

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**



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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**13**

**1992**

**RICORDI**

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**13**

**1992**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VOLUME  
MAGGIORE  
GIORGIO CINI

13

1992

© 1992 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

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

*Consiglio direttivo:* ANTONIO FANNA (Direttore dell'Istituto), 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, Blechturmgasse 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



# Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"

*Berthold Over*

Die unüberschaubaren und teilweise noch nicht oder nur unvollständig erschlossenen Bestände des Conservatorio "Benedetto Marcello" in Venedig sorgen immer wieder für Überraschungen. Insbesondere der "Fondo Correr" ist eine wahre Fundgrube für unbekanntes Vivaldiana. Nachdem Michael Talbot auf die Bedeutung dieser Sammlung hingewiesen hatte – sie setzt sich zu großen Teilen aus Musikalien (d.h. insbesondere aus Stimmbüchern) zusammen, die aus dem Musikarchiv des Ospedale della Pietà stammen –,<sup>1</sup> beschäftigte sich Faun Stacy Tanenbaum im Rahmen ihrer Forschungen für ihre in Vorbereitung befindliche Dissertation über Giovanni Porta, "maestro di coro" des Ospedale von 1726-1737, eingehender mit diesem Handschriftenbestand.<sup>2</sup> Beide fanden in den Stimmbüchern sowohl Stimmen bislang unbekannter Werke Vivaldis als auch solche, die zu Kompositionen gehören, die in den einschlägigen Werkverzeichnissen nachgewiesen sind; letztere jedoch oftmals in abweichenden Fassungen.

Nun kommt eine weitere Komposition des "Prete Rosso" ans Licht. Im Gegensatz zu den in den letzten Jahren aufgefundenen Handschriften ist sie nicht fragmentarisch als Stimme, sondern in einer vollständigen Partitur erhalten.

Bei dem im Fondo Correr, B. 127 n. 55<sup>3</sup> aufbewahrten Manuskript handelt es sich um eine 50 Takte umfassende, anonym überlieferte Da-Capo-Arie für Alt und Orchester; das Textincipit lautet: "Souente il Sole / risplende in Cielo". Wohlgemerkt, Vivaldis Namenszug läßt sich nirgends finden. Und doch wird im folgenden bewiesen werden, daß nicht nur ein Produkt seines Gesteis, sondern zusätzlich ein Manuskript seiner Hand vorliegt. Es ist somit das einzige in Venedig existierende Autograph Vivaldis!<sup>4</sup>

Das Manuskript besteht aus zwei ineinander gelegten Doppelblättern in Querformat. Eine Notenseite mißt 32x22,3 cm und ist 10-zeilig rastriert. Ein Wasserzeichen weist das Papier nicht auf.

Wirft man einen oberflächlichen Blick auf den Notentext, fallen zunächst die markant geschwungenen Klammern auf, die die Akkoladen zusammenhalten. Sie finden sich in dieser Form in jedem Vivaldi-Autograph.<sup>5</sup> Auch die Form der Schlüssel ist mit der in anderen autographen Manuskripten identisch. Insbesondere der

auffällige Violinschlüssel mit seinem extrem nach links gebogenen Abstrich ist typisch für Vivaldis Handschrift.

Trotz der fehlenden Angaben zur Instrumentalbesetzung vor der ersten Akkolade gibt es kaum einen Zweifel, daß das Ensemble, das die Singstimme begleitet, aus Solovioline, 2 Violinen, Viola und Baß bestehen soll. Wie so oft bei reinen Streicherbesetzungen verzichtet Vivaldi auch hier auf die Aufschlüsselung der Instrumentation.<sup>6</sup> Nur am Baßsystem vermerkt er: "Viol:[ett]<sup>c</sup> Con il B.[asso] senza Cembali". Derartige Bemerkungen als Spezifizierungen einer von der Norm abweichenden Baßbesetzung finden sich ebenfalls häufig in Vivaldis Manuskripten.<sup>7</sup> Folglich umfaßt eine Akkolade fünf Systeme:

1. System: Solovioline
2. System: 1. Violine
3. System: 2. Violine
4. System: Singstimme im Altschlüssel
5. System: Viola und Baß

Nur die erste Akkolade ist mit Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Nach Ryom lassen sich diesbezüglich in Vivaldis Schreibgewohnheiten zwei Perioden erkennen: eine frühere, in der Vivaldi an jeder Akkolade Schlüssel und Vorzeichen setzt, und eine spätere, in der er sie nur zu Beginn eines Stücks anzeigt. Den Wendepunkt setzt Ryom mit "1727 environ" an.<sup>8</sup> Demnach scheint auch das vorliegende Manuskript der späteren Periode anzugehören. Ob man so weit gehen darf und es als "nach 1727 entstanden" datieren kann? Wie schon Paul Everett bemerkte,<sup>9</sup> sollte mit Schreibgewohnheiten als Kriterien für Datierungen vorsichtig umgegangen werden, da sie eher über die Qualität eines Manuskripts (Kompositionsskizze, erste Niederschrift, Reinschrift, Dedications-exemplar etc.) Auskunft geben, als über seine Entstehungszeit. Doch werden wir sehen, daß die Annahme eines Entstehungsjahres "um 1727" gar nicht so weit von den Tatsachen entfernt liegt.

Weitere Übereinstimmungen mit Vivaldis handschriftlichen Eigenheiten weist der Notentext selbst auf. Die Partitur ist sehr flüchtig geschrieben und läßt sich am ehesten mit den "Planches" 15-17 in Ryoms Publikation vergleichen.<sup>10</sup> Charakteristisch erscheinen die geschwungenen Notenbalken und die leicht nach links geführten Notenhälsen. Meist sind sie ein wenig eingewölbt. Identisch sind die ungewöhnlichen, an den nach oben gestellten Notenhälsen hängenden Achterfährchen. Vivaldi zieht sie so weit nach unten, daß sie bis unter den Notenkopf reichen. (Abb. 1,2: T.5, 12, 15 etc.).

Ein weiteres Indiz für Vivaldis Autorschaft ist die individuelle Schreibweise der Abkürzungen, die er in seinen Manuskripten aus

Gründen der Zeitersparnis und als Ausführungsanweisungen für seine Kopisten verwendet. Dazu gehört in erster Linie das "Vt supra"-Zeichen (Abb. 1: T.11), mit dem er andeutet, daß eine Stimme das in der Partitur über ihr Notierte spielen soll;<sup>11</sup> weiterhin die Notierung von Achtelrepetitionen in längeren Notenwerten mit dem erklärenden Hinweis "Crome" oder "Cro:" (Abb. 1: T.1, 2 etc.).<sup>12</sup> Auch das verschlungene "D.C." (Da Capo) am Schluß der Komposition ist Bestandteil seines Abkürzungsrepertoires.<sup>13</sup> Eine häufig anzutreffende Abkürzung findet man jedoch nicht: den Verweis auf ein Unisono aller Stimmen mit dem Baß, dargestellt durch einen Baßschlüssel mit einem in den meisten Fällen hinzugesetzten erklärenden "B." (= Basso) oder ähnliche Kürzel.<sup>14</sup> Allerdings fehlt auch eine entsprechende Passage in der Komposition.

Auch wenn wir das vorliegende Manuskript auf die Buchstabenschrift untersuchen, werden wir nicht enttäuscht. Hier finden wir ebenfalls alle Elemente, die Vivaldis Handschrift auszeichnen: das eigentümlich nach unten gezogene "L" bei "Largo" (Abb. 1);<sup>15</sup> das geschwungene "T" bei "Tutte Segue Crome" (Abb. 1);<sup>16</sup> die ausladende Form des "C" bei "Crome", "Cielo" etc. (Abb. 1,2);<sup>17</sup> die Kennzeichnung des Großbuchstaben "E" durch einen verlängerten, geschwungenen Mittelstrich (Abb. 3: "E il Mar");<sup>18</sup> die charakteristische Form des End-"r", das mit einem nach oben gerichteten, gewölbten Aufstrich endet (Abb. 3: "E il Mar", "talor si scorge");<sup>19</sup> die ungewöhnliche Schreibweise des "q" in "quasi" (Abb. 3).<sup>20</sup>

Der Arientext scheint keinem größeren geschlossenen Werk Vivaldis entnommen zu sein: er konnte weder in einem von ihm vertonten Opernlibretto, noch in einem seiner Oratorien- und Serenatentexte nachgewiesen werden. Auch unter den in den verschiedensten Bibliotheken aufbewahrten Einzelarien ließ sich keine Konkordanz ermitteln.<sup>21</sup> Möglicherweise stammt er aus einer Kantate,<sup>22</sup> denkbar ist aber auch, daß die Komposition zur Gruppe der Arien gehörte, die Vivaldi offenbar "auf Vorrat" komponierte, um sie später in eine Oper aufzunehmen.<sup>23</sup> Ebenfalls konnte man die Überlegung anstellen, Vivaldi habe einfach die Komposition eines fremden Komponisten abgeschrieben. Doch wird sie sich im folgenden als gegenstandslos erweisen.

Denn obwohl sich der Arientext in keinem von Vivaldis bisher bekannten Werken wiederfindet, bestehen frappante Bezüge zu einem seiner vertonten Texte: zu der Serenata *Gloria e Imeneo* (RV 687), die am 12. September 1725 im Palast des französischen Botschafters in Venedig, Jacques-Vincent Languet de Gergy, während eines Festes

aufgeführt wurde, das er anlässlich der Vermählung Ludwigs XV. mit der polnischen Prinzessin Maria Leszczyńska veranstaltete.<sup>24</sup> Mit der Arie des Imeneo *Se ingrata nube* und dem ihr vorausgehenden Rezitativ *Ardisce e tenta*<sup>25</sup> weist der Text unserer Arie auffallende Parallelen auf.<sup>26</sup>

*Gloria e Imeneo*

[Rezitativ:]

*Imeneo:* Ardisce e tenta  
talor fama bugiarda  
offuscar lo splendor qual vil sapore,  
ma come presto nacque ei così muore.

[Arie:]

Se ingrata nube  
languire il sole  
fa su nel cielo,  
tosto fugata  
splende più bello,

e un freddo gelo  
indura l'onda;  
disciolto al fine  
dall'empie brine  
lambir la sponda  
ved'il ruscello.

*Sovente il sole*

Sovente il sole  
risplende in cielo  
più bello e vago  
se oscura nube  
già l'offuscò.

E il mar tranquillo,  
quasi senz'onda,  
talor si scorge  
se ria procella  
già lo turbò.

Es werden nicht nur das Metrum fast unverändert<sup>27</sup> und in der ersten Strophe einzelne Vokabeln direkt übernommen,<sup>28</sup> auch der Sinngehalt und die inhaltliche Struktur sind in beiden Texten sehr ähnlich: in der ersten Strophe wird die Idee der Wechselhaftigkeit (in der Serenata jene der "fama") mit ähnlichen Worten im gleichen Bild,

in der zweiten Strophe durch ein verwandtes Bild ausgedrückt (nämlich durch die Gegenüberstellung von feindlicher und friedlicher Natur, die sich in *Se ingrata nube* im Bild eines zugefrorenen bzw. die Ufer umspülenden Bächleins, in *Sovente il sole* in dem des aufgewühlten bzw. ruhigen Meeres zeigt). Solch ein an den Originaltext nicht nur in sprachlicher, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht relativ eng angelehnter Parodietext ist für Vivaldis Oeuvre eher untypisch. Nach Reinhard Strohm finden sich bei ihm häufiger Texte, die zwar in ihren Formulierungen an die Vorlage anklingen, deren Sinn jedoch völlig verändert ist.<sup>29</sup>

Betrachtet man Vivaldis Parodieverfahren, so entspricht die Parodie von *Se ingrata nube* seiner herkömmlichen Arbeitsweise. Wenn Vivaldi selbst<sup>30</sup> oder ein Librettist eine Arie parodierte, geschah dies i.d.R. in der Absicht, einer schon existierenden Komposition einen neuen Text zu unterlegen. Besonders häufig sind Original und Parodie musikalisch identisch, wenn die Sänger der Originalkomposition und diejenigen der parodierten Version identisch waren oder der gleichen Stimmlage angehörten. Änderte sich jedoch die Stimmlage der Interpreten, transponierte Vivaldi entweder die Originalkomposition in eine passende Tonart oder vertonte (wie im vorliegenden Fall: die Rolle des Imeneo ist eine Sopranpartie) die Textparodie neu.<sup>31</sup>

Hat man die datierbare Vorlage des Textes gefunden, so lassen sich vage Aussagen über die Entstehungszeit der vorliegenden Einzellarie treffen. Als "terminus post quem" ist das Aufführungsdatum der Serenata anzusehen: foglich muß die Arie nach dem September 1725 entstanden sein. Diese Datierung wird durch die Tatsache gestützt, daß Vivaldi das handschriftlich sehr ähnliche Oboenkonzert (RV 454) zur gleichen Zeit als Violinkonzert (RV 236) umarbeitete und im Dezember 1725 publizierte.<sup>32</sup> Auch die oben erwähnten Beobachtungen Ryoms zu den sich verändernden Schreibgewohnheiten Vivaldis passen sich in dieses Bild ein.

Es bleibt jedoch noch eine Frage offen: Gibt es Hinweise darauf, für wen bzw. für welchen Anlaß Vivaldi die Arie *Sovente il sole* komponiert hat? Mit Blick auf die Provenienz des Manuskripts aus dem Fondo Correr, dem Musikarchiv des Ospedale della Pietà also, könnte man annehmen, daß die Arie für eine der "figlie di coro" geschrieben worden sei. Denn nicht nur geistliche Musik gehörte zum Repertoire des "coro", auch weltliche Werke, insbesondere Serenaten und Kantaten<sup>33</sup> wurden wohl häufiger aufgeführt und benötigt. Jedoch muß man einschränkend berücksichtigen, daß gerade die letzten "Buste" des Fondo Correr –und B.127 ist die drittletzte– neben Musikalien aus dem Ospedale auch solche aus anderen Quellen

beinhalten. Eine eindeutige Zuschreibung der Arie zum Repertoire des Ospedale della Pietà erscheint aus diesem Grunde gewagt und m.E. nicht haltbar. Weitere Überlegungen über die Bestimmung der Arie lassen sich deshalb anschließen.

Die sprachlichen, inhaltlichen und strukturellen Übereinstimmungen der Arientexte lassen daran denken, daß Vivaldi *Sovente il sole* als Ersatzarie für Imeneos *Se ingrata nube* komponiert haben könnte. Dagegen sprechen jedoch vor allem zwei Gründe: die Lage der Solostimme und die Tonart der Arie. Weil Imeneos *Se ingrata nube* –wie oben schon angedeutet– eine Sopranarie ist, läßt sich kaum vorstellen, daß sie durch die Altarie *Sovente il sole* ausgetauscht werden sollte.<sup>34</sup> Gewiß, die zweite handelnde Person der Serenata –Gloria– ist ein Alt; aber wenn Gloria die Arie zusätzlich singen sollte, erhielte ihre Partie ein übergroßes dramatisches Gewicht, da ihr Auftritt an dieser Stelle mehrere aufeinanderfolgende geschlossene Nummern umfassen würde.<sup>35</sup>

Auch die Tonartendisposition läßt einen Austausch von *Se ingrata nube* durch *Sovente il sole* wenig plausibel erscheinen. Die Tonarten der beiden Arien differieren: Imeneos Arie steht in C-dur,<sup>36</sup> *Sovente il sole* in E–moll. Das bedeutet an sich nicht viel; betrachtet man jedoch die vorhergehende bzw. nachfolgende Nummer, so stehen diese ebenfalls in E–moll bzw. E–dur. Das Ergebnis eines Austauschs wäre eine tonartlich gleichförmige und deshalb wenig wahrscheinliche Reihung von drei geschlossenen Nummern in E.

Bis auf weiteres muß wohl davon ausgegangen werden, daß Vivaldi weder die Arie für das Ospedale della Pietà komponierte, noch die Absicht hatte, *Se ingrata nube* durch *Sovente il sole* zu ersetzen – was Spekulationen über ihre wahre Bestimmung Tür und Tor öffnet. Komponierte Vivaldi die Arie für einen bestimmten Auftraggeber? Wurde sie in einer von Vivaldis Opern als Einlage verwendet? Stammt sie aus einer Oper, über die jegliche Nachricht verloren gegangen ist? Oder ist sie vielleicht doch eine “auf Vorrat” komponierte Arie?

<sup>1</sup> M. TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio “Benedetto Marcello”*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 3, 1982, S.3.

<sup>2</sup> F.S. TANENBAUM, *The Pietà Partbooks and More Vivaldi*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 8, 1987, S.7. und *The Pietà Partbooks-Continued*, ebda., 9, 1988, S.5. Ihr sei an dieser Stelle für die Überlassung eines summarischen Inventars des Fondo Correr gedankt.

<sup>3</sup> In der gleichen “busta” fand schon Faun Stacy Tanenbaum eine Vokalbaßstimme zu Vivaldis “*In exitu Israel*” (RV 604). Vgl. *The Pietà Partbooks and More Vivaldi*, a.a.O., S.9.

<sup>4</sup> Wie ich nachträglich von Michael Talbot erfuhr, nahm erstmals Paul Everett 1987 Kenntnis von dem Manuskript und erkannte es als Vivaldi-Autograph. Jedoch wurde es bis jetzt noch nicht in der Literatur behandelt und blieb der Forschung weitgehend unbekannt.

<sup>5</sup> Zum Vergleich wurden herangezogen: die faksimilierte Partitur der Oper *La Griselda* in der Reihe *The Italian Opera 1640-1770*, hrsg. von H.M. Brown, Garland Publishing, New York / London, 1987; die Faksimiles der Dresdner Konzerte RV 149, 540, 552 und 558, von denen RV 149 und 540 im Autograph erhalten sind: A. VIVALDI, *Concerti con molti istromenti*, hrsg. von K. Heller, Leipzig, 1977; die in P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Kopenhagen, 1977 abgedruckten Faksimiles ("Planches", S.541 ff.); schließlich Materialien, die d. Verf. für seine Dissertation über venezianische Solomotetten und Soloantiphonen zur Verfügung stehen.

<sup>6</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, S.136. Dies gilt insbesondere für die Violinkonzerte; *ebda.*, S.150 ff.

<sup>7</sup> *Ebda.*, S.159.

<sup>8</sup> *Ebda.*, S.247.

<sup>9</sup> P. EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, hrsg. von A. Fanna und G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, Bd.2, S.750.

<sup>10</sup> P. RYOM, *op. cit.*, S.557-559. Die abgedruckten Handschriftenproben stammen aus RV 409 (Konzert für Violoncello) und RV 454 (Konzert für Oboe).

<sup>11</sup> *Ebda.*, S.167.

<sup>12</sup> *Ebda.*, S.171.

<sup>13</sup> Vgl. beispielsweise *ebda.*, "Planche" 25, 28, 37; auch *La Griselda, a.a.O.*

<sup>14</sup> P. RYOM, *op. cit.*, S.168.

<sup>15</sup> Vgl. *ebda.*, "Planche" 26 ("Largo"), 35 und 47 ("Lo splendor"); *La Griselda*, Titelblatt ("La Musica è Del Vivaldi").

<sup>16</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, "Planche" 2 ("Flauto Trauersier"), 33 ("2 Trombe", "Tutto il Regno"), 39 ("Tu ben sai"); *La Griselda*, Sinfonia, 2. Satz ("Tutti").

<sup>17</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, "Planche" 37 ("Cielo"), 40 ("Corsa è in orror") etc.; *La Griselda*, Titelblatt ("Costanza", "Corrado").

<sup>18</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, "Planche" 42 ("E tu fuor di timor"); *La Griselda*, Titelblatt ("Euerardo").

<sup>19</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, "Planche" 34 ("al par di me"), 35 ("Lo splendor") etc.; *La Griselda*, Scena Prima, fol.133 ("Or che la rendo", "col uostro amor").

<sup>20</sup> *La Griselda*, Scena Seconda, fol.133 ("qui ti trage Gualtier. Tutta quest'alma").

<sup>21</sup> Das Textincipit findet sich nicht im Ariensindex des vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi veröffentlichten Librettoverzeichnisses. Vgl. A.G. BELLINA, B. BRIZI, M.G. PENSA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982. Entgegen dem recht allgemein gehaltenen Titel berücksichtigt die Publikation nur die gedruckten Opern- und Serenatenlibretti. Die Oratorienlibretti werden unverständlicherweise ausgeschlossen. Ein ausführliches Verzeichnis der außerhalb von Turin aufbewahrten Einzelarien lieferte bisher allein R. STROHM: *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, "Analecta Musicologica", 16, II, S.259. Über Funde in Lund s. P. RYOM, *A propos de l'inventaire des oeuvres d'Antonio Vivaldi. Etude critique des catalogues et nouvelles découvertes (48 manuscrits inconnus)*, "Vivaldiana", 1, 1969, S.107. Zu den Einzelarien in Turin s.u.

<sup>22</sup> M.M. DUNHAMS Dissertation *The Secular Cantatas of Antonio Vivaldi in the Foà Collection* (Diss. Univ. of Michigan, Michigan, 1969) beinhaltet nur ein Verzeichnis der Kantatenincipits, jedoch kein Verzeichnis aller Arien. Eine Durchsicht der vom

Istituto Italiano Antonio Vivaldi bereits veröffentlichten Kantaten (RV 649-50, 651-52, 654, 660-61, 664, 668, 670-71, 680, 683-86) erbrachte kein positives Ergebnis.

<sup>23</sup> P. RYOM, *Inventaire de la documentation manuscrite des oeuvres de Vivaldi. I. Biblioteca Nazionale di Torino. Première partie: le fonds Foà*, "Vivaldi Informations", 2, 1973, S.64. Diese Gruppe von Einzelarien befindet sich in *I-Tn*, Foà 28; ausführliche Verzeichnisse in: *ebda.*, S.71 und P. DAMILANO, *Inventario delle composizioni musicali manoscritte di Antonio Vivaldi esistenti presso la Biblioteca Nazionale di Torino*, "Rivista italiana di Musicologia", 3, 1968, S.109.

<sup>24</sup> M. TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli, Olschki, Firenze, 1982, S.82. S. auch M. TALBOT, *The Serenata in the eighteenth-century Venice*, "R.M.A. Research Chronicle", 18, 1982, S.39.

<sup>25</sup> Fol. 85r. ff. der autographen Partitur. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme des Materials im Istituto Italiano Antonio Vivaldi möchte ich Antonio Fanna herzlich danken.

<sup>26</sup> Für den Hinweis auf die Parallelen zwischen den beiden Texten danke ich Carlo Vitali.

<sup>27</sup> Abgesehen von der unterschiedlichen Länge der jeweils zweiten Strophe (6 bzw. 5 Verse) besteht metrisch der einzige Unterschied zwischen den beiden Texten darin, daß der jeweils letzte Vers einer Strophe in der parodierten Fassung ein *quinario tronco* statt ein *quinario* ist. Läßt man den Binnenreim "fine" – "brine" in der zweiten Strophe der Arie *Se ingrata nube* außer acht, so reimt sich in beiden Arien nur die letzte Zeile der ersten auf diejenige der zweiten Strophe.

<sup>28</sup> Die Vokabel "offuscare" wird aus dem Rezitativ der Serenata in den Arientext aufgenommen.

<sup>29</sup> R. STROHM, *op. cit.*, I, S.256.

<sup>30</sup> Strohm nimmt an, Vivaldi habe des öfteren eigene Textparodien geschaffen.

<sup>31</sup> J.W. HILL, *A Computer-Based Analytical Concordance of Vivaldi's Aria Texts: First Findings and Puzzling New Questions About Self-Borrowing*, in *Nuovi studi vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1988, S.514.

<sup>32</sup> P. RYOM, *op. cit.*, "Planche" 16 u. 17. Das Konzert erschien in op.8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Am 14.12.1725 wurde die Veröffentlichung in der "Gazette d'Amsterdam" angezeigt. Vgl. M. TALBOT, *Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985, S.94.

<sup>33</sup> S. beispielweise Carlo Goldonis Beschreibung der Vorbereitungen für die musikalische Ehrung des Prinzen Friedrich Christian von Sachsen bei seinem Venedigbesuch im Jahre 1740; damals stellte der Dichter für das Ospedale della Pietà aus drei für die "figlie di coro" komponierten Kantaten eine Serenata (*Il coro delle Muse*) zusammen. M. TALBOT, *The Serenata...*, *cit.*, S.11.

<sup>34</sup> Etwa im Rahmen einer Umarbeitung für eine spätere Aufführung, auf die zahlreiche Transpositionsanweisungen für den Kopisten deuten.

<sup>35</sup> Ein Duett mit Imeneo, die ausgetauschte Arie und eine weitere Arie. Im Gesamtverlauf singt Gloria ohnehin schon eine Arie mehr als Imeneo.

<sup>36</sup> Bzw. in D-dur gemäß Vivaldis eigenhändiger Schreibanweisung an den Kopisten über dem Notentext: "Vn tuono più alta [sic]".



A handwritten musical score on aged paper, featuring five staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are written in Italian and are interspersed between the staves. The score is divided into two main sections by large curly braces at the bottom.

The lyrics, from top to bottom, are:

- vento che vola no' d'aria in giro
- più del - so e n'ago
- se aruo ch' - as pio
- più del - so e n'ago
- più del - so e n'ago

The musical notation includes notes, rests, and various symbols, with some parts appearing to be crossed out or heavily scribbled over. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

Abb. 2

The image shows a page of handwritten musical notation. It features several systems of music, each consisting of a staff with notes and clefs. The notation is written in a cursive, shorthand-like style. Large brackets are used to group multiple systems together. In the upper right, there is a circular stamp with the text "BIBLIOTHECA MUSEI HISTORICO-NATURALIS BOLOGNENSIS". Below the stamp, there are handwritten annotations in a cursive script, including "Egese nio pro:", "kalar si san", "suppl. sen z m", and "Mary milio". The page is numbered "Abb. 3" at the bottom left and "15" at the bottom right.

Abb. 3

## Un autografo sconosciuto di Vivaldi nel Conservatorio «Benedetto Marcello»

(Sommario)

Il manoscritto esaminato nel presente articolo è un'aria per contralto e strumenti conservata nel Fondo Correr (B. 127 n. 55) del Conservatorio «Benedetto Marcello» a Venezia e rinvenuta soltanto recentemente. Sebbene non sia indicato il nome del compositore, lo si può identificare con Antonio Vivaldi attraverso l'analisi del testo musicale e della grafia. Il manoscritto risulta perciò essere l'unico autografo vivaldiano a Venezia.

Il complesso degli strumenti, non indicato esplicitamente, viene identificato ed è costituito dal violino principale nonché da due violini, viola e basso. Viene inoltre considerato il problema della fonte letteraria del testo. Questo risulta essere una parodia di un recitativo e di un'aria (*Ardisce e tenta* e *Se ingrata nube*) dalla serenata *Gloria e Imeneo* (RV 687). Trovato il modello del testo è possibile congetturare sulla datazione dell'aria. S'impone quale *terminus post quem* la data dell'esecuzione della serenata stessa (12 settembre 1725).

La descrizione dell'aria rimane incerta. È dubbio che sia stata composta per l'Ospedale della Pietà, i cui manoscritti superstiti fanno parte del Fondo Correr. Similmente si può escludere con ogni probabilità che la composizione fungesse come aria di sostituzione nella serenata.

## Un autografo vivaldiano a Vicenza

Mario Saccardo

La ricerca archivistica riserva talvolta l'imprevedibile. Non mi sarei mai aspettato d'imbattermi (19 giugno 1991) in un autografo di Vivaldi proprio nell'anno in cui ricorreva il 250° anniversario della morte del grande musicista. E confesso che dinanzi alla comparsa del documento vivaldiano, stilato con *ductus* armonioso, fui preso da una certa emozione.

Si tratta di una ricevuta con cui il «Prete Rosso» attesta di percepire il compenso dovuto a se stesso e ad altri tre musicisti (tra cui il padre Giovanni Battista, suonatore alla Cappella ducale di S. Marco) per prestazioni musicali svolte alla chiesa di S. Corona in Vicenza nella seconda metà del giugno 1713, durante i festeggiamenti in onore di S. Pio V. Questo papa (Antonio Michele Ghislieri, salito al soglio pontificio nel 1566, che si dedicò in particolare alla riforma della Chiesa con l'applicazione dei decreti del Concilio di Trento) fu elevato agli onori degli altari nel 1712. L'anno successivo i padri domenicani di S. Corona promossero celebrazioni straordinarie in omaggio al pontefice, gloria del loro ordine monastico; celebrazioni che si concretizzarono in messe, vesperi, panegirici e processione, con l'apporto della musica. Quest'ultima fu di tutto rilievo, come già ebbi occasione di scrivere (vedi *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona...*, Vicenza, 1976, pp. 103-113) sulla scorta di un piccolo ma prezioso registro, che annota la retribuzione data ai musicisti officiati, nominandoli espressamente.

Costoro, vicentini e «forestieri», oltre ai servizi musicali liturgici, vennero ingaggiati anche per la realizzazione di un oratorio – scritto per l'occasione da Vivaldi –, di cui si fa cenno nell'anzidetta ricevuta. La notizia di tale oratorio (resa pubblica per la prima volta in un mio articolo apparso in «La Voce dei Berici» il 24 ottobre 1976) costituì una novità assoluta, avvolta peraltro da parecchie incognite, dato che non solo si sono perdute le tracce della musica ma anche – affermavo allora – quelle del testo musicato. Eppure, come risulta dal citato registro, per la circostanza furono stampate dal tipografo vicentino Tomaso Lavezari cinquecento copie del libretto, delle quali, stando agli schedari, non esiste neppure un esemplare alla Biblioteca Bertoliana o Civica di Vicenza. Un tempo era in possesso di una copia l'arciprete della cattedrale vicentina Giambattista Clementi (morto nel 1819), come successivamente rilevai da un manoscritto della stessa Biblioteca. Di essa peraltro non è dato di sapere la sorte.

Nel settembre 1978 ebbi la visita del critico musicale e musicologo Mario Rinaldi (autore di pubblicazioni su Vivaldi), reduce dal convegno vivaldiano tenutosi alla Fondazione Cini di Venezia nel trecentesimo anno della nascita del musicista. In quella sede egli aveva parlato del rinvenimento di un esemplare del libretto a Ca' Goldoni di Venezia; ora egli veniva a informarmi della scoperta. Quell'incontro diede origine a un suo articolo, che comparve in «Il mondo della musica» (XVI, 2, 1978), in cui venne riprodotto il frontespizio del libretto, che converrà riportare: «La vittoria / navale / predetta dal Santo Pontefice / Pio V Ghislieri / dell'Ordine de Predicatori / Oratorio / da farsi nella Chiesa di Santa Corona / di Vicenza, / in occasione dell'Ottavario per la sua / canonizzazione solennizzato da / Padri del medesimo Ordine. / Posto in musica / dal signor / D. Antonio Vivaldi / Maestro de concerti del Pio Ospitale / della Pietà di Venezia / In Vicenza, MDCCXIII / Per Tomaso Lavezari [...]».

Altra riproduzione fotografica del frontespizio si trova nell'opuscolo *Una festa barocca a Vicenza nel 1712* [!], 1983; opuscolo in cui il curatore B. Brizi, traendola da un ms. della ricordata Biblioteca, riporta la «Relatione dell'apparato, illuminatione, musica, oratorio, panegiristi e processione, fatto il tutto nel sollene ottavario di S. Pio V nella Chiesa di S.ta Corona di Vicenza. L'anno 1713 a' 18 Giu.o».

