano Soldati nella prigione”

...

Ros. “si sviene. Arsace la posa sopra d’un sasso”

Most of these actions serve to underscore the dialogue, and their dramatic impact depends much on the style of the acting.

3. Rosmiri's *successful* suicide in III 10 is a different matter, as it is a structural alteration to the plot itself. Even so, it adds purely scenic movement, too: Rosmiri rushes off-stage, where she takes poison; she returns dying, collapses on stage and is carried off.

4. Other traits introduced into the plot, which increase the general level of activity on stage, are:

"b" I 6 - which presents not a debate about the Earl's failed assault on the palace as does the model, but its actual calling off: "Arsace con spada nuda e seguito da armati, tenuto per mano da Megabise"; Arsace later asks his followers (*popolo*) to disperse;

and I 7 - where Mitrane overhears the dialogue between Arsace and Rosmiri.

Perhaps, some of these *azioni* were chosen because they were more engrained in the Italian opera tradition. But we cannot reasonably claim that they make the libretto cross the supposed borderline between drama and opera. Some of them were well-known in the spoken theatre, of course; the overhearing by the jealous husband belongs rather to the vocabulary of comedy. Salvi's version seems to blur, if at all, the pure tragic style of the play rather than to transgress the boundaries of spoken drama altogether.

In the scenes corresponding with the model, the librettist had varied the exits to obtain exit arias for more characters, and at the same time to create more variety of stage appearances while preserving the *liaisons*. The added, non-corresponding scenes, on the other hand, seem to be intended to strike a *dramaturgical balance*.

To start with, their "aria count" completes the total in a significant way: Statira has three arias in the corresponding scenes, three in the non-corresponding ones (3/3); Rosmiri 4/2; Arsace 4/1; Mitrane 1/4; Megabise 4/1; and Artabano 2/3. Thus, the new scenes give much opportunity for aria-singing to the villains, and help "decentralise" the drama away from the leading roles.

## Table IV: scene-ending arias

corresponding units

non-corresponding units

Act I

"a" Sta.  
Ros.  
Mit.  
Art. *solo*

"b" Meg.  
Ros.  
Ars.  
Mit. *solo*

"c" Meg.  
Sta.  
Art.  
Ars. *solo*

Act II

"d" Sta. (non-exit)  
Sta.  
Ars.  
Art.  
Mit. *solo*

"e" Meg.  
Ros.  
Mit. *solo*

"f" Art.  
Meg.  
Ars.  
Sta.  
Ros. *sola*

Act III

"g" Mit.  
Art. *solo*

"h" Meg.  
Ars.  
Ros. *sola*

"i" Ros.  
Sta. *sola*

The surprising number of solo scenes – one at the end of each scenic unit – seems characteristic for Antonio Salvi at this stage of his career. As has been shown, some of these solo scenes are developed from “pompous quatrains”, spoken alone, in Corneille; more of them, however, are introduced for purposes of plot and characterisation. Thus, the nascent operatic stereotype of *scena ed aria* seem to arise here from the librettist’s confrontation with his French model, albeit a critical confrontation.

Salvi was concerned not only with a balanced distribution of arias. A sign of his full adherence to the precepts of the French theatre is his planning of the actual *stage appearances*, i.e. dialogue participation of the characters. Even after considerable modifications of Corneille’s dramaturgy, the libretto strikes a new, hierarchically-ordered balance when we consider scenic units.

**Table V: stage appearances**

*Le Comte d'Essex* (Act numbers) total

Él.		II	III		V	3
Du.	I	II	III	IV	V	5
Co.	I	II		IV		3
Cé.	I	II	III		V	4
Ti.		II	III	IV	V	4
Sa.	I		III	IV	V	4

*Amore e maestà* (scenic units)

Sta.	a		c	d		f		i	5	
Ros.	a	b			e	f		h	i	6
Ars.		b	c	d		f		h		5
Mit.	a	b		d	e		g		i	6
Meg.	a	b	c		e	f		h	i	7
Art.	a		c	d			g		i	5

One should not expect the number of appearances to match the rank of a role. On the contrary, subordinate figures are seen rather often (without, sometimes, being really “seen”); the French and the Italian texts agree on this point (Tilney - Megabise). The interesting aspect of stage appearance in both dramas is the game about absences and reappearances. To give some examples: in Corneille, both the Earl and Élisabeth open one act after they had been absent for the whole

previous one. Precisely speaking, Élisabeth together with Tilney opens Act II (II 1), which is both their first appearance in the play, and the Queen also opens Act V after having been absent from IV. The Earl dominates Act IV which he also opens, whereas in Acts III and V all characters *except him* are on stage. It may be surprising to discover that the Earl and the Queen coincide in one act only: II.

In the planning of the libretto, analogous calculations have taken place. Arsace is absent from units "a", "e", "g" and "i"; in "a" and "i" (first and last), all characters but him are seen on stage. He, in turn, dominates "b" and "h", which he also opens in a dramatic fashion (I 6 "con spada nuda"; III 3 with prison monologue "Un palco infame a me?").

Rosmiri is absent from "c" and "d" but then dominates "e", opening it (II 7) with Megabise who had been absent from the preceding unit, too. Statira opens "c" (I 10), "f" (II 10) and "i" (III 6), after she had been absent from the respective preceding units. In "c" and "i", she has initial monologues.

Mitrane opens Act II ("d") after his absence from unit "c", and Act III ("g") with an important monologue (remorse), after "f" had presented everybody but him.

Whereas Henriette is seen in all five of Corneille's acts, Rosmiri's stage appearances are brought into line with those of the other characters. Here, Salvi had to restore a balance, because he had given Rosmiri and Mitrane such an important secondary conflict. In fact, he *excised* the appearance of Henriette/Rosmiri from Corneille's Act II ("c"), and both appearances of Cécile/Mitrane from Acts II ("c") and III ("f")! (See Tables IIIb and IIIc above).

Another interesting structure could be shown to exist in the balanced and partly symmetrical patterns of stage *encounters*; for example, the appearances/encounters of Statira and Arsace are exactly symmetrical.

## Conclusion

The points that have been made may suffice to attempt a conclusion.

Antonio Salvi's *Amore e maestà* has become a very different tragedy from Thomas Corneille's *Le Comte d'Essex*. In addition to generic and stylistic divergences (stage-sets, stage-action, etc.), the individual dramaturgical structure is largely remodelled. It is equally true that those components which a dramatist of the period would have

considered as primary – subject, plot, and the ethos of the leading characters – have been maintained. These components include, of course, the tragic ending.

In using Salvi's libretto preface as a guide to the understanding of his modifications, we paid special attention to those changes which, according to him, had been necessary for the sake of "the music, the cast, and the Italian stage". There were, for example, the stage-sets, the provision of exits convenient for aria-singing, the reduction in the number of characters. Nevertheless, none of these changes did actually cancel or even damage the play's credibility as a tragic drama. We do not have to claim that *Amore e maestà* could have been performed without music (I do not believe it could – but many plays were written for the reading public), when asserting that Salvi's alterations did not cross the borderlines of spoken tragedy as a genre. What he did, can be summarised thus:

1. He preserved the dramaturgical conventions of the classical tradition of spoken theatre: for example the *liaison des scenes*, the hierarchical arrangement of characters, the particular conventions of monologue and dialogue, of Aristotelian unities etc.

2. Where "music, cast, and Italian stage" necessitated adjustments, he re-balanced the drama in such a way as to satisfy these demands *as well*, without breaking any rule.

3. He did alter elements of plot, character and scenic structure, for example around Rosmiri and Mitrane, or in the matter of solo scenes. But these changes were obviously intended to make the tragedy more convincing as a drama, or to give more exciting parts to individual characters, such as Mitrane. Several of the changes were intended to strengthen the main lines of Corneille's plot, for example the conflict between the Queen and Arsace. Thus, Salvi may even have attempted to correct his predecessor – he certainly did not succumb to the demands of a diverging genre.

There is also an element of modernisation, still within the realm of spoken tragedy. Around 1715, increased stage action, and certain elements of high comedy (such as the motive of the jealous husband) would have been expected from French tragedies, too.

If it appears that some of Salvi's changes (such as final solo scenes) suggest that he fulfilled the typical requirements of opera as a theatrical *genre*, then we should ask by what time such elements had actually started to characterise opera rather than drama – if they ever did. Perhaps, Salvi's librettos (among which there are several other adaptations) stood in fact at the beginning of a differentiation of opera and drama in these dramaturgical matters. More research into the

dramaturgy of seventeenth-century Italian opera is surely needed to clear up this point. But on the basis of the comparisons presented in the four parts of this study, it may now be doubted whether “drama” and “opera” did, in that period, constitute two essentially different theatrical genres. It seems much more likely that specific, datable historical processes – such as the libretto-writing of Zeno, Salvi, and their successors – helped to gradually differentiate them. We may claim that the respective essences of “opera and drama” were not given by nature, but were man-made.

(The End)

<sup>1</sup> This quotation from the preface (“Cortese spettatore...”) ends the first paragraph, quoted and discussed in REINHARD STROHM, “Tragédie” into “Dramma per musica”, Part Three, “Informazioni e studi vivaldiani”, 11, 1990, pp. 11-25 (p. 14).

<sup>2</sup> REINHARD STROHM, “Tragédie” into “Dramma per musica”, Part One, “Informazioni e studi vivaldiani”, 9, 1988, pp. 14-24; Part Two, *ibid.*, 10, 1989, pp. 57-101.

