

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



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

VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

14

1993

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

14

1993

RICORDI

INFORMAZIONI
E STUDI
VIVALDIANI

BOZZETTA ANTONIO
DIRETTORE
ITALIANO
ANTONIO VIVALDI
VENIZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

© 1993 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, Blechturm-gasse 33/5, 1050 Wien.

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

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

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

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

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

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

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

Olanda: KEES VLAARDINGERBROEK, Laurierhof 25, 1016 MA Amsterdam.

Repubblica Ceca: STANISLAVA STŘELCOVÁ, Jahodová 37, 106 00 Praha 6.

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

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

Introduction

Les articles publiés dans les «*Informazioni e studi vivaldiani*» ont d'une manière générale la fonction d'exposer les résultats des recherches effectuées ou celle de présenter les nouvelles découvertes. Même si les contributions peuvent donner lieu à la mise en œuvre de nouvelles études – ce qui sera souvent le cas – elles ont normalement ceci de commun qu'elles se rapportent à un travail accompli.

Il n'en est pas ainsi pour ce qui concerne le présent exposé.¹ Celui-ci est en effet publié principalement dans le but de préparer une tâche entamée depuis peu de temps, à savoir la rédaction d'un *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Große Ausgabe*.

Cet ouvrage embrassera, comme son précurseur,² l'ensemble de la production musicale actuellement connue du compositeur, mais les données parfois très succinctes et incomplètes de ce dernier seront remplacées par des informations plus amples et plus détaillées. Ainsi, chaque composition sera, à quelques exceptions près, identifiée par le moyen des incipit de chaque mouvement; de plus, on y trouvera toutes les références bibliographiques nécessaires permettant l'étude de la documentation relative aux œuvres individuelles.

La réalisation de ce projet, me semble-t-il, ne donnera pas lieu à de graves problèmes – à une exception près, à savoir l'identification des mouvements qui seront désignés par le numéro RV 749. A l'époque de sa publication, le catalogue de 1974 ne put entrer dans les détails de cette question. Sous ce numéro, le lecteur apprend en effet: «*Obwohl zahlreiche der einzeln überlieferten Arien durch die Libretti festgestellt worden sind [...], bleibt die Zuordnung mehrerer Vokalsätze noch unbestimmbar. Ihre genaue Anzahl kann zur Zeit nicht ermittelt werden*».

Deux dizaines d'années plus tard, le problème n'a toujours pas trouvé sa solution définitive. Il est vrai, toutefois, que pendant cette période la musicologie vivaldienne a fait de remarquables progrès dus aux recherches que plusieurs musicologues ont effectuées dans le domaine de la musique théâtrale du compositeur,³ mais les résultats obtenus jusqu'à ce jour ne sont pas complets. Non seulement les inventaires des airs détachés présentent un certain nombre de lacunes, mais les informations communiquées doivent parfois être complétées ou même rectifiées. Il paraît nécessaire et utile, autrement dit, de mettre de l'ordre dans ce domaine de la documentation vivaldienne.

A la même occasion il sera possible de compléter la liste des airs d'authenticité douteuse ou d'attribution inexacte, réunis sous le numéro d'identification RV Anh. 59.

Problèmes et méthodes

Du point de vue du catalogage, les nombreux morceaux détachés (airs, duets, chœurs, récitatifs etc.) soulèvent de nombreux problèmes fondamentaux.⁴ Pour l'étude de la question qui nous intéresse ici, il suffira d'attirer l'attention sur les trois questions suivantes: l'attribution à Vivaldi des mouvements détachés, leur identité et l'identification des opéras auxquels ils appartiennent.

L'attribution à Vivaldi

Pour ce qui concerne la *nom du compositeur*, celui-ci n'est en effet pas toujours inscrit dans les sources manuscrites; dans ces cas, l'attribution se fonde soit sur des éléments graphiques (notamment les manuscrits autographes et ceux qui sont écrits par des copistes ayant travaillé à son service),⁵ soit sur l'origine des documents. Ainsi, les manuscrits qui font partie des collections que Vivaldi a formées lui-même sont de toute évidence d'importance primordiale puisqu'elles comportent exclusivement, semble-t-il, ses propres œuvres.