Ai fini dei presenti appunti sarà bene sottolineare la collaborazione di Vivaldi di cui parla la «Relatione»: «violini forestieri quattro, cioè il sig. d. Antonio Vivaldi maestro de' concerti delle figlie della Pietà di Venetia, il sig. suo padre e due forastieri». Poco oltre la «Relatione» segna che «al giovedì [...] si fece dopo il pranzo l'oratorio a quattro voci che riuscì mirabile sì per il concorso e quiete, distribuzione di dame da cavalieri, sì per la compositione che fu del virtuoso sig. d. Antonio Vivaldi maestro di concerti della Pietà di Venetia, il quale con il suo miracoloso violino fe' un intermedio di cornemuse [...] e poi un ecco applaudito in eccesso fra l'organo nostro grande e il suo violino, con una fuga poi di tutti gli stromenti che raportò il Viva da tutti».

Quell'«organo [...] grande» (il «nostro» viene a indicare che l'estensore della «Relatione» in esame fu di certo un domenicano del convento di S. Corona) era appena uscito dalle mani del fabbricante Filippo Martinotti, ed era entrato in funzione proprio nell'ottavario di S. Pio V; ed è credibile che quell'«intermedio» – dapprima svolto col solo violino (imitando il suono delle «cornemuse»), successivamente in duo con l'organo (il violino plausibilmente eseguendo in eco episodi proposti dall'organo) e in fine con l'intervento di tutti gli strumenti (dando origine a una «fuga», dunque in un crescendo di sonorità) – abbia avuto come autore lo stesso Vivaldi (che sicuramente diede sag-

gio di alto virtuosismo «con il suo miracoloso violino»). Si sarebbe così davanti a una composizione inedita vivaldiana, scritta probabilmente nei giorni in cui il musicista fu a Vicenza per il citato ottavario.

Si noti che il Brizi, in «Informazioni e studi vivaldiani», 7, 1986, ripubblicò la suindicata «Relatione», facendola seguire dal testo completo dell'oratorio.

Ritornando alla nostra ricevuta, per intenderne meglio il contenuto sarà utile rifarsi a quanto appunta il citato registrino: «Violini n:º 4 = / Al Sig:r D: Antonio Vivaldi famoso Violino con suo Sig:r Padre, e due altri violini di sua Compagnia p. due Messe, due Vespri Solleni, Motetti alla sera, Oratorio e Tedeum tr. 310 = / Item allo stesso p. haver composto in Musica l'Oratorio, e sue copie tr 186 = / Sua R:ta [= Ricevuta] n:º 10». A proposito delle ricevute, che in numero di venti furono rilasciate dai musicisti impegnati nella parte musicale dell'ottavario, scrissi a suo tempo al «sindico» di S. Corona che se ne erano conservate otto solamente, aggiungendo subito che purtroppo era andata perduta quella, contrassegnata dal n. 10, che doveva portare la firma del Vivaldi. Fortunatamente invece essa sopravvive ancora, emersa ora *ex abrupto*, andata a suo tempo a finire fuori posto, e cioè nella Busta 633 relativa al Convento di S. Felice. Da parte del personale dell'Archivio di Stato di Vicenza verrà ricollocata là dove un tempo doveva trovarsi, vale a dire nella Busta 240 relativa al Convento di S. Corona, accanto alle altre otto. E con essa saranno ivi riposte altre quattro ricevute, che, andate pur esse fuori sede (nella Busta 629 relativa al medesimo Convento di S. Felice), vennero da me ritrovate pochi giorni prima di quella vivaldiana. Segnate col numero 9, 11, 12 e 13 e datate 26, 28, 27 e ancora 28 giugno 1713, recano la firma del basso Bonaventura Esman, del violista Antonio Meneghetti (a nome del figlio Gaetano, «primo Violino»), del violinista Bartolamio Milan e dello stesso Antonio Meneghetti.

Ed ecco il testo della ricevuta di Vivaldi (tralasciando d'includere l'indicazione «n:º 10=», perché estranea alla mano del musicista): «Adi 27 giug:º 1713 / Hò ricevuto io Sotto:º dal R.mo P. [= Padre] Scindico / di S. Corona lire trecento, e dieci p. / quattro Violini, e più lire cento, e / ottanta sei p. la Compositione, e / copie dell'Oratorio fontioni tutte / fatte nell'Ottavario di S. Pio. / Val in tutto L 496:- / Io D. Ant:º Vivaldi / att:º q:º sop:º [= attestato quanto sopra]».

All'attenta comparazione con altri autografi del musicista, riprodotti in varie pubblicazioni vivaldiane, nessun dubbio sull'autenticità della ricevuta.

Non è del tutto svanita la speranza di rinvenire ciò che più conta: la musica dell'oratorio, che potrebbe celarsi in un luogo impensabile,

proprio come quello della ricevuta. La quale, naturalmente in fotocopia, fu esposta nella ex chiesa di S. Giacomo in Vicenza, quando in essa, dall'1 al 15 giugno 1991, trovò accoglienza, itinerante in alcune città d'Italia e d'Europa, la Mostra documentaria *Antonio Vivaldi e il suo tempo*, curata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

n.º 10 =

Ad. 27 Aug. 1723

Ho ricevuto in tutto <sup>no</sup> dal Sr. S. Landico  
di L. bronzo lire cento e dieci  
quattro Violini e più lire cento e  
ottanta sei per la Composizione e  
copie dell' Oratorio fantoni ruble  
fatto nell' Ottavario d. 1. Pio.

Val in tutto 5496:7

A. J. Ant. Viraed.  
ad. S. M. S. S. S.

## A Vivaldi Autograph in Vicenza

(Summary)

The autograph in question is a receipt in which Vivaldi acknowledges payment to himself and three other violinists (among them his father Giovanni Battista Vivaldi) for their services at the church of S. Corona, Vicenza, during the second half of June 1713, on the occasion of the celebrations for St Pius V (canonized in the previous year). The festivities of 1713, promoted by the Dominican friars in honour of their celebrated brother, comprised Masses, Vespers, panegyrics and processions with music, the scale of which may be gauged from the register of the payments made to the various musicians hired for the occasion from Vicenza and elsewhere (see, by the same author, *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona*, Vicenza, 1976, pp. 103-113).

Besides their services during the various liturgical functions, the musicians also performed an oratorio, *La vittoria navale*, composed specially for the celebrations by Vivaldi. "On Thursday", reads the description of the event, "after lunch the four-voice oratorio was performed; the event was a notable success, by virtue not only of the numbers and dignified deportment of the ladies and gentlemen present, but also on account of the music composed by Antonio Vivaldi, *maestro di concerti* at the Pietà, who, with his truly miraculous violin, played an episode in *cornamusa* style, [...] then a much applauded echo in dialogue with our own large organ, followed by a fugue played by all the instruments; the latter was greeted by acclamations of 'Viva' by all present". The organ, built by Filippo Martinotti, was inaugurated on this very occasion.

The newly-found autograph receipt, whose text is transcribed in the present article, was found in the Archivio di Stato di Vicenza, Convento di S. Felice, b. 633, where it had been erroneously placed (it will now be rehoused in its correct position in b. 240); also found on the same occasion were four other receipts, signed respectively by the bass Bonaventura Esman, violist Antonio Meneghetti, violinist Bartolamio Milan and, again, Antonio Meneghetti on behalf of his son Gaetano ("primo violino").

## New Light on Vivaldi's "Stabat Mater"

Michael Talbot

The *Stabat Mater* RV 621 is certainly Vivaldi's best-known work for solo voice and probably, after the *Gloria* RV 589 and the *Magnificat* RV 610, his most frequently performed and recorded sacred vocal composition. Its revival in modern times began on 20 September 1939, when it was heard in a concert of Vivaldi's sacred music given in Siena as part of the "Settimana Vivaldi" organized by the Accademia Musicale Chigiana. On that occasion the conductor was Alfredo Casella, who had also edited the music. An edition by Casella was published by Carisch in 1949; there followed others by Renato Fasano (Universal Edition, 1969) and Gian Francesco Malipiero (Ricordi, 1970). The critical literature on the *Stabat Mater* is not vast but includes an essay by Helmut Hucke emphasizing the liturgical status of the setting as a hymn rather than a sequence and a short article by Annie Lionnet that rightly draws attention to the work's high degree of thematic coherence.<sup>1</sup>

Yet the *Stabat Mater* has always remained something of an enigma. Its musical style marks it out as a relatively early work, and this dating has recently received support from the researches of Paul Everett, who has linked the two paper-types ("B12" and "B25") employed in the non-autograph manuscript of the composition in Turin to the period 1713-1714.<sup>2</sup> But unlike Vivaldi's dozen or so other extant settings of liturgical texts dating from his "early" period (up to c. 1717), the *Stabat Mater* has never figured convincingly as a work written for the Ospedale della Pietà. The liturgical repertory of the Pietà can be reconstructed almost completely from the mid-1720s onwards, thanks to the surviving fragments in the Fondo Esposti of the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", Venice. Even in the period following 1727, when Benedict XIII made universal the celebration of the feast of the Seven Sorrows (or Dolours) of the Blessed Virgin Mary on the Friday before Palm Sunday, prescribing the *Stabat Mater* in its complete form as a sequence to be sung at Mass and different sections of it as Office hymns, the Pietà partbooks give no hint that settings of the poem in *canto figurato* were required.<sup>3</sup> But if the Pietà was not the work's destination, who else could have commissioned it?

A chance discovery that I recently made in the Archivio di Stato, Brescia, clears up the mystery. Documentary evidence shows beyond

any reasonable doubt that Vivaldi composed it in 1712 for S. Maria della Pace, the church of the Philippine (Oratorian) order in Brescia that he had visited, together with his father, during the previous year in order to participate as a violinist in the celebration of the feast of the Purification, the patronal festival, on 2 February and the devotion of the Forty Hours beginning on 8 February.<sup>4</sup>

The Philippine fathers founded their first monastery in Brescia in 1571, shortly afterwards adding to it a church that today, after its cession to the Theatines and consequent reconsecration, is called S. Gaetano. This church stands in the present-day via Antonio Calegari facing the junction with via Alessandro Monti. In 1683 the Philippines acquired the Colleoni *palazzo* in via Pace (located in the central-west zone of the historic walled city, in a ward known as “S. Giovanni terza”) and proceeded to reconstruct it as the new Chiesa della Pace, to which they moved in 1690.<sup>5</sup>

Between this date and 1774, when the *cappella* was dissolved for economic reasons, the Chiesa della Pace was one of the most important centres of sacred music, including oratorio, in Brescia. On their move to the new site, the Philippines appointed as choirmaster and organist Paris Francesco Alghisi, a prominent Brescian musician who had become a member of their order. Alghisi served only until 1700, resigning after his appointment as *capo musico* and organist to Brescia Cathedral at the end of that year. The demands of the senior post at the Chiesa della Pace were indeed heavy enough to forbid extensive outside involvements, for the organist-choirmaster had to be in continuous attendance during the contractual year (which ran from the Feast of SS. Simon and Jude on 28 October to that of the Nativity of the B.V.M. on 8 September) and was required to compose new music for specified major feasts.<sup>6</sup>

Thanks to the survival in the Brescian State Archives of a book containing the accounts relating to music at the Chiesa della Pace for the period 1694-1726, it is not difficult to reconstruct the general pattern of musical activity there during the latter part of Alghisi's service as *maestro*.<sup>7</sup> The choirmaster worked under the direction of a “prefetto della musica”, who provided him with an annual allowance – basically fixed, but with occasional increments – out of which would be paid, first, the salaries of the stipendiary musicians engaged year by year and, second, the remaining miscellaneous expenses, which the accounts always present in a separate list for each year headed “Spese Straordinarie”.

It will be helpful for our later discussion to list the salaried musicians employed in the last year of Alghisi's service (28 October

1699 to 8 September 1700). Except for a second soprano, an apprentice musician who lodged with Alghisi, all the voices and instruments are, as the Germans say, “*einfach besetzt*”: represented by a single singer or player. This is an expression not only of economy but also of the typical seventeenth-century attitude to musical sonorities, in which an aesthetically motivated desire to distinguish “orchestral” from “chamber” timbre hardly exists. In the table below, the first column gives a normalized form of the musician’s name; the second column, his voice or instrument; the third column, his annual salary expressed in *lire di piccoli*.<sup>8</sup>

Paris Francesco Alghisi	Organist-Choirmaster	280
Giuseppe Percatio	(First) Soprano	280
Battistino Peccorari	(Second) Soprano	105
“Perino” (from Verona)	Alto	140
Filippo Sirtori	Tenor	140
Nicola Pasini	Bass	210
Giulio Taglietti	(First) Violin	140
Ventura Fontana	(Second) Violin	140
Pietro Antonio Razzi	<i>Violone</i> <sup>9</sup>	84
Tomaso Rossi Schioppettaro	<i>Leva mantici</i> <sup>10</sup>	17

The total salaries bill, 1536 *lire*, lay comfortably within the then current basic annual allowance of 1900 *lire* (supplemented by 50 *lire* in the year in question, 1700). In fact, the margin was somewhat greater than it seems, since each year many salaries were reduced through absence or indisposition of the musicians concerned or through the deduction of penalty points (*punti*) arising from breaches of discipline such as lateness or insubordination (the monitor, or *appuntatore*, was the humble *leva mantici*).

This left a considerable amount over for *spese straordinarie*. These can in general be divided into two broad categories. The first consists of payments for the acquisition of the materials of music: manuscript paper, professional copies of works by both internal and external composers, printed partbooks – and just occasionally, specially commissioned compositions; the second, of fees to “imported” performers, whether simple supernumeraries or invited celebrities. In 1700 these miscellaneous expenses amounted to 677 *lire* 19 *soldi*. Overall, taking into account the reductions in salary mentioned above, the excess of expenditure (2078 *lire* 9 *soldi*) over income (1950 *lire*) was fairly inconsiderable, especially taking into account the fact that in several of the years immediately preceding 1700 a surplus was achieved. Whatever else they did, Alghisi and his *prefetto* balanced the books.

The situation rapidly changed when, in 1701, Paolo Pollarolo, younger brother of the more famous Carlo Francesco, was appointed organist at an annual salary of 210 *lire*. Although on first appointment Pollarolo is described in the accounts as *maestro di cappella*, in subsequent years he is given only the title of organist.<sup>11</sup> The change of nomenclature appears to be significant: it does indeed appear that Pollarolo was not subject to the contractual requirement of a *maestro di cappella* to provide an annual quota of new compositions. When Pollarolo is – occasionally – paid for a composition, the entry appears under *spese straordinarie*, which suggests that composing was not his regular duty. Further, from 1703 to 1707 the Chiesa della Pace paid a minor local composer, Francesco Montini, an annual *donativo* (ex-gratia payment) of 140 *lire*, which is listed with the salaries. During these years Montino certainly regarded himself, whether with official approval or not, as the *maestro di cappella* of the Chiesa della Pace, for so he styles himself in the published libretti of two oratorios performed, respectively, in 1703 and 1707.<sup>12</sup> But Montino, too, is paid from 1708 onwards only via the *spese straordinarie*. Effectively, the church remained without a *maestro* in the full sense until the appointment of Pietro Baldassari in 1714.

Under Pollarolo the *cappella* underwent what can only be described as a transformation. True, little change occurred in the vocal section, where the extra soprano was merely replaced, in 1703, by an extra tenor. But the instrumental section grew by stages into a “true” orchestra with more than one instrument available for most of the parts. A sign of the orchestra’s maturity was its acquisition in 1713 of published “sonatas” by its principal violinist, Giulio Taglietti: from the fact that they came in seven partbooks one may assume that the pieces in question were the concertos of his Op. 11, published in Bologna that same year. These are much simpler works than similar concertos with four violin parts by Valentini (Op. 7, 1710) and Vivaldi (Op. 3, 1711), but it is difficult to say whether this stemmed from Taglietti’s limitations as a composer or from his awareness of the limitations of the orchestra that he led.

Pollarolo began by retaining the existing posts but making several changes to personnel. Here is the “roll” for 1701.

Paolo Pollarolo	Organist	210
Ferdinando Kosta	(First) Soprano	456
Battistino Peccorari	(Second) Soprano	280
Filippo Sandri <sup>13</sup>	Alto	620
Pietro Bocchi	Tenor	140

Giovanni Paolo Cravani	Bass	420
Giulio Taglietti	(First) Violin	140
Francesco Zanucchi	(Second) Violin	105
Domenico Rustioni	<i>Violone</i>	84
Tomaso Rossi Schioppettaro	<i>Leva mantici</i>	14

Because of greatly increased expenditure on singers, the gross wage bill rose to 2469 *lire*. To some extent this was addressed by a rise in the annual allowance. Already in 1701 this had risen to 2450 *lire*, and from 1704 onwards it appears that the basic allowance was set at 2800 *lire*, frequently supplemented by extra amounts.

However, the progressive increase in the size of the instrumental section, accompanied by an only slight reduction in the average level of *spese straordinarie*, meant that very soon the *cappella* moved into a situation where a deficit was normal. It became the custom for the *prefetto* himself to make up the annual shortfall from his own pocket. One notices, from the frequent alterations to them, how the figures become "massaged" during this period in order to make the books balance: it is as if the element of subsidy has removed the need for strict financial control. The evolution of the *cappella* from 1702 to 1713 is shown in the following table. Here there are two extra columns – one for the year of appointment and another showing whether the post itself or only the person was new.

1702	Giuseppe Maria Bofino	(Second) Soprano <sup>14</sup>	<i>vice</i> Peccorari	140
1703	Francesco Valdaba	(First) Soprano <sup>15</sup>	<i>vice</i> Kosta	620
1703	Giovanni Buccelloni	(First) Tenor <sup>16</sup>	<i>vice</i> Bofino	300
1703	Bartolomeo Zoccoletto	Violin	new post	140
1703	Luigi Taglietti	Violoncello	new post	140
1703	Vincenzo Perotti	Contrabass	new post	72
1704	Aurelio Paolini	Violin	new post	70
1705	Carlo Antonio Del Corno	(Second) Tenor	<i>vice</i> Bocchi	336
1705	Pietro Pinetti	unspecified <sup>17</sup>	new post	105
1710	Giacomo Zorzi	Contrabass	<i>vice</i> Rustioni	84
1712	Marco Aurelio Biasietto	singer	new post	279
1713	Lorenzo Zini	Bass	<i>vice</i> Crevani	350

An additional violinist, Andrea Ferretini, was regularly employed for certain events from 1709 onwards and paid *pro rata* from the *spese straordinarie* account. Pollarolo also continued the custom, inaugurated in 1700 under Alghisi, of engaging an oboist for major festivals. In 1701 this was Ignazio Sieber, Vivaldi's future colleague at the Pietà, who was paid 22 *lire* for playing during the Forty Hours devotion.

The *spese straordinarie* fluctuated wildly during these years. It does not appear that an overspend in one year caused retrenchment in the next, nor is there a clear correlation between these expenses and the amount of supplement to the annual grant except in 1711, the year of Vivaldi's visit. The average annual expenditure for the period 1701-1713 was just over 350 *lire*, but the sums involved range from 142 *lire* 16 *soldi* (1712) to 788 *lire* 2 *soldi* (1701). In general, the engagement of extra musicians took precedence over the acquisition of new music. In some years virtually nothing was spent on music.

The annual list that interests us particularly is of course that for 1712 (on f. 45r), which is reproduced in facsimile by kind permission of the Archivio di Stato, Brescia. A transcription follows.

Spese straordinarie [1712]

Per libri in Stampa, Messe del Bassani	9:12
Per Copie di Cantate	4:10
Per Ligatura de libri	3:
Per Sonate Coreli	[left blank]
Dato à D[omeni]co Tartana p[er] aver cantato p[er] due mesi	14:
Dato à Giosepe Salvi p[er] le Quarant'ore	7:10
Per Viola aggiustata	5:
Per copie di Salmi	12:
Dato p[er] copie di due Lamentazioni, e Cantate	8:10
Dato al Tartana p[er] Settimana Santa	4:
Per Stabat Mater composta del Vivaldi	20:4
Per Corda 3a di Violoncello	4:
Per Copie di Salmi	7:10
P[er] S[an]ta Croce dato al Rustioni	3:
Adi 26 Mag[gi]o dato al S[igno]r F[rances]co Lazari p[er] donativo	34:
Per Basso da Crema	15:
	142:16

Only two items in this list need further explanation. The "Santa Croce" for which Rustioni was paid before 26 May was doubtless the feast of the Finding of the Holy Cross on 3 May. The "Viola" that was repaired (seventh item down) was not necessarily what we today understand by a viola; it could just as well have been a cello or *violone*, since those instruments were often so described in informal writing.

The list does make it clear that Vivaldi was paid for composing a new work rather than merely supplying a manuscript of one already in existence. His fee of 20 *lire* 4 *soldi* is close to the then current value of a sequin (21 *lire* 10 *soldi*) and therefore of the same order of magnitude

Spese straordinarie

	<p style="margin: 0;">15</p> <p style="margin: 0;">4 : 12</p> <p style="margin: 0;">4 : 10</p> <p style="margin: 0;">13</p> <p style="margin: 0;">14</p> <p style="margin: 0;">7 : 10</p> <p style="margin: 0;">5</p> <p style="margin: 0;">12</p> <p style="margin: 0;">8 : 10</p> <p style="margin: 0;">11</p> <p style="margin: 0;">20</p> <p style="margin: 0;">2</p> <p style="margin: 0;">7 : 10</p> <p style="margin: 0;">3</p> <p style="margin: 0;">34</p> <p style="margin: 0;">15</p> <hr style="border: 0; border-top: 1px solid black; margin: 5px 0;"/> <p style="margin: 0;">242 : 16</p>
<p>Per libri in stampa presa del Bossari</p> <p>Per Copie di Contate</p> <p>Per Lireatura dei libri</p> <p>Per forse conti</p> <p>Dato a D. Quirino per conservare libri</p> <p>Dato a M. Scipio per la libreria</p> <p>Per visite straordinarie</p> <p>Per copie di libri</p> <p>Dato a copie di due tenerezze, o Contate</p> <p>Dato al Contare e Redimere libro</p> <p>Per frottole composte in folio</p> <p>Per Conto di M. M. M.</p> <p>Per Copie di libri</p> <p>Per Conto dato al Bossari</p> <p>Al al Reg. dato al Bossari e d'ordine</p> <p>Per il 1510 da Crema</p>	<p style="margin: 0;">4 : 12</p> <p style="margin: 0;">4 : 10</p> <p style="margin: 0;">13</p> <p style="margin: 0;">14</p> <p style="margin: 0;">7 : 10</p> <p style="margin: 0;">5</p> <p style="margin: 0;">12</p> <p style="margin: 0;">8 : 10</p> <p style="margin: 0;">11</p> <p style="margin: 0;">20</p> <p style="margin: 0;">2</p> <p style="margin: 0;">7 : 10</p> <p style="margin: 0;">3</p> <p style="margin: 0;">34</p> <p style="margin: 0;">15</p> <hr style="border: 0; border-top: 1px solid black; margin: 5px 0;"/> <p style="margin: 0;">242 : 16</p>

Anno g. Sen. 1713

Fatti li conti al L. Prefetto della Musica in conto lire Piccole  
 due mila ottocento in quest'anno i 1713, quali ha, & ce lo hanno  
 = mentel, come sopra - dico

Ludovico Nicotadio e C.lli  
 Fortunato Marzani & C.lli

as the payment to him for each new concerto in his contract of 1723 with the Pietà. 20 *lire* 4 *soldi* cannot readily be broken down into a specific number of coins of the same type, and it may be that this is a composite fee including an extra charge for postage. It is virtually certain that Vivaldi, by then employed once again by the Pietà (as had not been the case in February 1711), did not come to Brescia in connection with the work's performance, since if he had, he would surely have demanded to appear as an executant, as in 1711, and receive appropriate payment.

But how can we be sure that the entry refers to the *Stabat Mater* that survives rather than to some different setting? Here we must accept the balance of probability and not insist on an unreasonably high standard of proof. A setting of the *Stabat Mater* was rare from any composer, and it was not a liturgical genre that required a regular turnover in the manner of Vesper psalms and Marian antiphons. The dating suggested by stylistic and bibliographical analysis is highly consistent with the year 1712. Moreover, there is an interesting detail in the score that appears to relate directly to the *cappella* under discussion.

At the head of the seventh movement, the *Eia Mater*, in which the bass instruments and continuo are silent, Vivaldi's copyist has penned the rubric "In caso non vi fossero Violette suoni il [*sic*] Violini".<sup>18</sup> This indicates, first, that the work was written for an ensemble with which Vivaldi was not intimately acquainted and, second, that he reckoned with the possibility of there being no violas in the orchestra. Orchestras without violas were not uncommon in Italian churches of the time, and even when viola parts are included in vocal or instrumental works, they are often made explicitly or implicitly *ad libitum* to allow for this eventuality. Rather than eliminate a whole part, however, viola-less ensembles often reassigned it to a "third" violin, making whatever upward transpositions were essential.<sup>19</sup> Vivaldi's alternative scoring is in this tradition.

Now it is fairly improbable that the *cappella* of the Chiesa della Pace, having reached its full strength under Pollarolo, lacked a viola altogether (even if the reference to a "viola" in the 1712 list is interpreted as suggested). But no player is described officially as a violist during this period, and Vivaldi may have encountered none in 1711. It may, therefore, have been only prudent on his part not to take the participation of a viola for granted.

Like many of the other *spese straordinarie* lists, that for 1712 leaves most entries undated. But since the payment immediately preceding Vivaldi's refers to Holy Week, the time of year is not in doubt. In the Roman Breviary of 1727 the *Stabat Mater* in its version as

a hymn employing the first five stanzas (i.e., the first ten three-line versicles) is prescribed for First and Second Vespers of the feast of the Seven Sorrows, which in 1712 fell on 18 March. Prior to being made universal, this feast had been gaining in popularity; in 1674 it had even become mandatory for the whole German Empire.<sup>20</sup> So it would hardly be surprising if the Brescian Philippines in 1712 or even earlier anticipated the innovations of 1727.

The size and personnel of the orchestra that accompanied the first performance of Vivaldi's *Stabat Mater* can be worked out fairly accurately from the above tables. The violins will have numbered four or five, the bass strings (violoncello and contrabass) no more than three.

But who sang the alto part? In 1712 the only salaried singer at the Chiesa della Pace identifiable as an alto was the highly paid Filippo Sandri, appointed in 1701. However, Sandri was much in demand elsewhere and because of his absences invariably drew less than his nominal salary of 620 *lire*. In 1712 he was paid only 490 *lire*. He could well have been absent also on this occasion.

The singer Domenico Tartana, whose name appears in the entry immediately above the one recording the payment to Vivaldi, appears quite often in the *spese straordinarie* lists from 1712 to 1716. Not being a priest, he cannot have been engaged merely to sing *canto fermo*, but there is no hint of what his voice-type was. His fees are quite low, suggesting that his reputation was only local. Since he was present for Holy Week 1712, which could at a stretch be understood to include the preceding feast of the Seven Sorrows, he must be reckoned a possible candidate.

Another candidate is Marco Aurelio Biasietto, engaged in 1712.<sup>21</sup> This singer is listed until the end of the calendar year 1713 and then disappears abruptly. An obscure figure, Biasietto is known to have sung the role of Leonida in the production of Ruggieri's opera *Arato in Sparta* at the S. Angelo theatre, Venice, in carnival 1709. Unfortunately nothing, not even a group of loose arias, from this opera appears to survive, so one has no means of ascertaining by this route whether or not he was an alto.<sup>22</sup>

Whoever he was, the first singer of the *Stabat Mater* was undoubtedly male. It gives a certain pleasure, not untainted by Schadenfreude, to recall how some over-fastidious reviewers have taken performers to task for assigning the solo vocal part in the *Stabat Mater* to a counter-tenor – on the mistaken assumption that it was originally conceived for a female voice at the Pietà.

We have no means of knowing the exact circumstances in which Vivaldi was given the commission for the *Stabat Mater*, but some speculation is allowable. No doubt, our composer, who was never “backward in coming forward”, advertised his readiness to supply compositions on the occasion of his visit to Brescia in 1711. In the eighteenth century the distinction between excellence in performance and excellence in composition was by no means so clear-cut in the public imagination as it is today, and Vivaldi may well have hinted at his qualities as a composer through his virtuosity as a performer. Perhaps the Philippine fathers decided to introduce the celebration of the feast of the Seven Sorrows only in 1712 and thought it appropriate to mark the occasion by ordering a new composition from an eminent external musician. It bespeaks Vivaldi’s high reputation in Brescia that he was awarded the commission and – considering the recentness of his emergence as a fashionable composer – that he was able to command such a large fee.

If we accept that RV 621 was composed in 1712 for the Chiesa della Pace, what are the consequences for our understanding of Vivaldi’s life and music? It strikes me that they are very great.

In the first place, we must now entertain the possibility that by the time a fortunate accident gave Vivaldi the opportunity to write sacred music in quantity for the Pietà he was already well versed in the art. If he was composing cantatas before 1710 (as evidenced by the lost works borrowed by Burney from Henry Aldrich’s former collection at Christ Church, Oxford) and had by 1708 already notched up at least one serenata (*Le gare del dovere*), who is to say that he had not already tried his hand at sacred vocal music, profiting from his visits to other cities for church festivals and from the study of the works by other composers that he (or possibly his father) diligently collected and that today survive alongside his own compositions in Turin? Could the *Stabat Mater* not be the tip of a large iceberg of pre-1713 sacred vocal works, all of which have otherwise perished? The lone survival of the *Stabat Mater* may have something to do with the fact that it was apparently only around 1712 that Vivaldi began to store his own works in a personal archive that, rebound, today constitutes the 27 volumes in the Foà and Giordano collections.<sup>23</sup>

The musical maturity and sheer compositional expertise of the *Stabat Mater* themselves hint that this is no apprentice work. Of course, with the date now fixed, it becomes easier to see the stylistic parallels between the *Stabat Mater* and contemporary instrumental works such as the concertos of *L'estro armonico* as well as other vocal works of the “first” period (the similarity between the closing fugal movements of

the *Stabat Mater* and the *Laudate pueri Dominum* RV 600 is quite striking).

At the same time, the *Stabat Mater* possesses an originality of form and expression and a visionary quality that seem to belie its early date. Vivaldi solves the problem of reconciling the traditional strophic form of hymns with the more elaborate structure demanded by a festive work capable of standing on its own by an inspired act of synthesis. Movements 1-3, which collectively set the words of the first two stanzas, form a sequence that is repeated in strophic fashion for the words of the third and fourth stanzas. The two versicles forming the fifth stanza then provide the texts for two independent movements, exactly as in a psalm or antiphon setting, and an *Amen* concludes. Can one imagine how much less interesting this work would have been, had Vivaldi decided to set the five stanzas (or perhaps only three of them, observing the *alternatim* principle) to the same music, as in his other hymns?

In this connection it is worth remarking that Vivaldi's version of the *Stabat Mater* differs from all other known versions – and here one includes those from his own period by Astorga, Antonio Bononcini, Caldara, Clari, Pergolesi, Alessandro and Domenico Scarlatti, and Steffani – by setting only the first half of the poem, in its guise as a Vesper hymn: all the rest set the full text of the poem. Vivaldi's composition occupies a completely isolated position.