<sup>3</sup> The letters “a”, etc., denoting scenic units (stage-sets), will be quoted throughout this study to distinguish Salvi’s act and scene numbers from Corneille’s.

<sup>4</sup> “Per mai vedermi più” would have been more efficient but probably too wooden in sound; the term “virtù”, albeit a shadow of “Contraignez ce grand coeur”, may have crept into Salvi’s aria text for reasons of sound and rhyme as well.

<sup>5</sup> It was probably his decision to accept the *funesto fine* which enabled him to follow the French model with regard to character. Conversely, I have suggested that Zeno, in *Teuzzone*, needed to alter the character of the Queen to produce a *lieto fine*.

<sup>6</sup> “Psychological” only by analogy, of course, with modern theories which claim that human motivations are naturally “impure” and mixed, whereas the rationalist epoch believed in pure motivations.

<sup>7</sup> CATHÉRINE CLÉMENT, *Opera, or the Undoing of Women*, with a foreword by Susan MacClary, University of Minnesota Press, 1988.

<sup>8</sup> A faint reflection of this omitted dialogue may be found in Salvi’s non-corresponding scene “a” I 1, where the Queen speaks amicably to Rosmiri.

<sup>9</sup> The terms in which the spouses confront each other in the quoted scene “e” II 8 – the almost cynical separation of “heart”, “hand”, “body”, “honour” etc., and the verbal enumeration itself in which they are couched – sounds exploitative to us. At the same time, this is the rhetorical language of many baroque opera librettos. To what extent does this higher-pitched rhetoric in the Italian linguistic context send a different moral and social message?

<sup>10</sup> Unavailable to me was the study by FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, Contributi dell’Istituto di Filologia Moderna, Serie Francese, IV, Università di Milano, 1966. I do not think that Rossini’s *Elisabetta d’Inghilterra* (libretto by Carlo Federici and Giovanni Schmid; Naples 1815) can be related to Salvi – but Piero Lichtenthal’s ballo *Il conte di Essex* (Milan 1818) possibly can.

<sup>11</sup> Also played by Metastasio when he alludes, in his *Olimpiade*, to the characters’ names of the model, Zeno’s *Gl’inganni felici*.

<sup>12</sup> In two of these scenes (I 10 and III 6), the libretto of 1715 has entrance arias for Statira, both of which were omitted in performance.

## Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte IV) (Sommario)

L'articolo inizia con il confronto tra il libretto di *Le Comte d'Essex* (1678) di Thomas Corneille e quello di *Amore e maestà* (1715) di Antonio Salvi, e ciò attraverso l'esame della prefazione del libretto di Salvi che fornisce un sommario dei cambiamenti apportati all'originale francese. I cambiamenti, dovuti a «la musica, la compagnia e il Teatro Italiano», interessano specialmente perché sembrano riferirsi al confine tra i due generi teatrali – dramma e opera.

L'analisi comparativa mette poi in rilievo le categorie costitutive del dramma secondo la poetica classica, e cioè soggetto, ethos, pathos, dizione, musica e scenografia.

Mentre le modificazioni apportate dall'autore italiano al soggetto e al «carattere» dei personaggi principali sono meno significative, risultano invece del tutto alterati i caratteri dei personaggi secondari. Il conflitto tragico tra la regina (Statira), il generale (Arsace) e la sua amante (Rosmiri), appare rinvigorito e purgato da conversazioni triviali. Dall'altra parte, la figura secondaria del marito geloso (Mitrane) è soggetta a caratterizzazioni molto più importanti. Il conflitto matrimoniale tra Rosmiri e Mitrane è presentato come un elemento nuovo e quasi di prim'ordine, anche mediante l'aggiunta di due scene, di cui la prima descrive la cerimonia nuziale. Questo arricchimento, cui si aggiunge un soliloquio finale affidato alla protagonista, caratterizzerà il dramma *Élisabeth d'Angleterre* di François Ancelot (Parigi 1829) basato sul libretto di Salvi, nonché i due libretti da esso derivati, di Felice Romani per la musica di Mercadante (*Il Conte di Essex*, Milano 1837) e di Salvatore Cammarano per la musica di Donizetti (*Roberto Devereux*, Napoli 1838).

Sono poi presi in esame la scenografia, assai bene articolata, e che viene classificata in elementi generici, funzionali ma stereotipi, e caratteristici/individuali, nonché la struttura scenica stessa, di cui si considerano la *liaison des scènes*, i monologhi e i dialoghi, la distribuzione delle arie, ecc.

Tutti questi elementi dimostrano un processo di rielaborazione e quasi di ricreazione di un dramma in un altro *dramma* – non necessariamente in un melodramma.

Il saggio si conclude con l'affermazione che Salvi sarebbe stato forse uno dei primi librettisti italiani il cui lavoro di *transfer* dalla «tragédie» al «dramma per musica» ebbe a che fare con la differenziazione storica dei generi. Viene infine negata l'esistenza di tipi ideali o prestabiliti di «dramma» e di «opera», ai quali gli autori del Settecento avrebbero dovuto conformarsi.

(Fine)

## Appunti vivaldiani

*Gastone Vio*

Crediamo non del tutto inutili alcune precisazioni ed aggiunte riguardo a notizie già note nella loro sostanza, ma approfondendo le quali è possibile avere un quadro più completo per la conoscenza di Antonio Vivaldi e della sua famiglia.<sup>1</sup>

Una segnalazione del testamento dello zio paterno del Nostro,<sup>2</sup> quell'Agostino fratello maggiore di Giovanni Battista, ci ha fatto constatare innanzitutto che siamo incorsi in errore quando, soffermandoci su questo personaggio, abbiamo detto che risultava sposato due volte. Nel suo testamento datato 25 luglio 1693<sup>3</sup> Agostino Vivaldi nomina sua erede «Bonamiga Vivaldi» sua consorte, e questa è quella Domenica Petternella che il 12 novembre 1664<sup>4</sup> aveva sposato nella chiesa di S. Cristoforo della Pace.

Negli atti previi a questo matrimonio si incontra il nome di «Nella quondam Camillo Bonamigo da Treviso».<sup>5</sup> In data 8 novembre 1664, attraverso la testimonianza di alcune persone, ella chiedeva alla Curia di Venezia un'attestazione riguardante il suo stato libero. Il giorno prima anche Agostino Vivaldi aveva formulata analoga richiesta agli stessi uffici e per il medesimo scopo.<sup>6</sup>

Dalle testimonianze presentate apprendiamo che la sposa, orfana di padre, era stata accolta in casa della zia, moglie di Giovanni Floigher, un affittacamere ai S.S. Apostoli. Nella locanda del Floigher era stato ospite varie volte Agostino Vivaldi, che in quegli ultimi tempi si era trasferito colà con la madre vedova ed i fratelli con l'intenzione di stabilirsi a Venezia, trasferendosi definitivamente da Brescia.

I testimoni che Agostino presentò per la prova del proprio stato libero ci fanno sapere che il di lui padre (pure di nome Agostino) esercitava l'arte del sarto a Brescia, e contemporaneamente commerciava in tessuti coadiuvato dal figlio. Questi, che certamente non aveva alcuna intenzione di continuare il lavoro paterno, a 21 anni si arruolò nell'esercito e soggiornò circa un anno a Zara, addetto, a quanto pare, ai vettovagliamenti. Dopo il congedo probabilmente intraprese una qualche attività nel commercio di vettovaglie, e quindi pensò di trasferirsi a Venezia per «trafficar di biave», come afferma la madre del nubendo nella sua deposizione. Negli atti di battesimo di alcuni figli (l'abbiamo già segnalato), è indicato come «biavarol», e questo termine va letto con significato ben più largo di quello corrente: non era egli un semplice venditore di commestibili, ma esercitava un'attività di grossista in quel ramo.

Con tutta probabilità il suo commercio era indirizzato alle forniture militari, e stretto era il suo legame con l'autorità militare se al momento di dettare le ultime volontà parla di una somma di duecento ducati da restituire al colonnello Bellon o ai suoi eredi.<sup>7</sup>

Paolo Alegri, uno dei testi presentati dal Vivaldi e suo concittadino, afferma di averlo visto frequentare la scuola quand'era bambino; non pare però che Agostino ne avesse tratto molto profitto se sottoscrisse la dichiarazione giurata (di essere per davvero libero da ogni legame) con un segno di croce e non con la firma per esteso.

Prima di arrivare alla celebrazione del rito, sebbene i nubendi non appartenessero a famiglie benestanti, venne steso alla presenza di un notaio il contratto di matrimonio, anzi l'atto riguardante la sposa venne redatto nell'abitazione dello zio acquisito.<sup>8</sup> Con quest'atto si metteva a verbale che la sposa avrebbe portato una dote di trecento ducati, duecento in mobili e cento in contanti. Nello stesso atto la sposa dichiarava che dagli zii, dai quali era stata allevata fin dalla fanciullezza, non avrebbe in avvenire mai preteso nulla. In realtà il valore materiale dei mobili ed effetti personali che la sposa portava con sé ammontava a 337 ducati. Successivamente la suocera Franceschina Bonamigo diede a Vivaldi altri mobili e biancheria per il valore di altri 367 ducati.<sup>9</sup> Crediamo di poter aggiungere un particolare, a proposito del contratto nuziale: venne sottoscritto dal Rev.do Giovanni Regutto, primicerio del capitolo di Zara, assieme al colonnello Costanzo Sagramora. Con tutta probabilità ambedue i testimoni erano ospiti abituali nella pensione tenuta dal Floigher. Lo sposo e sua madre, da parte loro, assicuravano sui loro beni la conservazione della dote della sposa.