L'attribution à Vivaldi des compositions vocales d'origine théâtrale peut en outre se fonder sur les paroles chantées lorsque celles-ci se trouvent dans les livrets qui se rapportent à ses opéras. Cette méthode comporte cependant un élément d'incertitude étant donné que les textes dramatiques à l'époque étaient souvent mis en musique par plusieurs compositeurs. Les difficultés que soulève ainsi la question de l'attribution expliquent le fait qu'un certain nombre d'airs d'opéra en temps moderne ont été signalés à tort comme des compositions de Vivaldi.

Il importe de noter, en outre, que de nombreux manuscrits comportent des arrangements divers des compositions. Très souvent il est question de réductions pour voix seule accompagnée de la basse continue, quelquefois avec le supplément d'un instrument soliste. Dans certains cas, les airs ont été privés de leurs introductions instrumentales («ritournelles»). Les auteurs de ces modifications sont inconnus, mais puisque nous ne connaissons, pour le moment, aucun document

permettant de conclure que Vivaldi ait lui-même modifié ses propres airs de la sorte, l'authenticité des divers arrangements et réductions doit être mise en doute.

La même question se pose naturellement au sujet des airs dont les paroles chantées sont différentes de celles des sources authentiques. A titre d'exemple il est fort peu probable que Vivaldi ait lui-même remplacé les textes italiens par les vers en latin et en allemand qui sont inscrits dans les manuscrits des trois compositions vocales sacrées, RV 646-648 (cf. n^{os} 252-254); même si la musique des trois compositions ne donne lieu à aucun doute au sujet de l'authenticité, les versions en question sont fort douteuses.⁶ Il en est de même pour ce qui concerne les airs qui sont repris avec des nouvelles paroles pour les *pasticci* arrangés par d'autres compositeurs (voir par exemple les airs n^{os} 198, 205 et 208). Pour les mouvements dont la musique est connue avec un texte chanté différent, la référence à celui-ci est indiquée par «M:..».

L'identification des mouvements individuels

La nécessité de soulever cette question n'est pas due seulement à l'existence des nombreuses variantes des paroles chantées, motivées souvent par leur reprise dans de nouveaux contextes dramatiques (voir par exemple les airs n^{os} 42 et 112), ni à la présence des divers arrangements musicaux signalés plus haut. Les circonstances dans lesquelles Vivaldi et, d'une manière générale, les compositeurs de l'époque, ont travaillé ne doivent pas être laissées hors considération. Souvent, en effet, les mêmes paroles chantées ont pu servir à des compositions différentes, et inversement la musique une fois écrite a pu être appliquée à d'autres vers. Il ne suffit donc pas, pour déterminer l'identité d'un air, d'en noter les seules paroles ou d'en considérer exclusivement la musique. A titre d'exemple, les deux partitions connues de *Farnace* (voir plus bas) contiennent deux compositions dissemblables de l'air *Combattono quest'alma* (I, 2). D'autre part, l'air *Aure lievi che spirate* qui se trouve dans *La fida ninfa* (I, 7) est musicalement le même que l'air *Per salvar quell'anima* de *L'Olimpade* (III, 4); les airs *Vedrai nel volto di quella infelice* d'*Arsilda, regina di Ponto* (II, 8), *Non basta al labro* de *Tito Manlio* de 1719 (III, 6) et *O quante lagrime le farai spargere* de *La virtù trionfante* (II, 6) donnent lieu à la même observation.

Pour le présent exposé il suffira cependant, pour des raisons pratiques, de signaler les mouvements individuels par le seul moyen des

incipit alphabétiques, sauf dans les quelques cas où des indications supplémentaires seront indispensables pour éviter toute confusion, notamment le début de la seconde section des paroles chantées, séparée des premières paroles par le signe «||».