In one important respect the *Stabat Mater* prefigures unexpectedly an important side of Vivaldi's creativity that did not achieve fruition until much later in his career: his drive for intensity via thematic and tonal economy. The confinement of the nine movements to only two principal tonalities, F minor and C minor, produces a claustrophobic feeling that reflects the emotional climate of the poem. In a technical respect it anticipates the essays in homotonicity (i.e., the retention of a single tonal centre for all movements) so common in Vivaldi's concertos from the 1720s onwards. A similar sense of "enclosure" is created by the unusually narrow range of tempi (*Adagissimo* to *Andante*), which for the modern listener evokes the penitential atmosphere of Haydn's *Seven Words from the Cross* (or the Fifteenth Quartet of Shostakovich). Lastly, there are the exceptionally transparent thematic links between the movements centred on a three-note ascending figure (I-II-III in the minor mode) elaborated in various ways.

In 1939 Alfredo Casella wrote, in his programme note for the work, that Vivaldi's *Stabat Mater* "basterebbe da solo ad assicurare al suo autore un posto cospicuo nella storia della musica".<sup>24</sup> Strong –

perhaps over-strong – words, born of enthusiasm and a rhetorical tradition. But it remains, aesthetically as well as historically, a major work in the Vivaldian canon, and one is pleased to see it finally pinned down to a place, time and occasion.<sup>25</sup>

<sup>1</sup> H. HUCKE, *Vivaldis Stabat Mater*, in F. Degrada (ed.), *Vivaldi veneziano europeo*, Olschki, Firenze, 1980, pp. 49-54; A. LIONNET, *Une étonnante peinture musicale: le "Stabat Mater" de Vivaldi*, "Schweizerische Musikzeitung", 117, 1977, pp. 206-210.

<sup>2</sup> See P. EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in A. Fanna and G. Morelli (eds.), *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze, 1988, pp. 729-757: 740. I am indebted to the author for informing me, in private correspondence, of the paper-types used in the manuscript of RV 621 preserved in the Biblioteca Nazionale, Turin. The work appears on ff. 36-47 of the volume shelfmarked Giordano 33.

<sup>3</sup> In the period stretching from the arrival of *maestro* Giovanni Porta in 1726 to the departure of *maestro* Andrea Bernasconi in 1753, settings of only two hymns, the *Pange lingua* and the *Veni Creator Spiritus*, are found in the volumes of the Fondo Esposti. Other hymns were presumably sung in *canto fermo*. One should be cautious, however, since works for solo voice, a medium in which most hymns must have been cast, have survived much less completely than those for choir.

<sup>4</sup> See O. TERMINI, *Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace*, "Informazioni e studi vivaldiani", 9, 1988, pp. 64-73. This important article provides valuable information on not only the visit but also the general musical organization and activity at the Chiesa della Pace in the early eighteenth century. In the present article I have tried to avoid duplicating in great detail material already found in Termini's article, in the hope that the two studies will be taken as complementary to each other. Both Termini and I are much indebted to earlier studies of the Chiesa della Pace and its music, notably P. GUERRINI, *Memorie storiche della Diocesi di Brescia: la congregazione dei Padri della Pace*, Tipografia dell'Istituto "Figli di Maria Immacolata", Brescia, 1930, and M.T.R. BAREZZANI - M. SALA - D. ROSSATO - G. PAGANI, *La musica a Brescia nel Settecento*, Grafo, Brescia, 1981.

<sup>5</sup> This information on the two churches of S. Maria della Pietà is taken from V. FRATI - R. MASSA - G. PIOVANELLI - F. ROBECCHI, *Brescia, Laterza, Roma-Bari*, 1989, pp. 86, 124 and 128n. S. Maria della Pace is not to be confused with the convent and church of S. Maria di Pace, also in Brescia.

<sup>6</sup> The festivals celebrated with especial pomp at the Chiesa della Pace included Christmas, Sexagesima Sunday (with the accompanying devotion of the Forty Hours), Easter (with the preceding Holy Week), Pentecost, and the feasts of the Purification (2 February) and S. Filippo Neri (26 May). Alghisi's contract of 1695 required him, *inter alia*, to compose new Masses and at least two psalms for the two last-mentioned feasts.

<sup>7</sup> Brescia, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri (Padri della Pace), Busta 49, *Libro per la musica, 1694-1726*. I have not examined the sequel to this volume, the *Libro per la musica, 1727 usque 1745*, which is held by the Archivio dei Filippini di Brescia.

<sup>8</sup> The old Brescian accounting unit, the *lira (di) planeti* or *lira imperiale*, was in the course of time replaced by the Venetian *lira di piccoli* following Brescia's absorption into the Venetian state in 1426. As a peripheral possession, Brescia and its territory

tended much more than Venice itself to make use of coinage minted in foreign states. From the *Libro per la musica* we see clearly that the Milanese *scudo* (worth 7 *lire*) was the favoured unit of payment, but the Milanese philip (8 *lire* 10 *soldi* in 1694 and subsequently "floating" upwards in value), the *genovina* (11 *lire* 14 *soldi*), the *doppia d'Italia* (28 *lire* 10 *soldi*), the *doppione* (57 *lire*) and the Hungarian ducat (17 *lire* in 1694, floating upwards) all make appearances, in addition to the expected Venetian coins – the *lirazza* (1 *lira* 4 *soldi*), the sequin (17 *lire* in 1694, floating upwards) and the silver (or "effective") ducat (6 *lire* 4 *soldi* in 1694, floating upwards).

<sup>9</sup> In seventeenth-century Italy the name *violone* was applied both to the forerunner of the cello (*violone piccolo*) and to contrabass instruments variously related to the violin and the viol (*violone grosso*). It is not clear which was Razzi's instrument. Perhaps the term is here employed generically, referring to both eight-foot and sixteen-foot instruments.

<sup>10</sup> The *leva mantici* (in other documents sometimes called *alza folli*) was the assistant to the organist who raised the bellows, which by slowly collapsing under gravity supplied air to the instrument's wind-chest.

<sup>11</sup> This important point is made in TERMINI, *Vivaldi at Brescia*, cit., p. 65.

<sup>12</sup> *I diletti del cor umano*, performed at the Philippine oratory itself in 1703, and *L'avvocato di Santa Chiesa*, performed at the church of S. Domenico, Brescia, in 1707. The respective title-pages are transcribed in BAREZZANI *et al.*, *La musica a Brescia nel Settecento*, cit., p. 44.

<sup>13</sup> Sandri's salary at his appointment is not stated. In 1702 it was 120 ducats (current) but in 1703 stabilized at 100 ducats, or 620 *lire*. It was not unheard of for musicians' salaries at the Chiesa della Pace to be reduced; some were doubtless renegotiated year by year. Thus while on balance 100 ducats seems the more likely salary assigned to Sandri in 1701, 120 ducats – or indeed any sum of the same order – may have been the true figure.

<sup>14</sup> Bofino's voice-type is not given in the record of payment for 1702. As he replaced Peccorari, he is most likely to have been another soprano, but when he was replaced in his turn the following year, the post went to a tenor, Giovanni Buccelleni. So Bofino, too, could have been a tenor.

<sup>15</sup> Both Termini and *La musica a Brescia nel Settecento* give this singer's surname as "Valdata". However, my own reading is "Valdaba" (frequently written in variant form as "Valdabba" or even "Valdobba").

<sup>16</sup> Buccelleni's salary in 1703 is not given, but from 1704 onwards it is invariably 300 *lire*. The payments to him are annotated "donativo", which suggests that he was in some way not an ordinary member of the *cappella*. Olga Termini has very kindly pointed out to me in private correspondence that since Buccelleni appears to the payroll of the Pietà in Brescia in 1712-1715 as a *maestro di musica*, a post that he may by then already have held for some time, the Chiesa della Pace perhaps considered him ineligible for official membership of its *cappella* (this is not an unreasonable hypothesis, seeing that it forced Carlo Francesco Pollarolo to give up his organist post on accepting the equivalent position at the Duomo in 1676). Of interest, too, is the fact that Buccelleni's career as an operatic singer ended in 1704, shortly after the Chiesa della Pace started to employ him, although he lived until October 1722.

<sup>17</sup> Pinetti was certainly an instrumentalist, but his instrument is not identified. He could have been a violist, since his salary of 105 *lire* (reduced during 1706-1709 to 84 *lire* but increased in 1710 to 126 *lire*) lies within the range of salaries paid to string players (70 to 140 *lire*), but if he were, it would be anomalous for his instrument not to be identified. Perhaps he was a harpsichordist.

<sup>18</sup> The "l" of "il" appears to be an afterthought. The copyist probably added it

for the sake of concordance with the singular verb, "suoni", but then failed to notice that the plural noun, "violini", also needed amendment.

<sup>19</sup> This is illustrated by the fact that in the Manchester concerto partbooks originating from the collection of Pietro Ottoboni four concertos by Vivaldi have the viola replaced by a "third" violin: RV 302 (optionally), RV 334, RV 348 and RV 762.

<sup>20</sup> *The Catholic Encyclopedia*, 14, The Encyclopedia Press, New York, 1913, art. *Sorrows of the Blessed Virgin Mary*, pp. 151-152: 152.

<sup>21</sup> The *Libro per la musica* identifies this singer as "Maurelio Biasiotti". I have preferred the form found in the libretto for the opera mentioned two sentences later.

<sup>22</sup> No sources of music for this opera are listed in R. STROHM, *Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740*, "Informazioni e studi vivaldiani", 3, 1982, pp. 45-51.

<sup>23</sup> The *Stabat Mater* may well be the earliest original composition of Vivaldi contained in the Turin manuscripts. The only obvious rival for this distinction is the concerto RV 212, undated in the Turin autograph but dated 1712 in the copy preserved in Dresden.

<sup>24</sup> A. CASELLA, *Le composizioni sacre e vocali di Antonio Vivaldi*, in S.A. Luciani (ed.), *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1939, pp. 15-22: 18.

<sup>25</sup> The research in Brescia on which the present article is based was made possible by the award to me by the British Academy of a Research Readership, supported by a Fellowship from the Gladys Kriebel Delmas Foundation. I should like to express my thanks to both bodies.

## Nuova luce sullo «Stabat Mater» di Vivaldi (Sommario)

Se da lungo tempo lo *Stabat Mater*, RV 621, è tra le opere sacre vocali più conosciute, più eseguite, più registrate della produzione vivaldiana, le circostanze della sua composizione sono rimaste finora sconosciute. Sia per lo stile musicale, sia per la tipologia della carta utilizzata nell'unica sua redazione manoscritta a noi pervenuta, esso pare collocarsi fra le composizioni giovanili dell'autore; del resto, un legame diretto con l'attività musicale di Vivaldi all'Ospedale della Pietà era parso poco probabile, data la totale assenza di intonazioni dello stesso testo liturgico tra i frammenti del repertorio della Pietà conservati nel Fondo Esposti presso il Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia.

Un ritrovamento di carattere del tutto casuale ci permette di fissare la data di composizione di questo brano al 1712, collocandolo nell'ambito dell'attività musicale della chiesa bresciana di S. Maria della Pace, dove Vivaldi ed il padre Giovanni Battista si trovavano nel febbraio 1711 in qualità di violinisti assunti per la celebrazione della festa della Purificazione.

Durante il periodo di magistero dell'organista Paolo Pollarolo (1701-1713) si registra un notevole mutamento nella struttura della cappella musicale di S. Maria della Pace, allorché l'incremento del numero degli strumentisti stipendiati trasformò l'ensemble cameristico degli anni precedenti in una vera orchestra nel senso moderno. Il conseguente incremento della spesa costituì, per le finanze della cappella, un impegno non indifferente, talché il «prefetto della musica», che aveva l'incarico di sorvegliare le attività musicali della cappella, era costretto ad intervenire regolarmente di tasca propria per colmare la differenza tra le entrate e le uscite. Poiché il Pollarolo non sembra aver contribuito in modo regolare all'arricchimento del repertorio musicale della cappella, ecco che si crearono le condizioni per avvalersi dell'apporto di compositori esterni.

Verosimilmente lo *Stabat Mater* fu eseguito come inno vesperale per la festa dei Sette Dolori della Beata Vergine (il venerdì precedente la Domenica delle Palme), che nel 1712 cadde il 18 marzo. Ciò anticiperebbe di ben 15 anni l'inserimento quale «inno universale» nel Breviario Romano.

L'organico strumentale e i nomi dei partecipanti alla prima esecuzione sono ricavabili dagli elenchi dei suonatori contenuti nel «Libro

per la musica» della chiesa (rimane solo un dubbio sull'eventuale esecuzione della parte di viola con lo strumento appropriato, oppure, come Vivaldi forse prevede in un punto della partitura, col violino). È invece più difficile stabilire con certezza il nome del cantante (contralto).

La datazione dello *Stabat Mater* colloca questo brano nel gruppo più vecchio delle composizioni originali di Vivaldi presenti nei manoscritti della collezione torinese. Da parte sua, il compositore dimostra una grande maestria tecnica la quale, a sua volta, indica come egli avesse già acquisito una notevole esperienza nel settore delle composizioni sacre vocali. L'intensità espressiva della partitura anticipa quella che verrà a caratterizzare le composizioni del decennio successivo.

## Vivaldi and the Accademia Filarmonica\*

Eleanor Selfridge-Field

While Vivaldi has not previously been linked with Bologna's prestigious Accademia Filarmonica, a hitherto unreported document in the Accademia's minute books suggests that there was some contact between the two in April 1717. It cannot be ascertained whether this contact was initiated by the institution, by the composer, or by an intermediary.

From the brief statement "Si propose di dare il *Dixit*, o *Magnificat* al P.D. Antonio Vivaldi",<sup>1</sup> it can be inferred that the Accademia's recently elected Prince, Giuseppe Maria Righi, assigned one of these works to Vivaldi, apparently as a test piece on which to base consideration of his admission at the rank of composer. Since none of this is explicitly stated in the entry, it is necessary to review the general operations of the Accademia.

### The Accademia

The Accademia's musicians were arranged in three ranks. In descending order of importance they were composers, singers, and instrumentalists. To be considered for the rank of composer, an individual was normally required to have served for at least one year in one of the performing ranks. To be considered for one of the performing ranks, an individual was to have participated on a trial basis for at least six months in the Thursday *conferenze*.

A two-thirds affirmative vote was required for acceptance. The composition of the corporate body changed relatively little from year to year. Officers were elected annually. Business meetings were usually conducted in the Casa Caratti, where the Accademia had been founded in 1666. Pier Luigi Caratti was the patron of the only oratorio given by the Accademia, Giuseppe Matteo Alberti's *La vergine annunziata*, in 1721.

As for the process of selecting composers, a determination of 7 May 1716 relates that

si discorse circa i Compositori, si determinò: che chiunque volesse essere accettato p[er] Compositore, dovesse presentare la Composizione destinatagli,

e quando questa fusse approvata, dovesse porsi a partito, e se fosse accettato, dovesse poi stare sei mesi senza poter essere Ufficiale, e far Composizioni p[er] la Festa, come pure per voto: e finiti poscia i sei mesi, fusse trattato al pari degli altri: ma prima di questi sei mesi, se mancasse qualcheduno de' Compositori p[er] lo Turno dovess'egli servire in sua vece.<sup>2</sup>

The feast referred to was that of St. Anthony (Maria Zaccaria), the spiritual Protector of the Accademia.<sup>3</sup> The commemoration occurred usually in early July. Infrequently it was celebrated on still more remote dates, e.g., in March and October, apparently to suit the convenience of patrons. The feast was marked with both a Mass and a Vespers service, and it constituted the high point in the Accademia's liturgical year.

The Feast of St. Anthony involved the participation of "forestieri, accademici, e non accademici", and typically drew more than 100 performers to the church of S. Giovanni in Monte. Each was paid "a pittance". The number of academics present at the Monday and Thursday *esercizi* and *conferenze*, where new compositions could be performed and discussed, ranged from 20 to 40. The Mass and Te Deum were performed for the induction of new princes and temporal protectors.

The Accademia promoted the highest intellectual standards, but it was somewhat parochial in practical matters. Although many "foreign" composers from outside the region of Bologna were admitted, the vast majority of compositions performed by the Accademici were by Bolognese composers. The third constitution, adopted in 1720 and published in 1721, made special provisions for *virtuosi di grido* and foreigners;<sup>4</sup> it appears from the minute books that they could normally join for the fee of 35 lire.<sup>5</sup> Composers were expected to conduct their own works, but this requirement was sometimes waved for foreigners.

The new constitution explicitly forbade composers of instrumental music from receiving emoluments from the Accademici.<sup>6</sup> They were offered recognition in a special subclass – that of *compositori di sinfonie*. This rectified in the minds of some an injustice that had been especially noticeable in recent years and which had precipitated serious dissension, especially by Giuseppe Jacchini, within the ranks.<sup>7</sup> The most notable occupant of this rank was to be G.A. Bonporti, who was accepted as a *compositore, ma solo di sonate* in 1722.<sup>8</sup>

## The Accademia's Repertory

Because of the way the Accademia Filarmonica functioned, the music presented in its services was almost always concocted from the contributions of several composers. The works presented for the Feast of St. Anthony in 1715 are representative in the diversity of their authorship. The program was as follows:

### Mass

<i>Kyrie</i>	G.A. Predieri
<i>Gloria</i>	G.A. Predieri
<i>Sinfonia</i>	Gir. Laurenti
<i>Credo</i>	Fl. Aresti (then the Prince)
<i>Motet</i>	F.A. Pistocchi

### Vespers<sup>9</sup>

<i>Domine</i>	G.M. Righi
<i>Dixit</i>	P.P. Laurenti
<i>Confitebor</i>	A. Ricciari
<i>Beatus vir</i>	Giu. Monteverdi
<i>Laudate pueri</i>	Giu. Alberti
<i>Laudate Dominum</i>	G. Bonini
<i>Hymn</i>	A. Tinazzoli
<i>Magnificat</i>	P. degli Antonii
<i>Salve Regina</i>	G. Jacchini

The *Te Deum* was sung in conclusion.

The pieces that secured for their creators the rank of composer were works that could easily fit into such a program. Often the pieces were assigned in the spring and examined in June, suggesting an eagerness to provide fresh works for the Feast of St. Anthony. In 1714 Giuseppe Maria Alberti was promoted to the rank of composer on the strength of his *a cappella* setting of the *Regina Coeli*. It was a *Domine a cappella nell'ottavo tuono* that won a promotion for Agostino Tinazzoli in 1715, and a *Iuxta solitus* for Luca Predieri in 1716.<sup>10</sup>

New pieces were typically first tried at a Thursday service. On Thursday, June 18, 1716, there were readings of a new *Kyrie* by Pietro Paolo Laurenti (the current Prince), an *introduzione* to the *Gloria* by Giuseppe Monteverdi, a *Gloria* by P.P. Laurenti, and a sonata by (Lodovico) Laurenti. The trial performance of Vespers pieces was reserved for the following Monday, when a *Dixit* by Floriano Aresti and a hymn by Monteverdi were presented.<sup>11</sup>

The *Magnificat* must be differentiated from other works often performed by the Accademici on account of a cryptic comment written on Thursday, June 25, 1716. It relates that “molti ricusano la Composizione del *Magnificat*, perché non vi restano musici, che lo cantino”.<sup>12</sup> It is difficult to suppose that choral musicians would avoid singing the *Magnificat*, but contacts between the academicians and well-known opera singers, especially *castrati*, showed surprising growth in the 1710's.<sup>13</sup> “To obviate this inconvenience”, the account of 1716 continues, “it was decided that those (works were) not already in hand would not receive a pittance”. It seems that a more than adequate supply already existed.

The performing resources available for use included stringed instruments; no evidence for the consistent use of winds up to 1717 is known, although oboists were sometimes available. Surviving music very much favors voices.

### The Financial Picture

There are two evidences of straitened financial circumstances at the Accademia concurrent with its overture to Vivaldi. On April 8, 1717, it was stipulated that “per quest'Anno di non fare le solite regaglie p[er] mancanza di denaro, mentre essendosi scritto a' Forestieri p[er] ottenere qualche sussidio, non ve ne sono stati, che tre, che hanno dato uno scudo per uno”.<sup>14</sup>

On the same date the members voted 23 to 1 to sell “molti strumenti inutili”.<sup>15</sup> This intention is part of a somewhat protracted story, for, ordering the dispersal of the instruments, the Accademia again attracted few offers. The matter was discussed repeatedly, and in July 1719 a lottery was held to dispose of the remaining items. Might these have been *cornetti* and trombones? Or perhaps poorly maintained keyboard instruments? They are unlikely to have been stringed instruments, which were very much in demand. On the strength of a commitment to revitalize the supply, Lodovico Fontanelli, a *professore di tiorba*, was accepted on 23 May.<sup>16</sup> Francesco Barsanti, one of a series of oboists to be accepted, was taken on a month later.<sup>17</sup> The trumpeter Marco Schiari was appointed in July 1721. New instruments were purchased in August. In September it was necessary to lower the pitch of the organ. A second theorbist, Carlo Arrigoni, was accepted in November.<sup>18</sup> These items document a methodical buildup culminating in the special acceptance of Bonporti in 1722.

Originally, the Accademia Filarmonica was an aristocratic institution. The tradition of noble patronage established by the Caratti family in the seventeenth century was continued throughout the eighteenth.

Seeking in 1713 a *personaggio* to serve as temporal protector, the Accademia elected Cardinal Pietro Ottoboni. A Venetian by birth, Ottoboni was well entrenched in the papal court. The appointment of such a figure was astute on two counts. First, Bologna was within the Papal State. Second, since the Accademia's stated purpose was "to glorify God", a clerical appointment was appropriate. The Bolognese Countess Antonia Cera Piatessi was an important intermediary in the negotiation of the Accademia's arrangement with Ottoboni.<sup>19</sup> Ottoboni was frequently in touch by letter and apparently attempted to attend the annual feast. The inconvenience involved may help to account for the erratic schedule of dates for this celebration.

It goes without saying that there was some expectation that its Protector would provide monetary donations to the Accademia, but the *Verbali* are silent of the subject. Even princes were expected to buy their positions; this fact surfaces from Giuseppe Boniventi's refusal of the honor (which he said he could not afford to accept) in 1718.<sup>20</sup> While little is known of earlier Ottoboni patronage in Bologna, it might be noted that Antonio Ottoboni had been the dedicatee of a *trattenimento musicale* by Righi entitled *Il riposo d'Italia* in 1689, and the cardinal was the patron five years later of Ariosti's oratorio *S. Radegonda, reina di Francia*. Ottoboni can in general be said to have been a strong supporter of music for instrumental ensembles, as he was also the dedicatee of such publications as Albinoni's Op. 1 (1694), Vitali's Op. 4 and Corelli's Op. 4 (both 1701).

At least in the early years of his tenure, Ottoboni seems to have taken quite an active interest in musical affairs at the Accademia. The cellist Pietro (Giuseppe Gaetano) Boni's acceptance as an instrumentalist on 14 September 1717 was apparently encouraged by Ottoboni,<sup>21</sup> who sent a letter of thanks for the appointment several months later.<sup>22</sup> A Bolognese priest, Boni had been sent to Rome to study with Corelli in 1711, the year of the latter's death. Boni's *Sonate*, Op. 1, for cello, which were dedicated to the Cardinal, appeared in Rome in 1717. The composer evidently maintained links with Bologna, for in 1726 his oratorio *S. Rosalia* was given there.

## Vivaldi

What then of Vivaldi? It is not difficult to imagine that Pietro Ottoboni was behind an invitation to Vivaldi to compose music for the feast of St. Anthony in 1717. It is equally feasible that Francesco Gasparini, who had departed from the Pietà in 1715 and resettled in Rome, had some role in the matter; Gasparini was a “foreign” member of the Accademia. Conversely, it is possible that Vivaldi saw the Accademia Filarmonica as a conduit to Ottoboni’s attention.

Since the Accademia was short of funds and in any event required foreign members to pay for the privilege of being added to its ranks, there can have been no financial incentive to Vivaldi in submitting works for evaluation. Nor can it be said that Vivaldi was naturally drawn to the luxuriant counterpoint and careful voice-leading that the Accademia held in high esteem. For his part, Vivaldi can only have been tempted to pursue his path in the belief that it could lead to some more practical reward, such as patronage in Bologna or possibly Rome. Because the invitation concerned sacred vocal works, it is clear both that Vivaldi’s renown as a violinist was ignored and that his skill as a fully fledged composer of chapel music was respected.

## Vivaldi’s Music

It cannot be established on the basis of present evidence that Vivaldi responded to this invitation. No *esame* by him exists in the archives of the Accademia.<sup>23</sup> From this we may deduce that he was never admitted to the rank of composer. If he had submitted a trial composition, its performance should have been noted in the minutes, even if the music itself later disappeared. We are thus left with the possibilities that Vivaldi failed to respond, did not complete the work, did not see to its preservation, or recycled it for another occasion.

If we entertain the notion that Vivaldi composed both works but, for reasons unknown, submitted neither, it is an immediately striking coincidence that the single-choir *Dixit* RV 595 and the *Magnificat* RV 610b now in the National Museum in Prague were acquired in Italy in 1717.<sup>24</sup> Among the “early period” (*i.e.*, to 1717) manuscript sources postulated by Talbot to form “group one”,<sup>25</sup> the Prague *Dixit* (RV 595) and the *Laudate Dominum* (RV 606) can be singled out as lacking the Marian inscription “LDBMDA” found in other works of the same group. While the *Laudate Dominum* was outside the cycle of psalms for Marian Vespers, it was prescribed in the Vespers for the Feast of St.

Anthony Maria Zaccaria as celebrated by the Accademici. The Prague *Magnificat* RV 610b is notable in a different regard: it lacks oboes and female soloists.

Of works postulated by Talbot to date from the "middle period" (*i.e.*, after 1720), the *Dixit* RV 594 contains what some commentators consider to be Vivaldi's best effort at fugal writing and a solo bass part that is more aggressive than those in the scores for the Pietà. By paper type, this work forms a subgroup with the hymn RV 612 and the *Salve Regina* RV 616. Although none of these works can clearly be linked with Bologna, it is possible that any of them could be a reworking of something conceptualized for the Accademici. It is impossible, in fact, to exclude altogether the possibility of some link with the *Magnificat* RV 610a, because double choir works were not unknown among the Accademici: L.A. Predieri offered a *Regina Coeli a otto* for his successful application in 1716.

The possibility of some contact between Vivaldi and the Accademici opens a path to new questions about the composer's movements in 1717, about his relationship with Pietro Ottoboni, and about his relationship with musicians, such as Pietro Boni, who were obviously favored by Ottoboni. We know, through the dedication of *L'incoronazione di Dario* to Antonio Ferdinando Gonzaga,<sup>26</sup> that Vivaldi had made some contact with Mantua by this time. It is tempting to suggest that Vivaldi intended to travel to Rome with Pisendel, who may have gone there in the spring of 1717, between his year's stay in Venice as Vivaldi's pupil and his return to Dresden, which may have been initiated in July.<sup>27</sup> It is not hard to imagine that, as a virtuoso violinist and cellist respectively, Pisendel would have wanted to seek out Boni,<sup>28</sup> or even that Vivaldi would have used the opportunity to seek the favor of Ottoboni.

It is symptomatic of the winds of change blowing through the Accademia that Vivaldi's name should figure in their books at all. Riccieri's expulsion in July 1716 was intended as an example to others who appeared to create dissension within the ranks,<sup>29</sup> but divisions remained and were slow to mend. The engagement of noted *castrati* for services of special importance suggests that traditional tastes associated with aristocratic and clerical values were being progressively eroded. In some quarters, a more glamorous and, it might be argued, more secular presence seems to have been desired. In the minds of those pressing for change, Vivaldi could have represented this refreshing breeze. We shall need to learn considerably more about the Accademia's immediate history and the Ottoboni influence on it, however, before we can ascertain the meaning of this tenuous link with Vivaldi.

## Annotated Bibliography

I should like to acknowledge with gratitude the kind help of Dr. Laura Callegari Hill, Dr. Anne Schnoebelen, and Prof. Giuseppe Vecchi in making available several of the sources cited in the annotated bibliography that follows.

L. CALLEGARI, G. SARTINI, G. BERSANI BERSELLI, *La librettistica bolognese nei secoli XVII e XVIII: catalogo ed indici*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1989. A well indexed chronological listing of both secular and sacred works survived by a libretto.

E. COLOMBANI, *Catalogo della collezione d'autografi lasciata alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'accademico Maseangelo Maseangeli*, Bologna, 1881; reprint, Forni, Bologna, 1969. This corpus is a miscellany assembled in Lucca. It was intended to consist entirely of autograph material. It was willed to the Accademia in 1877 and thus does not accurately reflect the Accademia's musical interests in the eighteenth century.

*Notizie sopra l'Accademia de Filarmonici*, Accademia Filarmonica, Bologna, Shelfmark I (*olim* II). Facs. edn. by Anne Schnoebelen as Giambattista Martini, *Catalogo degli aggregati della Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, 1973. The unnumbered leaves of this volume contain biographies of all the Accademia's members and follow the chronology of their dates of admission.

*Statuti ovvero Costituzioni de' Signori Accademici Filarmonici di Bologna promolgati sotto gli Auspicj dell'Eminentissimo, et Reverendissimo Prencipe, Il Sig. Cardinale Pietro Ottoboni, Vice-Cancelliere, e Protettore di Francia Degnissimo Protettore di detta Accademia*, Giovanni Battista Bianchi, Bologna, 1721. The seven rubrics constituting the new (third) constitution were approved by the censors on 14 December 1720.

*Verbali delle sessioni tenute dalla Accademia Filarmonica di Bologna dalli 19 Aprile 1691 alli 17 Febbraio 1755* (= Vol. II of VI), Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, Bologna. The *Verbali* were intended to cite all the official acts of the Accademia, but they often omit details. Their present arrangement results from a reordering made in 1898 by F. Brunelli. The numeration of leaves is peculiar in that it is the openings that are numbered, with 45 *verso* being the obverse of 44 *recto*, and so forth.

\* In memory of Ulysses S. Roseman, Jr. (1959-1990), whose dedication to the music of Vivaldi and whose joy in probing its history were unexcelled.

<sup>1</sup> *Verbali*, II, f. 49r. Entry of 22 *Aprile* 1717, which continues “e che tal composizione dovesse restare in Accademia”.

<sup>2</sup> *Verbali*, II, f. 50r.

<sup>3</sup> The author is informed by Don Gastone Vio that the feast in question would probably have been that of Sant'Antonio Maria Zaccaria (Cremona, 1502-39), the founder of the Barnabite order. This feast was celebrated on July 5. The feast of Sant'Antonio di Padova, who figures prominently in the history of Venetian music, was celebrated on June 13.

<sup>4</sup> *Statuti*, p. 26.

<sup>5</sup> *Verbali*, II, f. 17r, relates that Floriano Arresti was required to pay this sum “all'uso de' compositori Forestieri” in 1710, and the *Notizie*, entry 405, indicate that Benedetto Marcello was required to pay the same sum for his admission (1711/12).

<sup>6</sup> *Statuti*, p. 25.

<sup>7</sup> *Verbali*, II, f. 25r.

<sup>8</sup> *Verbali*, II, f. 62v. Entry of 16 *Aprile* 1722.

<sup>9</sup> *Verbali*, II, ff. 41-42.

<sup>10</sup> *Verbali*, II, ff. 39-45v.

<sup>11</sup> *Verbali*, II, f. 45v.

<sup>12</sup> *Verbali*, II, f. 45r.

<sup>13</sup> Among them were Francesco Bernardi (*Il Senesino*) and Domenico Cecchi (*Il Cortona*) in 1713 and Stefano Romani (*Il Pignattino*) in 1714. In 1719 Gaetano Berenstadt sang a *Confitebor* by Francesco Pistocchi (*Verbali*, II, f. 55v).