Al momento della morte Agostino Vivaldi pose nelle mani della moglie quanto possedeva, e la dote che essa aveva portato risultò largamente coperta.

Agostino aveva una bella schiera di figlioli, ma nessuno di loro lasciò dei beni.

Una diecina d'anni più tardi, rispetto alla data di matrimonio di Agostino Vivaldi, viveva a Venezia un altro Vivaldi, un certo Giovanni, figlio di Antonio; proveniva da Mantova, era barbiere, lavorava «sotto le procuratie vecchie». Era vedovo da quasi una diecina d'anni quando il 28 giugno 1764<sup>10</sup> si risposò nella parrocchia di S. Angelo con Caterina Fridiani, essa pure vedova. Di questo Vivaldi non abbiamo altre notizie ma crediamo utile segnalare la sua presenza in Venezia perché, all'occasione, ciò potrebbe aiutare a non incorrere in qualche errore circa l'attività barbitonsoria del padre di Antonio Vivaldi. Crediamo di poter escludere legami di parentela tra i Vivaldi di Brescia e quelli di Mantova ai quali apparteneva il barbiere appena ricordato.

A seguito di segnalazioni pervenuteci, aggiungiamo che a Brescia in quei tempi viveva almeno un'altra famiglia Vivaldi: il primo giugno 1651 venne battezzato nella cattedrale di Brescia Agostino Vivaldi, figlio di ser Orazio Vivaldi e di Domenica. L'otto luglio dell'anno successivo venne battezzato un altro rampollo di questi coniugi, al quale fu posto il nome di Orazio.<sup>11</sup> Viene da pensare che un capostipite di questi Vivaldi bresciani sia stato un certo Agostino il cui nome si tramandava anche nei rami collaterali oltre che nella discendenza diretta.

Anche il nome di Antonio ricorre con una certa frequenza tra i Vivaldi ed a questo proposito crediamo di dover ricordare un certo Antonio Vivaldi che in data 11 gennaio 1700, come erede del proprio fratello don Alessandro Vivaldi, avanzava dei diritti nei confronti del N.H. Alvisè quarto Gradenigo, procuratore di S. Marco, su certi beni posti in territorio veronese.<sup>12</sup>

Sono pochi i testamenti reperiti riguardanti i Vivaldi vissuti a Venezia: sia perché in buona parte si trattava di persone che nulla o assai poco avevano da lasciare, sia perché non pare attualmente del tutto completo, presso l'Archivio di Stato di Venezia, lo spoglio e la conseguente schedatura dei testamenti antichi, sia infine per il fatto che le schede approntate a tal proposito sono «volanti», col rischio quindi di trovarle facilmente fuori posto. Di alcuni di questi testamenti facciamo cenno qui di seguito.

Agostino Vivaldi non ricorda alcun parente nel proprio testamento, anche perché aveva una famiglia numerosa. Neppure don Anastasio Vivaldi, circa un secolo più tardi, ricorda alcun parente: con il ricavato delle poche cose che possiede vuole che sia pagata la domestica che da circa 30 anni ha avuto cura della sua casa senza percepire alcun salario, e che con il rimanente si facciano celebrare messe di suffragio.<sup>13</sup>

Nel suo testamento consegnato al notaio il 22 agosto 1764,<sup>14</sup> Vittoria Visentini, moglie di «Agostin Vivaldi del quondam Girolamo», l'ottavo (e ultimo) figlio di Agostino Vivaldi,<sup>15</sup> lasciando il marito suo erede beneficiario «vita sua natural durante», dispone che i propri beni, dei quali non è indicata l'entità, passino in proprietà ai figli del cognato Pasqualino (altro fratello di Agostino) ed ai figli dei fratelli della testatrice.

Teresa Vivaldi, figlia di Giacomo, che a sua volta era figlio di Francesco, fratello di Antonio, il 7 febbraio 1793, «in una camera della bottega da caffè posta sulla riva degli Schiavoni, al ponte di san Zaccaria all'insegna "il Ponte di Londra"»,<sup>16</sup> consegnò il proprio testamento al notaio. Costituiva suo unico erede il marito Luca Trevisan, lasciando al medesimo la sua dote di 900 ducati. C'è da credere che tra i vari rami dei Vivaldi rimasti a Venezia, tutta povera gente a quanto pare, non si era stabilita alcuna relazione, quasi che non si conoscessero neppure.

## APPENDICE

### 1. Testi per lo stato libero di Domenica Petternella Bonamigo, moglie di Agostino Vivaldi

Die 8 novembris 1664

Coram etc. comparuit domina Nella quondam Camilli Bonamigo, da Tarvisio et institit testes per se inducendos examinari iuridice super capitulo infrascripto etc. et constito etc. actionem infrascriptam sibi concedi:

Che domina Nella quondam Camillo Bonamigo<sup>17</sup> da Treviso, d'anni circa 23, habita a santi Apostoli da domino Giovanni Floigher suo barba,<sup>18</sup> d'anni circa 7 in 8 sino al presente, libera da ogni legame matrimoniale.

Testes: Martin quondam Piero Lorenzi da Venezia.

Maffio di Bartolomeo da Val Camonica Brescia.

Examinatus fuit suprascriptus Martinus etcetera, cui delato iuramento etcetera, tactis etcetera, iuravit.

Interrogatus etc. respondit recte: Son d'anni circa 26 faccio il calzetta a Santa Marina, habito a santi Apostoli.

Interr. etc. resp.: Conosco questa Nella da 15 anni in circa, con occasione che capitò a star mio vicino Zuanne Floigher todesco, suo barba, a santi Apostoli et di là pochi mesi li venne in casa detta Nella et seco è stata sino al presente, et dall'ora sino hoggi stiamo vicini, pratticandosi familiarmente.

Interr. etc. resp.: Quando venne a Venezia detta Nella poteva esser d'anni circa 8 in 9 anni, et attesto il stato libero della medesima, et se fosse altrimenti lo saprei.

Interr. etc. respondit recte et relecta confirmavit et subsignavit etc.

+ [segno di croce del teste].

Examinatus fuit suprascriptus Mapheus etc. cui delato iuramento, tactis etc. iuravit.

Interr. et monitus etc. resp. recte: Son d'anni circa 38 faccio il specchier a santi Apostoli, ove habito e sto in Venezia da 25 anni.

Interr. etc. resp.: Conosco questa Nella da putta in su d'anni circa 7 in 8 con occasione che praticavo in casa di sua ameda<sup>19</sup> Betta stando vicini di casa dall'ora sino al presente in faccia.<sup>20</sup> Da detto tempo son stato sempre in Venezia con lei vedendosi giornalmente.

Interr. etc. resp.: Attesto il stato libero della medesima et se fosse altrimenti lo saprei, stante il detto di sopra.

Interr. resp. recte et relecta confirmavit etc. subsignavit.

+ [segno di croce del teste].

## 2. Testi per lo stato libero di Agostino Vivaldi

Die 7 novembris 1664

Coram etc. comparuit Augustinus quondam alterius Augustini Vivaldi, brixienis, et institit testes per se inducendos examinari super capitulo infra-scripto etc., et constito etc. actionem infrascriptam sibi concedi:

Che Agostin quondam altro Agostin Vivaldi da Brescia d'anni circa 23 traffica per Venetia di biave, habita a santi Apostoli, d'anni circa 21 partì da casa sua et andò a Zara col signor general Spar delle arme venete, ove stete circa 10 mesi et passando da Venetia andò a casa sua, ove poi partì e sta in questa città già circa 12 giorni, libero sempre sin hora da ogni legame matrimo-niale et prout etc.

Testes: Agostin de Zuanne Preato da Vicenza.

Vicenzo quondam Domenego Soleri da Città Nova in Germania.

Giovanni quondam altro Giovanni Floigher da Lubiana.

Margarita relicta quondam Agostin Vivaldi da Brescia.

Paulo quondam Girolamo Allegri da Brescia.

Examinatus fuit soprascriptus Augustinus etcetera, cui delato iuramento etcetera, prout tactis etcetera.

Interrogatus et monitus etcetera, respondit recte: Son d'anni circa 23. Servo il signor Colonel Sagramora per secreterio, habito a santi Apostoli, e pratico in Venetia da 8 anni.

Interr. etc. respondit: Conosco questo Agostin da 7 anni in circa, con occasione che io mi attrovavo in detto tempo a Brescia nella compagnia del signor Personaggio Spinetta, nel Castello di detta città, et praticando altri amici ho conversato anco seco familiarmente, facendo con suo padre Agostin il sartor, e vendendo drappi. Ho continuato ivi la sua amicitia per il corso di anni 3 e mezzo in circa, e poi mi partii da Brescia, et lo viddi a Venetia più volte in casa del signor Giovanni Floigher, tien camera locante, et hora lo pratico da 5 in 6 giorni in circa.

Interr. etc. respondit: Per quel tempo che l'ho praticato in Brescia come sopra sino che mi partii come sopra, attesto il suo stato libero, et se fosse altrimenti lo saprei, nel resto poi qui in Venetia non ho sentito dir cosa in contrario al suo stato libero.

Interr. etc. respondit recte etc. relecta confirmavit confessus etc. et subscripsit:

Agostino Preato sopra nominato affermo.

Examinatus fuit testis suprascriptus Vincetius etc. cui delato iuramento etc. prout tactis etc. iuravit.

Interr. et monitus etc. recte respondit: Son d'anni circa 23, faccio il soldato, et fui ultimamente nella compagnia del signor Gerolamo Capua, sto a camera locante<sup>21</sup> a santi Apostoli, e pratico in Venezia da 17 anni.