L'identification des opéras

Les *contextes scéniques* dans lesquels se situent les divers mouvements détachés, d'autre part, ne donnent lieu à aucune hésitation dans les cas où des informations de ce genre sont inscrites dans les documents (titre des opéras, noms des théâtres, années et saisons etc.). Le plus souvent, cependant, les documents sont silencieux sur cette question, si bien que l'identification des opéras dont proviennent les mouvements détachés se fonde sur la musique ou, dans les cas où les partitions demeurent inconnues, sur les paroles chantées.

À l'incertude déjà signalée à propos de l'application de cette méthode s'en ajoutent d'autres. C'est un fait bien connu que Vivaldi, à plusieurs occasions, a modifié plus ou moins considérablement ses opéras en vue de nouvelles représentations. Il en a non seulement retranché certains mouvements et ajouté d'autres, mais il a encore souvent repris des airs composés à l'origine pour d'autres œuvres scéniques; en plus de cela il a, suivant les circonstances, remanié l'ordre des scènes. Parfois, les opéras ont été représentés sous de nouveaux titres.

Ceci nécessite, semble-t-il, la présentation d'une vue d'ensemble des œuvres scéniques que la documentation actuellement disponible (partitions, livrets et anciens catalogues)⁷ permet d'attribuer sûrement à Vivaldi (voir plus bas). La liste ne mentionne donc pas les diverses reprises qui, selon toutes les apparences, ont été arrangées par d'autres, telles que *Ottone in villa*, Trévisé 1729, *Armida al campo d'Egitto*, Venise 1731 ou *Il giorno felice*, Vienne 1737; ces œuvres n'entrent naturellement pas en considération sous le rapport du travail créateur de Vivaldi. D'autre part, l'exposé comprend à la fois des informations d'ordre chronologique et bibliographique et, afin de permettre l'identification exacte des versions individuelles, l'introduction d'une numérotation plus détaillée et plus précise que celle du catalogue de 1974.

Conclusions

Les airs dont il n'est pas possible d'identifier l'origine par le concours de la documentation actuellement disponible (partitions, livrets, mouvements détachés) se divisent naturellement en deux groupes. Le premier, désigné par le numéro d'identification RV 749, réunit les compositions authentiques dont ni la musique ni les paroles chantées sont connues dans d'autres contextes. A ce même groupe appartiennent les airs dont l'identité ne peut être déterminée sûrement. Le second groupe comprend les mouvements dont la musique est connue, mais dont l'origine des paroles chantées n'a pas pu être identifiée. Ces compositions soulèvent le doute au sujet de l'authenticité, notamment lorsqu'il est question d'airs qui font partie des *pasticci* arrangés par d'autres compositeurs; elles seront par conséquent rangées sous le numéro d'identification Anh. 59. Les trois compositions vocales sacrées RV 646-648 seront désormais rangées dans le même groupe. Ainsi qu'il a été affirmé plus haut, rien ne permet de croire que Vivaldi soit l'auteur des divers arrangements et réductions; celles-ci seront cependant signalées sous les opéras individuels.

Jusqu'à nouvel avis les deux groupes en question comprennent les mouvements suivants (les numéros d'ordre à l'intérieur des deux sections sont provisoires):⁸

RV 749

<i>Creder così mi giovà</i> (n° 234)	RV 749.1
<i>D'amore il dolce strale</i> (n° 215)	RV 749.2
<i>Dammi l'ali ma quelle</i> (n° 4)	RV 749.3
<i>Di due rai languir costante</i> (n° 27a-b)	RV 749.4
<i>E ver la navicella</i> (n° 212)	RV 749.5
<i>La farfalletta audace s'invola</i> (n° 192)	RV 749.6
<i>La pastorella sul primo albore</i> (n° 39)	RV 749.7
<i>Lascia di sospirar</i> (n° 245)	RV 749.8
<i>Luccioletta vezzosetta</i> (n° 213)	RV 749.9
<i>Non cada, non pera</i> (n° 149)	RV 749.10
<i>Par che risplenda un raggio</i> (n° 25)	RV 749.11
<i>Parmi udirti col pensiero</i> (Musique: <i>Se correndo in seno al mare</i> , n° 188)	RV 749.12
<i>Se fido rivedrò l'oggetto</i> (n° 23)	RV 749.13
<i>Se lascio di sperare</i> (Musique: <i>Se lascio d'adorare</i> , n° 181)	RV 749.14
<i>Sento ancor quel dolce labro</i> (n° 175, 228)	RV 749.15