<sup>14</sup> *Verbali*, II, f. 48r.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Verbali*, II, f. 42v.

<sup>17</sup> *Verbali*, II, f. 50r.

<sup>18</sup> *Verbali*, II, ff. 60v-61r.

<sup>19</sup> *Verbali*, II, ff. 33r-34v. Ottoboni's letter of acceptance was dated 2 *Luglio* 1713.

<sup>20</sup> *Verbali*, II, f. 51v. Entry of 31 *Marzo* 1718. *Verbali*, II, f. 50v.

<sup>21</sup> *Verbali*, II, f. 50v.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, f. 51r, entry of 22 *Aprile* 1718. Together with Gaetano Berenstadt and Annibale Pio Fabri, Boni (identified as a “Virtuoso di S[ua]E[ccellenza] il R. Card[ina]le Ottoboni”) also received a printed citation in Latin on the feast of S. Giovanni in Monte, 17 November 1719 (*Verbali*, II, f. 55r).

<sup>23</sup> The archives of the Accademia remain poorly catalogued up to the present time, although extensive work by Laura Callegari Hill is gradually bringing order out of chaos. There is no documentary evidence of Vivaldi's ever having been admitted to the Accademia, nor is there any surviving *esame* by him, at least none retained by the Accademia. Dr. Callegari Hill has prepared a thematic index of *esami* from 1666 to 1800 in connection with her forthcoming history of the Accademia Filarmonica.

<sup>24</sup> M. TALBOT, *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, Garland, New York, 1988, p. 135. Some works cited in old inventories are now lost; those that survive include the only sacred choral works apart from those in Turin that can be considered to date from the period of their composition.

<sup>25</sup> See, *inter alia*, M. TALBOT, *Vivaldi Sacred Vocal Music*, in A. Fanna and G. Morelli (eds.), *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze, 1988, pp. 759-769, and *Vivaldi and Rome. Observations and Hypotheses*, “*Journal of the Royal Musical Association*”, 113/1, 1988, pp. 28-46.

<sup>26</sup> The work had its première at the Teatro S. Angelo on 23 January 1717, according to issues of both the *Avvisi* and “Pallade Veneta” newsheets for that week.

<sup>27</sup> Antonio Lotti’s departure for Dresden was authorized on 22 July. As many Venetian musicians travelled with him, it is unlikely that Pisendel returned to his homeland any later than this.

<sup>28</sup> Vivaldi and Boni were to collaborate with Giovanni Giorgi on the opera *Tito Manlio*, which opened at the Teatro della Pace in Rome on 8 January 1720. Unlike the Mantuan work of the same name, the Roman work was a pastiche for which Vivaldi composed only the music for the third act. Further on the relationship of Vivaldi and Boni, see my article *Vivaldi’s Cello Sonatas*, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, Olschki, Firenze, 1992.

A Christmas cantata by Boni, preserved in manuscript in Manchester, may have been the one given in Perugia in 1719. If this could be demonstrated, then a possible date of formation of the collection of music by Vivaldi and his contemporaries (itself associated with Pietro Ottoboni) preserved in Manchester could be set at c. 1720.

<sup>29</sup> “[...] dall’esempio d’un solo gli altri imparassero”. *Verbali*, II, ff. 45r-46r. Entry of 2 *Luglio* 1716.

## Vivaldi e l'Accademia Filarmonica di Bologna

### *Sommario*

Un documento finora inedito del libro dei verbali dell'Accademia Filarmonica di Bologna suggerisce che si stabilì qualche contatto tra questa e Vivaldi nell'aprile 1717. L'Accademia normalmente commissionava lavori per la festa di S. Antonio (Maria Zaccaria), patrono dell'Istituzione, per gli «esercizi» e «conferenze» del lunedì e del giovedì, oltre che per cerimonie speciali per l'insediamento di un nuovo «principe» o per l'elezione di un protettore.

Non può essere chiarito sulla base della breve nota del libro dei verbali: «Si propose di dare il Dixit o Magnificat al P.D. Antonio Vivaldi» (1) attraverso quali canali sia stato instaurato questo contatto, (2) se il proposito dell'Accademia Filarmonica di ricevere da Vivaldi le parti del *Dixit* o del *Magnificat* fu mai appagato o (3) se, qualora tali lavori furono effettivamente eseguiti, questi ora sopravvivano.

Tali interrogativi sono presi in esame nell'articolo, ma sono tuttora in attesa di risposta.

# «Le Printemps» d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau

Sylvie Mamy

Les sonates italiennes pénètrent en France à partir des dix dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle; c'est-à-dire lorsque la disparition de Lully, en 1687, permet aux amateurs de musique française de s'intéresser à la vie musicale d'outre-monts.

D'abord, ce sont essentiellement les sonates de Corelli qui sont importées sur notre territoire. Les Français se procurent les partitions italiennes et hollandaises; puis, entre 1700 et 1710 environ, les éditeurs P. Ribou et H. Foucault, gravent les opus 1, 2 et 5 de ce compositeur, facilitant ainsi leur diffusion auprès de la clientèle française. En conséquence, ce sont ces mêmes sonates de Corelli qui constituent les modèles des premières sonates écrites en France; d'emblèmes aux partisans de la musique italienne (comme l'abbé Ragenet), contre les défenseurs de l'école française (dont Lecerf de la Viéville est considéré comme le chef de file). Et ce sont encore les sonates de Corelli qui servent de fondements aux premières tentatives de «Réunion des Goûts» amorcées vers 1720, tant par les compositeurs français – comme François Couperin –, que par les Italiens résidant dans notre pays – tel l'immigré napolitain Michel Mascitti.<sup>1</sup>

Dans les années 1739, lorsque Nicolas Chédeville usurpe le nom de Vivaldi – ce dont témoignent aujourd'hui les documents d'archives découverts par mon confrère Philippe Lescat –<sup>2</sup> pour faire graver le recueil de sonates intitulé *Il Pastor Fido*,<sup>3</sup> le compositeur vénitien a-t-il un impact tellement «publicitaire» et «commercial» sur l'esprit des musiciens professionnels et des amateurs français? Quelles oeuvres de Vivaldi connaissons-nous effectivement en France à cette date? Quelle opinion avons-nous sur le compositeur italien? Enfin, comment sommes-nous arrivés à l'exceptionnel succès remporté en France par les *Saisons* et, plus particulièrement par le *Printemps*, oeuvre qui connaît en effet, dans le cours du Siècle des Lumières, trois arrangements successifs: le premier, effectué vers 1739 par Chédeville – qui transcrit les pièces de l'opus 8 pour les musettes et les vieilles –;<sup>4</sup> le second est un arrangement, pour motet à grand choeur, réalisé par l'organiste et théoricien Michel Corrette, en 1765;<sup>5</sup> enfin, en 1775, il s'agit d'une transcription monodique, pour simple flûte traversière, signée par notre célèbre philosophe-musicien, Jean-Jacques Rousseau.<sup>6</sup>

## Une diffusion tardive et partielle

Je m'en tiendrai d'abord aux seuls faits historiquement connus. Les oeuvres instrumentales de Vivaldi sont publiées en France de façon fort tardive (par rapport aux éditions hollandaises); à partir de 1736, le violoniste et éditeur Charles-Nicolas Leclerc – dit «Le cadet» (pour le différencier de son frère aîné Jean-Pantalon Leclerc) – mène une action importante pour la promotion de la musique instrumentale italienne.

C'est lui qui publie (de façon probablement illégale) la quasi totalité des oeuvres de Vivaldi gravées en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

En France, nous ignorons souvent l'année précise à laquelle les partitions sont gravées; nous nous reposons généralement sur la date à laquelle les «privilèges» sont demandés (ou obtenus) par les éditeurs de musique; je rappellerai, pour mémoire, la chronologie (approximative) des oeuvres de Vivaldi parues au XVIII<sup>e</sup> siècle: en 1736-37, sort l'*Estro armonico* (réédité en 1745, 1748 et 1751); c'est-à-dire quinze ans après l'éditions hollandaise!; en 1739, paraît le recueil qui nous intéresse ici plus particulièrement, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (réédité en 1748) et, la même année, les douze sonates en trio et l'opus 1 (réédités en 1751); en 1740, Leclerc grave, le premier semble-t-il, le recueil des 6 sonates pour violoncelle et basse (réédité en 1748);<sup>7</sup> et, entre 1742 et 1751, paraît *L'Elite des concerto italiens* [...]: la première oeuvre de ce recueil collectif est le concerto de Vivaldi, RV 364a.

Restons encore dans le domaine des faits: le nom d'Antonio Vivaldi apparaît maintes fois, à Paris, à l'affiche du célèbre Concert Spirituel. Ses oeuvres sont jouées une quinzaine d'années durant, entre 1728 et 1763.<sup>8</sup> Et que fait-on entendre au public choisi du Concert? Le presque seul et unique *Printemps!* (je fais exception des années 1742 où est annoncé un concerto – dont le numéro n'est pas précisé – «du célèbre Vivaldi» et 1749, où Taillard interprète un concerto pour flûte et le violoniste André-Noël Pagin *La tempesta di mare*).

Les violinistes de l'école italienne séjournant à Paris jouent un rôle important pour la diffusion de cette célèbre *Primavera*: le Turinois, élève de Giovanni Battista Somis, Jean-Pierre Guignon en tête (1736, 1749); puis, Joseph Canavas, un autre Turinois encore, en 1753 et 1759; les brillants élèves de Giuseppe Tartini: André-Noël Pagin (1749, 1750) et Domenico Ferrari (1754). Mais *Le Printemps* représente également une oeuvre de prédilection pour les violonistes de l'école française: Pierre Gaviniès (qui joue cette oeuvre au Concert Spirituel, en 1741, à l'âge de treize ans); Pierre Vachon (1758); enfin entre en scène, tout

en concluant cette série prestigieuse, la génération des élèves de Gavi-niès: Nicolas Capron (1762) et Simon Leduc (1763).

## Voyage dans le monde des hypothèses

A la fin de ce bilan, la récolte semble pourtant bien maigre.

Il faut maintenant considérer que Vivaldi est connu en France (très certainement) bien avant 1728, date à laquelle il est joué pour la première fois au Concert Spirituel.

Les concerts les plus connus de Paris et ceux où l'on entend de la musique italienne n'ont laissé aucun programme ou document retraçant leurs activités: je citerai, par exemple, les concerts organisés par l'abbé Mathieu, curé de Saint-André des Arts, où sont jouées, dit-on, pour la première fois, les sonates en trio de Corelli; le «Concert Italien» de Pierre Crozat et Madame de Prie ainsi que les célèbres concerts organisés par La Pouplinière. Les inventaires après décès et les catalogues de vente des bibliothèques des personnages animant des concerts privés ou des salons de musique font souvent mention de fonds musicaux mis en vente mais sans que des listes détaillées des partitions (qui nous permettraient, d'une certaine manière, de reconstituer les programmes d'oeuvres exécutées) soient établies.<sup>9</sup>

La vie musicale de province nous semble souvent plus obscure encore que celle de Paris et, avec bien des difficultés, nous glanons ici et là, au hasard des programmes de concerts subsistants ou des traces d'anciens fonds de bibliothèques, quelques échos concernant la diffusion des oeuvres de Vivaldi. A l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, par exemple, entre 1713 et 1717, des pièces instrumentales italiennes de Vivaldi (Alberti, Albinoni) sont jouées, en forme d'intermèdes, dans les cantates, les extraits d'opéras et les motets.<sup>10</sup> La bibliothèque musicale du «Grand Concert» de Lille, en 1739, fait, pour sa part, figurer sur ses rayons *L'Estro armonico*.<sup>11</sup> Dans une satire sur les concerts de province publiée en 1773 à Dijon par Jean-Jacques Ducharger (sur laquelle nous allons revenir plus loin), le directeur imaginaire d'une Académie de Musique (celle de Rennes probablement) fait visiter à un gentilhomme russe, tout aussi imaginaire, sa bibliothèque; arrivant devant le rayon des symphonies, celui-ci annonce à son hôte: «Ici, ce sont les *Saisons* de Vivaldi; mais nous avons mis au rebut *L'Estro Armonico*, n'en faisant aucun usage. Pour ce qui est de *L'Extravaganza* du même Auteur, cette Oeuvre fait toujours le fonds de notre Concert».<sup>12</sup>

## L'oeuf et la poule

Quelles partitions de Vivaldi circulaient donc en France, à l'exception des éditions de Leclerc, voire même avant que celles-ci n'apparaissent sur le marché?

En 1727-1728, l'abbé Conti, à Venise, envoie à Madame de Caylus à Paris des manuscrits musicaux contenant des extraits d'opéras de Porpora et une cantate de Marcello; aucune oeuvre de Vivaldi n'est mentionnée dans cette correspondance, mais Conti donne à plusieurs reprises des informations à la Comtesse concernant les faits et gestes du compositeur vénitien. On peut donc supposer qu'il ait pu lui expédier également des manuscrits d'oeuvres de Vivaldi échappant à la période à laquelle cette correspondance est échangée.<sup>13</sup> La Comtesse, recevant chez elle ces manuscrits vénitiens, possédait-elle réellement un fonds, voire une collection musicale particulière? C'est une question que je me pose car aucune partition, ou trace de livres de musique, n'apparaît dans le catalogue de la vente de sa bibliothèque, vente effectuée à Paris, peu après sa mort, le 2 mai 1729.<sup>14</sup> A l'inverse, le «*Mercur de France*» annonce, en mars 1757, la vente «d'un cabinet de Musique Italienne»; le périodique publie la liste des très nombreux «*Livres de Musique*» italiens mis en vente (la liste comprend les sept premiers opus de Vivaldi) mais (curieusement et malheureusement à la fois), sans donner le nom de cet amateur éclairé.<sup>15</sup>

Les quelques manuscrits des oeuvres de Vivaldi conservés dans les fonds musicaux de la Bibliothèque Nationale peuvent-ils, par exemple, témoigner d'une circulation d'oeuvres du compositeur vénitien dans la France de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (par exemple d'oeuvres non éditées, de motets, etc.)? Partitions qui auraient pu appartenir à des professionnels et à des amateurs et qui auraient été ensuite reversées dans les fonds nationaux. L'un de ces manuscrits n'offre pas, dans ce sens, un grand intérêt; il s'agit de sept arias extraites du *Tito Manlio*, provenant de la représentation romaine de 1720. Ces arias sont contenues dans un recueil mélangé d'extraits d'opéras exécutés à Rome la même année;<sup>16</sup> ce recueil ne prouve donc nullement l'existence d'un intérêt particulier pour Vivaldi. Le fonds du Conservatoire (toujours à la BN) possède également une copie française, en parties séparées, du *Printemps*: celle-ci peut avoir servi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à toute forme d'exécution.<sup>17</sup>

Nous rappelons surtout la présence de deux partitions manuscrites, d'origine vénitienne, copiées sur du papier *Tre lune*: d'abord les douze concertos pour orchestre et basse continue dont P. Ryom informe qu'ils sont du même copiste que le recueil de douze sonates pour

violon conservé à Manchester (ce qui montre aussi les regrettables démembrements dont furent victimes toutes ces partitions au cours des ans);<sup>18</sup> le manuscrit des six sonates pour violoncelle qui, lui aussi, est d'origine vénitienne, et est certainement antérieur ou contemporain à l'édition parisienne de ce volume.<sup>19</sup> Mais il n'est pas non plus prouvé que ce document ait pu servir à l'édition de Leclerc puisque, comme pour la plupart des manuscrits musicaux conservés à la Bibliothèque Nationale, nous ne connaissons ni son ancien possesseur ni sa date d'entrée dans les fonds français.

### La renommée de Vivaldi en France

Il resterait maintenant à approfondir la question des rapports que peut avoir entretenus le couple royal français (Louis XV et sa femme, Maria Leczinska) avec Vivaldi, rapports qui se sont peut-être instaurés par l'intermédiaire de l'ambassadeur de France à Venise, le comte Languet de Gergy. Ce lien, s'il existe, éclairerait l'existence des quelques œuvres de circonstance commandées peut-être à Vivaldi par la cour de France. Je renvoie, pour ce sujet, à l'ouvrage de Michael Talbot;<sup>20</sup> je rappellerai seulement que, le 19 septembre 1727, pour célébrer la naissance des jumelles royales, l'ambassadeur Gergy organise, à Venise, des festivités au cours desquelles il fait chanter le *Te Deum* de Vivaldi. Le mois suivant, le «Mercure de France» relate le déroulement des cérémonies aux lecteurs français; il y eut, écrit le chroniqueur du «Mercure», au Palais de France, «un très beau concert d'Instrumens qui dura près de deux heures, dont la Musique, ainsi que celle du *Te Deum*, étoit du fameux Vivaldi».<sup>21</sup> Le 17 novembre, dans une lettre envoyée à la cour de France – retrouvée dans les archives du Ministère des Affaires Etrangères, à Paris –, Gergy recommande, auprès de la Reine, une chanteuse de Mantoue, Teresa Zanotti; l'ambassadeur décrit longuement les qualités de cette artiste italienne qui pourrait être engagée à la cour de France et rejoindre une compagnie de chanteurs employés par la souveraine.<sup>22</sup>

On peut encore mentionner ici un événement rapporté par le «Mercure de France», le 30 novembre 1730. Lors d'un concert se tenant dans le Salon de Musique de Versailles, le roi demande au violoniste Jean-Pierre Guignon de lui interpréter le *Printemps* de Vivaldi; le chroniqueur relate: «les Musiciens du Roi ne se [trouvant] pas ordinairement à ce Concert, le Prince de Dombes, le Comte d'Eu, & plusieurs autres Seigneurs de la Cour voulurent bien accompagner le Sieur Gui-

gnon, pour ne pas priver S.M. d'entendre cette belle pièce de symphonie qui fut parfaitement bien exécutée». <sup>23</sup>

Nous rappellerons aussi quelques témoignages, prouvant, de façon indirecte, la renommée dont jouit Vivaldi en France, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. N. Chédeville écrit dans sa dédicace au Marquis de Collande, introduisant son opus 8: «Lorsque j'ay entrepris d'adapter les grandes compositions d'Antonio Vivaldi au ton champêtre [de la musette], j'étois sûr de l'estime du Public pour les excellents matériaux que j'ay mis en oeuvre». A la même période, le parlementaire dijonnais, Charles de Brosses, profite de son séjour à Venise pour rencontrer Vivaldi et acheter quelques manuscrits de ses oeuvres; le parlementaire dijonnais paraît surpris de constater que le compositeur (alors extrêmement célèbre en France), soit déjà oublié, voire même passé de mode dans son pays! <sup>24</sup>

La renommée qui auréole la personnalité de Vivaldi en France semble en même temps fragile, fondée sur quelques oeuvres seulement et sur des informations peu fiables. Comme tous les compositeurs italiens qui n'ont pas eu de contact personnel avec la France (c'est-à-dire qui n'ont pas séjourné à Paris), Vivaldi est, pour les Français, un être lointain, sur lequel toutes les légendes et les idées reçues peuvent courir (on voit le même phénomène se produire avec la personne de Pergolèse et son célèbre *Stabat*). <sup>25</sup>

Des idées étranges sont propagées dans le public français concernant ce Vivaldi mystérieux: en juin 1738, on lit, par exemple, dans un court essai sur l'histoire de la musique: que «Vivaldi, prêtre, chanoine vénitien [est] plus sçavant dans la Composition que pour l'exécution» <sup>26</sup> (opinion d'autant plus surprenante qu'elle est exactement l'inverse du commentaire formulé par Carlo Goldoni dans ses *Mémoires* – rééditées à Paris en 1787 – qui, lui, juge Vivaldi comme un «excellent violoniste» mais un «compositeur médiocre»). <sup>27</sup>

Plus tard, en 1775, une certaine Mademoiselle de Villiers, dans un essai sur la musique dont la presse parisienne se fait l'écho, évoque l'essor considérable que connaît la virtuosité vocale dans les théâtres italiens; l'auteur fait alors allusion à la cantatrice vénitienne Faustina Bordoni en ces termes:

Vivaldi, fameux violon, qui parut en Lombardie, forma une chanteuse nommée la Faustina à qui il fit exécuter avec la voix tout ce qu'un violon, une flûte, un hautbois pouvaient exécuter de son tems. Le public força, pour ainsi dire, tous les chanteurs à suivre cette route. C'est l'époque de la décadence de la musique en Italie. <sup>28</sup>

(opinion fallacieuse puisque Faustina semble n'avoir jamais été l'élève, ni même l'interprète, de Vivaldi). <sup>29</sup>

## Vivaldi, représentant de la virtuosité violonistique italienne

L'avis de Mademoiselle de Villiers n'apporte certes rien de très intéressant à notre propos – d'un point de vue musicologique, dirions-nous. Cependant, il reflète assez bien l'un des courants majeurs se dessinant dans l'histoire du goût français au XVIII<sup>e</sup> siècle et de la réception de la musique italienne dans la sensibilité française.

Vivaldi fait partie de la génération des violonistes-compositeurs italiens, succédant à Corelli, dont les oeuvres instrumentales paraissent difficiles à exécuter, voire même à «comprendre» par les Français.

Le violoniste et compositeur français Jacques Aubert, dans l'*Avertissement* de son *Concert de simphonies* publié à Paris en 1730 écrit, par exemple: «Quoique les *Concertos* italiens» (tels ceux de Vivaldi) aient du «succès depuis plusieurs années en France, cette sorte de Musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde» car «les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces Ouvrages, perdent les graces, la netteté & la belle simplicité du goût français».<sup>30</sup>

En 1731, un Français (anonyme) rédige, à son retour d'un voyage à Venise (où il dit avoir rencontré Albinoni), une courte *Dissertation sur les sciences et les arts en Italie*, qui paraît dans les pages du «*Mercure de France*». L'auteur conclut son essai en déclarant que la musique est

la partie des arts la mieux cultivée en Italie et [c'est aussi] celle où l'on réussit le mieux [...] Nous avons [en France] de beaux morceaux de Bassani, Carissimi, du fameux Corelli, Albinoni, Vivaldi, Scarlatti, Valentini et autres; rien ne les gêne dans leurs caprices; on ne s'embarasse point de suivre le sens des paroles et d'en rendre en Musique l'expression.<sup>31</sup>

Nous arrivons ainsi au coeur du débat qui occupe les Français: la musique italienne, la virtuosité violonistique et vocale ne sont pas expressives!

A partir de 1730 environ, nous pensons généralement, en France, que la musique italienne est désormais entrée dans une phase de décadence. Les premières sonates importées dans notre pays, celles de Corelli, plaisent maintenant presque à l'ensemble des amateurs de musique; comme en Italie, celles-ci servent d'exercices aux violonistes débutants et aux dilettantes; leur simplicité et leur rigueur conviennent aux Français et, lit-on dans le «*Mercure*», à cet égard, Corelli peut véritablement être considéré comme «le Lully de l'Italie»; cependant,

tout ce qui nous est venu [d'Italie] depuis, excepté les Saisons de Vivaldy, n'en

approche pas et ne mérite pas de lui être comparé; ce sont des chants charmans, et un fond d'harmonie pur et sçavant sans bizzarerie; les Auteurs italiens qui ont travaillé depuis, ont voulu raffiner; ils ont donné dans le bizarre et l'extravagant; ils ont fait de la Musique beaucoup plus difficile que celle de Corelly sans en avoir le goût ni la sensibilité.<sup>32</sup>

En 1746, un certain Mermet réitère que, pour lui, Vivaldi fait partie d'une vague de compositeurs (parmi lesquels figurent les noms de Locatelli, de Haendel et de Telemann) «qui ont droit de bourgeoisie à Paris» mais que de nombreux Français jugent cependant «trop difficiles à suivre de la main, des yeux ou de l'oreille même & du goût».<sup>33</sup>

Les hardiesses techniques auxquelles s'affrontent les musiciens dans les oeuvres de Vivaldi expliquent, en même temps, que le *Printemps* serve de «cheval de bataille» aux violonistes talentueux voulant faire montre de leur virtuosité dans des concerts aussi prestigieux que l'est celui des Tuileries. Exhibitions des interprètes qui, certainement, commencent à lasser certains esprits chagrins; ainsi lisons-nous, dans le «Mercure» de janvier 1763, que, la veille de Noël, Nicolas Capron

joua avec succès le Printemps de Vivaldi, qui fit un grand plaisir: ce qui devoit être une leçon pour tous les grands Talens en instrumens, qui manquent presque toujours l'avantage d'être agréable aux Auditeurs, à force de vouloir étonner un très petit nombre en état de tenir compte de difficultés dont tous les autres ne sentent pas le mérite.<sup>34</sup>

## Peinture de la nature ou peinture des passions?

Il est aisé de saisir la raison profonde du succès extraordinaire remporté par le *Printemps* de Vivaldi, en France. Je me référerai essentiellement à deux commentaires d'époque suffisamment clairs.

En 1759, le Turinois Joseph Canavas interprète cette oeuvre au Concert Spirituel. A l'issue du concert, le critique du «Mercure» relate que le violoniste joua le *Printemps* de Vivaldi avec «toute la délicatesse & l'impression dont ce morceau de Peinture est susceptible».<sup>35</sup>

Morceau de peinture? Nous voici de nouveau plongés dans les lieux communs de l'esthétique française du Siècle des Lumières.

En 1773, le directeur de l'Académie de Musique de Rennes (auquel nous faisons allusion précédemment) distingue, dans la musique française et italienne, deux catégories: la première qui rend «avec énergie, les impressions vives, les sentiments profonds, les passions violentes»; la seconde, qui sait «imiter les bruits de la nature».<sup>36</sup>

Se plaçant dans ce dernier groupe, le protagoniste, animant le récit (le directeur de l'Académie de Rennes), décrit au Russe Slatkoff, en guise d'illustration de son discours, l'ouverture de *Zaïs* de Rameau (celle qui représente «le chaos à la naissance du monde»; puis, il affirme: «je doute qu'en Italie on puisse donner en ce genre de Musique, un morceau plus parfait. Je ne sache gueres que *Vivaldi*, qui ait fait de la Musique comparable à cette ouverture».<sup>37</sup>

Le directeur poursuit encore:

Celui-ci, Auteur des premiers *Concerto*, leur a donné la forme la plus belle: harmonieux dans les *Tutti*, mélodieux dans les *Solo*, ces Concerts semblent représenter un chœur de Musique; les Acteurs qui accompagnent le personnage principal, répondent gaiement ou avec transport, suivant l'émotion que cet Acteur principal leur inspire. Son *Concerto*, intitulé le *Printemps*, quoiqu'il n'y ait pas mis la dernière main [!; une autre opinion curieuse colporte e sans fondement...], plaira dans tous les siècles et à toutes les Nations, parce qu'il représente cette Saison par un chœur d'oiseaux qui semble accompagner le Roi du chant, qui lui répond par le plus charmant ramage. Dans ce *Concerto*, au gazouillement général des oiseaux, succède une mélodie champêtre; & cette mélodie, par sa variété, inspire toute la gaieté du Printemps. On croit entendre un ruisseau qui se heurte contre des cailloux, & forme, en bouillonnant, un agréable murmure. Le feuillage des arbres, agité par le souffle des zéphyr; un orage inopiné, interrompant un instant la tranquillité de l'air; le calme revenant aussitôt, tous ces objets ne sont pas moins sensibles; mais pour rendre l'illusion plus parfaite, l'Auteur, par la douceur des sons, nous transporte au milieu des bocages, nous promène de prés en prés, nous conduit dans des valons, & nous fait voir des Bergers dansant au son des chalumeaux, sur l'herbe verte, ou sur des fleurs naissantes.<sup>38</sup>

Le directeur confesse plus loin que les sonates italiennes sont hélas très mal imitées en France car elles ne «peignent rien». «Et Fontanelle avait raison», affirme-t-il encore, «lorsqu'il se demande «Sonate que me veux-tu»? toute Musique qui ne peint rien, ressemble à ces discours enflés, où, sans traiter aucun sujet, l'Orateur étale de grands mots».<sup>39</sup>

## Vivaldi, victime du Printemps

Non contents d'avoir réduit l'oeuvre de Vivaldi au seul *Printemps*, les compositeurs vont encore l'adapter à la sensibilité française de l'époque.

C'est de nouveau le violoniste Jacques Aubert qui remarque, en 1730, que les concertos italiens, tels ceux de Vivaldi, présentent le

défaut de ne pouvoir être exécutés «ni sur la flute, ni sur le hautbois que par un très petit nombre de gens». <sup>40</sup> Il s'agit donc de faciliter la tâche au plus grand nombre: Nicolas Chédeville, en 1739, arrange l'opus 8 de Vivaldi pour les musettes et les vielles et donne ainsi dans la mode des bergerie et des pastorales, plaisant aux courtisans du règne de Louis XV. Et, comme l'on «ajuste», en 1754, l'opus 5 de Corelli pour la flûte traversière, <sup>41</sup> de la même manière, en 1775, Jean-Jacques Rousseau transcrit le *Printemps* de Vivaldi pour la sonorité nue et élégiaque de la flûte.

Selon le directeur imaginaire de l'Académie de Musique de Rennes (entendez ici l'auteur du pamphlet, Jean-Jacques Ducharger), Vivaldi appartient, nous l'avons vu, au groupe des compositeurs sachant imiter les bruits de la nature et non les passions. Car, malheureusement, constate-t-il, nous ne connaissons pas les oeuvres «expressives» du compositeur italien. En France, par exemple, nous avons les motets de Lalande, qui ont quelquefois «attendri l'auditoire jusqu'aux larmes». <sup>42</sup> Vivaldi peut être aussi expressif que Lalande; il a, par exemple, dans ses motets, su émouvoir «les siens, les Italiens ses Compatriotes». C'est Michel Corrette qui va remédier à cette lacune en transcrivant le *Printemps* de Vivaldi pour motet à grand choeur sur les paroles du psaume 148, imaginant ainsi ce que pourrait être une oeuvre sacrée conçue par le compositeur Vénitien.

## Une longue nuit et un réveil difficile

La dernière exécution du *Printemps* au Concert Spirituel a lieu en 1763. En 1779, la transcription pour flûte de Rousseau paraît; Vivaldi est déjà un compositeur oublié; le philosophe, lui, est décédé depuis le 2 juin 1778. La presse écrit:

Peu de Pièces en musique eurent autant de succès que celle-ci, lorsque, dégoûtés du style simple et sévère de Corelli, les Symphonistes cherchèrent plus à étonner qu'à émouvoir. Aujourd'hui ce *Printemps* paraîtra dénué de fleurs; un beau génie a tenté en vain de ranimer l'éclat de celles que le tems n'a pas encore tout-à-fait flétries. <sup>43</sup>

Dans l'esprit des Français du XVIII<sup>e</sup> siècle, Vivaldi est un compositeur attaché à l'école de violon italienne succédant à celle de Corelli; son nom évoque les (presque seules) *Saisons*. Vivaldi n'est pas cité, dans les années 1700, lors des querelles opposant l'abbé Ragueneau à Lecerf de la Viéville; ni dans les années 50, dans les pages des pamphlets imprimés durant la «Guerre des Bouffons»; ni vingt ans plus tard, au

cours des polémiques entre Gluckistes et Piccinistes. Rousseau lui-même ne cite pas Vivaldi dans ses divers écrits sur la musique; il ne le fait pas non plus figurer parmi les compositeurs de génie du XVIII<sup>e</sup> siècle; comme la plupart des Italiens et des Français de la seconde moitié du Siècle des Lumières, le philosophe s'intéresse surtout à l'art vocal et aux compositeurs du sud de l'Italie, tels que Durante, Leo, Jommelli et surtout Pergolèse.<sup>44</sup>

En 1782, Corrette extrait encore quelques fragments des *Saisons* de Vivaldi qu'il présente comme modèles et comme exercices aux musiciens décidés à se «perfectionner» dans «L'Art du violon». Puis, une longue nuit s'installe, semble-t-il, sur Vivaldi et sur ses *Saisons*.