Interr. etc. resp.: Conosco questo Agostin da 10 anni in circa con occa-sione che di detto tempo andai a Brescia, nella compagnia del capitano Novello Rossi, ove stetti circa anni 5 continui, nel qual mentre ho praticato anco suo

padre pur Agostin che faceva il sartor, e vendeva drappi servendomi da lui. Dopo detto tempo venni a Venetia, lasciatolo in Brescia, et già due anni capitò in Dalmazia col signor general Spar, et li stava per credenzier, et io lo praticcai circa 9 mesi che poi lui partì per Venezia, et l'ho veduto qui ultimamente con sua madre, se non fallo Caterina, che ancor lei è capitata in Venetia con il resto della sua famiglia.

Interr. etc. resp.: Attesto il stato libero di esso Agostin nel tempo che fui in Brescia come sopra sino che mi partii, et anco nel tempo di Dalmatia, che partì lui avanti di me, et se fosse altrimenti lo saprei, nel resto non ho sentito di lui cosa in contrario.

Interr. etc. resp. recte etc. relecta confirmavit et subsignavit:  
+ [segno di croce del teste].

Examinatus fuit suprascriptus Ioannes, etc. cui delato iuramento etc. prout tactis etc. iuravit.

Interr. etc. resp.: Son d'anni circa 45, son sollicitador di collegio de stranieri e cavalier di san Marco, habito a santi Apostoli, e sto in Venetia da 16 anni continui.

Interr. etc. resp.: Conosco questo Agostin da 9 anni in 10 anni in circa con occasione che capitò in casa mia di detto tempo con sua madre Margarita essendo in compagnia del signor capitano Nicolò Saracini amico mio, et che era solito alloggiar da me. Continuò questa nostra pratica sino al presente circa due volte all'anno, fermandosi 3, 6, 10 e 15 giorni, et la prima volta un mese in casa mia, ritornando poi a Brescia, e so anco che una volta fu in Dalmatia col signor general Spar per il corso de circa mesi 8 in 9. Ultimamente è venuto a Venetia con sua madre sudetta, suo fratello d'anni circa 10, et Cecilia sua sorella d'anni circa 24, con intentione di far casa qui, e stanno in casa mia, e perché si è fatta l'amicitia sudetta, mia moglie Betta intende anco con il mio assenso darli per moglie Nella Bonamiga sua nezza, che è da Treviso.

Interr. etc. resp.: Attesto il stato libero per quanto so et anco per bocca sua, di sua madre et altri suoi parenti, né mai ho sentito di lui cosa in contrario, né permetterei detto matrimonio se fosse altrimenti.

Interr. etc. resp. recte etc. relecta confirmavit, confessus et subsignavit:  
Io Giovanni Floiger.

Examinata fuit suprascripta Margherita etc. cui delato iuramento etc. prout tactis etc. iuravit etc.

Interrogata et monita etc. respondit recte: Son d'anni 50, habito a santi Apostoli in casa de domino Zuanne Floigher sollicitador de palazzo, e pratico in Venetia da 8 in 9 anni in circa.

Interr. etc. resp.: Conosco questo Agostin, che è mio figlio, et la prima volta che lo condussi meco a Venetia fu già circa 8 anni, et poi pur meco capitò qui delle altre volte, sempre alloggiando in casa del sudetto signor Zuanne, ove siamo anco adesso, et ho condotto anco Cecilia et Zuan Battista altri miei figli, con pensiero di fermarci qui, e trafficar di biave, come si è stabilito nell'accasamento di detto Agostin con donna Anella da Treviso, mezza di donna Betta,

moglie di detto domino Zuanne, che si trattò esso matrimonio già circa 9 mesi. È stato lui solamente in Dalmatia già circa un anno e mezzo, circa mesi 9 con il signor general Spar, e ritornò a Venetia con il medesimo generale.

Interr. etc. resp.: Attesto il stato libero di esso Agostin et se fosse altrimenti lo saprei sino al presente stando sotto la mia directione et obediencia.

Interr. etc. resp. recte etc. relecta confirmavit confess. etc. et subsignavit:

+ [segno di croce del teste].

Examinatus fuit suprascriptus Paulus etc. cui delato iuramento etc. prout tactis etc. iuravit etc.

Interrogatus et monitus respondit recte: Son d'anni circa 27, habito a Brescia, faccio il spader, et son qui da giorni per miei interessi.

Interr. etc. resp.: Conosco questo Agostin da putto in su, con occasione che siamo paesani et ivi si praticavamo insieme, havendo conosciuto suo padre che faceva il sartor, et esso Agostin l'ho veduto andar alla scola et poi venuto grande so che andò fuori verso il mare per un anno in circa, che poi ritornò a Brescia, ove ho continuato la sua pratica sino che capitò a Venetia, et da alquanto tempo in qua mi ha detto volersi maritar qui in Venetia.

Interr. etc. resp.: Attesto il stato libero di esso Agostin in Brescia, et se fosse altrimenti lo saprei stante il detto di sopra.

Interr. etc. resp. recte etc. relecta confirmavit confes. etc. et subsignavit: Io Pavolo Alegri affermo.

In examinatione etc. delato fuit eidem Augustino iuramentum etc. qui prestitit ed subsignavit:

+ [segno di croce di Agostino Vivaldi].

### 3. Testamento di Agostino Vivaldi

Laus Deo 1693, adì 25 luglio in Venetia

Attrovandomi nel letto della casa mia solita habitazione, posta in contrà di san Pietro di Castello amalato, io Agostino Vivaldi, quondam Agostino, et volendo sino per gratia di mio Signore m'attrovo in stato di sanità della mente et intelletto ordinar et disponer delle cose mie ho perciò pregato mio confidente a scriver questo mio testamento et ultima volontà acciò dopo la mia morte venghi tutto esequito raccomandando al Signor Iddio et Beata Vergine Maria l'anima mia pregandola haver misericordia dei miei peccati et concedermi la gloria del paradiso.

Lasso prima che sia restituito ducati doicento al Colonel Bellon, per esser statti scordati nelli conti onde per coscienza doverà esser restituiti al detto Bellon o suoi eredi.

Lasso ducati cento perché sia detto tanto bene per l'anema de' morti per tutti quelli errori che potesse esser stati fatti nelli conti delle mie operationi, e per scarico della mia coscienza.

Lasso ducati cento a Meneghina, fia de Alessandro Mantoan, da esserli dati al tempo del suo maritar per amor di Dio, e per una volta tanto, la qual sta in pessina a san Martin, che tiene nelle sue mani anco settanta sachi vuoti quali deve a farne la restitutione alla mia casa.

Nel resto lassio che mi siano fatte dir cento messe con una messa alta sopra il corpo, et ducati 20 per il mio mortorio.

Lasso che sodisfatte le sopradette ordinationi resti residuaria la signora Bonamiga Vivaldi, mia consorte de tutto e per tutto per dovere maritare le due figliole e darli per dote quello li parerà a lei e potersi salvar anco per viver lei, mantenendosi con li figlioli uniti con la possessione che ho tolto ad affitto a san Pietro Noncello per quale sarà fuora per ducati settecento in circa insieme col luoco della [...] sicché io intendo che detta mia consorte sia libera patrona e se li figlioli volessero star con essa mia consorte stiano, essendo di volontà de una parte et l'altra, altrimenti non possi esser astretta essa mia consorte a render conto ad alcuno, quando che gli figlioli non volessen star all'obedienza d'essa mia consorte, dichiarando che tutto quello m'atrovo ho aquistato io con mie fatiche, non havendo havuto né patrimonio né da madre cossa alcuna.

La robba e soldi che sono al presente già è tutto in nota; si doverà scoder e pagare e questo è per mio ultimo testamento et ordinatione, il quale doverà esser inviolabilmente in tutto e per tutto esequito, et caso che miei figlioli non volessero stare all'obedienza et con la madre, lascio libertà alla medesima mia consorte di darli quello che parerà per sua coscienza remetendo tutto alla sua prudenza, che so non mancherà a cosa alcuna, la qual sia patrona assoluta e comissaria et essecutora senza obbligo di render conto ad alcuno e così a laude del Signore e la mia volontà, et qui finisce detta cedula.

[aggiunta in calce]

1693: 26 luglio, publicato fu il presente testamento visto il cadavere ad instantia della predetta signora Bonamiga et figlioli a' quali fu dato notitia della parte delle aque.

1693: 28 luglio, pagò l'instrumento alle aque come dal mandato numero 2008, Lire 9, soldi 14.

L'atto venne consegnato al notaio il 25 luglio 1693, alla presenza dei testi: Pietro Raviral, intagliatore in zecca; Iseppo quondam Benedetto de Menego de Alvise fruttarol a S. Anna.

<sup>1</sup> Ci riferiamo principalmente a quanto segnalammo nel numero 4 di questo Bollettino (1983) in *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*. Prima che i Vivaldi di Brescia decidessero di stabilirsi a Venezia si trovava in questa città un Domenico Vivaldi; proveniva da Bologna; un suo documento di procura si conserva nell'Archivio di Stato di Venezia (useremo la sigla ASV), *Notarile, Atti*, notaio Claudio Paulini, Registro 3422, c. 359, in data 12 giugno 1637.

<sup>2</sup> Ringraziamo il Prof. Lino Moretti per averci data l'indicazione archivistica del testamento di Agostino Vivaldi.