<i>Senza rimorso in fida alma</i> (récitatif, n° 24)	RV 749.16
<i>Se tu vuoi ch'io m'innamori</i> (n° 237)	RV 749.17
<i>Sovente il sole</i> (n° 251)	RV 749.18
<i>Speranza mia tu sei</i> (Musique: <i>Amato ben tu sei</i> , n° 233)	RV 749.19
<i>Vorrei sperare aita</i> (Musique: <i>Vorrei veder anch'io</i> , n° 239)	RV 749.20
<i>Zeffiretti che sussurrate</i> (Musique: <i>Onde chiare che sussurrate</i> , n° 26)	RV 749.21

RV Anh. 59

Sous ce numéro d'identification le catalogue publié en 1974 signale les airs suivants:

Manuscrit à Berlin (B):

<i>Che m'ami ti prega</i>	RV Anh. 59.1
<i>Con empia crudeltà</i>	RV Anh. 59.2
<i>Dí se senti sul bel volto</i>	RV Anh. 59.3
<i>Già sede in calma</i>	RV Anh. 59.4
<i>Per mia pace</i>	RV Anh. 59.5
<i>Tuona a destra</i>	RV Anh. 59.6

Manuscrit à Cambridge (Cfm):

<i>Che quel cor, quel ciglio</i>	RV Anh. 59.7
<i>Di te degno non sarei</i>	RV Anh. 59.8
<i>Pensa ad amare</i>	RV Anh. 59.9
<i>Per far che risplenda</i>	RV Anh. 59.10
<i>Saper bramante tutto il mio core</i>	RV Anh. 59.11
<i>Se in campo armato</i>	RV Anh. 59.12
<i>Se l'amor mio tu rendi</i>	RV Anh. 59.13

Manuscrit à Skara (SK):

<i>Fu di re comando allora</i>	RV Anh. 59.14
--------------------------------	---------------

A ces compositions s'ajoutent les airs suivants, d'attribution inexacte ou douteuse:

<i>A questo core pregio si fa</i> (M: <i>L'essere amante col- pa non è</i> , RV 729 III, 2)	RV Anh. 59.15
<i>Agitata da più venti</i>	RV Anh. 59.16
<i>Già si sa ch'un empio sei</i>	RV Anh. 59.17

<i>Io ritorno a rivederti</i>	RV Anh. 59.18
<i>La mia bella pastorella</i> (M: Solo quella guancia bella, RV 739 I, 3)	RV Anh. 59.19
<i>Non val consiglio</i>	RV Anh. 59.20
<i>So che nascondi</i> (M: Benché nasconda la serpe in seno, RV 728 II, 2, et Imeneo più chiare e belle, RV 702-B I, 6)	RV Anh. 59.21
<i>Tu solo solo sei la mia speranza</i> (M: Amato ben tu sei la mia speranza)	RV Anh. 59.22
<i>Vibro il ferro e pur non so</i>	RV Anh. 59.23
Œuvres vocales sacrées:	
<i>Ad corda reclina</i> (RV 646)	RV Anh. 59.24
<i>Eja voces plausum date</i> (RV 647)	RV Anh. 59.25
<i>Ihr Himmel nun</i> (RV 648)	RV Anh. 59.26

DOCUMENTATION⁹

Vue d'ensemble des œuvres scéniques de Vivaldi

RV 695	<i>L'Adelaide</i> Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, Carnaval 1735 Partition inconnue.
RV 696	<i>Alvilda regina de' Goti</i> → RV Anh. 88
RV 697	<i>Argippo</i> Praha, Teatro del Conte di Sporck, Automne 1730 Partition inconnue.
RV 698	<i>Aristide</i> → RV Anh. 89
RV 699-A	<i>Armida al campo d'Egitto</i> ¹⁰ Venezia, Teatro S. Moisè, Carnaval 1718 Partition: Torino (Tn), Foà 38, fol. 22-108. Actes I et III. La partition contient la version RV 699-A et quelques mouvements ajoutés pour la version RV 699-D.
RV 699-B	<i>Armida al campo d'Egitto</i> Mantova, Teatro Arciduciale, Avril et Mai 1718 Partition inconnue, voir note 10.