Au début de ce siècle, Vincent d'Indy transcrit les concertos pour violoncelle attribués au Vénitien dans une version pour orchestre à cordes (qui ne sera publiée qu'en 1934);<sup>45</sup> dans la première moitié de ce siècle, quelque concerto de Vivaldi, transcrit pour violon et piano, apparaît, de temps à autre, chez les éditeurs parisiens; les sonates, elles, tendent à intéresser plutôt les auteurs d'anthologies destinées à l'étude du violon.

Vivaldi est, depuis sa «redécouverte», l'un des compositeurs italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fascine le plus l'imaginaire français; peut-être aussi parce qu'il est l'emblème et l'expression la plus fidèle de Venise, ville tout aussi attrayante pour l'esprit et le rêve; mais il faut aussi reconnaître que Vivaldi est l'un des compositeurs dont la dimension est aujourd'hui encore la plus mal connue en France. Comme la majeure partie du répertoire vénitien et italien de cette époque, toutes les oeuvres religieuses, les opéras et les cantates, écrits par Vivaldi dans le contexte déterminé des théâtres, des palais, des églises de Venise et de l'*Ospedale della Pietà*, ont échappé à la conscience française. On voit aussi, dans ce phénomène, l'importance jouée par les éditeurs dans la diffusion des oeuvres – dans l'espace géographique comme dans le temps – et le peu de traces qu'ont laissées, à leur époque, les manuscrits italiens et vénitiens circulant de main en main dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Sur cette question, voir mon article intitulé *Le triomphe des Mélophilètes. Congiunzioni di Parnasso*, in *L'Invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi*, aux soins de G. Morelli, Ricordi, Milano, 1982, pp. 93-101.

<sup>2</sup> Cf. P. LESCAT, «*Il pastor fido*», une oeuvre de Nicolas Chédeville, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, aux soins d'A. Fanna et M. Talbot, Olschki, Firenze, 1992.

<sup>3</sup> *Il Pastor Fido/Sonates pour/La Musette, Viele, Flûte, Hautbois, Violon,/Avec la Basse Continüe./Del Sig.r/Antonio Vivaldi./Opera XIII./A Paris,/Chez M<sup>e</sup> Boivin M<sup>de</sup> rue S<sup>t</sup> Honoré à la Règle d'Or.*

<sup>4</sup> *Le Printemps/ou/Les Saisons amusantes/Concertos/Dantonio Vivaldy/Mis pour les Musettes et Vieilles/avec accompagnement de Violon/Fluste et Basse continue/par Mr Chedeville Le Cadet/Hautbois De la Chambre du Roy/et Musette ordinaire De l'Academie Royale/De Musique/Opera Ottava/Gravé par La Bassé/A Paris/Chez Mr Chedeville [...], Madame Boivin [...], Le Sr Le Clerc [...].* Ce recueil comprend 6 concertos: *Le Printemps; Les Plaisirs de l'Eté; La Moisson; L'Automne; Les Plaisirs de la Saint Martin; L'Hiver.*

<sup>5</sup> *Laudate/Dominum De Coelis./Psaume 148./Motet à Grand Choeur/arrangé dans le Concerto/Du Printemps/de Vivaldi./Par M<sup>e</sup> Corrette. On peut exécuter ce Motet en Trio, Dessus, Haute-contre et Basse Taille [...]. A Paris, aux adresses ordinaires de Musique et Chez l'Auteur [...]*

<sup>6</sup> *Le/Printemps/de/Vivaldi/arrangé pour une Flute/sans accompagnement/par/M. J.J. Rousseau/en 1775/A Paris/Chez Bignon, Place du Louvre [...]*

<sup>7</sup> L'authenticité de ces six sonates est actuellement contestée pour trois raisons: la découverte de l'attribution fautive de l'opus 13, qui avait précédé la publication de Leclerc; l'absence des sources autographes de sept de ces sonates; et le grand nombre des matériaux avec les thèmes semblables ou les styles semblables, parmi le répertoire instrumental de l'époque. Voir sur cette question l'article de E. SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Cello Sonatas in Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, aux soins d'A. Fanna et M. Talbot, Olschki, Firenze, 1992.

<sup>8</sup> Cf. C. PIERRE, *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790*, Société Française de Musicologie, Heugel & Cie, Paris, 1975, 372 pp.

<sup>9</sup> Voir, par exemple, sur la bibliothèque de la Pouplinière, l'ouvrage de G. CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au 18<sup>e</sup> siècle*, Librairie Fischbader, Paris, 1913, p. 359; sur le fonds musical laissé, en 1706, par l'abbé Mathieu, l'article de M. LE MOEL, *Un foyer d'italianisme à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: Nicolas Mathieu, curé des Saint-André-des-Arts*, «Recherches» (III), 1963, pp. 43-48.

<sup>10</sup> Cf. L. VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, Masson, Lyon, 1932, p. 129.

<sup>11</sup> Cf. L. LEFEBURE, *Le Concert de Lille: 1726-1816*, in *La Vie Musicale dans les Provinces Françaises*, Minkoff Reprint, Genève, 1980, p. 16 et suiv.

<sup>12</sup> Cf. J.J. DUCHARGER, *Entretien d'un musicien François avec un gentilhomme russe Sur les effets de la Musique moderne. Ou Tableau des Concerts de Province. Ouvrage divisé en deux parties Par Mr. D[ucharger] de Dijon*, De l'imprimerie de Defay, Dijon, 1773. Je remercie M. Jean-Yves Patte de m'avoir confié le fruit de ses recherches sur cet ouvrage, sur son manuscrit, et sur la carrière de son auteur.

<sup>13</sup> *I-Vnm*, Ms. française, App. 58; nous trouvons des allusions à Vivaldi dans les lettres de Conti datées des: 23/2 et 15/3/1727 et des 19 et 23/9/1728; les références aux envois de manuscrits musicaux de Venise à Paris apparaissent dans les lettres des: 15/3, 24/4, 10/5, et 31/5 1727.

<sup>14</sup> *Catalogue des Livres de Feue Madame la Comtesse De Caylus qui seront vendus en détail au Palais du Luxembourg, en l'appartement où ladite Dame est décédée. Le*

lundi 2. Mai 1729 & jours suivants, deux heures de relevée, 12 pp.

<sup>15</sup> Cf. «Mercure de France», mars 1757, pp. 217 à 219. La liste est complétée par ces informations: «Ces Livres de Musique sont très-bien conditionnés: chaque Oeuvre est renfermé dans un carton de relieur en veau, avec des attaches de rubans, & les titres sur les redos. On s'adresse pour voir cette Collection, chez M. de la Garde, rue du Chantre Saint Honoré, à Paris. on ne vendra ce Cabinet qu'en entier».

<sup>16</sup> Cf. *F-Pn*, D. 1226.

<sup>17</sup> Cf. *F-Pn*, D. 8077: *La Primavera/Concerto de Vivaldy* (Violino Primo ou principale; Violino Primo; Violino Secondo; Alto Viola; Organo e Violoncello).

<sup>18</sup> Cf. *F.Pn*, Ac e<sup>4</sup> 346 (A-D): *Concerti/Del Sig. D. Ant.o Vivaldi*; le filigrane apparaît dans la partie de cembalo, f. 15. Sur ce manuscrit et sa confrontation avec le ms. 624, 1 VW 81 conservé à la Henry Watson Music Library, voir P. RYOM, *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Engstrøm et Sødring, Copenhague, 1986, pp. 4-5.

<sup>19</sup> Cf. *F-Pn*, Vm<sup>7</sup> 6310 (RV 47); *Sonata a Violoncello solo Del S.r.D. Ant.o Vivaldi*. A la p. 8 de son catalogue (*op. cit.*), P. Ryom écrit: «probablement copiées d'après la source imprimée». Au sujet de cette dernière, voir encore pp. 41-42.

<sup>20</sup> Cf. M. TALBOT, *Vivaldi*, EDT, Torino, 1978, pp. 69-70.

<sup>21</sup> Cf. «Mercure de France», octobre 1727, pp. 2326-28.

<sup>22</sup> Cf. Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Archives, *Correspondances politiques*, Venise, pièce 199, f. 353.

<sup>23</sup> Cf. «Mercure de France», décembre 1730 (I), p. 2758.

<sup>24</sup> Cf. CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Durand, Paris, 1756; éd. revue par R. Colomb (Paris, 1858), lettre du 29 août 1739 à M. de Blancey, vol. 1, p. 193.

<sup>25</sup> Cf. S. MAMY, *Le Stabat Mater de Pergolèse au Concert Spirituel*, colloque *Musica, teatro, cultura nella Napoli di Pergolesi*, Milano, Teatro alla Scala, janvier 1990; actes en cours de publication, aux soins de F. Degrada, Ricordi, Milano.

<sup>26</sup> Cf. *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique Vocale et Instrumentale*, «Mercure de France», juin 1738, p. 1117.

<sup>27</sup> Cf. *Mémoires de C. Goldoni* (Paris, 1787), p. 287, cité par M. TALBOT, in: *Vivaldi*, EDT, Torino, 1978, p. 10.

<sup>28</sup> Cf. *Dialogue sur la Musique, par Mademoiselle de Villiers [...]*, in *L'Esprit des Journaux*, Vente, Paris, s.d., p. 77. Une relation sur cet ouvrage figure encore dans le «Mercure de France», janvier (I) 1775, p. 159. Faustina Bordoni était passée à la cour de France en 1750 en compagnie de son mari, le compositeur Johann Adolph Hasse.

<sup>29</sup> Sur les chanteurs d'origine vénitienne ayant interprété les opéras de Vivaldi lors de leur création, on peut voir mon article: *La diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento*, in *Nuovi Studi Vivaldiani. Edizione e cronologia delle opere*, aux soins d'A. Fanna et G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 591-631.

<sup>30</sup> *Concert/des/symphonies/Pour les violons/Flûtes et Hautbois/Par/M. Aubert/Ordinaire de la Chambre du Roy/et de l'Académie/Royale/Intendant de la Musique de/S.A.S./Mgr le Duc/Gravés par Melle Bertin/Suite Première/Chez l'Auteur [...]* Mme Boivin/M. Le Clerc [...]. Voir l'Avertissement de J. Aubert, «Mercure de France», septembre 1730, pp. 2014-2025.

<sup>31</sup> Cf. *Dissertation critique, sur l'Etat présent de l'Italie, concernant les Sciences et les Arts*, «Mercure de France», décembre 1731, pp. 2742-43.

<sup>32</sup> Cf. *Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738 sur les Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique*, «Mercure de France», août 1738, p. 1729.

<sup>33</sup> Cf. *De la corruption du goût dans la Musique Française. Par M. Bollioud de Mermet [...]*, Aimé de la Roche, Lyon, 1746; voir la relation qui est faite de cet ouvrage

dans le «Journal de Trévoux» de décembre 1746, p. 2648.

<sup>34</sup> Cf. «Mercure de France», janvier (I) 1763, p. 183.

<sup>35</sup> Cf. «Mercure de France», janvier 1759, p. 193.

<sup>36</sup> Cf. J.J. DUCHARGER, *Entretien d'un musicien français avec un gentilhomme russe*, cit., p. 25.

<sup>37</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 26-27.

<sup>38</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 27-28.

<sup>39</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 31.

<sup>40</sup> Cf. L' *Avertissement au Concert de simphonies* d'Aubert publié par le «Mercure de France», en septembre 1730, pp. 2014-15.

<sup>41</sup> Cf. *Ière Partie du Cinquième oeuvre de Corelli, ajustée à la flûte traversière avec la basse*, Le Clerc le cadet, Paris, [ca 1754].

<sup>42</sup> Cf. J.J. DUCHARGER, *op. cit.*, p. 31.

<sup>43</sup> Cf. «Annonces, Affiches et Avis Divers», mardi 16 février 1779, p. 372.

<sup>44</sup> Voir par exemple l'article *Génie* du *Dictionnaire de Musique* de J.J. Rousseau (Paris, 1768).

<sup>45</sup> Cf. F-Pn, Ms. 9243; V. D'INDY, *Antonio Vivaldi/Sonate IV/pour Violoncelle/transcrite en Concert, pour orchestre à cordes/par/Vincent d'Indy*; le manuscrit comprend quatre sonates. L'édition n'est réalisée qu'en 1934. Elle renferme les six sonates pour violoncelle et s'intitule *Sonates en Concert/Réalisation en concert pour orchestre à cordes par Vincent d'Indy/Recueillie et Annotée par Marguerite Cheigneau* (Maurice Senart, Paris).

**Vivaldi's "Primavera", revised and corrected at Paris  
by Nicolas Chédeville, Michel Corrette and Jean-  
Jacques Rousseau**  
(Summary)

In 1739, the French composer and musette player Nicolas Chédeville arranged Vivaldi's *Concerti* op. 8 for musettes and hurdy-gurdies. In 1765, his fellow countryman the composer, organist and theorist Michel Corrette arranged the *Primavera* concerto as a motet for large choir, to the words of Ps. 148. Ten years later, the philosopher-musician Jean-Jacques Rousseau made a further arrangement of Vivaldi's "*Primavera*" for a simple transverse flute.

The article discusses the circulation of Vivaldi's works in eighteenth-century France through the medium of concerts, editions (Dutch and French) and the importation of manuscripts from Venice, with particular attention to distinguishing between what is now effectively known on the subject and those elements which can no longer be established with certainty on account of the loss of numerous historical documents.

Eighteenth-century Parisian periodicals contain, here and there, a series of critics' comments on performances of the *Primavera* at the Concert Spirituel, Paris, played by the greatest Italian and French violinists of the day; they also give information on the publication of engraved scores. The article also attempts to account for the exceptional success of Vivaldi's op. 8 both in Paris and in the provinces – a success which itself sheds light on the unfailing need, manifest in eighteenth-century French musical culture, to adapt Italian works to its own particular sensibility. Might not the fame of Vivaldi's programmatic concerto have contributed, in the last resort, to limiting genuine knowledge of his oeuvre, obscuring the sheer variety and size of the output of a composer whose image as so intimately associated, in French cultural circles, with the myth of Venice?

## Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico\*

*Livia Pancino*

Fra i metodi di indagine grafica che sono già stati applicati allo studio dei manoscritti musicali, il metodo grafologico ha rivelato più di ogni altro la possibilità di un vasto campo di indagine che spazia dallo studio della cronologia, ai problemi di autografia, alle particolari condizioni in cui una determinata opera è stata scritta. Altri studi grafologici sono già stati compiuti sia su manoscritti di Vivaldi<sup>1</sup> che sulla scrittura di altri musicisti, ma il loro solo fine era tracciare un profilo psicologico dell'autore della grafia.

In questo caso specifico più che l'esame psicologico è interessante il metodo di analisi con cui i grafologi rilevano i segni caratteristici e caratterizzanti di una scrittura, riassumendo poi questi rilevamenti in una sintesi: il risultato è un quadro irripetibile in altre grafie e costante all'interno di una stessa grafia e quindi adatto ad individuarne l'autore. La grafologia è basata su un sistema molto complesso di «segni» interdipendenti; i grafologi intendono per «segno» una caratteristica definita e quantificabile della grafia e indicano questi segni con degli aggettivi sostantivati al femminile, intesi come attributi di scrittura. La presenza di un segno si calcola in decimi, in base a più elementi secondo un sistema di compensazioni interne, per cui, ad esempio, un alto grado di un certo angolo, unito a determinati elementi, dà alla fine un risultato analogo ad un basso grado dello stesso angolo unito ad altri elementi; ovviamente «angoli» ed «elementi» sono rigorosamente definiti, e così pure le loro relazioni. Quindi prima di descrivere la grafia di Vivaldi come scattante, veloce, dinamica, ardita etc., è importante precisare che, per convenzione, ognuno di questi aggettivi implica e rappresenta delle precise qualità materiali, codificate con rigore dalla grafologia,<sup>2</sup> e non è dettato da un giudizio personale, o da impressioni, ma da calcoli eseguiti su dette qualità. Uno degli scopi del presente studio è descrivere la scrittura di Vivaldi secondo la terminologia grafologica convenzionale, in modo tale che chiunque descriva l'aspetto grafico di un manoscritto autografo di Vivaldi seguendo lo stesso metodo possa arrivare alle stesse conclusioni. Nelle perizie grafiche giudiziarie infatti non si confrontano direttamente fra loro le scritture comparative, ma si ricava separatamente da ognuna di esse il quadro generale dei segni grafologici; i vari quadri poi vengono messi a confronto e possono risultare identici anche per grafie apparentemente diverse ma omografe, o molto

diversi qualora una grafia sia autentica e l'altra molto simile ma contraffatta.

La grafia deve essere affrontata senza mediazioni, con il contatto diretto con i manoscritti (e non con le loro riproduzioni); le misurazioni qui riportate sono state effettuate sui seguenti autografi vivaldiani:

A. Partiture di opere teatrali dalle collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, che presentano il doppio vantaggio di una cronologia relativamente sicura e di un esteso testo verbale sotto quello musicale; ciò permette delle considerazioni parallele sulla scrittura delle parole e su quella della musica:<sup>3</sup>

- *Ottone in Villa*, RV 729 (Foà 37, cc. 1r.-118v.), Vicenza, 1713;
- *Orlando finto pazzo*, RV 727 (Giordano 38, cc. 1r.-175v.), Venezia, 1714;
- *Arsilda regina di Ponto*, RV 700 (Foà 35, cc. 1r.-172v.), Venezia, 1716;
- *L'incoronazione di Dario*, RV 719 (Giordano 38, cc. 176r.-309v.), Venezia, 1717;
- *Tito Manlio*, RV 738 (Giordano 39, cc. 171r.-365v.), Roma, 1720;
- *La Verità in cimento*, RV 739 (Foà 33, cc. 148r.-316v.), Venezia, 1720;
- *La virtù trionfante degli amori e degli odii ovvero il Tigrane*, RV 740, atto secondo (Giordano 37, cc. 2r.-56v.), Roma, 1724;
- *Giustino*, RV 717 (Foà 34), Roma, 1724;
- *L'Orlando furioso*, RV 728, atti primo e secondo (Giordano 37, cc. 161r.-250r.), Venezia, 1727;
- *La fida Ninfa*, RV 714 (Giordano 39bis, cc. 154r.-297v.), Verona, 1732;
- *L'Olimpiade*, RV 725 (Foà 39, cc. 1r.-140v.), Venezia, 1734;
- *La Griselda*, RV 718 (Foà 36, cc. 127r.-245v.), Venezia, 1735;
- *Catone in Utica*, RV 705 (Foà 38, cc. 109r.-183v.), Verona, 1737;
- *Farnace*, RV 711, atti primo e secondo (Giordano 37, cc. 57r.-159v.), 1738 (è la partitura preparata da Vivaldi in vista di una ripresa, per il Carnevale del 1739 a Ferrara, del dramma rappresentato per la prima volta nel 1727, ripresa che poi non ebbe luogo).<sup>4</sup>

B. Qualche esempio di musica strumentale, dal volume Foà 30, nonché la fonte più antica e la più tarda, che sono rispettivamente:

- la *Sonata per oboé, violino, organo obbligato e salmoé se piace*, RV 779, il cui manoscritto autografo è conservato alla Sächsische Landesbibliothek di Dresda, con la segnatura 2389-Q-14, ed è databile tra 1706 e 1710.<sup>5</sup>

– il salmo 113, *In exitu Israel*, RV 604, il cui manoscritto autografo si trova alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, con la segnatura Giordano 33, cc. 220r.-229r., ed è datato 1739.

I manoscritti esaminati coprono un arco di circa 30 anni, nel corso dei quali la grafia cambia notevolmente, specialmente per quanto riguarda il disegno di alcuni modelli, mantenendo però inalterate le caratteristiche di massima che permettono di riconoscerli sempre alla mano dell'autore.

Il metodo di analisi e descrizione usato in questo studio si attiene il più possibile, per quanto è consentito dalla materia esaminata, a quello delle perizie grafiche giudiziarie.<sup>6</sup> I manoscritti che costituiscono il campo d'indagine all'interno del quale sono state svolte le analisi, i cui risultati hanno lo scopo di definire le caratteristiche grafiche individuali di Vivaldi, sono stati scelti in base al principio per cui la comparazione si può basare non solo sulle scritture autentiche, ma anche su quelle accettate da tutte le parti in causa, e che quindi, in assenza di obiezioni, sono considerate giuridicamente valide. Comparazioni interne al gruppo di manoscritti ne hanno confermato l'attribuzione ad un'unica mano, ossia quella che ha steso i testi nella fase di composizione. A differenza delle perizie grafiche giudiziarie, qui si tratta dell'analisi della grafia di Vivaldi, e soprattutto della sua descrizione, e non di una discussione specifica sull'autografia. La perizia grafica, qualunque sia lo scopo finale, comporta una serie di rilevamenti che forniscono delle informazioni collaterali su condizioni fisiche e situazioni in cui è stato steso lo scritto: per esempio se lo scrivente era seduto o in piedi, se il piano d'appoggio era inclinato od orizzontale, stretto o largo; che tipo di supporto (liscio, ruvido, floscio, rigido) c'era sotto la carta; se lo scritto è stato steso in fretta o con calma, se l'intenzione era di essere chiaro e lo scritto è rivolto a qualcun altro, o se si tratta di un appunto personale.

Quel che è significativo nelle varie grafie, e quello che le distingue le une dalle altre, non è tanto il tipo di disegno usato, quanto invece la sua esecuzione, che si presta, esattamente come per una esecuzione musicale, a descrizioni particolareggiate. Quella qui proposta, e la ricerca sui cui risultati è fondata, rileva delle categorie divise per comodità di esposizione: ritmo (in Vivaldi velocità), pressione, armonia, angoli (o «dimensione sferica» come indicano i trattati di grafologia) etc. Ma queste categorie sono tanto intimamente connesse che dalla trattazione di una non si può non scivolare all'altra, senza che con ciò il discorso risulti incompleto o confuso. Si è rinunciato ad includere la parte che l'esame grafologico dedica alle larghezze (di lettere, tra lette-

re, e tra parole), perché queste nei manoscritti musicali sono sempre molto condizionate, anche nelle parole che sono più o meno legate all'incolonnamento con la musica e che sono sembrate poco significative.

Ad un primo colpo d'occhio ad un autografo di Vivaldi, è difficile resistere alla tentazione di mettere in relazione immediata l'energia e la vivacità che traspaiono da ogni singolo tratto d'inchiostro con il carattere di chi l'ha tracciato; spingendosi oltre viene spontaneo pensare che la fantasia creativa che ha composto la musica oggi elencata in un catalogo di oltre 700 numeri, è la stessa che ha deformato i modelli di lettere o note in modi tanto vari da mettere in crisi chi studia i manoscritti per questioni di autografia. Nonostante ciò, per quanto sarà possibile, si cercherà di trattare solo l'aspetto materiale della scrittura e di riferire dati oggettivi cui potrebbe arrivare chiunque percorrendo la stessa via, con lo stesso metodo d'analisi.

Le caratteristiche grafiche di Vivaldi si manifestano con intensità diversa nei vari momenti della sua vita e quindi sono quantificabili precisamente solo per ogni singolo manoscritto; la seguente descrizione ne fornisce i valori medi, indicativi della tendenza generale della sua mano.

## Ritmo

Nei manoscritti di Vivaldi è immediatamente rilevabile una mano molto veloce, scattante e a volte impaziente, affermazione che rischia di essere appoggiata anche dai luoghi comuni che lo descrivono come dotato di un carattere molto vivace e sempre oberato di lavoro da dover concludere in tempi brevi. La scrittura dà una impressione visiva di velocità e vivacità a causa di un insieme di «microsegni» presenti in ogni grafema, i quali indicano che Vivaldi scrivendo una nota o un gruppo di note stava già pensando non ai segni con cui completare la frase musicale, ma forse addirittura alla pagina seguente: strascichi, allungamenti, svolazzi (propriamente detti ricci) della prima nota di una frase mostrano come egli tendesse già ad appoggiare la penna all'inizio della frase successiva: infatti la velocità di scrittura delle note che da questa lo separano è elevata, e la pressione mostra come le abbia quasi solo accennate, perché nelle sue intenzioni erano già state pensate e quindi egli avrebbe voluto averle già scritte. L'idea cui conduce questo aspetto rapido e vivace (ma non necessariamente affrettato) è proprio quella di un ostacolo materiale (l'attrito della penna sulla carta, della mano nell'aria, la lentezza dei muscoli) che impedisce che la musica possa essere riversata su carta nello stesso tempo in cui è concepita.

Il senso della resistenza da superare per iniziare a scrivere si materializza, nella grafia di Vivaldi, nel contrasto tra la viscosità della scrittura e la fluidità delle idee. Sembra azzardato parlare in questo modo, di una scrittura che pur con qualche scatto nervoso e qualche freno è sempre molto fluida, ma viene spontaneo pensare che Vivaldi, che pur si vantava di essere rapidissimo, non riuscisse mai a scrivere velocemente quanto avrebbe voluto.

In sintesi, riguardo al concetto di ritmo grafico, la scrittura di Vivaldi si deve definire fluida, veloce, slanciata, impaziente, flessuosa, ardita, dinamica.

*Fluida* è una scrittura senza arresti, inceppamenti, congestioni della pressione, tremolii e seghettature. Può esserlo una scrittura veloce che abbia anche una buona continuità.

Una scrittura si considera *veloce*, e lo sembra a colpo d'occhio, quando presenta solo gli stacchi essenziali, ed è priva di contorsioni nella direzione degli assi, stentatezze, intozzature, ritocchi del disegno; se oltre a ciò le dimensioni sono regolari e gli elementi sono piuttosto ravvicinati si ha il massimo grado di velocità. La grafia di Vivaldi è senza dubbio veloce, e il segno è presente con un grado che varia da un minimo di 6 a un massimo di 9/10; il caso di minima velocità si trova, raramente, quando la scrittura è più posata, le aste sono quasi rette e il calibro è piccolo. Il grado massimo che questa raggiunge è di 9/10, e non di 10/10, perché la pressione a volte frenando bruscamente si ammassa in uno spazio ristretto, e crea delle piccole congestioni dette intozzature, che rallentano il percorso. Le pagine più veloci e corsive sono anche le più disordinate, con calibro superiore alla media (interna della scrittura). Gli stacchi men che indispensabili si trovano raramente; per esempio le crome sciolte con asta discendente generalmente sono tracciate con un solo movimento che inizia dalla testa e finisce con un riccio che è un prolungamento della coda; molto più raramente si può trovare la forma eseguita in due tratti con uno stacco. In casi di grande velocità vengono tralasciati anche alcuni stacchi essenziali, e alcuni percorsi aerei diventano legamenti veri e propri (vedi Tav. I.a).

Due caratteristiche che aumentano sempre di pari passo con la velocità sono l'ovalizzazione delle teste delle note nere e l'inclinazione delle aste; è notevole a questo proposito che spesso ambedue queste caratteristiche in una stessa pagina e in uno stesso momento nelle semicrome siano più accentuate che nelle crome, mettendo così in relazione il valore ritmico della figura con la velocità con cui è stata scritta (vedi Tavv. I.b. e II.b).

*Slanciata* è la scrittura caratterizzata da lettere e grafemi stirati orizzontalmente, tratti finali e ricci che si allungano esageratamente;

Vivaldi ha tracciato slanciatezze dovunque se ne presentasse l'occasione, e il grado si deve considerare quasi massimo dato che la distanza tra gli elementi è equilibrata. Gli slanci possibili nella scrittura musicale sono molto limitati dato che il significato di questa è strettamente legato all'occupazione dello spazio: il tratto che costituisce una legatura di valore o di portamento ha un significato inscindibile dallo spazio che occupa e dalla sua posizione relativa agli altri segni. Le code delle crome e delle semicrome sciolte, le chiavi e quanto altro si presta a slanci senza rendere il significato meno chiaro mostrano sfoghi di energia in tutte le direzioni (vedi Tav. II.a); questo è ben evidente anche nella scrittura alfabetica.

Segni di impazienza sono più rari di quanto una tale velocità grafica potrebbe far supporre. Una scrittura definita *impaziente* presenta grafemi incompleti o non perfettamente definiti, e il grado è proporzionale alla loro percentuale. Vivaldi non perse mai di vista le esigenze di chiarezza anche nelle pagine graficamente più tormentate e frenetiche; solo casualmente alcune note non sono state completate, e prenderne atto serve sia a giustificare la presenza di un disegno insolito, sia a capire meglio quale sia il movimento che lo ha creato, e quindi poterlo riconoscere altrove come proprio di questa grafia (vedi Tav. III.a).

*Flessuosa* è una scrittura senza strettezze e angoli acuti, con pieghe e curvilinei in tutte le lettere e con il tipo di angoli detto C (angoli smussati alla base e al vertice dei tondi; vedi, più avanti, il capitolo *Dimensione sferica*). La tendenza di Vivaldi a smussare gli angoli e ad arrotondare le forme si può vedere per esempio nelle sbarre di unione dei gruppi di crome o semicrome, che spesso sono ondulate o comunque curvilinee, e nella tipica curvatura delle aste che raramente sono rette e più spesso sono concave nella metà superiore e convesse in quella inferiore.

La grafia di Vivaldi si può definire anche *ardita*, dato che il termine indica tratti orizzontali molto decisi e a volte esageratamente estesi, che possono terminare bruscamente o anche tornare indietro; quest'ultima particolarità si vede meglio nella scrittura alfabetica che nella notazione, ed è molto più frequente che il tratto torni indietro, sfogando l'energia residua, mentre sono rare le interruzioni brusche che sarebbero incompatibili con la fluidità generale della grafia (si vedano a questo proposito tutte le *a* finali della Tav. III.b).

Una parte del concetto di ritmo grafico che qui è difficile da individuare è quello di scrittura *dinamica*, che implica la presenza di legamenti a spirale tra le lettere, e di lettere staccate, sottili e ridotte all'essenziale. In questo senso non si può definire dinamica la grafia di Vivaldi, perché non presenta queste caratteristiche nemmeno nella scrittura

delle parole, forse per condizionamenti calligrafici dell'epoca o forse per carattere personale, ma non si può nemmeno negare il grande dinamismo di cui la scrittura abbonda, come abbonda di tutto ciò che concerne l'energia.

Definite le caratteristiche del ritmo grafico di Vivaldi, è necessario considerare che detto ritmo non è costante, soprattutto per quanto riguarda la velocità che varia continuamente nel corso della stesura di uno stesso scritto. Esiste una periodicità della scrittura, fatta di un'alternanza di slanci e fermate: ad ogni inizio (di frasi e, in misura minore, di parole) la velocità è molto contenuta, la pressione è maggiore, le aste sono più rette; superato l'ostacolo dell'inizio, velocità e inclinazione aumentano, e diminuisce la pressione. Questo fatto si verifica in tutte le grafie sufficientemente spontanee, indipendentemente dal tipo di scrittura, e quindi anche nella notazione musicale. Nei manoscritti di Vivaldi si nota che spesso, nelle pagine scritte di getto e nelle parti melodiche, c'è perfetta coincidenza tra fraseggio musicale e il fraseggio proprio della grafia, e le pause di senso musicale coincidono con le fermate dello slancio; questo si verifica in misura direttamente proporzionale alla corsività e alla velocità del caso, ed è meno rilevabile nelle pagine più posate.