<sup>3</sup> ASV, *Notarile, Testamenti*, notaio Gerolamo Spinelli, Busta 991, Cedola 25. Il testamento venne pubblicato il 28 luglio successivo essendo avvenuta la morte del testatore il 26 dello stesso mese; vedi ASV, *Sanità, Necrologi*, Registro 899, alla data. In appendice, doc. 3, viene pubblicato questo testamento.

<sup>4</sup> Archivio parrocchiale di S.S. Apostoli (useremo in seguito la sigla AP, seguito dal nome della parrocchia), *Matrimoni*, Registro 1625-1667, c. 176.

<sup>5</sup> Curia Patriarcale di Venezia, Archivio storico (useremo la sigla ASCPV), *Matrimonia forensium*, Registro 1664-1665, cancelliere Lazzari, c. 343 *recto* e *verso*.

<sup>6</sup> ASCPV, *Matrimonia forensium ut supra*, cc. 340-342.

<sup>7</sup> Il legame che Agostino Vivaldi aveva con i militari, oltre che dalle disposizioni testamentarie crediamo possa evidenziarsi anche dalla procura a riscuotere che il capitano Angelo Emanuelli rilasciò allo stesso Agostino il 17 maggio 1689 (ASV, *Notarile, Atti*, notaio Francesco Simbeni, Busta 12137, minute). Anche di questa segnalazione siamo grati al Prof. Lino Moretti.

<sup>8</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Francesco Simbeni, Busta 12117, in data 12 novembre 1664. Nello stesso registro notarile, a quest'atto fa seguito la dichiarazione scritta dello sposo e di sua madre sui loro beni.

<sup>9</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Francesco Simbeni, Busta 12121, in data 21 aprile 1670.

<sup>10</sup> AP S. Stefano, Registri canonici della soppressa parrocchia di S. Angelo, *Matrimoni*, 1663-1690, c. 38, atto n. 162, alla data.

<sup>11</sup> Cattedrale di Brescia, *Battesimi*, 1638-1653, rispettivamente a cc. 179 e 188 (comunicazione epistolare di Mons. Antonio Masetti Zannini del 27 settembre 1989).

<sup>12</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Raffaele Todeschini, Busta 12798, c. 125 *verso*.

<sup>13</sup> «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, p. 93 e nota 32 a p. 92. ASV, *Cancellaria Inferior*, Busta 31 E, Cedola 3894, in data 14 settembre 1787.

<sup>14</sup> ASV, *Notarile, Testamenti*, notaio Marcantonio Cavagnis, Buste 204-206, Cedola 21, testamento «chiuso», in quanto non risulta essere stato pubblicato a suo tempo.

<sup>15</sup> Questi Vivaldi sono ricordati in «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, a p. 88. Agostino era stato battezzato a S. Paolo l'8 giugno 1721 (AP Frari, Registri canonici della soppressa parrocchia di S. Polo, *Battesimi*, 1679-1725, c. 303), mentre Pasquale venne battezzato a S. Geminiano (AP S. Marco, Registri canonici della soppressa parrocchia di S. Geminiano, *Battesimi*, 1725-1765, alla data).

<sup>16</sup> ASV, *Notarile, Testamenti*, notaio Lorenzo Alberti, Busta 13, Cedola 10; anche questo è un testamento «chiuso», che non fu quindi pubblicato.

<sup>17</sup> La sposa si presenta con il cognome «Bonamigo», sebbene nell'atto di matrimonio, come abbiamo notato, risulti chiamarsi Petternella.

<sup>18</sup> Voce dialettale che significa zio.

<sup>19</sup> Voce dialettale che significa zia.

<sup>20</sup> Vuol significare che abitava di fronte alla futura sposa.

<sup>21</sup> Termine allora corrente per significare «a pensione».

## Vivaldi Curiosities

### *(Summary)*

This study presents new evidence on the biography of Agostino Vivaldi, eldest brother of Antonio's father Giovanni Battista, and corrects information given in an earlier article ("Informazioni e studi vivaldiani", 4, 1983): Agostino married once only, not twice as erroneously stated in the latter. Agostino's personal and professional situations are examined. Having begun his career as assistant to his father (another Agostino), tailor and vendor of materials at Brescia, he did military service at Zadar, whence he moved to Venice as a grocer (probably retaining commercial links with the military). His wife, Domenica Petternella Bonamigo of Treviso, had lost her father while young and had been taken in by her uncle, an inn-keeper in Venice. It was here that she met Agostino Vivaldi, shortly before his final transfer from Brescia to Venice; Agostino had taken provisional lodgings with his mother and brothers in the very same inn.

Also mentioned in the article is another Vivaldi, a barber from Mantua and probably unrelated to the Brescian Vivaldi. Other persons with the same surname (from Brescia and Venice) are identified. The surviving wills of Antonio Vivaldi's Venetian relations are enumerated – few, indeed, since most of the Venetian Vivaldi were poor enough to avoid all questions of inheritance.

In an appendix, depositions by acquaintances prior to the marriage of Agostino and Domenica are transcribed; these certify that both are free from marital obligations. Also included is a transcription of Agostino Vivaldi's will.

## Discographie Vivaldi n° 12 – 1990

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1990 au 31 décembre 1990 dans le monde entier. Les oeuvres sont classées suivant les catalogues Ryom.

### – Nouveautés:

Sont répertoriés les disques inédits, jamais parus auparavant dans aucun pays. Ces disques peuvent avoir plusieurs références, suivant le pays éditeur. Elles sont précisées.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année de parution et un chiffre. (Cette année: 1990/n° ...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ultérieure ou de changement de référence.

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Chédeville, Rousseau, Agrell, etc.) sont considérées comme des oeuvres de Vivaldi, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs et des compact-discs vidéos sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD et CDV. La correspondance avec les LP déjà parus et la référence complète sont précisées.

### – Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:

Sont répertoriés les disques inédits regroupant des enregistrements déjà parus mais couplés différemment dans le disque original, ainsi que les coffrets renfermant plusieurs disques de Vivaldi déjà présents aux catalogues en disques séparés.

Chaque enregistrement est classé suivant un numéro arbitraire comme les nouveautés, et la lettre C.

### – Précisions:

Cette rubrique donne les références précises des disques insuffisamment répertoriés dans ces colonnes, lors d'une discographie précédente, ainsi que les références nouvelles, notamment en CD, de disques déjà parus et critiqués.

### – Commentaire sur la discographie:

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

Le palmarès du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi* concernant la production du Prete Rosso est indiqué.

## I. NOUVEAUTES PARUES EN 1990

- 1990/1\* Concerti da Camera RV 83, RV 84, RV 91, RV 96, RV 100, RV 106  
Le Nouveau Quatuor: U. Ikeda (flauto traverso), C. Weiss (violino), M. Caudle (violoncello), P. Nicholson (clavicembalo, *virginal* e organo), A. Watts (fagotto)  
AMON RA/CD CD-SAR 47
- 1990/2 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
Orchestra of St. Luke's, N. Salerno Sonnenberg (dir.)  
ANGEL/CD CDC 49.767
- 1990/3\* Concerti per fagotto (volume 4) RV 471, RV 475, RV 490, RV 492, RV 495, RV 496  
Daniel Smith (fagotto), I Solisti di Zagabria, Tonko Ninić (dir.)  
ASV/CD CDDCA 734
- 1990/4\* Concerto per archi Op. XII n° 3; Sinfonia per archi RV 116; Concerto per violino RV 524 *Il Ritiro*; Concerto per 2 violini RV 524; Concerto per violoncello RV 415; Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 flauti RV 533; Concerto *con molti stromenti* RV 571  
I Solisti di Zagabria, A. Nanut (dir.)  
AUROPHON/CD 31 425 / ARPEGE/CD AR 41 425
- 1990/5 Concerti Op. III n° 8 e 10; Concerti per archi RV 151 *Alla Rustica*, RV 158; Sinfonie per archi RV 116, dell'*Incoronazione di Dario* RV 719s  
I Solisti di Zagabria  
AUROPHON/CD 31 426 / ARPEGE/CD AR 41 426
- 1990/6 Concerti Op. III n° 8 e 10 (\*); *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (\*\*)  
I Solisti di Zagabria (\*); Salzburg Chamber Academy (\*\*)  
AUSTROPHON (SONIA CLASSIC) /CD 74 421
- 1990/7 Concerti per oboe (volume 2) RV 448, RV 455, RV 460, RV 461, RV 451  
B. Glaetzner (oboe), Neue Bachisches Collegium Musicum Leipzig, Max Pommer (dir.)  
CAPRICCIO/CD 10.230
- 1990/8 Concerti per oboe (volume 3) RV 450, RV 457, RV 463; Concerti per 2 oboi RV 534, RV 535, RV 536  
B. Glaetzner, I. Goritzki (oboi), Neue Bachisches Collegium Musicum Leipzig, Max Pommer (dir.)  
CAPRICCIO/CD 10.317
- 1990/9 Concerti per flauto Op. X n° 1 *La tempesta di mare* e n° 2 *La Notte*;  
Concerti per archi RV 131, RV 155, RV 156; Concerto per violino e altro violino per eco in lontano RV 552; Concerto *funebre* RV 579  
E. Zummach (flauto diritto), Concerto Köln  
CAPRICCIO/CD 10.304