Anche se non rientra in nessuna delle categorie sopra esposte, la tendenza di Vivaldi all'abbreviazione serve a dare una visione più completa del suo ritmo grafico. I simboli di uso meno frequente delle note, ad esempio diesis e bemolle, oppure le chiavi, sono disegnati da Vivaldi con una certa varietà di forme, e cambiano con l'evoluzione della scrittura; la sua fantasia è sempre tesa a trovare il modo più rapido per tracciare il segno, che quindi durante l'evoluzione assume forme sempre più semplificate.

## **Dimensione sferica**

Fanno parte di questa categoria le seguenti considerazioni: se e in che grado una scrittura è curva o, al contrario, è angolosa; quali angoli ci sono e in quale grado, tenendo presente che anche una scrittura definita curva può avere degli angoli più o meno smussati. Il grado di curva è massimo quando in un tondo tutti i punti sono equidistanti dal centro; si misura dalle facce interne della superficie grafica, quindi non considerando le intozzature, uncini e altre deformazioni del tratto, quasi sempre presenti negli occhielli tracciati da Vivaldi. Per la scrittura musicale è quasi impossibile misurare un grado medio generale, dato che lo schiacciamento è diverso per ogni figura della notazione, e varia

anche se la stessa figura è nello spazio, sul rigo, o al di fuori del rigo. Inoltre una tale misurazione sembra non molto utile perché lo schiacciamento, dato che è dovuto ad esigenze ideografiche proprie della scrittura musicale, è una delle caratteristiche meno rilevanti e meno diversificanti in un confronto fra varie mani. La media di 6/10 che si può rilevare nella grafia alfabetica di Vivaldi, aumenta nella notazione fino a 8 o 9/10 nelle semibrevis, scende a 6 o anche sotto i 5/10 per le altre figure, ed è maggiore nello spazio che sul rigo.

Gli *angoli* sono ciò che caratterizza maggiormente la dimensione sferica di una scrittura musicale. Ne sono stati classificati tre tipi, detti Angoli A, B e C a seconda che si trovino rispettivamente alla base delle lettere (un solo angolo), ai vertici superiore e inferiore (due angoli), o lungo tutto lo svolgimento dell'occhiello (nel qual caso sono tre). La grafia di Vivaldi, sia nella scrittura alfabetica sia nella notazione musicale, mostra evidenti angoli C in alto grado, segno importante e caratterizzante, che contribuisce alla fluidità della grafia e ne testimonia la spontaneità. Tutti i tracciati che sono in qualche modo il risultato di un moto circolare hanno modalità di esecuzione comuni: sia che si tratti del riccio di una chiave di sol (caratteristico e spesso di grandi dimensioni) sia che si tratti dei tondi delle semibrevis o delle minime, o delle lettere; è abbastanza indifferente, soprattutto per quanto riguarda gli angoli, che gli occhielli siano chiusi oppure aperti.

Le note nere hanno sempre forma schiacciata originata dal defluire nell'asta dell'inchiostro ancora bagnato; il tracciato si può intuire, diverso per ogni figura, ma si distingue poco, a parte qualche raro caso in cui è incompleto. La forma è effettivamente molto varia, e sarebbe impossibile, anche con un campionario vastissimo, prevederne tutte le possibili varianti, ma il moto è relativamente costante. Per esempio la chiave di Sol è tracciata in una notevole varietà di forme che possono essere schematicamente elencate così: intendendo il disegno costituito da tre parti, occhiello, corpo e coda, si possono trovare negli autografi di Vivaldi forme con occhiello molto sviluppato, a scapito del corpo, e viceversa; in tutti i casi la coda può essere grande, oppure appena accennata; niente di tutto ciò è da considerare incompatibile con le caratteristiche della mano di Vivaldi. Ma è improbabile incontrare una chiave di Sol con corpo perfettamente circolare senza nemmeno un accenno di angolo, e si debbono considerare incompatibili anche delle proporzioni reciproche equilibrate e costanti tra gli elementi, che indicherebbero scarsa evoluzione e ritmo poco vivace. Ancora più caratteristici sono gli angoli del tipico riccio della coda della chiave di Sol che di solito è esageratamente prolungato, fino a chiudersi ad anello oppure a formare un occhiello aperto che può raggiungere dimensioni doppie di

quelle del corpo; questi tipici angoli C si ripetono uguali, anche per posizione in relazione al punto di attacco, in tutti gli occhielli che costituiscono le teste delle note e nelle lettere occhiellate. La parte occhiellata delle note, a parte gli angoli e lo schiacciamento, ha esecuzione diversa per ogni figura. Le minime hanno sempre l'asta a destra, sia che questa sia ascendente che discendente; i tratti che costituiscono l'occhiello e l'asta nella forma con asta discendente sono due, uniti ad angolo acuto, e l'occhiello ha senso antiorario, mentre le minime con asta ascendente sembrano essere tracciate in un solo movimento orario; in realtà il moto che genera l'occhiello è antiorario, quello che genera l'asta è discendente, ma raramente si distingue uno stacco tra i due.

L'occhiello è sempre più inclinato sul rigo e più aperto nello spazio; può essere aperto per più di un quarto della circonferenza. Le semibreve sono più vicine ad una forma circolare, l'anello può essere poco o molto aperto, fino ad un terzo della circonferenza, e gli angoli possono essere anche solo due e poco evidenti. I tondi pieni di inchiostro che costituiscono le teste di semiminime, crome, semicrome etc, sono generati da un moto con due sole inversioni di direzione, ossia due soli angoli, ma esistono anche esempi chiaramente triangolati.

È raro trovare in questa vivace grafia un tondo qualsiasi completamente privo di angoli; quasi tutti i tondi hanno quindi una certa triangolazione più o meno rilevabile ad occhio. La presenza non occasionale di tondi perfetti o quasi è incompatibile sia con le caratteristiche proprie della dimensione sferica, sia con l'equilibrio generale di questa grafia.

## Pressione

La pressione è una delle qualità più caratteristiche perché molto rilevabile negli scritti vergati con pennino flessibile, ed è impossibile da imitare. Nella grafia di Vivaldi, fluidità e velocità sono un po' diminuite da qualche piccola congestione nella pressione, detta *intozzatura*, dovuta a scariche di energia localizzate ad esempio nei risvolti superiori e inferiori degli occhielli e nelle curve discendenti. Il termine indica la differenza di pressione tra i tratti ascendenti e quelli discendenti e più in generale tra le marcature generate da movimenti con direzione diversa. La pressione può avere un'apparenza ingannevole; una pagina può sembrare scritta con grande energia perché mostra tratti uniformemente molto larghi che sono invece di solito dovuti ad una penna consumata; al contrario una penna molto appuntita dà un risultato simile a quel-

lo di una mano leggera: in entrambi i casi però il rapporto proporzionale di pressione tra tratti ascendenti e tratti discendenti è costante. Si distinguono due tipi di intozzature: il primo, detto *intozzata primo modo*, è quello per cui il tratto discendente è molto più marcato dell'ascendente. Mentre un tratto discendente fino a 5 volte più marcato dell'ascendente è normale e non costituisce una caratteristica, una differenza di cromatura superiore diventa un quantificabile elemento di identificazione. Nella grafia di Vivaldi è quasi irrilevante, ed è difficile da vedere nella notazione musicale; infatti anche in casi in cui questo segno si nota nelle parole, le aste delle note, che pure sono discendenti, non lo presentano. Il secondo tipo di intozzatura, o *intozzata secondo modo*, è quello che più interessa la presente trattazione, dato che caratterizza, con poche variazioni, tutti i manoscritti esaminati. È costituito da marcature repentine, chiaroscuri nel tracciato delle aste e particolarmente nei risvolti; tanto più è improvvisa la marcatura e tanto più contrasta con la leggerezza del tratto precedente, tanto maggiore deve considerarsi il grado. Nei manoscritti di Vivaldi però la pressione aumenta bruscamente solo nei tratti ad angolo o in curva, oppure in uncini nei quali l'angolo è tanto acuto che il tratto più marcato non si distingue dal precedente, come sempre avviene al piede delle aste delle note. In questo caso il grado si aggira sui 5/10, temperato in parte dal fatto che in grafie molto veloci, com'è senz'altro questa, perde parte del suo peso. L'energia che si congestiona in intozzature e uncini al piede delle aste è la stessa che si sfoga in ricci e prolungamenti delle code delle crome; dove uno slancio comprometterebbe la chiarezza del disegno, l'energia che non si può liberare dà luogo a questi uncini, che spesso non sembrano altro che macchie d'inchiostro. Spesso si nota anche che l'energia, mentre nei moti centrifughi tende a sfociare in un riccio, nei moti centripeti è bruscamente frenata in intozzature; questo vale solo per la notazione musicale, dato che la scrittura alfabetica è piena di slanci in tutte le direzioni e in proporzione ha la pressione distribuita in modo più regolare.

Nonostante queste osservazioni la pressione di questa grafia ha un buon equilibrio; è localizzata abitualmente nelle curve discendenti e nei risvolti in genere, ma non con contrasti sopra la media.

## Calibro

Nei manoscritti autografi di Vivaldi si possono trovare calibri molto diversi, che assieme ad altri segnali testimoniano le mutate condizioni scrittorie del momento; quando due scritti differiscono per cali-

bro è lecito supporre che la stesura sia avvenuta in momenti diversi. È impossibile adottare per la scrittura musicale le valutazioni di calibro (medio, alto o piccolo) che la grafologia ha creato per constatare se una scrittura aumenta o diminuisce le dimensioni del modello ideale, dato che dette valutazioni sono state ideate per le lettere; è più utile invece considerare le variazioni del calibro all'interno della scrittura di uno stesso autore. In genere il calibro della grafia di Vivaldi è medio o di poco superiore alla media (calcolata grosso modo sulle grafie dell'epoca): una nota nera eccede di poco lo spazio tra due linee del pentagramma, una nota bianca un po' di più. In casi abbastanza rari, di solito corrispondenti a intenzioni di calligraficità, il calibro è più minuto, ma più spesso si stacca dalle dimensioni medie per aumentare anche notevolmente. Una regola quasi fissa è che col crescere della velocità, quando questa diventa foga, aumentano di pari passo anche il disordine, la pressione e il calibro. Per un esempio delle differenze di calibro vedi Tav. IV. La foto mostra un cartellino applicato da Vivaldi con le cuciture che gli erano consuete; la correzione avvenuta qualche tempo dopo la stesura del primo testo mostra un evidente aumento del calibro sia nelle note che nelle parole.

## Armonia

Il termine indica il rapporto di dimensioni tra elementi diversi: più la scrittura diventa spontanea, più si discosta dalla regolarità nella grandezza delle lettere e quanto più una grafia è armonica e spontanea, tanto più è evoluta.

Perché una scrittura appaia *armonica* alla vista, i rapporti tra le dimensioni dei vari elementi grafici devono essere ordinati, equilibrati e in qualche modo regolari. Ma non sono assolutamente armoniche le scritture in cui tutte le dimensioni sono regolari; queste sono le scritture definite semplicemente come *uguali*, termine con cui si intende più o meno disarmoniche per mancanza di varietà, omogenee nel calibro, nelle direzioni assiali e nelle larghezze. Ovviamente questo non è il caso di Vivaldi, nella cui pagina più ordinata si può riconoscere al massimo una scrittura definita come disuguale metodicamente, ossia caratterizzata da diversità omogenea e armonica nel calibro (grafìa né uguale né disordinata).

Dunque, riguardo all'armonia, una scrittura può essere: disuguale metodicamente, disuguale senza metodo cioè disordinata, uguale, spandiforme. La prima di queste definizioni descrive una grafia in cui calibri diversi si ripetono con una certa regolarità; non è necessario che la

disuguaglianza si verifichi per la stessa lettera, ma è sufficiente che qualche altra ne ripeta il calibro. Invece nella presente trattazione, per maggior chiarezza e sicurezza dei calcoli sulla scrittura musicale, si è tenuto conto delle disuguaglianze di calibro nelle ripetizioni di una stessa figura; il criterio adottato è stato precisamente quello di misurare, nel campione scelto, ogni esemplare di una data figura, indipendentemente dalla posizione sul rigo. Ad esempio nel manoscritto dell'*Ottone in Villa* (Foà 37), a carta 6r., si trovano 64 semicrome con asta discendente e il calibro varia da 8 a 11 millimetri; approssimando la misurazione a  $\pm 0.25$  mm. si contano 8 disuguaglianze, numero decisamente alto, soprattutto considerando che qui il calibro è medio o sottomedio (vedi Tav. V.a). Questo, unito al fatto che le distanze sono regolari, che non ci sono grovigli e i profili sono chiari, dà una buona armonia con un grado molto alto di disuguale metodico. Un numero simile di disuguaglianze, anche se meno rilevabili ad occhio nudo, conferisce un altrettanto elevato grado di armonia a tutti gli scritti più intenzionalmente ordinati di Vivaldi.

Talvolta, nelle pagine più vivaci, la grafia è *disordinata* (es. Tav. VI), cioè disuguale senza metodo: disarmonica per l'eccessiva disuguaglianza di calibro, con scatti improvvisi e improvvise marcature; qua e là risalta qualche elemento molto più piccolo o molto più grande. In questi casi aumentano le disuguaglianze ma aumenta quasi in proporzione anche il calibro; tuttavia, con il concorso di altri elementi come distanze ravvicinate, aste concave e profili meno chiari, la si può decisamente definire disordinata nonostante l'aumento del calibro compensi in parte quello delle disuguaglianze.

Per quanto riguarda l'armonia, la grafia di Vivaldi oscilla tra questi due concetti, disuguale metodica e disordinata, cui si affianca quello di scrittura *spadiforme*, ossia di dimensioni che crescono o decrescono gradualmente in una parte dello scritto, per riprendere le dimensioni originali ad ogni nuovo inizio.

Si dice spadiforme di primo, secondo o terzo tipo a seconda che il fenomeno si verifichi per intere righe, per parole o per gruppi di lettere; in Vivaldi c'è il secondo tipo (vedi ad es. Tav. VII alle parole *cangiato... l'aratro* etc.). Pur trovandosi raramente nei manoscritti di Vivaldi, questo genere di scalarità non è incompatibile con l'armonia propria di questa grafia, mentre è da considerare del tutto improbabile che un autografo vivaldiano possa riportare una grafia del tipo definito *uguale*.

## Allineamento base

Più una grafia è evoluta, più è spontaneo il suo rapporto col rigo di base, il quale, reale o ideale che sia, costituisce sempre un riferimento per chi scrive. Per la scrittura musicale la presenza costante del rigo può limitare solo parzialmente l'indipendenza dei movimenti di una grafia evoluta e libera come quella di Vivaldi. Il riferimento al rigo e alle sue dimensioni condiziona la parte della nota il cui significato è legato alla posizione, cioè la testa, indipendentemente dal fatto che questa si trovi sul rigo o che ne sia fuori; e sebbene Vivaldi ne vari costantemente la posizione di almeno qualche frazione di millimetro, anche le note al di sopra o al di sotto di un rigo hanno sempre maggior riferimento con esso rispetto ad un testo scritto su di un foglio bianco. Inoltre quando un gruppo di note vicine si trova al di sopra del rigo, Vivaldi usa tracciare un segmento continuo supplementare che le unisce tutte, al posto dei tagli supplementari sulle singole note, cosa che contribuisce a mantenere regolari le posizioni e le distanze.

Gli altri tratti che costituiscono la figura delle note sono però più liberi di alzarsi o abbassarsi rispetto ad una base ideale, che non è più il pentagramma come per la parte «obbligata» della figura, ma la linea di base grafica propria e personale dello scrivente. Questa linea personale può variare nella scrittura delle parole molto di più che nella notazione musicale, e su spazi molto più ampi, e proprio perciò in quest'ultima costituisce una caratteristica di maggior peso. Trattandosi di un aspetto che riguarda la linea di base, sono state considerate solo le note con asta discendente, cioè quelle figure la cui parte variabile è quella inferiore (sono state escluse dalla stima le semibreve che teoricamente non hanno nessuna parte con allineamento variabile, e tutte le note con asta ascendente); le differenze di rapporto con la base sono state considerate all'interno di gruppi di note di pari grado e valore. La locuzione *mantiene-il-rigo* definisce una grafia che oltre a procedere in linea retta non presenta variazioni nelle direzioni assiali e nell'altezza degli apici inferiori; è da escludere che questo si possa verificare in un autografo vivaldiano. Il segno *piantata-sul-rigo* è poi da considerare del tutto incompatibile con la grafia di Vivaldi, dato che costituisce un aggravamento del caso precedente, portando con sé un eccesso di rigore e staticità nel gesto. Altri termini che indicano il rapporto col rigo di base sono: ascendente, discendente e scattante. Una grafia può essere *ascendente* o *discendente* per parole o per righe a seconda se si stacca progressivamente dalla linea di base, verso l'alto o il basso, per tornarvi alla parola o alla riga successiva. Considerazioni a questo proposito in una scrittura musicale sono meno agevoli rispetto a quelle di aderenza al rigo;

tuttavia si può vedere nella grafia di Vivaldi una tendenza generale all'ascendente anche se il segno si può misurare solo nelle parole (vedi per es. Tav. III.b), e comunque questa caratteristica è compatibile con le altre riscontrate e con l'equilibrio generale della sua scrittura; è frequente per esempio che la sbarra che unisce un gruppo di crome o semicrome di pari grado sia ascendente, però si trova anche il caso contrario qualora il gruppo sia seguito da una nota più bassa. Ma il segno grafologico più caratteristico riguardo al rapporto con il rigo di base della scrittura musicale e non musicale di Vivaldi è quello definito come *scattante*, che implica la presenza di repentini abbassamenti e sollevamenti dei singoli grafemi sul rigo. Il grado è proporzionale alla percentuale di grafemi che si alzano o abbassano di scatto sul rigo, e nei manoscritti di Vivaldi è sempre piuttosto alto anche se varia a seconda della corsività. Scattante di solito si trova in scritture con intozzata secondo modo e disuguale metodicamente ed è generalmente contraria ad uguale, quadro che combacia perfettamente con quello che si ricava dai manoscritti di Vivaldi.

Per un esempio molto chiaro di scattante si può guardare qualunque recitativo che in qualche punto abbia un ribattuto di crome di pari grado; si noterà dovunque che l'angolo di congiunzione (che può essere più o meno smussato) tra asta e coda, che costituisce una sorta di «*piède*» della figura, non conserva mai lo stesso rapporto col rigo di base, ma se ne distacca sempre più o meno (Vedi Tavv. III.b. e VIII.a).

### **Inclinazione e aste**

Tutti i grafemi, quale che sia la loro forma, hanno un'asse con inclinazione propria; nelle lettere nel cui disegno ci sono elementi verticali, l'asse è parallelo alla loro direzione; nei tondi o nelle altre forme prive di uno sviluppo principale verticale l'asse si traccia generalmente tra i due punti più distanti fra loro. Nella notazione musicale quindi si dovrebbero distinguere inclinazioni delle aste e inclinazioni dei tondi; le inclinazioni degli assi dei tondi, oltre ad essere estremamente variabili a seconda del valore della figura e della posizione sul rigo o nello spazio, non hanno rivelato qualità tali da renderle caratteristiche, e quindi sono state considerate a questo proposito solo le aste. È necessario notare che anche gli accordi scritti su un solo pentagramma (anche se composti di semibreve e quindi privi di aste) hanno una loro inclinazione: un'asse tracciata tra l'apice del tondo della nota superiore e la base del tondo della nota inferiore, mostra di solito inclinazione analoga a quella delle aste; nel caso di Vivaldi, la nota più in alto è anche

quella più a sinistra, ossia quella scritta per prima. Le indicazioni di inclinazione hanno minor valore nelle scritture (alfabetiche) dei secoli XVIII e XIX e in scritture attuali degli Stati Uniti, dato che queste hanno l'inclinazione implicita già nel modello scolastico. Se c'è un angolo minore di  $90^\circ$ , a destra tra l'asse e il rigo, la scrittura si dice *pendente*. Una scrittura può essere *dritta* se i suoi assi sono paralleli o equilibratamente inclinati a destra e a sinistra. Si dice *rovesciata* se l'angolo a sinistra tra l'asse e il rigo è minore di  $90^\circ$ . A questo punto, considerato che è impossibile che una stessa mano abbia caratteristiche fondamentali diverse, almeno in uno stesso momento, stupisce constatare nei manoscritti di Vivaldi (che comportano un testo cantato) che l'inclinazione della notazione musicale e quella delle parole scritte sotto di essa non solo non coincidono, ma sono addirittura opposte: le parole sono pendenti e le aste delle note sono decisamente rovesciate. Il fatto si spiega osservando i movimenti che generano le due scritture. Si può dire anche che pendente è quella scrittura che mostra una preponderante tensione verso destra, ossia quella nel cui tracciato il punto più a sinistra è quello scritto per primo. La maggior parte dei movimenti della grafia alfabetica ha origine dal rigo di base, mentre i movimenti della scrittura musicale cui si deve l'aspetto generale dell'inclinazione hanno origine dall'alto; ne consegue che la scrittura musicale e quella alfabetica di una stessa mano hanno necessariamente inclinazione inversa, o meglio apparentemente inversa, dato che la stessa tensione verso destra che origina la scrittura pendente fa sì che le aste della notazione risultino rovesciate. Quindi, i termini relativi all'inclinazione per la notazione musicale devono essere invertiti. Tenuto conto poi delle osservazioni a proposito delle scritture del XVIII secolo, la grafia di Vivaldi è da considerare dritta per 8 o 9/10, dato che per le direzioni assiali è sinuosa, come sarà dimostrato più avanti. Le aste, indipendentemente dalla loro inclinazione, possono essere rette, concave o convesse verso destra. La presenza di un tipo di aste non esclude gli altri due. In questi termini la definizione delle aste della notazione di Vivaldi è problematica, dato che sono concave in alto e convesse in basso in ugual misura, e diventano decisamente concave (con 10/10 del segno) solo nelle pagine più veloci, quando tutta la notazione perde compostezza e diventa disordinata. Per la precisione si potrebbero distinguere tre segmenti di inclinazione diversa, dalla cui combinazione risulta questa forma ondulata: il tratto iniziale e quello finale hanno inclinazione media che varia da  $0$  a  $5^\circ$ ; il tratto mediano, più lungo, ha inclinazione sempre un po' maggiore, la cui media è di  $20^\circ$  circa. A questo scopo non sono state considerate come aste quelle delle crome e semicrome sciolte, che generalmente fanno parte assieme alle code di un unico

gesto continuo.

Si è già detto che l'inclinazione in genere tende ad aumentare con la velocità, e che può succedere che in una stessa riga note di minor valore abbiano inclinazione maggiore; ma a volte anche in scritti molto veloci Vivaldi ha tracciato aste quasi rette e parallele per esigenze dettate da uno spazio molto ristretto.

## Direzioni assiali

Gli assi letterali possono essere tra di loro: paralleli, lievemente convergenti (nel qual caso la scrittura si dice *sinuosa*), oppure bruscamente convergenti nella scrittura definita contorta. La grafia alfabetica di Vivaldi rientra nel concetto di *sinuosa*. I termini grafologici qui sono molto difficili da adattare alla scrittura musicale, dato che l'unità di misura di questi segni è legata alle proporzioni delle lettere (è la differenza di altezza tra minuscole maggiori e minuscole minori). In effetti mentre le misurazioni delle direzioni assiali nelle parole classificano la grafia di Vivaldi come *sinuosa*, spesso le direzioni assiali delle note sono decisamente *contorte*; ma si deve considerare che l'inclinazione delle aste delle note è spesso condizionata anche dalla diastemazia, mentre il baricentro del corpo di una lettera si trova sempre più o meno su una linea orizzontale. Inoltre l'alto grado di contorsioni assiali di cui si dovrebbe prendere nota se si valutasse la scrittura musicale con lo stesso metro usato per le parole, sarebbe del tutto incompatibile con il fatto che queste contorsioni nei manoscritti di Vivaldi aumentano visibilmente con la velocità, mentre dovrebbero avere, al contrario, un effetto frenante.

## Legamenti

Un altro sintomo di spontaneità grafica è la disinvoltura dei legamenti, in base alla quantità e qualità dei quali una scrittura si definisce *attaccata*, *staccata* o *legata*. Si considera come stacco ogni sollevamento della penna dal foglio, anche se spesso gli stacchi non sono del tutto visibili, perché l'inizio di un tratto coincide con la fine del precedente. Anche per questo segno la valutazione della notazione musicale comporta delle difficoltà, dato che stacchi e legamenti delle note sono molto più vincolati al loro significato di quanto non avvenga per le lettere. Nella scrittura musicale di Vivaldi si constata una tendenza generale a limitarsi agli stacchi indispensabili, tracciando in un solo movimento

tutte le figure il cui disegno lo consente, e a volte materializzando in un tratto di inchiostro quello che avrebbe dovuto essere un percorso aereo. Il grado di attaccata aumenta con la corsività dello scritto. Nelle parole invece si nota un buon numero di stacchi, dovuti forse anche ad esigenze di modello o di calligraficità. La misura di scrittura staccata varia molto da uno scritto all'altro, ma non si trova mai in Vivaldi una scrittura che si possa definire legata, ossia con slanci che tendano a congiungere le parole, dato che il riccio alla fine di una parola non tende a collegarsi alla parola successiva ma torna sempre indietro verso sinistra. Queste considerazioni su legamenti, appoggiate da altre analoghe che si potrebbero fare a proposito del ritmo grafico nella scrittura alfabetica, suggeriscono che la grafia di Vivaldi sia più evoluta e spontanea nella scrittura della musica che in quella delle parole.

## Profili

Per profilo si intende la realizzazione del modello ideale sulla carta. L'assimilazione del modello grafico ne comporta le modifiche dell'interpretazione personale. Il rapporto proporzionale tra grafemi perfettamente fedeli al modello e altri che invece se ne discostano visibilmente, dà il grado di evoluzione della grafia.

Una grafia è definita *chiara* quando le lettere si distinguono nettamente, anche se separate dal contesto. Quello che manca ai 10/10 è assorbito dal concetto di *oscura* (e viceversa), concetto che descrive il caso in cui i singoli grafemi non sono comprensibili di per sé, ma devono essere interpretati. Nonostante la notevole libertà dal modello, e l'alto grado di evoluzione, la grafia di Vivaldi resta sempre chiara anche negli esempi più veloci; i profili della sua notazione musicale non suscitano quasi mai dubbi sul significato: valore ritmico e posizione della nota sul rigo sono in genere chiaramente leggibili, cosa che sembra sufficiente a qualificare una scrittura come chiara. Vi si trova qualche raro segno oscuro, ma si può considerare del tutto casuale. Quando lettere o parole non sono ben distinte ma invadono l'una il campo dell'altra, lo scritto si dice tracciato con grafia *confusa*, caratteristica che in piccole dosi non è del tutto incompatibile con la grafia di Vivaldi. Altra caratteristica relativa ai profili, che si trova in questa grafia, è l'*apertura a capo degli occhielli*, rilevabile in grado medio o a volte appena sopra-medio nella scrittura delle parole, mentre nella notazione musicale è spesso massimo. Altre definizioni di scrittura relative ai profili sono tutte ugualmente incompatibili con la fluidità e il ritmo grafico della grafia di Vivaldi.

## Estetica

Le caratteristiche implicite nei segni relativi all'estetica sono riasuntive e comprensive di molti altri segni, soprattutto dell'armonia e del calibro, ma anche della pressione, delle direzioni assiali etc. Per esempio la definizione che meglio si attaglia al caso di Vivaldi è quella di *accurata-spontanea*: i grafemi sono tracciati con precisione e accuratezza e la scrittura è fluida e con disuguale metodico sopramedio.

Il capitolo che la grafologia dedica all'estetica, oltre a rifornire la terminologia con scopo descrittivo e di identificazione, può servire come una sorta di tavola di concordanze delle compatibilità. Per esempio, constatare che una grafia presenta un segno che implica necessariamente un certo grado di *parca* (priva di ricci e di calibro piccolo o minuto), o un ritmo che la definisce come *ponderata* e *austera*, o un allineamento base con un buon grado di *piantata-sul-rigo*, tutto ciò è sufficiente per escludere che si tratti della grafia di Vivaldi.

### Ricci: il gesto fuggitivo

Il gesto fuggitivo è un elemento fondamentale per l'identificazione della grafia, dato che ne esprime gli atteggiamenti più caratteristici e meno vincolati dal modello. Si concretizza nei ricci di inizio e fine parola, ma anche al centro, nei tratti delle *t* e nei puntini delle *i*, in accenti, sottolineature e paraffe. Per ricci si intendono i tratti iniziali o finali che a volte sono componenti fondamentali del grafema, come i tagli delle *t*, ma più spesso sono dei prolungamenti, e comunque non sono elementi indispensabili per identificare il significato. La grafia di Vivaldi mostra dei ricci ovunque se ne presenta l'occasione, e si tratta di un tipo particolare di ricci, categoria accuratamente classificata dai grafologi.

Qui è necessaria una piccola digressione per spiegare l'origine delle definizioni dei ricci: come riferiscono tutte le storie della grafologia, i metodi su cui quest'ultima è basata hanno avuto in origine principalmente scopo di indagine psicologica, e questo si riflette inevitabilmente sulla terminologia, soprattutto su quella relativa ai ricci. Dato che locuzioni come «ricci del soggettivismo» hanno un codificato e preciso significato tecnico, è a questo che si fa riferimento nella presente trattazione, e non alle connotazioni psicologiche che essi implicano. Dunque, sono detti *ricci della sobrietà* i tratti indispensabili poco pronunciati alla fine della parola, e identificano una scrittura che non presenta altri tipi di ricci; di solito si trovano in una scrittura parca, e quindi non in quella di Vivaldi. La notazione musicale potrebbe sem-

brare vicina a questa categoria, ma è la sua natura che limita l'uso dei ricci, che la renderebbero meno chiara.

*Ricci del soggettivismo* sono i tratti finali di parola allungati alla base in linea retta, accurati e sicuri; qualcuno di questi, qua e là, sarebbe compatibile con la grafia di Vivaldi, anche se nei manoscritti musicali è un po' difficile da identificare. Comunque quelli caratteristici della mano di Vivaldi sono senza dubbio i *ricci della spavalderia*: tratti curvilinei allungati eccessivamente in alto a sinistra, che possono tornare anche indietro, ma sempre vistosi e sicuri. Sono soprattutto questi che danno l'impressione che lo scritto sprizzi energia da tutte le parti, conferendogli, se è consentita un'espressione figurata, un aspetto da fuoco d'artificio. Quest'aspetto, molto evidente nella scrittura delle parole, si trova anche nella notazione musicale, anche se i ricci nelle note sono rari e appena accennati, a volte apposti alle code di crome o semicrome, a volte alle sbarre di unione dei gruppi di note.

La tendenza generale è evidente, perché anche nella scrittura delle note si trovano ricci, ovunque questi non compromettono la chiarezza dello scritto. È difficile poi trovare altri elementi della notazione, come per esempio chiavi, graffe di sistema, numeri delle indicazioni di tempo, o sigle, che ne siano privi. Ne sono esempi il riccio della chiave di Sol e quello che costituisce la parte inferiore della chiave di Do, oppure il gancio inferiore della graffa di sistema, che a volte torna tanto indietro verso sinistra da chiudersi ad anello (vedi Tav. V.b. e Tav. VIII.b). Esistono molti altri tipi e definizioni di riccio, tutti generalmente incompatibili con la grafia di Vivaldi, e tutti ugualmente difficili da verificarsi in una scrittura musicale. Sembra quindi opportuno qui riferirne il più sinteticamente possibile, solo per sottolineare che la loro eventuale presenza in un manoscritto di Vivaldi dovrebbe dar luogo a dubbi sull'autografia.

*Riccio del nascondimento* è il tratto finale di parola gettato sotto l'ultima lettera e rivolto verso sinistra, che dà un gancio piuttosto breve.

*Ricci dell'ammannieramento* sono tratti con scopo decorativo in principio, in mezzo e in fine di parola, che non invadono mai il campo delle altre lettere, posati e accurati, ma poco dinamici.

*Riccio della flemma* è il trattino finale di parola che scende sotto la lettera e torna su, con un piccolo gancio, oppure scende poco in linea retta o poco curva.

I cosiddetti *ricci della mitomania* sono di tre tipi: 1) tratti finali e delle *t* allungati verso l'alto in linea retta fino ad oltrepassare l'altezza delle lettere; 2) tratti finali marcati e gettati con slancio sotto l'inizio della parola successiva; 3) tratti finali gettati in linea quasi retta in verticale sotto la fine della parola stessa.

Ricci detti *della confusione* si trovano quando il taglio delle *t* o tratti analoghi si prolungano a destra e sinistra intrecciando tutta la parola, invadendo il campo delle altre lettere.

Alcuni elementi della notazione musicale possono essere rivelatori del gesto fuggitivo, anche se fanno parte integrante e indispensabile della scrittura. Dunque, il gesto fuggitivo si può vedere nei punti di valore e negli altri punti, che in Vivaldi sono sempre lanciati e dotati di almeno una dimensione, nei tagli supplementari che indicano la diastemazia delle note al di fuori del rigo, e in ritmo puntato nei tagli delle semicrome che seguono le crome col punto (vedi Tav. V.b).

Le pause in Vivaldi sono poco più di un gesto fuggitivo, anche per la considerazione di cui le degnava egli stesso: infatti le scriveva quasi solo quando non ne poteva fare a meno, ossia quando la pausa segnava il silenzio fra note ravvicinate di una stessa frase musicale; non scriveva quasi mai le pause nelle battute vuote, né quelle che dovevano completare una battuta prima di una serie di battute vuote. Il risultato di questo atteggiamento è che le pause scritte sono sempre talmente sbrigative da non poter essere considerate parte di una grafia chiara, come è stata definita sopra. La pausa di croma, ad esempio, si può identificare solo nel suo contesto, dato che non ha una forma propria definita, e il suo disegno varia dal tratto verticale lievemente convesso a destra, ad una sorta di virgola o accento con la concavità verso il basso (vedi Tav. VIII.b): le pause quindi sono caratterizzate solo dal tipo di moto e di ritmo, in una sola parola cara ai grafologi, dal gesto. In un confronto tra due scritti questi piccoli elementi che costituiscono il gesto fuggitivo sono fondamentali per descrivere il dinamismo, tanto più in quanto la forma esteriore li caratterizza ben poco, lasciando emergere i segni profondi dell'identità della scrittura.

\* Estratto del II capitolo della tesi di laurea: LIVIA PANCINO, *Grafologia e indagine grafica su manoscritti musicali: esercizio sulla mano di Vivaldi*, relatore Albert Dunning, anno accademico 1990-91.

<sup>1</sup> R.-C. TRAVERS, *La maladie de Vivaldi*, Association Vivaldi de Poitiers, Poitiers, 1982, appendice, pp. 40-48.

<sup>2</sup> Vedi G. MORETTI, *Trattato di Grafologia*, Scarponi, Osimo, 1914; Messaggero, Padova, 1985.

<sup>3</sup> La data e il luogo si riferiscono alla prima rappresentazione; vedi K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991.

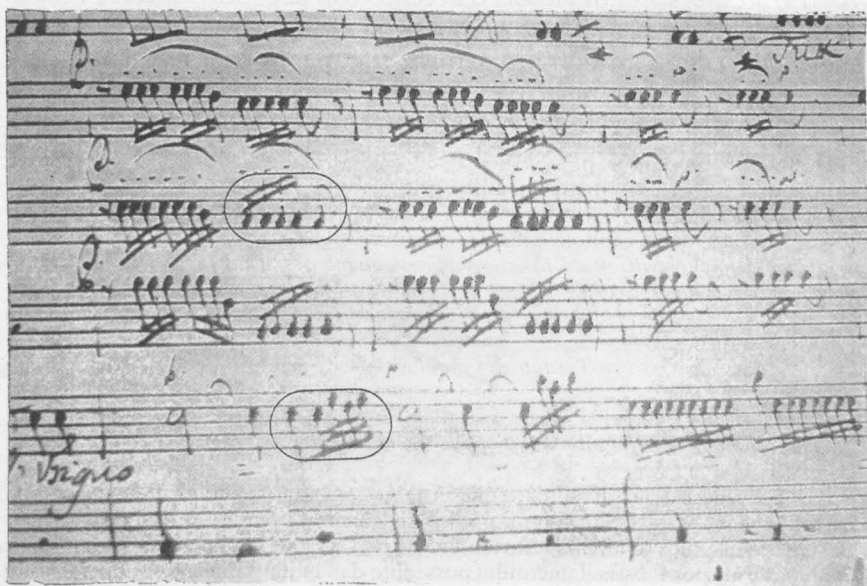
<sup>4</sup> K. HELLER, *op. cit.*, p. 67.

<sup>5</sup> Il suggerimento di studiare questa fonte mi è stato gentilmente dato da Paul Everett, che mi ha anche fornito tutte le informazioni relative a collocazione e cronologia. Questa è l'unica fonte di questo studio che non sia stata esaminata sull'originale ma su una riproduzione, ossia il microfilm posseduto dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

<sup>6</sup> B. VETTORAZZO, *Grafologia giudiziaria*, Libreria Girolamo Moretti, Urbino, 1990.



a. Foà 30, c. 28r (particolare)  
concerto per violino archi e basso continuo RV 303  
intitolato Con:to Del Vivaldi



b. Giordano 37, c. 123r (particolare)  
Farnace RV 711  
Datazione autografa "Musica del Vivaldi 1738"



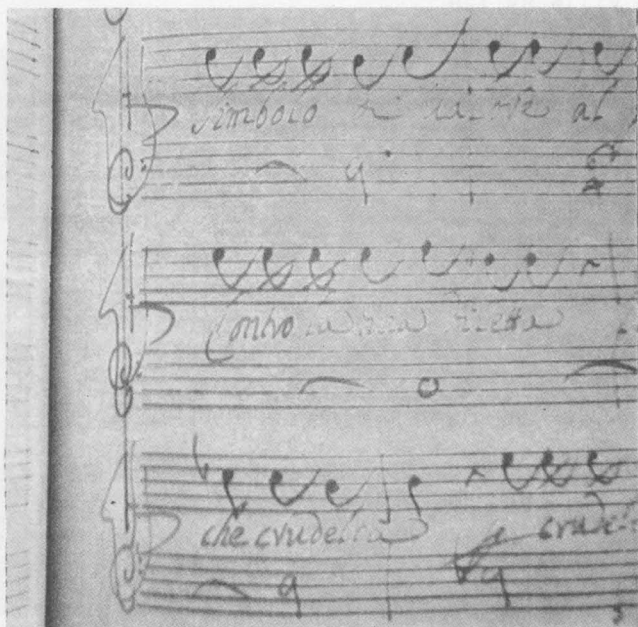
a. Giordano 37, c. 72r (particolare)  
Farnace RV 711  
Datazione autografa "Musica del Vivaldi 1738"



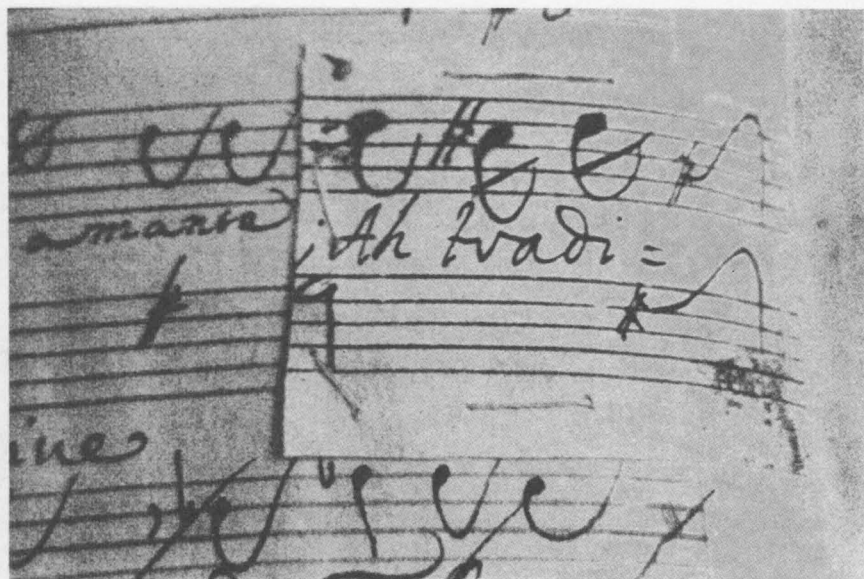
b. Foà 30, c. 29r (particolare)  
concerto per violino archi e basso continuo RV 303  
intitolato Con:to Del Vivaldi



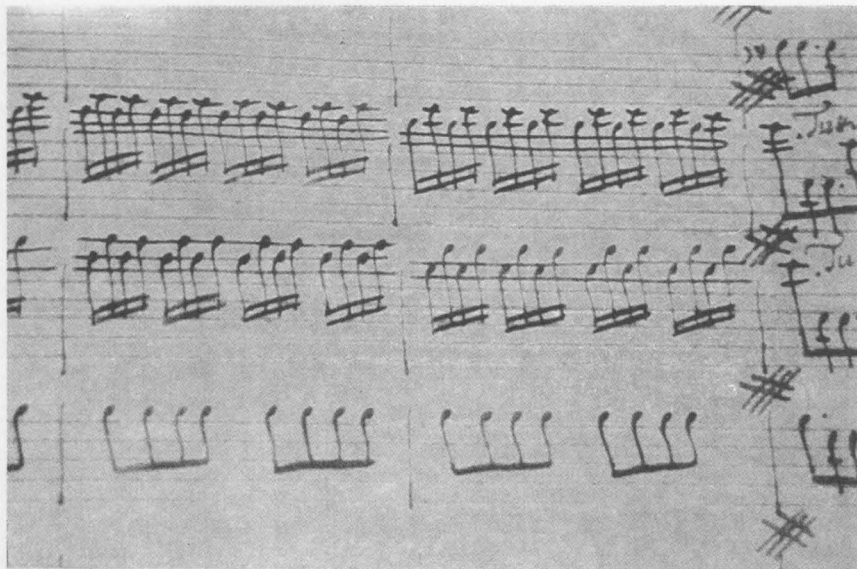
a. Foà 30, c.27r (particolare)  
concerto per violino archi e basso continuo RV 350  
intitolato Con:to Del Vivaldi



b. Giordano 37, c.122r (particolare)  
Farnace RV 711  
Datazione autografa "Musica del Vivaldi 1738"



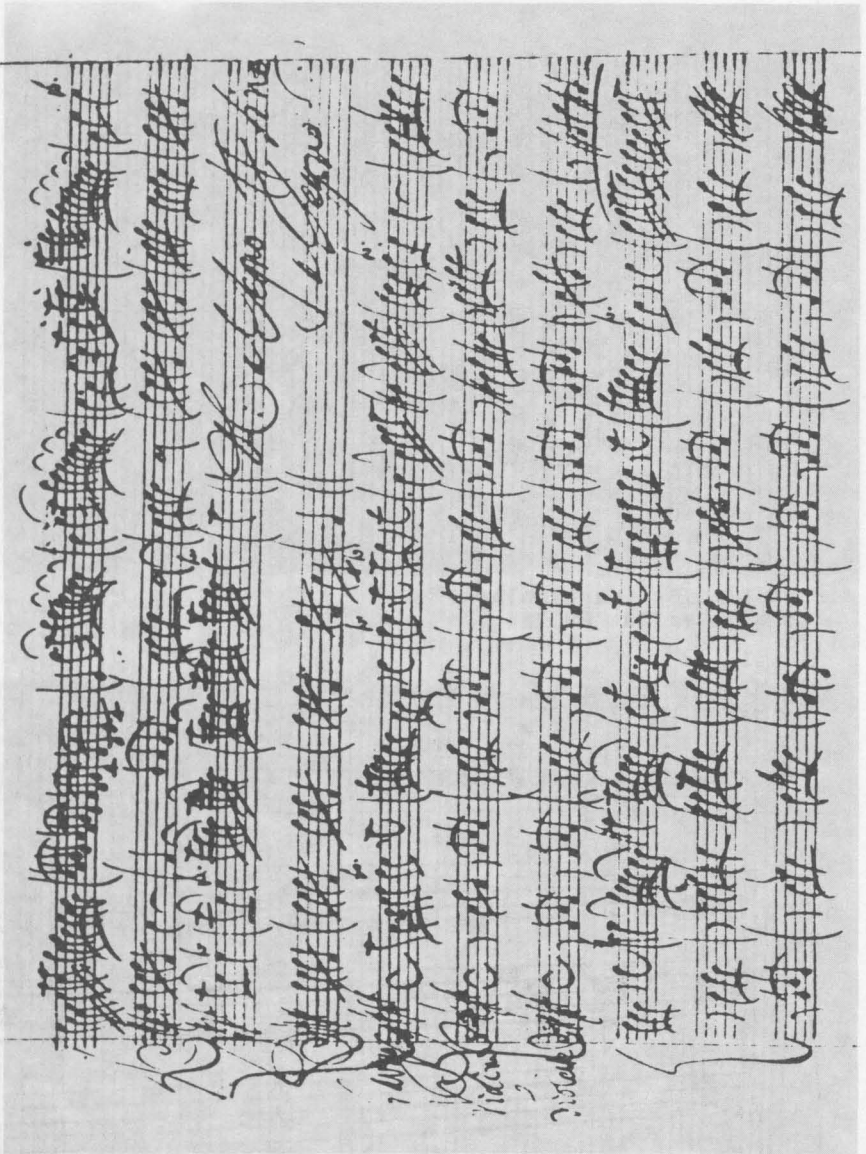
Foà 37, c.27r (particolare)  
Ottone in Villa RV 729  
1713



a. Foà 37, c.6r (particolare)  
Ottone in Villa RV 729  
1713

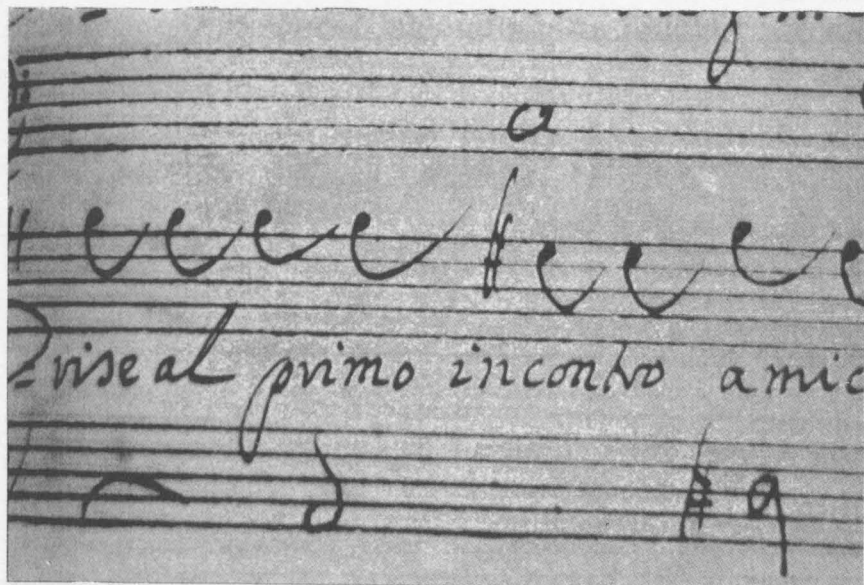
A photograph of a handwritten musical score for four staves. At the top, the title "Favoheto ma spiritoso" is written in cursive. The notation is dense and includes various rhythmic values and ornaments. On the left side, there is a large bracket and the marking "Ben:". In the middle of the second staff, there is a marking "Cres:". The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

b. Giordano 37, c.118 v (particolare)  
Farnace RV 711  
Datazione autografa "Musica del Vivaldi 1738"



Foà 30, c.52r  
concerto per violino archi e basso continuo RV 352  
Intestazione autografa: Con:to del Vivaldi





a. Foà 34, c.151r (particolare)  
Il Giustino RV 717  
1724



b. Foà 34, c.6r (particolare)  
Il Giustino RV 717  
1724

## Vivaldi's Hand: a Graphological Analysis

*(Summary)*

Vivaldi's lively hand assumes a large number of different forms, themselves little conducive to the preparation of a handbook of "static" features aimed at establishing the authenticity of the various sources.

Graphological analysis of Vivaldi's handwriting leads to the identification of a number of general "dynamic" characteristics; the presence of these features in any given sample of handwriting can be measured "numerically" for the purposes of comparison with other manuscripts. Particular attention is reserved for the movement of the hand and the personal interpretation of the graphic model, which represent the two most characteristic features of a given hand.

Vivaldi's autographs are characterized throughout by a highly energetic and individual style. The pressure of the pen is released at certain characteristic points; at others, there is a typical lengthening of the symbols. Two further qualities of particular assistance in the definition of Vivaldi's handwriting are graphological rhythm and harmony. The former bears the signs of considerable speed, and is one of the most obvious features of Vivaldi's hand. Graphological harmony can be defined as the reciprocal relationship between the dimensions of the various notational elements. In Vivaldi's case, the handwriting is characterized by an upwards tendency; external factors (for example, hurriedness) can cause it to become disorderly – never, however, disharmonic through lack of variety. A measure of the high degree of evolution and notable spontaneity of Vivaldi's hand is given by the self-confidence of the slurs, the personal interpretation of the models, and the freedom of relationship with an imaginary line (not to be confused with the staff) which conditions every aspect of the script.

Some interesting details lead to the conclusion that Vivaldi's hand is more evolved musically than textually. Moreover, the close relationship between graphic rhythm and harmony on the one hand and, on the other, between musical and poetic meaning, well demonstrates the non-mechanical nature of the handwriting. Vivaldi's musical thought is, indeed, committed to paper with the utmost spontaneity.

## Discographie Vivaldi n° 13 – 1991

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1991 au 31 décembre 1991 dans le monde entier. Les oeuvres sont classées suivant le catalogue 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: 1991/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.

### – Enregistrements anciens:

Sont répertoriés les disques dont la réédition ou le nouveau couplage présente un intérêt d'ordre musical, historique ou musicologique. La pléthore des rééditions impose de discriminer les enregistrements intéressants et les autres.

### – Précisions:

Cette rubrique donne les références précises d'un disque insuffisamment répertorié 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 par un double astérisque.

## I. NOUVEAUTES PARUES EN 1991

- 1991/1      Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville, attribuita a Vivaldi)  
B. Kuijken (flauto traverso), W. Kuijken (violoncello), R. Kohnen (clavicembalo)  
ACCENT/CD ACC 9177  
(+ Corelli, Geminiani, Veracini, Locatelli, Albinoni, Platti)
- 1991/2\*     *L'Estro Armonico*, 12 Concerti Op. III (integrale)  
Orchestra da Camera Concerto, R. Gini (dir.)  
AMADEUS/2CD AMS 001/2
- 1991/3      Concerto per 2 trombe RV 537  
The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
ARCHIV PRODUKTION/CD 435 262-2  
(+ Charpentier, Molter, Sammartini, Telemann, Haendel, Corelli)
- 1991/4      6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale); Concerto per flauto  
RV 441.  
R. Stallman (flauto), St. John's Smith Square Orchestra, J. Lubbock (dir.)  
ASV/CD DCA 733
- 1991/5\*     Concerti per fagotto (Volume 5) RV 480, RV 484, RV 489, RV 493, RV  
503, RV 504; Concerti per fagotto (Volume 6) RV 473, RV 478, RV 483,  
RV 485, RV 497, RV 498, RV 502  
D. Smith (fagotto), I Solisti di Zagabria, T. Ninić (dir.)  
ASV/2CD; Séparés DCA 751 (vol. 5) et DCA 752 (vol. 6)
- 1991/6      Concerto da Camera *La Notte* RV 104; Concerto per 2 corni RV 539;  
Concerto per liuto RV 93; Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto  
per violino e violoncello RV 547; Concerto per flauto RV 441; Concerto  
*La Tempesta di mare* RV 570.  
English Chamber Orchestra, G. Malcolm (dir.)  
ASV/CD DCA 645 / ASV/LP DCA 645
- 1991/7\*     Sonate per violoncello RV 39-47 (integrale)  
A. Pleeth (violoncello), S. Towb (2do violoncello), R. Wooley (clavicembalo)  
ASV/2CD GAD 201
- 1991/8      Concerto da Camera *La Pastorella* RV 95  
P. Robinson (flauto), D. Boyd (oboe), J. Bell (violino), D. Finckel (violoncello),  
K. Cooper (clavicembalo)  
ASV/CD AMM 156 / ASV/LP AMM 156  
(+ Mozart, Dvorak)
- 1991/9      Concerto per flauto Op. X n° 4 (trascritto in Re maggiore)  
J.-F. Michel (tromba), K. Schnorr (organo)  
AUDITE/CD 368 415  
(+ Albinoni, Boyce, Haendel, Homilius, Geist)

- 1991/10 Concerto per flauto Op. X n° 5; Sonata per 2 violini Op. I n° 8  
A. Volz (vibrafono), S. Rapp (marimba), Kammer Orchester Pro Vivaldi  
Stuttgart, J. Uhle (dir.)  
AUDITE/CD 368 416  
(+ Bach, Milan)
- 1991/11 Concerto da Camera RV 103  
Münchener Flöten trio  
AULOS/CD 66 021  
(+ Bach, Haendel, Kleinknecht, Telemann)
- 1991/12 Concerto da Camera RV 103  
I Musici dal Medico  
AUROPHON/CD 31 308 / AUROPHON/LP 11 308  
(+ Bach, Boismortier, Loeillet, Telemann)
- 1991/13\* Concerti per 2 violini RV 507, RV 509, RV 512, RV 514, RV 517, RV 522  
A. Stankov, Y. Radionov (violini), Orchestra Sofia Musica, A. Hazeldine  
(dir.)  
AVM Records/CD AVZ-3030
- 1991/14 Concerto Op. III n° 11; Sonata Op. I n° 12 *La Follia*  
Tafelmusik Baroque Orchestra, J. Lamon (dir.)  
CBC Records/CD SMCD 5099  
(+ Locatelli, Torelli, Geminiani, D. Scarlatti)
- 1991/15 Concerto per liuto RV 93  
N. Kraft (chitarra), B. Silver (clavicembalo)  
CHANDOS/CD 8937  
(+ Haydn, Boccherini, Rodrigo)
- 1991/16\* Introduzione *Ostro Picta* RV 642; *Gloria* RV 589  
E. Kirkby, T. Bonner (soprani), M. Chance (controttenore), Collegium  
Musicum 90, R. Hickox (dir.)  
CHANDOS/CD CHAN 0518  
(+ Bach)
- 1991/17 Concerto da Camera RV 103  
Ensemble Geminiani  
CHRISTOPHORUS/CD 74590  
(+ Boismortier, F. Couperin, Hotteterre, Loeillet, Pepusch, Quantz,  
Telemann)
- 1991/18 Cantata per contralto *Piango, gemo, sospiro* RV 675  
T. Berganza (mezzosoprano), English Chamber Orchestra, M. Viotti  
(dir.)  
CLAVES/CD 9016 / CLAVES/LP 50-9016  
(+ Monteverdi, Rossini, Haydn)

- 1991/19\* Concerti da Camera *La Tempesta di Mare* RV 98, *La Notte* RV 104, *Il Gardellino* RV 90, RV 101; Concerti per flauto RV 435, RV 442 (versione primitiva dell'Op. X n° 5)  
M. Arita (flauto traverso), Tokyo Bach-Mozart Ensemble  
DENON «Aliare»/CD CO-77288
- 1991/20\* Concerti per violino *Il Favorito* Op. XI n° 2, *Grosso Mogul* RV 208, *L'Amoroso* RV 271, *L'Inquietudine* RV 234, *Il Carbonelli* RV 366; Concerto per archi *Conca* RV 163  
I Solisti Italiani  
DENON/CD 77885
- 1991/21 Concerto per archi RV 151; Concerto per viola d'amore RV 395 (Andante)  
I Solisti Italiani  
DENON/CD CO 73335  
(+ Haendel, Pachelbel, Bonporti, Geminiani, Albinoni, Bach, Galuppi)
- 1991/22 Concerto per 4 violini Op. III n° 10  
Orpheus Chamber Orchestra  
DEUTSCHE GRAMMOPHON/CD 429 390-2  
(+ Albinoni, Pachelbel, Bach, Haendel, Corelli, Purcell)
- 1991/23 Concerto per 2 trombe RV 537  
M. Laübin, W. Laübin (trombe), English Chamber Orchestra, S. Preston (dir.)  
DEUTSCHE GRAMMOPHON/CD 431 817-2  
(+ Telemann, Rothberger, Albinoni, Franceschini)
- 1991/24 Concerto da Camera *La Notte* RV 104; Concerto per flautino RV 443  
M. Schneider (flauto), Camerata Köln  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI /CD RD 77 172  
(+ Marcello, Quantz, JC Bach, Fasch)
- 1991/25 Concerti per fagotto RV 472, RV 485, RV 497, *La Notte* RV 501  
M. Nenolu (fagotto), Iasi «Moldava» Philharmonic Orchestra, I. Ionescu-Galati (dir.)  
ELECTROCORD/LP ST-ECE 03793
- 1991/26\* *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per archi RV 146, RV 151; Concerto per 4 violini RV 553  
J. Holloway, A. Bury, C. Banchini, E. Wallfisch (violini), Taverner Players, A. Parrott (dir.)  
EMI «Classics» /CD CDC 7 54208-2
- 1991/27\* *Le Quattro Stagioni* RV 269, RV 315, RV 293, RV 297 (versione di Manchester)  
S. Richtie (violino), London Baroque Orchestra, S. Richtie (dir.)  
EMI «Eminence»/CD EMX 2183

- 1991/28      Concerti per 2 violini Op. III n° 5, RV 529; Concerti per violino e violoncello RV 546, RV 547; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerti per violino e organo RV 541, RV 542  
Y. Menuhin, L. Chen (violini), T. Mørk (violoncello), N. Black (oboe), D. Bell (organo), Orchestra da Camera Polacca, Y. Menuhin (dir.)  
EMI «Classics» /CD CDC 7 54205-2
- 1991/29\*      *Gloria* RV 589  
B. Hendricks (soprano), A. Murray (mezzosoprano), Academy of St. Martin-in-the-Fields Orchestra & Choir, N. Marriner (dir.)  
EMI «Classics» /CD CDC 7 54283-2  
(+ Bach)
- 1991/30\*      Mottetto per contralto *Clarae stellae scintillate* RV 625  
R. Stene (controtenore), Taverner Consort, A. Parrott (dir.)  
EMI «Reflexe»/CD 7 54117-2  
(+ Castello, G. Gabrieli, Grandi, Legrenzi, Lotti, Monteverdi)
- 1991/31      Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 564; Concerto per violino Op. III n° 8; Concerto per archi *Alla Rustica* RV 151  
Camerata Musica Berlin, Z. Straka (dir.)  
EURODISC/ARS VIVENDI /CD 2100 157  
(+ C. Stamitz, Mozart)
- 1991/32      Concerti per violino e organo RV 541, RV 542; Concerto per violino, violoncello e organo RV 554a  
J. Geffert (organo), Johann Christian Bach Akademie, I. Scheerer (dir.)  
FERMATE /CD FER 20 002  
(+ Luchesi, J.C. Bach)
- 1991/33      Cantata per soprano *Fonti del pianto* RV 656; Aria di Bajazet RV 703  
*Sposa son disprezzata* (II,7)  
E. Podles (mezzosoprano), Collegium Musicum de Bruges, P. Peire (dir.)  
FORLANE /CD UCD 16 620  
(+ Purcell, Haendel, Gluck, B. Marcello)
- 1991/34      Sonata per flauto e fagotto RV 86  
M. Schneider (flauto diritto), M. Mc Graw (fagotto), G. Darmstadt (violoncello), B. Tracey (clavicembalo)  
FSM/CD FCD 91 634 / FSM/LP 53 634  
(+ Barsanti, Mancini, B. Marcello, Veracini)
- 1991/35      Concerti Op. III n° 6 e 8  
Hungarian Virtuosi Chamber Orchestra  
GLORIA/CD GCCD 66004  
(+ Boccherini, Corelli, Puccini, Rossini)
- 1991/36      Concerto da Camera *Il Gardellino* RV 90; Concerto per flautino RV 444  
S. Reiss (flauto diritto), Hesperus  
GOLDEN APPLE /CD GA CD - 7550  
(+ Babell, Graupner, Naudot, Telemann)

- 1991/37\* Concerto da Camera RV 105; Concerti per flautino RV 443, RV 444; Concerti per flauto diritto RV 441, RV 442; Concerto per flauto traverso Op. X n° 4  
M. Verbrüggen (flauto diritto), Philharmonia Baroque Orchestra, N. Mac Gegan (dir.)  
HARMONIA MUNDI France /CD HMU 90 7040
- 1991/38\* Sonate RV 84, RV 86; Concerti da Camera RV 95, RV 99, RV 105, RV 94, RV 103  
Ensemble La Pastorella  
HARMONIA MUNDI France /CD HMU 90 7046
- 1991/39\*\* Sonate a tre *La Follia* Op. I n° 12, Op. I n° 8; 4 Sonate a 2 violini «da suonarsi anco senza il basso» RV 68, RV 70, RV 71, RV 77  
Ensemble 415: C. Banchini, V. Méjean (violini), K. Göhl (viola), J. Christensen (clavicembalo)  
HARMONIA MUNDI France /CD HMC 901366
- 1991/40 Concerti per violino e violoncello RV 546, RV 547; Concerto per archi RV 158  
Budapest Strings, B. Banfalvi (dir.)  
HUNGAROTÓN /CD 12995  
(+ Geminiani, Pergolesi, Purcell)
- 1991/41\* Concerto per violino RV 217 (Ø live 1953)  
H. Heller (violino), Berliner Philharmoniker, S. Celibidache (dir.)  
HUNT/3CD «Great Interpreter Series» 734  
(+ Beethoven, Bizet, Busoni, Debussy, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Tchaikovsky)
- 1991/42 6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale)  
J. Hall (flauto traverso), Divertimenti of London, P. Barrit (dir.)  
IMP Classics /CD PCD 961
- 1991/43 Concerto *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (Largo)  
I Fiamminghi, R. Werthen (dir.)  
KOCH SCHWANN 311 184  
(+ Albinoni, Boccherini, Elgar, Corelli, Pachelbel)
- 1991/44 Sonata per flauto e fagotto RV 86; Sonata per violino e violoncello RV 83 (trascritte per flauto e violoncello); Sonata per violoncello RV 42; *La Primavera* Op. VIII n° 1, trascritta da J.-J. Rousseau per flauto solo; Sonata Op. XIII n° 6 (da N. Chédeville attribuita a Vivaldi)  
Palladio Ensemble  
KOCH SCHWANN /CD 311 193
- 1991/45 Concerto Op. III n° 10  
Orchestra da Camera Polacca, J. Stanienda (dir.)  
LINN Records New Note CKD001  
(+ Bach, Bartok, Elgar, Mozart)