- 1990/10    Concerto per l'Orchestra di Dresda RV 577  
 Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir)  
 CAPRICCIO/CD 10.321  
 (+ Telemann, Heinichen, Fasch, Graun)
- 1990/11    Sonata per flauto RV 49  
 E. Haupt (flauto), S. Pank (viola di gamba), C. Schornsheim (clavicem-  
 balo)  
 CAPRICCIO/CD 10.234  
 (+ Barsanti, Bellinzani, G.B. Bononcini, Fontana, Frescobaldi, Mancini,  
 Veracini)
- 1990/12\*    Sonate da Camera per archi (volume 1): Sonate per 2 violini Op. I n° 7 e  
 10, Op. V n° 5 e 6, RV 70, RV 71; Sonata per violino RV 29  
 The Purcell Quartet: C. Mackintosh, E. Wallfisch (violini), R. Boothby  
 (violoncello), R. Woolley (clavicembalo)  
 CHANDOS/CD CHAN 0502
- 1990/13\*    Sonate da Camera per archi (volume 2): Sonate per 2 violini Op. I n° 8, 9  
 e 11, RV 68, RV 77; Sonate per violino RV 2, RV 6  
 The Purcell Quartet  
 CHANDOS/CD CHAN 0511
- 1990/14    *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
 J. Holloway (violino), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood  
 (dir.)  
 DECCA/CDV 071 116-1DH / LONDON/CDV 071 216-1LH
- 1990/15\*    12 Concerti per violino, Op. IV *La Stravaganza* (integrale)  
 S. Standage (violino), The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
 DG/ARCHIV PRODUKTION /2CD 429-753-2
- 1990/16    Concerti per fagotto RV 469, RV 472, RV 477, RV 479, RV 481, RV 493,  
 RV 496, RV 502  
 R. Vernizzi (fagotto), Symphonia Perusina Orchestra, F. Petracchi (dir.)  
 DYNAMIC CDS 52
- 1990/17    *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
 N. Kennedy (violino e dir.), English Chamber Orchestra  
 EMI/CDV 99 1214 3-760
- 1990/18\*    Concerti da Camera RV 98 *La Tempesta di mare*, RV 104 *La Notte*, RV 90  
*il Gardellino*, RV 779; Concerto per flauto dolce RV 442; Concerto per  
 flauto Op. X n° 4  
 M. Schneider (flauto diritto), K. Kaiser (flauto traverso), Camerata Köln  
 EMI/DEUTSCHE HARMONIA MUNDI RD 77 156
- 1990/19\*    Sonate per violoncello RV 39, RV 40, RV 41, RV 42, RV 43, RV 44  
 A. Bylsma (violoncello), H. Suzuki (violoncello continuo), J. Ogg (clavi-  
 cembalo)  
 EMI/DEUTSCHE HARMONIA MUNDI RD 77 909

- 1990/20 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 8  
P. Peabody (violino), Philharmonia Virtuosi, R. Kapp (dir.)  
ESS.A.Y./CD 1.001
- 1990/21 Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per mandolino RV 425;  
Concerto per liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540;  
Trii RV 82, RV 85 (arr. per chitarra)  
P. Press, S. Kuney (mandolini), P. Press (chitarra), P. Peabody, E. Lim  
(violini), Philharmonia Virtuosi, R. Kapp (dir.)  
ESS.A.Y./CD 1.004
- 1990/22 Concerti da Camera RV 88, RV 90, RV 94, RV 95, RV 99, RV 101, RV  
105, RV 107  
P. Borgonovo (oboe), G. Guglielmo (violino), R. Vernizzi (fagotto), E.  
Benzi (contrabbasso), E. Farina (clavicembalo), A. Persichilli (flauto)  
EUROPA MUSICA/CD 350.208
- 1990/23\* *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Sonata RV 130 *Al Santo Sepolcro*;  
Concerti per archi RV 157, RV 163 *Conca*  
J. van Zweden (violino), Combattimento Consort Amsterdam, J. Willem  
de Vriend (dir.)  
FIDELIO/CD 8841 CD
- 1990/24 Sinfonia RV 169 *Al Santo Sepolcro*  
Orchestra da Camera del Festival di Brescia e Bergamo, A. Orizio (dir.)  
FONÉ/CD 90F 03 CD  
(+ Pergolesi)
- 1990/25\* *Juditha triumphans* RV 644  
G. Banditelli (Juditha), M. Zádori (Abra), J. Nemeth (Holofernes), A.  
Market (Vagans), K. Gémes (Ozias), Capella Savaria, Savaria Vocal  
Ensemble, N. Mac Gegan (dir.)  
HUNGAROTON/2CD HCD 31 063/4
- 1990/26\* Concerto per oboe RV 457; Concerti per 2 oboi e 2 clarinetti RV 559, RV  
560  
P. Goodwin, R. Wood (oboi), C. Lawson, M. Harris (clarinetti), The  
King's Consort, R. King (dir.)  
HYPERION/CD CDA 66.383  
(+ Albinoni)
- 1990/27 Concerti da Camera RV 86, RV 87, RV 94, RV 95 *La Pastorella*,  
RV 105, RV 107  
Chandos Baroque Players  
HYPERION/CD CDA 66. 309
- 1990/28 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Sinfonia dell'*Incoronazione di Dario*  
RV 719s; Mottetto RV 626 *In furore*; Arie *Alma oppressa (La Fida Ninfa*,  
I.9), *Agitata da due venti (Griselda, II.2)*  
K. Eckersley (soprano), E. Wallfisch (violino), Fiori Musicali, P. Rapson  
(dir.)  
MERIDIAN/CD CDE 84195

- 1990/29 Concerto per oboe Op. VIII n° 9; Concerti per flauto Op. X n° 1, 3, 5; Concerto per fagotto RV 484; Concerto per violino Op. 6 n° 1 (trascritto per tromba); N. CHEDEVILLE: da *Il Pastor Fido*, Op. 13 n° 6 (trascritto per tromba)  
B. Drahos (flauto), G. Dienes (oboe), G. Geiger, I. Palotai (trombe), J. Vajda (fagotto), Concentus Hungaricus  
NAXOS/CD 8-55 0 183
- 1990/30 *Gloria* RV 588; *Gloria* RV 589  
P. Kwella, E. Priday (soprani), C. Wyn-Rogers (alto), A. Carwood (tenore), Christ Church Cathedral Choir, The Hanover Band, S. Darlington (dir.)  
NIMBUS RECORDS/CD NI 5278
- 1990/31 Concerti per flauto Op. X n° 1-3, RV 438, RV 440; Concerti per oboe RV 454, RV 457, RV 461  
P. Pacine (flauto), T. Indermühle (oboe), English Chamber Orchestra, S. Preston (dir.)  
NOVALIS/CD 150 062-2 / NOVALIS/LP 150 062-1
- 1990/32 Cantate per alto RV 683 *Amor hai vinto*, RV 684 *Cessate omai cessate; Stabat Mater* RV 621  
C. Calvi (alto), Ensemble Concerto, R. Gini (dir.)  
NUOVA ERA/CD 6877
- 1990/33 Cantate da Camera (volume 1) *Fonti di pianto* RV 656, *Sorge vermiglia in ciel* RV 667, *Lungi dal vago volto* RV 680, *Perfidissimo cor* RV 674, *Piango, gemo, sospiro* RV 675  
A. Ruffini (soprano), C. Calvi (alto), Ensemble Concerto, R. Gini (dir.)  
NUOVA ERA/CD 6859
- 1990/34\* *L'Olimpiade* RV 725  
A. Walker Schultze (Clistene), L. Meeuwssen (Aristea), E. von Magnus (Argene), M. van der Sluis (Megacle), G. Lesne (Licida), A. Christoffelis (Aminta), W. Oberholtzer (Alcandro), Ensemble Vocal La Capella, Clemencic Consort, R. Clemencic (dir.)  
NUOVA ERA/2CD 6932/33
- 1990/35 Concerto per violino Op. III n° 6; Concerti per archi RV 117, RV 163  
*Conca*  
T. Grindenko (violino e dir.), Moscow Chamber Academy  
ONDINE/CD 390 735-2  
(+ Farina, Corelli, Geminiani)
- 1990/36\*\* Concerti per violino Op. XI n° 5, RV 761; Concerto per 2 violini RV 517; Concerto per violino e violoncello RV 547; Concerto *Madrigalesco* RV 129; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169; Sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130  
Fabio Biondi (violino e dir.), A. Chamorro (violino), M. Naddeo (violoncello), l'Europa Galante  
OPUS 111/CD OPS 30-9004

- 1990/37 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* (integrale): Concerti Op. VIII n° 1-6 (\*), Op. VIII n° 7-12 (\*\*)  
F. Agostini (violino), L. Pellerin (oboe), I Musicisti  
PHILIPS/CD 426-847-2 (\*) / PHILIPS/CD 422-386-2 (\*\*)
- 1990/38 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
F. Agostini (violino), I Musicisti  
PHILIPS/CDV 070235-3PH
- 1990/39 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino Op. IV n° 4, RV 278  
V. Spivakov (violino), Moscow Virtuosi  
RCA Victor «Red Seal»/CD RD 60369
- 1990/40 Concerti per violoncello (volume 2) RV 402, RV 403, RV 406, RV 412, RV 414, RV 422, RV 424  
O. Harnoy (violoncello), Orchestre de Chambre de Toronto, P. Robinson (dir.)  
RCA Victor «Red Seal»/CD RD 60155
- 1990/41 Concerti per flautino RV 443, RV 444, RV 445; Concerti per flauto diritto RV 441, RV 442; Concerto da Camera RV 108  
M. Petri (flauto diritto e flautino), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
RCA Victor «Red Seal» CD RD 87885
- 1990/42 Concerti per oboe RV 447, RV 454  
M. Messiter (oboe), Guildhall String Ensemble  
RCA Victor «Red Seal»/CD 60 224-2 RC  
(+ Albinoni, Bach, Haendel, Marcello)
- 1990/43 Concerto per archi RV 158; Concerto Op. III n° 11; Concerto per 2 oboi RV 535; *Stabat Mater* RV 621  
N. Stutzmann (alto), V. Spivakov, A. Futer (violini), A. Utkin, M. Evstigneev (oboi), Moscow Virtuosi, V. Spivakov (dir.)  
RCA Victor «Red Seal»/CD RD 60240
- 1990/44 Mottetti *In furore iustissimae irae* RV 626, *Nulla in mundo pax sincera* RV 630, *Canta in prato, ride in monte* RV 623, *O qui coeli terraeque serenitas* RV 631  
N. Anfusò (soprano), Concerto Strumentale Italiano  
STILNOVO/CD SN 8805
- 1990/45 Concerti per fagotto RV 472, RV 481, RV 484, RV 497, RV 501 *La Notte*  
F. Herman (fagotto), Orchestra da Camera Slovacca, B. Warchal (dir.)  
SUPRAPHON/CD 637 122
- 1990/46\* *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 12 Concerti Op. VIII (integrale); Concerto per violino e violoncello RV 546; Concerto per 2 violini RV 516  
M. Huggett (violino), Raglan Baroque Players, N. Kraemer (dir.)  
VIRGIN CLASSICS /2CD VCD 790803-2  
VIRGIN CLASSICS /CD VC 791147-2 (per *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4)

- 1990/47 Concerti Op. III n° 8 e 10; Concerto per 3 violini RV 551; Concerto per violoncello RV 401; Concerto per oboe RV 447; Concerto per fagotto RV 502; Concerto per 2 trombe RV 537  
C. Warren-Green (violino e dir.), A. Balanescu, E. Layton (violini), A. Schulman (violoncello), M. Alexander (fagotto), G. Hunt (oboe), G. Ruddock, G. Ashton (trombe), The London Chamber Orchestra (L.C.O.)  
VIRGIN CLASSICS/CD VC 7 91167-2
- 1990/48 Concerti per violino Op. III n° 6, RV 256 *Il Ritiro*; Concerto per 2 violini RV 390; Concerto per violoncello RV 415; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per 2 flauti RV 533; Concerto *con molti stromenti* RV 571  
A. Pervomasky (violino), Baroque Festival Orchestra, Musici di San Marco, A. Lizzio (dir.)  
VMK/CD 100 41 854

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1990/C1 Concerto per violino Op. III n° 9 (larghetto)  
J.-L. Garcia (violino), English Chamber Orchestra, R. Leppard (dir.)  
CBS/CD CD44650  
(+ Charpentier, Pachelbel, Bach, Haendel, Gluck, Marcello, Purcell)
- 1990/C2 Sinfonia per archi RV 159 (2° movimento); Concerto per flauto Op. X n° 3  
H. Fügner (flauto), Rdf Kammerorchester Leipzig, H. Kegel (dir.)  
LUNAR/CD Lu 2153101  
(+ Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Gounod, Saint-Saens, Schubert, Tchaikovsky)
- 1990/C3 Concerto per oboe Op. VIII n° 9 (1° movimento); Concerto per fagotto RV 497 (2° movimento)  
E. Kretzschmar (fagotto), F. Schneider (oboe), Rdf Kammerorchester Leipzig, H. Kegel (dir.)  
LUNAR/CD Lu 2153 102  
(+ Bach, Beethoven, Chopin, Dvorak, Gounod, Ravel, Saint-Saens, Schubert)
- 1990/C4 Sinfonia de *L'Incoronazione di Dario* RV 719s; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169  
Rdf Kammerorchester Leipzig, H. Kegel (dir.)  
LUNAR/CD Lu 2153103  
(+ C.P.E. Bach, Beethoven, Eichner, Friedrich II, Grieg, Mozart, Schubert)

- 1990/C5      Concerto per fagotto RV 497; Sinfonia de *L'Incoronazione di Dario* RV 719s  
E. Kretzschmar (fagotto), Rdf Kammerorchester Leipzig, H. Kegel (dir.)  
LUNAR/CD Lu 2153 105  
(+ C.P.E. Bach, Bach)
- 1990/C6      Concerto Op. III n° 11 (registrazione *live* 1957)  
N.B.C. Symphony Orchestra, A. Toscanini (dir.)  
MYTO RECORDS/CD AMCD 89009 (mono)  
(+ Brahms, Mozart)
- 1990/C7      Concerto *con molti stromenti* RV 558 (andante molto) (\*); Concerto per violino Op. VIII n° 2 *L'Estate* (\*\*)  
Kammerorchester Budapest (\*); T. Nishizaki (violino), Capella Istropolitana Bratislava, S. Gunzenhauser (dir.) (\*\*)  
NAXOS/CD 8550 002  
(+ Bach, Beethoven, Bizet, Chopin, Dvorak, Mendelssohn, Mozart, Rachmaninov, Strauss, Tchaikovsky)
- 1990/C8      Concerto per flauto Op. X n° 5 (3° movimento)  
B. Drahos (flauto), Kammerorchester Budapest  
NAXOS/CD 8550 003  
(+ Beethoven, Berlioz, Chopin, Glazounov, Dvorak, Grieg, Haendel, Haydn, Saint-Saens, Schumann, Smetana, Tchaikovsky)
- 1990/C9      Concerti per violino Op. VIII n° 1 *La Primavera* (2° movimento), Op. VIII n° 4 *L'Inverno* (1° movimento)  
Capella Istropolitana Bratislava, R. Edlinger (dir.)  
NAXOS/CD 8550 102  
(+ Bach, Haendel, Praetorius)
- 1990/C10     Concerti per oboe RV 455, RV 461  
J. Anderson (oboe), Philharmonia Orchestra, S. Wright (dir.)  
NIMBUS/CD NI5 188  
(+ Albinoni, Marcello, Cimarosa)
- 1990/C11     Concerto Op. III n° 2 (registrazione 1932)  
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Guarnieri (dir.)  
NUOVA ERA Reprints/CD 2367  
(+ Spontini, Verdi, Wagner, Catalani, Martucci, Leoncavallo, Massenet)
- 1990/C12     Sonata per violino RV 10 (registrazione 1936-1939)  
N. Milstein (violino), L. Mittman (pianoforte)  
PEARL/CD GEMM CD 9401 (mono)  
(+ Bach, Chopin, Liszt, Nardini, Paganini, Smetana, Tartini, Vitali)
- 1990/C13     *Credo* RV 592, *Domine ad adiuvandum* RV 593, *Beatus Vir* RV 598, *Magnificat* RV 610  
John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS/CD 420 651-2 (volume 4)

- 1990/C14 Concerto Op. III n° 8 (registrazione 1958)  
 I. Stern, I. Oistrakh (violini), Philadelphia Orchestra, E. Ormandy (dir.)  
 SONY Classical/3CD M3K 45952  
 (+ Bach, Haydn, Mozart, Brahms, Tchaikovsky, Mendelssohn, Ravel)

### III. PRECISIONS

- 1979/11 nouvelle référence = EMI/CD 537 252 209-2  
 1983/29 nouvelle référence = OPUS/CD 9151 0435  
 1983/31 nouvelle référence = SCHWANN/CD 311063  
 1983/C8 = 1989/C50; nouvelle référence = TELDEC/CD 2292-43005-2  
 1984/C9 nouvelle référence = TELDEC/CD 2292-43054-2  
 1987/7 nouvelle référence = VOX/TURNABOUT /CD PVT 7193  
 1987/40 = 1986/41  
 1987/53 = 1985/35  
 1988/9 nouvelle référence = HUNT PRODUCTIONS/CD CDL SMH 34025  
 (mono)  
 1988/23 extraits per tutte le opere  
 1989/10 sinfonia per archi non identificata = sinfonia de *L'Incoronazione di Dario*  
 RV 719s  
 1989/C1 = 1988/C2  
 1989/C5 = 1988/C3  
 1989/C42 = 1987/C22  
 1989/C51 nouvelle référence = TELDEC /3LP 2292 42725-1 DX  
 1989/C54 casa editrice: VMK  
 1989/C55 casa editrice: VMK  
 1990/12 = 1980/C4  
 1990/50 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 10; Concerto  
 per 3 violini RV 551

### IV. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Relativement modeste par le nombre des enregistrements, l'année 1990 est sans doute une étape charnière entre la pléthore du passé sans grande sélectivité dans le choix des oeuvres gravées, et une nouvelle ère qui s'annonce, portée par une nouvelle génération d'interprètes italiens. Alessandrini, Il Giardino Armonico l'an passé, Biondi et L'Europa Galante cette année, Bianchini, Chamorro et Gatti très bientôt bouleversent notre confort interprétatif, dans un style d'exécution qui ne doit rien aux grands anciens anglo-saxons de la première ou seconde génération de «baroqueux». Bylsma, Pinnock, Huggett, la Camerata Köln, le Purcell Quartet ou Clemencic signent encore d'excellents

Vivaldi cette année. Mais la surprise vient enfin d'Italie, après de trop longues années de torpeur. Le *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi* a récompensé comme meilleur disque Vivaldi de l'année le remarquable récital de Fabio Biondi, dirigeant de l'archet le jeune ensemble L'Europa Galante dans des *Concerti per violino con altri archi solisti* (1990/36). Saluons d'abord la sonorité de Fabio Biondi et l'évidence de son ornementation. Le RV 761, avec ses arêtes taillées à la serpe, et l'Op. XI n. 5, virtuosissime et éprouvant pour le soliste, sont affrontés avec panache, malgré d'innombrables pièges. Et quel son, pour un baroqueux! La ligne mélodique reste toujours très pure, et même si la justesse reste parfois à la limite du décrochage, les couleurs chatoyantes et les timbres fruités sont préservés. Et quelle tenue de l'orchestre! Dans le passage le plus significatif de l'Op. XI n. 5, le bariolage du dernier solo de l'Allegro final, les plans sonores sont savamment étagés pour mettre en évidence les bizarreries harmoniques que les ensembles traditionnels masquent avec une pudeur un peu naïve. Les concertos d'affrontement: RV 547 pour violon et violoncelle et RV 517 pour 2 violons solistes sont traités avec un soin extrême. On goûtera le clin d'oeil savoureux de Fabio Biondi ébauchant le début de la *Sonata per violino* RV 10 comme ornement, en fin de l'Andante du Si bémol majeur. Et si les concertos d'inspiration sacrée doivent encore être mûris par ce jeune ensemble, qui, comme la plupart des musiciens sur instruments originaux, ne parvient pas à respecter le *ma poco* de l'Allegro des RV 130 et RV 169, nous pouvons déjà affirmer qu'un excellent orchestre est né.