- 1991/46      Concerto *l'Inverno* Op. VIII n° 4  
Südwest Studio Orchester, H. Münchner (dir.)  
MEDIAPHON /CD 62105  
(+ Albinoni, Bach, Buxtehude, J. Clarke, Haendel, D. Scarlatti, Tele-  
mann)
- 1991/47      Concerti *La Primavera* e *L'Estate*, Op. VIII n° 1 e 2; Concerto Op. III  
n° 8  
Südwest Studio Orchester, H. Münchner (dir.)  
MEDIAPHON /CD 74 461  
(+ Albinoni, Corelli, Locatelli, Manfredini, D. Scarlatti, Torelli)
- 1991/48      Concerto *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (movimenti 2 e 3)  
M. Vainman (violino), Orchestra anonima  
MELODYA /CD MCD 208  
(+ Liszt, Tchaikovsky, Minkus, Moussorgsky, Glazunov, Borodin, Cho-  
stakovitch, Verdi, Rossini, Prokofiev, Bach, Rachmaninov, Bortniansky,  
Scriabin)
- 1991/49\*     Concerto per violino RV 241; Concerto per violoncello RV 420; Concer-  
to per violino e violoncello RV 547; Concerto per flauto RV 440; Concer-  
to per oboe RV 461; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerto per  
oboe e fagotto RV 545; Concerti da Camera RV 90, RV 94, RV 99, RV  
105, RV 107  
Aulos Ensemble  
MUSICMASTER/2CD 7020-2-C
- 1991/50      Concerto *La Primavera* Op. VIII n° 1  
New York Theatre Symphony Orchestra  
NESAK International /CD 10001-2  
(+ Beethoven, Borodin, Grieg, Liszt, Mascagni, Mozart, Rossini, Schu-  
bert, Smetana, Verdi, Wagner)
- 1991/51\*     Concerto per 2 trombe RV 537; Concerto per violino e organo RV 542;  
Concerto per 2 flauti RV 533; Concerto per 2 violoncelli RV 531; Con-  
certo per oboe e fagotto RV 545; Concerto «in due cori» RV 585  
Wiener Akademie, M. Haselböck (dir.)  
NOVALIS /CD 150 074-2
- 1991/52\*     Concerti e sinfonie per archi (Volume 1) RV 109, RV 120, RV 126, RV  
129, RV 131, RV 134, RV 143, RV 151, RV 155  
Budapest Strings, B. Banfalvi (violino e dir.)  
NUOVA ERA /CD 6937
- 1991/53\*     Concerti e Sinfonie per archi (Volume 2) RV 110, RV 118, RV 123, RV  
127, RV 136, RV 142, RV 145, RV 156, RV 159, RV 161  
Budapest Strings, B. Banfalvi (violino e dir.)  
NUOVA ERA /CD 7047

- 1991/54      Concerto per violino Op. VII n° 8 (trascrizione per organo di Frogé)  
A. Frogé (organo)  
NUOVA ERA /CD 7042  
(+ Storace, Taglietti, D. Scarlatti, Ives, Gherardeschi, Krebs, Pugliani)
- 1991/55\*      3 Concerti per violoncello RV 402, RV 405, RV 414; 3 Sonate per violoncello RV 39, RV 42, RV 44  
C. Coin (violoncello), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)  
OISEAU-LYRE /CD 433 052-2
- 1991/56      Concerto per flauto RV 440  
E. Berardi (flauto diritto), Philomel Baroque Chamber Orchestra, R. Palmer (dir.)  
OMEGA /CD OCD 1016  
(+ Pergolesi)
- 1991/57      Trio RV 85  
J. Hübscher (liuto), A. Gross (clavicembalo)  
OPENWINDOW /CD OW003  
(+ Ortiz, Molinaro, Valenti, Frescobaldi, Vacari, Fontanelli)
- 1991/58\*      *Le Quattro Stagioni* RV 269, RV 315, RV 293, RV 297 (versione di Manchester); Concerto per violino «p.S.M.C.C.» RV 171; Concerto per archi *Conca* RV 163  
F. Biondi (violino), L'Europa Galante  
OPUS 111 /CD OPS 56-9120
- 1991/59\*      Sonate per violoncello RV 39-47 (integrale); Sonata per violoncello RV Anh. 1  
J. Berger (violoncello), S.J. Bleicher (organo)  
ORFEO/2CD C 251 912 H
- 1991/60      Concerto per 2 mandolini RV 532 (arr. per 2 chitarre)  
Trio 18  
PAVANE /CD 077208-2  
(+ Albeniz, de Falla, Lennon-Mc Cartney, Khatchaturian, Myers, Winstoff, Joplin, Cardoso, De Jonghe)
- 1991/61\*      *La Stravaganza*, 12 Concerti Op. IV (integrale)  
F. Agostini (violino), I Musici  
PHILIPS /2CD 426 280-2
- 1991/62\*      6 Concerti per fagotto RV 471, RV 481, RV 493, RV 496, RV 500, RV 504  
K. Thunemann (fagotto), I Musici  
PHILIPS /CD 432 124-2

- 1991/63\* Musica Sacra per voce solista (Volume 1): *Nisi Dominus* RV 608, *Gaude mater Ecclesia* RV 613, *Salve Regina* RV 616, *Salve Regina* RV 617  
M. Marshall (soprano), J. Kowalski (controttenore), Concertgebouw Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS /CD 432 088-2
- 1991/64\* Musica Sacra per voce solista (Volume 2): *Laudate Pueri* RV 600, *Stabat Mater* RV 621, *Deus tuorum militum* RV 612, *Sanctorum meritis* RV 620  
M. Marshall (soprano), J. Kowalski (controttenore), N. van der Meel (tenore), Concertgebouw Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS /CD 432 091-2
- 1991/65\* Musica Sacra per voce solista (Volume 3): *Confitebor tibi Domine* RV 596, *Laudate Pueri* RV 601, *Resurrexit* RV 615, *Salve Regina* RV 618  
M. Marshall (soprano), J. Kowalski (controttenore), N. van der Meel (tenore), A. Scharinger (basso), Concertgebouw Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS/CD 432 104-2
- 1991/66 Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville attribuita a Vivaldi)  
B. Kol (flauto diritto), A. Brodo (violoncello), D. Schemer (clavicembalo)  
PICKWICK/CD PWK 1138  
(+ Telemann, Haendel, Van Eyck, Fontana, Cima)
- 1991/67 *L'Estro Armonico* (estratti), Concerti Op. III n° 1-7  
Camerata Romana, E. Duvier (dir.)  
PILZ Classic /CD 180.177
- 1991/68 Concerto per 2 violini Op. III n° 8; Concerto per 2 violoncelli RV 531 (trascrizioni per 2 viole)  
P. Hadjadge, J. Roudon (viole), Orchestre de Chambre de Massy, D. Rouits (dir.)  
QUANTUM /CD QM 6906  
(+ Bach)
- 1991/69 Concerto per archi RV 158  
Nordt. Solisten, U. Präkelt (dir.)  
RAM/CD 580 071  
(+ Albinoni, Haendel, M. Haydn, Telemann, Torelli)
- 1991/70\* *Orlando* RV 728 (Video, San Francisco Opera, 1989)  
M. Horne (Orlando), S. Patterson (Angelica), K. Kuhlman (Alcina), S. Walker (Bradamante), W. Matteuzzi (Medoro), J. Gall (Ruggiero), K. Langan (Astolfo), S. Francisco Opera Orchestra & Chorus, R. Behr (dir.)  
P.M. ARTS / CASSETTE VIDEO ORL 01
- 1991/71 Concerto per 2 flauti RV 533  
J.-P. Rampal, S. Kudo (flauti traversi), Salzburg Mozarteum Orchester, J.-P. Rampal (dir.)  
SONY CLASSICAL «Artist Laureate» /CD SK 45 930  
(+ Mozart, Cimarosa, Stamitz)

- 1991/72      Concerti per 2 violini RV 509, RV 512, RV 514, RV 516, RV 517, RV 524  
(trascrizioni per violino e flauto)  
J.-P. Rampal (flauto traverso), I. Stern (violino), Orchestra da Camera  
Franz Liszt, J. Rolla (dir.)  
SONY CLASSICAL /CD SK 45 867
- 1991/73      Concerti Op. III n° 6, 9; Concerto per violino Op. IX n° 2; Concerto per  
liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per 2  
mandolini RV 532; Trio RV 82 (trascrizioni per chitarra)  
John Williams (chitarra), Orchestra da Camera Franz Liszt, J. Rolla (dir.)  
SONY CLASSICAL /CD SK 46 556
- 1991/74      *Credo* RV 591  
Ernst-Senf Choir, Berliner Philharmoniker Orchester, C.M. Giulini  
(dir.)  
SONY CLASSICAL /CD SK 46 491  
(+ Verdi)
- 1991/75\*     Cantate (Volume 1) RV 650, RV 651, RV 654, RV 659, RV 660, RV 669,  
RV 670, RV 671  
N. Anfuso (soprano), E. Baianno (clavicembalo)  
STILNOVO/2CD 8807
- 1991/76      Concerti per violino Op. III n° 6, Op. XII n° 1  
Z. Schiff (violino), Israel Philh. Orchestra, D. Atlas (dir.)  
STRADIVARI Classics/CD SCD 8080 (+ Bach) / SCD-6084  
(+ Bach, Brahms, Bruch, Chopin, Grieg, Mozart, Schumann)
- 1991/77      *La Primavera* Op. VIII n° 1 (trascr. J.J. Rousseau); *L'Estate* Op. VIII n° 2,  
*L'Autunno* Op. VIII n° 3 (trascr. moderna per flauto e basso continuo)  
C. Ferrarini (flauto traverso), L. Fontana (clavicembalo)  
STRADIVARIUS /CD STR 33301  
(+ Haendel)
- 1991/78      *Gloria* RV 589  
L. Marimpetri, N. Panni (soprani), A. Reynolds (contralto), Coro &  
Orch. RAI Milano, H. Scherchen (dir.) (Ø live 1963)  
STRADIVARIUS /CD STR 13 617  
(+ Bach)
- 1991/79      Concerto per 2 trombe RV 537; Concerto per oboe RV 455  
D. Hickman (tromba), P. Bowman (oboe), Banff Festival Strings, T. Rol-  
ston (dir.)  
SUMMIT RECORDS /CD DCD 118  
(+ Bach, Hertel, Telemann)
- 1991/80      Mottetto *In furore iustissimae irae* RV 626  
K. Beidler (soprano), Ripieno Kammerorchester  
SWISS PAN /CD 510 044  
(+ Pergolesi)

- 1991/81 Concerto per violino *Il Riposo / Per il Natale* RV 270  
 Il Giardino Armonico, G. Antonini (dir.)  
 TELDEC /CD 2292- 46013-2  
 (+ Corelli, Torelli, Antonacci, Pez, Manfredini)
- 1991/82\* Concerti da Camera *La Tempesta di Mare* RV 98, *La Notte* RV 104, *Il Gardellino* RV 90, RV 101; Concerti per flauto RV 435, RV 442 (versione primitiva dell'Op. X)  
 Il Giardino Armonico, G. Antonini (flauto e dir.)  
 TELDEC/CD 9031- 73267-2
- 1991/83 Trio RV 82  
 Duo Capriccio: G. Weghofen (mandolino), M. Troester (chitarra)  
 THOROFON /CD CTH 2092  
 (+ Hoffmann, Gervasio, Leone, Calace, Munier)
- 1991/84 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 A. Watkinson (violino), City of London Sinfonia  
 VIRGO /CD 91 463
- 1991/85 Concerto per liuto RV 93  
 S. Isbin (chitarra), Orch. de Chambre de Lausanne, L. Foster (dir.)  
 VIRGIN CLASSICS VC7 91192 -2  
 (+ Rodrigo)
- 1991/86 *Gloria* RV 589; *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 M. Kasrachvili (soprano), T. Siniavskaja (mezzosoprano), V. Spivakov (violino), Les Virtuoses de Moscou, Choeurs Basques, V. Spivakov (dir.)  
 VOGUE «Archives soviétiques» VG 651 651030

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1991/C1 Sonata per violino RV 10 (arr. Respighi 1936), Op. II n° 2 (arr. David 1937)  
 N. Milstein (violino), L. Mittman (pianoforte)  
 «The Early Columbia Recordings 1935-38»  
 PEARL GEMM /CD (mono) 9041 / BIDDULPH LAB 055  
 (+ Bach, Chopin, Liszt, Nardini, Paganini, Pergolesi, Smetana, Tartini, Vitali)
- 1991/C2 *Gloria* RV 589; *Kyrie* RV 587; *Credo* RV 591; *Magnificat* RV 610 (1)  
*Beatus Vir* RV 597; *Lauda Jerusalem* RV 609; *Mottetti* RV 623, RV 626, RV 630 (2)  
*Dixit Dominus* RV 595; *Gloria* RV 588; *Mottetto* RV 631 (3)  
*Nisi Dominus* RV 608; *Dixit Dominus* RV 594; *Stabat Mater* RV 621 (4)  
 Ensemble Vocal et Instrumental, Orchestre de Chambre de Lausanne, English Bach Festival Chorus & Orchestra, Choeur Symphonique et

Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, Michel Corboz (dir.)  
ERATO /4CD 22-45716 /ou CD séparés (1) 2292-45717-2; (2) 2292-45718-2; (3) 2292-45719-2; (4) 2292-45720-2.

- 1991/C3 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione Bernardino Molinari, 1927)  
Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia, B. Molinari (dir.) (1942)  
ERMITAGE/CD ERM 116S
- 1991/C4 VIVALDI-EDITION: Op. I a XII.  
F. Ayo, R. Michelucci, S. Accardo, P. Carmirelli (violini), S. Gazzelloni (flauto traverso), I Musici; F. Gulli, S. Gazeau (violini), R. de Saram (violoncello continuo), B. Canino (clavicembalo)  
PHILIPS /19CD 426-925-2 / ou CD Séparés (Op. I) 2CD/426-926-2; (Op. II) 2CD/426-929-2; (Op. III) 2CD/426-932-2; (Op. IV) 2CD/426-935-2; (Op. V) CD/426-938-2; (Op. VI) CD/426-939-2; (Op. VII) 2CD/426-940-2; (Op. VIII) 2CD/426-943-2; (Op. IX) 2CD/426-946-2; (Op. X) CD/426-949-2; (Op. XI) CD/426-950-2; (Op. XII) CD/426-951-2.
- 1991/C5 (1) *Stabat Mater* RV 621; 2 Introduzioni al *Miserere* RV 638; RV 641; Sinfonia *Al Santo sepolcro* RV 169; Sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130  
(2) Concerti «in due cori» RV 581, RV 582, RV 583, RV 585  
(3) Introduzione al *Dixit* RV 636; *Dixit Dominus* RV 594  
(4) *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
(5) *La Stravaganza* Op. IV (integrale)  
(6) 6 Concerti Op. XII (integrale)  
(7) 12 Sonate a tre Op. I (integrale)  
(8) Sonate per violino «a Pisendel» RV 2, RV 6, RV 19, RV 25, RV 29; Sonata per violino RV 5  
(9) 6 Sonate Op. V (integrale)  
(10) 6 Concerti per violino Op. VI (integrale)  
A. Heynis (alto) (1), F. Fantini (violino) (2,4,5,6,9,10), L. Bobesco (violino) (2), Les Solistes de Bruxelles (2), I Solisti di Milano (1,2,4,5,6,10), Vienna State Opera Chorus & Orchestra (3), M. Ferraris, E. Molinaro (violini) (7), F. Gulli (violino) (8), F. Fantini, M. Ferraris, A. Ephrikian (violini) (9), A. Ephrikian (dir.) (1-10)  
(1) RIVO ALTO/CD CDRA 8924, ou EMI «Classics» /2CD CZS 767211-2 (+ RV 589, RV 626, RV 628, RV 631); (2) RIVO ALTO/CD CDRA 8925; (3) RIVO ALTO/CD CDRA 8926; (4) RIVO ALTO/CD CDRA 8927; (5) RIVO ALTO /2 CD CDRA 8928-1/2; (6) RIVO ALTO/CD CDRA 8929; (7) RIVO ALTO/2CD CDRA 8931-1/2; (8) RIVO ALTO/2CD CDRA 9002-1/2; (9) RIVO ALTO/CD CDRA 9005; (10) RIVO ALTO/CD CDRA 9006
- 1991/C6 6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale)  
J.-P. Rampal (flauto), Orchestre de Chambre Louis de Froment, L. de Froment (dir.) (1952)  
TUXEDO MUSIC /CD 1063

### III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Une fois n'est pas coutume. C'est la musique de chambre du Prete Rosso que le *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*, aura honoré cette année, avec le récital de l'Ensemble 415 (1991/39). Chiara Banchini donne aux Sonates pour 2 violons sans basse obligée une dimension opératique. Respirations identiques avec sa complice Véronique Méjean, complicité absolue, enchaînement métronomique des traits et formules, affrontement hautement démonstratif dans un programme bien construit, montrant à la fois le jeune Vivaldi s'affranchissant de l'emprise corellienne dès *La Follia* Op. I n. 12 et le Vivaldi mature des années 1730 dans ses ultimes compositions pour la chambre. La version «da camera» de l'Opus X par Il Giardino Armonico (1991/82) mérite également une écoute attentive, malgré (ou en raison?) d'une vigueur, d'une violence presque indécente. L'attrait principal réside dans la couleur fruitée des bois, avec cependant une flûte à bec pas toujours juste. La mise en place est d'une précision diabolique. La très belle basse continue unit au gré des pièces théorbe, clavecin, violone et orgue. Rappelons cependant un certain manque d'humilité. Il Giardino Armonico confie l'ensemble des concertos à la flûte à bec, alors que Vivaldi précise le *traverso* pour les RV 90, RV 98, RV 104 et le RV 435. Démarche inverse pour Masahiro Arita (1991/19), qui confie l'ensemble des oeuvres à la flûte traversière, d'une fort belle couleur il est vrai, délaissant le *flauto diritto* pour le RV 101. Modèle d'équilibre et de bon goût, cette version approche celle, déjà mythique, de Frans Brüggen (RCA Séon), son maître, mais sans la magie qui signe une grande interprétation. Autre élève de Brüggen, Marion Verbrüggen emmène son ensemble La Pastorella (1991/38) dans une infinie variété d'ornements, de subtilités agogiques, jouant d'une émission savamment dosée. Le bassoniste Dennis Godburn est particulièrement vaillant. Quelques problèmes de sonorité, cependant, pour John Holloway, et, hélas!, un clavecin et un violoncelle trop présents, nuisant au fragile équilibre des timbres. Deux intégrales pour violoncelle, cette année. Celle de Julius Berger (1991/59), très honnête, a le mérite surtout de proposer la première discographique de la Sonate RV Anh.1, stylistiquement apocryphe. Celle d'Anthony Pleeth (1991/7) est d'un tout autre niveau. Il entre, avec ces sonates, dans un monde intimiste de méditation et d'introspection. L'émotion est discrète, le geste délicat, aux frontières d'une douce monotonie, soulignée par une réalisation sobre du *continuo*.

Quelques réussites en musique concertante. *L'Estro Armonico* Opus III connaît une de ses plus belles réalisations sinon la plus belle

sur instruments anciens, avec l'Orchestre da Camera «Concerto» de Roberto Gini (1991/2). Cette parution encore confidentielle accompagnait le numéro spécial Vivaldi d'octobre 91 de la revue musicale italienne Amadeus. Remontant à l'édition d'Amsterdam, Gini a réfléchi sur l'équilibre des plans sonores, disposant l'orchestre de façon originale, avec, en demi-cercle de gauche à droite, 2 violons I, 2 violons II, 2 violoncelles, 2 violoni, 2 altos, 2 violons III, 2 violons IV, avec le clavecin au centre, un basson plus un orgue à la basse continue. Ce qui permet une lecture à «doppio coro» pour certains passages. Les instruments sont beaux. La lecture très poétique. I Musici se penchent à nouveau sur *La Stravaganza* Opus IV (1991/61), vingt-sept ans après leur vigoureuse version de 1963 avec Felix Ayo. Sonorité somptueuse, élégance charmeuse de Federico Agostini, qualité de chant de chacun des pupitres, avec des solutions interprétatives souvent délectables, comme la respiration méditative dans le Largo du n. 2, les chromatismes fascinants du Grave du n. 4, ou les pizzicati du violoncelle ostinato dans le Largo du n. 11. Dans leur plénitude, I Musici ne se comparent pas plus à Pinnock, référence actuelle, qu'à quiconque. Leur démarche est intemporelle. Terminons ce survol des opus par trois nouvelles versions des *Quattro Stagioni* intéressantes; deux anglaises et une italienne. Stanley Richtie (1991/27) est un excellent virtuose, dont le Concerto Grosso Mogul RV 208 avec le Bach Ensemble et le Ré majeur pour 2 violons RV 513, avec Jaap Schröder et l'Ensemble Aston Magna, avaient déjà montré le brio. La lecture des manuscrits de Manchester est une fois encore précise, finement sculptée et d'une parfaite justesse de ton et de ligne. Andrew Parrott (1991/26) avait, dès 1984, gravé une version avec John Holloway comme soliste. Elle restait, curieusement, glaciale. Ici, s'inspirant de la formule inaugurée il y a trente ans par Fasano, il confie chaque saison à un soliste différent. Joli sens de la danse avec Chiara Banchini. Les effets de volière d'Alison Bury dans *l'Estate* sont réussis: coucou sans gêne, tourterelle bavarde et chardonneret coquin. L'ornementation délirante de l'Adagio, masquant la phrase vivaldienne, moins bien venue. Très bon *Autunno* d'Elizabeth Wallfish, avec une recherche pertinente sur la basse continue. L'*Inverno* d'Holloway est honorable, malgré certaines imprécisions. Mais les *Stagioni* de Fabio Biondi et l'Europe Galante (1991/58) prennent indiscutablement une autre dimension, avec des intuitions pénétrantes et des contrastes abrupts, dans une traduction radicalement latine. Jamais les images n'avaient été dramatisées à ce point. Chaleur accablante et orage foudroyant de *l'Estate*, admirable progression de la scène des vendanges, frémissante angoisse du sommeil, logique organique entre les mouvements d'un même concerto, comme ce final de *l'Estate*

engendré directement par le perfide tournoisement des insectes. L'archet de Biondi déploie panache et verve (...mais pas une justesse à toute épreuve). C'est à l'opéra que l'on songe. Le couplage avec le superbe concerto dédié à Charles VI «per S.M.C.C.» RV 171 et le *Conca* RV 163 est, de plus, bienvenu. Les récitals de concertos non édités révèlent également de bonnes surprises. L'intégrale des Concerti e Sinfonie per archi est enfin ébauchée, par les Budapest Strings de Béla Banfalvi (1991/52-53), dont la conception stylistique s'approche fort de celle de I Musici. Sonorités bien rondes, larges coups d'archets, vigueur des mouvements rapides, et poésie dans les lents. La basse continue est cependant moins inventive que celle de Maria Teresa Garatti. Un des plaisirs de l'intégrale naissante est la découverte de pages anecdotiques, rarement choisies dans les récitals. Les RV 109 et RV 110 sont ainsi gravés pour la première fois. Plusieurs Concerti per violino connaissent aussi, semble-t-il, une première gravure, comme *Il Carbonelli* RV 366 par I Solisti Italiani (1991/20), éblouissants de virtuosité et d'une belle pureté de style, chacun des concertos trouvant un virtuose à sa mesure: *Il Favorito* RV 277 par Massimo Quarta, le *Grosso Mogul* RV 208 par Giovanni Guglielmo, l'*Amoroso* RV 271 par Paolo Ciociola, *Il Carbonelli* par Giulio Franzetti, comme *L'Inquietudine* RV 234 par Giginì Maesti, dans des moments de grand violon moderne. Comme documentation, signalons par ailleurs le Concerto RV 217 (1991/41), dont voici la seule gravure, saisie sur le vif en 1953 par Helmut Heller, sous la direction de Celibidache et le RV 241 (1991/49) par l'Aulos Ensemble sur instruments anciens. Le récital d'Alan Hazeldine (1991/13) de Concertos pour 2 violons avec les vigoureux Angel Stankov et Yosef Radionov comme solistes permet enfin d'écouter le très difficile et superbe RV 507 en ut majeur, inexplicablement négligé jusqu'à cette parution américaine, restée confidentielle en Europe. Le principal intérêt du programme choisi par le violoncelliste Christophe Coin et The Academy of Ancient Music (1991/55) est thématique, les 2 Concertos RV 402, RV 405 et une Sonate RV 42 provenant du fonds de Wiesendheid, donc des années 1708-1709. L'interprétation est délicatement ouvragée, avec des articulations claires et un sens accompli de la respiration. Le continuo est recherché. Même souci d'imagination avec Martin Haselböck (1991/51) et la Wiener Akademie, qui ont quelque chose à dire dans Vivaldi, malgré un programme sans originalité. Diversité attractive de la basse continue dans le Concerto pour 2 trompettes RV 537; jolie couleur de l'orgue touché par Haselböck dans le RV 542; mordant des flûtes traversières dans le RV 533, avec une ornementation vivifiante dans le finale; distribution somptueuse enfin du Concerto «in due cori» RV 585, avec trente instrumentistes sur scène, effectif peu

commun sur instruments anciens. Le plus intéressant enregistrement de Concertos pour vents est celui de Marion Verbrüggen (1991/37). Son agréable phrasé sauve l'épuisant Concerto pour flautino RV 444 de la simple démonstration de virtuosité digitale et pulmonaire. Mais le véritable plaisir tient à la conception de Nicholas Mc Gegan, par le modelé en pleins et en déliés de la courbe des cordes d'abord, par la qualité des timbres ensuite. Quant à Klaus Thunemann (1991/62), après la digestion de six années ayant suivi une précédente série de Concertos pour basson en 1985, il affronte maintenant les oeuvres que l'on pourrait qualifier d'«expiatoires», c'est-à-dire les pages de cruauté gratuite où la victime consentante se prête au jeu vivaldien qui consiste à accumuler en un minimum d'espace sonore un maximum de notes, alourdis par une stupéfiante quantité d'ornements que rajoute le bassoniste masochiste. La maîtrise de Thunemann dans les sections acrobatiques est prodigieuse. La performance est d'autant plus louable que ces concertos sont impitoyables avec la moindre faiblesse soliste, qui est sanctionnée par la rupture de l'unité du mouvement. L'attention est tout de suite orientée vers les dérapages, que l'on attend, crispé. Ce fut, hélas! le cas tout au long de l'intégrale peu raisonnable du téméraire Daniel Smith (1991/5) qui arrive à son terme. Les six volumes ont le mérite d'exister et d'être utilisables comme matériel de travail par le spécialiste.

Dix ans après son intégrale de la Musique Sacrée avec choeurs, Vittorio Negri complète l'édifice avec trois compacts regroupant l'intégrale de la Musique pour solistes, sur textes liturgiques (1991/63-65). La phalange soliste ne renouvelle pas, et c'est dommage, le miracle obtenu avec la participation de l'exceptionnel John Alldis Choir. Margaret Marshall, souple, ample, à la voix désormais mûrie, conserve de belles agilités, mais décroche avec peine les notes les plus périlleuses du *Laudate Pueri* RV 601, et virevolte avec moins de grâce. Jochen Kowalski est un contre-ténor au timbre curieux, assez féminin, d'une louable rectitude, à l'expression un peu raide. La basse est honorable, le ténor désolant, avec des aigus forcés et un phrasé manquant d'ampleur. Le bras de Negri est la probité même, la spiritualité sincère. Cette intégrale regroupe des inédits au disque charmants, comme le petit *Salve Regina* RV 617, simple, avec une partie généreuse de violon soliste. Si les petits hymnes RV 612 et RV 620 sont assez négligeables, le *Laudate Pueri* RV 600, jamais gravé depuis 1952, présente de bouleversants moments, comme le *Sic nomen Domini*, l'*Excelsus super omnes gentes Dominus* ou la doxologie. Le *Resurrexit* RV 615 est une page brillante. Le cuivre est excellent, le ténor sans finesse. La page la plus belle est pourtant le *Confitebor tibi Domine* RV 596, réellement écrit à trois voix avec abso-

lue maîtrise. Du grand Vivaldi, qui laisse rêver au plateau soliste dont bénéficiait Negri il y a dix ans. Anne Collins, Anthony Rolfe Johnson et Thomas Tomaszke auraient su révéler les beautés d'une page essentielle, qui ne sont ici qu'approchées. Deux nouvelles versions du «célèbre» *Gloria* RV 589 ont quelques mérites: celle de Hickox (1991/16), avec effectifs et instruments anciens; avec surtout une Emma Kirkby d'une douceur angélique. Le phrasé est soigné, le chœur jeune, encore un peu faible dans les pupitres d'altos et de ténors. A l'opposé, celle de Marriner (1991/29), avec Barbara Hendricks et Ann Murray, somptueuses. Notons beaucoup d'amplitude dans la conduite du chœur et une élégante réalisation à l'orgue de John Constable. Pour en terminer avec la Musique Sacrée, mentionnons la première gravure du motet *Clarae stellae scintillate* RV 625 par un contre-ténor passable (1991/30) qu'accompagne l'excellent Andrew Parrott.

La Musique vocale profane et l'opéra sont les oubliés de cette année du 250ème anniversaire de la mort du Prete Rosso. Signalons cependant la diffusion discrète de Cantates du fonds de Turin, dont les RV 650 et RV 669 n'avaient pas encore connu de gravure, par Nella Anfuso (1991/75), égale à elle-même... *L'Orlando* (1991/70) paraît en cassette video (aux normes américaines seulement), dans la production de 1989 du San Francisco Opera. La Horne conserve une immense autorité, malgré quelques fautes d'ornementation, et une scène de la folie un peu caricaturale, en regard de la création à Vérone en 1978. L'Alcina de Kathleen Kuhlman est une magicienne bien lascive, à des lieues de la ravageuse Sandra Browne. Jeffrey Gall, Ruggiero, reste incertain dans la justesse. Susan Patterson est par contre une Angelica charmante et le ténor débutant William Matteuzzi un Medoro acceptable.

## INDICE

Berthold Over, <i>Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"</i>	5
<i>Un autografo sconosciuto di Vivaldi nel Conservatorio «Benedetto Marcello» (Sommario)</i>	16
Mario Saccardo, <i>Un autografo vivaldiano a Vicenza</i>	17
<i>A Vivaldi Autograph in Vicenza (Summary)</i>	22
Michael Talbot, <i>New Light on Vivaldi's "Stabat Mater"</i>	23
<i>Nuova luce sullo «Stabat Mater» di Vivaldi (Sommario)</i>	37
Eleanor Selfridge-Field, <i>Vivaldi and the Accademia Filarmonica</i>	39
<i>Vivaldi e l'Accademia Filarmonica di Bologna (Sommario)</i>	49
Sylvie Mamy, <i>«Le Printemps» d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau</i>	51
<i>Vivaldi's "Primavera", revised and corrected at Paris by Nicolas Chédeville, Michel Corrette and Jean-Jacques Rousseau (Summary)</i>	65
Livia Pancino, <i>Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico</i>	67
<i>Vivaldi's Hand: a Graphological Analysis (Summary)</i>	95
Discographie Vivaldi n° 13 - 1991 (R.C. Travers)	97