Restons dans la musique concertante, avec *La Stravaganza* de Pinnock, abordée ici comme un manifeste, témérairement lancé par un Vivaldi engageant définitivement la destinée du concerto pour soliste. Dans cette proclamation de la suprématie du concerto vénitien, Standage et Pinnock remportent une éclatante réussite. Le Vivaldi de l'Opus IV a tout juste trente ans. Pour aborder cette oeuvre acérée, Standage, comme il sait parfois le faire, délaisse son parapluie, décrispe complètement le poignet droit et chante sur toute la longueur de l'archet, mordant à pleines dents la pâte colorée. La retenue, la légèreté, la délicatesse de Huggett émerveillent dans *La Cetra*, mais ici, il faut un engagement plus charnel. Il émane du recueil entier une fraîcheur, une force, une joie exemplaires. Du grand Pinnock (1990/15), signalé par le jury du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*.

Poursuivons dans les concertos avec l'Opus VIII intégral de Monica Huggett (1990/46). Les temps post-révolutionnaires sont arrivés. La bombe Harnoncourt de 1976 avait figé l'interprétation de cet opus, déstructurant les habitudes, piétinées, violées, impérieusement

détruites. Treize ans déjà! Voici maintenant Monica Huggett, soliste splendide qui partage avec Nicholas Kraemer une complète identité de vue. Violon de haute volée, respiration et modelé du discours brillant d'intelligence, et beaucoup de poésie des mouvements lents. Les Raglan Baroque sont en grande forme. Netteté des attaques, mise en place précise, et tout cela à des tempi vertigineux avec une basse continue mêlant cordes pincées et clavier.

Dans le reste de la production concertante, signalons également le curieux récital du Combattimento Consort Amsterdam (1990/23), remarquables instrumentistes modernes qui ont, à l'exemple de Gidon Kremer, eu le coup de foudre pour le style de Harnoncourt, avec lesquels ils travaillent.

Le *Quattro Stagioni* sont excellentes, ainsi que le *Conca* RV 163.

Pour les Concerti per fiati, nous trouvons enfin une bonne interprétation des *Concerti per 2 oboi e 2 clarinetti* RV 559 et RV 560 (1990/26) par The King's Consort, aux couleurs de bois très raffinées, enveloppées, cajolées par les sonorités d'un orgue splendide. Une réussite. Les prestations des Solisti di Zagabria (1990/3 et 1990/4) n'ont pas ce raffinement, mais les programmes proposés sont ambitieux. Tonko Ninić prend la suite de Philip Ledger pour accompagner le laborieux Daniel Smith dans le volume 4 de son intégrale pour basson, qui aura au moins l'immense mérite d'exister. L'autre récital, au minutage très copieux, et paru en série très économique, renferme quelques joyaux, comme la première gravure, à notre connaissance, du *Concerto con molti stromenti* RV 571, que l'on pourra enfin écouter parallèlement à sa version «da Camera» RV 99, et une bonne version du *Concerto per violino Il Ritiro*, très intéressant pour les choix d'ornementation du soliste. A comparer avec les anciennes versions Wallez et Scimone. Anton Nanut se révèle être, à la suite d'Antonio Janigro, un excellent chef vivaldien.

Quittons le Concert pour la Chambre, dominée cette année, comme l'a souligné le jury du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*, par le récital d'Anner Bylsma (1990/19) dans les sonates pour violoncelle RV 39-RV 44. A travers un jeu de lignes entrelacées, tendues, voire écorchées, s'affirme avec Bylsma la parfaite maîtrise de l'instrument baroque et de ses ornements. Sous ses doigts, naît un Vivaldi déchiré, presque pathétique dans les mouvements lents. L'abandon des sentiments, toujours contenus avec pudeur, est ici incandescence. A sa façon, comme le souligne Philippe Demeure, Bylsma est un truculent «expressionniste», distillant, ça et là, de délicieuses pointes de nostalgie que la basse continue, limitée à un autre violoncelle et un clavecin, soutient avec goût et imagination.

Le Purcell Quartet (1990/12 et 1990/13) nous offre enfin le premier enregistrement de la Musique de Chambre pour 1 ou 2 violons. Leur choix est de mêler les périodes créatrices, panacher les effectifs avec une nonchalante désinvolture. Du primitif Opus I aux sonates *per M. Pisendel*, en passant par les 4 sonates pour 2 violons avec basse continue *ad libitum* RV 68, RV 70, RV 71 et RV 77, le spécialiste a un excellent matériel sonore pour travailler. Les sonates *senza basso* sont particulièrement intéressantes, jeux de piste où l'on peut reconnaître des formules thématiques d'un air de l'*Olimpiade* dans l'Allegro du RV 70 ou la réduction ingénieuse du *Concerto per 2 violini* RV 516 dans le RV 71. La RV 77 est peut-être la plus jolie sonate du recueil. Jouée sans basse, avec son Andante d'une simplicité enfantine, sans frénésie, sereinement, elle éclaire un aspect de Vivaldi que nous connaissons encore mal.

On ne peut pas non plus passer sous silence la seconde version de l'Opus X primitif, par la Camerata Köln de Michael Schneider (1990/18) qui suit sans vergogne les traces de Brügggen, avec des choix presque identiques à ceux de la prestigieuse version de 1979. Seule exception: l'utilisation de la flûte à bec pour la *Tempesta di mare*, choix arbitraire que ne fit pas Brügggen, qui eut, lui, l'humilité de suivre les indications de Vivaldi. Le seul véritable attrait de cet enregistrement est en fait la seconde version du RV 779 de Dresde, avec sa curieuse partie d'orgue d'écriture violonistique et le renforcement des timbres par le salmoe. Du Vivaldi plus expérimental qu'attractif.

Un mot aussi des Concerti da Camera avec flûte traversière par Le Nouveau Quatuor (1990/1), ensemble délicat et d'un goût très sûr, qui se penche sur des oeuvres oubliées des catalogues depuis d'antiques prestations de l'Ensemble Baroque de Paris ou l'Ensemble de Tassinari, qui restait à ce jour le seul à proposer le démoniaque RV 91, avec une partie de violon très éprouvante, joliment maîtrisée ici.

Seule déception de l'année, la morosité des interprétations de Musique Vocale.

Comment pourtant totalement ignorer une nouvelle *Juditha Triumphans* (1990/25), pour la première fois sur instruments anciens. Comparés terme par terme à la version Negri, les éléments de distribution de Mc Gegan tombent. Banditelli malgré un timbre enveloppant ne possède pas le charisme de Finnilä, Nemeth l'autorité et l'aisance d'Hamari, Gémes la mâle détermination de Burmeister, Market le charme et l'invention d'Ameling. Comme le dit Olivier Rouvière, seule Zádori se montre supérieure à Springer, sans une optique plus théâtrale. Les tempos de Mc Gegan sont globalement trop rapides. Dans ce qui n'est ici qu'un divertissement assez bien chanté mais manquant de

profondeur, Negri apportait présence et densité. Pour ne pas évoquer plusieurs versions de concert avec Aafje Heynis, sous la baguette d'Éphrikian, dont certains privilégiés conservent le témoignage sonore.

Impression mitigée enfin, pour l'*Olimpiade* de Clemencic (1990/34) captée lors d'un concert à Paris en début d'année 1990. Pour la première fois depuis que Clemencic a représenté «son» *Olimpiade* à Linz et à Lisbonne en 1984, les tessitures sont les bonnes, alors qu'Aminta était transposé pour la voix du ténor Josep Benet. Nous héritons à la place de Christoffelis, au timbre tout à fait redoutable. Du reste de la distribution, fort inégal, rappelons surtout un excellent Andrew Walter Schultze, remarquable Clistene dans le poignant *Non so donde viene* de l'Acte III. Regrettons aussi les trop nombreuses coupures de Clemencic. Dans les récitatifs, même rognés très court, on le conçoit. Mais il manque 5 airs, dont *Il fidarsi della spene*, bouleversant largo d'Aminta (I, 3). A quand, enfin, une *Olimpiade*, un *Farnace*, un *Orlando* réussis?

Control Vec. Appart. mod. (1990)

Vocal. Cantabile (1990)

Discographie Verdi: n° 12 - 1990 G. S. L'Espresso

## INDICE

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