- RV 699-C *Gl'inganni per vendetta* (RV 720)
Vicenza, Nuovo Teatro delle Grazie, 1720
Partition inconnue.
- RV 699-D *Armida al campo d'Egitto*¹¹
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1738
Partition, voir RV 699-A.
- RV 700 *Arsilda regina di Ponto*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1716
Partitions: Torino (Tn), Foà 35, fol. 2-172. Version primitive de l'opéra. – Fol. 173-295. Copie au net non autographe de la version définitive.
Airs détachés d'origine attestée (titre et contexte):
- | | |
|--------|--|
| I, 1 | L'esperto nocchiero 87 |
| I, 2 | Io sento in questo seno 80 |
| I, 3 | Col piacer della mia fede 76 |
| I, 4 | Fingi d'aver un cor 81 |
| I, 7 | La tiranna avversa sorte 82 |
| I, 11 | Perché veggo nel tuo volto 83 |
| I, 14 | Porta amore una tal face 84 |
| I, 15 | Io son quel gelsomino 77 |
| II, 1 | Un certo non so che 86 |
| II, 5 | Precipizio è del mio petto 88 |
| II, 8 | Vedrai nel volto di quella infelice 85 |
| II, 11 | Siano gli astri a me tiranni 90 |
| II, 12 | Son come farfalletta 91 |
| II, 14 | Quando sorge in ciel l'aurora 78 |
| III, 4 | Ride il fior, canta l'augello 89 |
| III, 6 | La mia gloria ed il mio amore 79 |
- RV 701 *Artabano re de' Parti* → RV 706-B, 706-C, 706-D
- RV 702-A *L'Atenaide*
Firenze, Teatro di Via della Pergola, Carnaval 1729
Partition inconnue.
- RV 702-B *L'Atenaide*
Représentation en 1731-32?
Partition: Torino (Tn), Giordano 39, fol. 2-170. La version diffère considérablement de celle de la représentation de 1729; il s'agit probablement d'une nouvelle version, destinée à une représentation inconnue.
- RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)*
Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, Carnaval 1735
Partition: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 141-292.

- RV 704 *La Candace*
Mantova, Teatro Arciduciale, Carnaval 1720
Partition inconnue.
- RV 705 *Catone in Utica*
Verona, Teatro dell'Accademia, Mai 1737
Partition: Torino (Tn), Foà 38, fol. 110-184. Actes II et III.
- RV 706-A *La costanza trionfante*
Venezia, Teatro S. Moisè, Carnaval 1716
Partition inconnue.
- RV 706-B *Artabano re de' Parti* (RV 701)
Venezia, Teatro S. Moisè, Carnaval 1718
Partition inconnue.
- RV 706-C *Artabano re de' Parti* (RV 701)
Vicenza, Teatro di Piazza, Carnaval 1719
Partition inconnue.
- RV 706-D *L'Artabano* (RV 701)
Mantova, Teatro Arciduciale, Carnaval 1725
Partition inconnue.
- RV 706-E *Doriclea* (RV 708)
Prahá, Teatro del Conte di Sporck, Carnaval 1732
Partition inconnue.
- RV 707 *Cunegonda*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1726
Partition inconnue.
Le livret étant anonyme, l'attribution à Vivaldi se fonde sur les anciens catalogues.
- RV 708 *Doriclea* → RV 706-E
- RV 709-A *Dorilla in Tempe*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1726
Partition inconnue.
- RV 709-B *Dorilla in Tempe*
Prahá, Teatro del Conte di Sporck, Printemps 1732
Partition inconnue.
- RV 709-C *Dorilla in Tempe*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1734
Partition inconnue.

RV 709-D

Dorilla in Tempe

Représentation?

Partition: Torino (Tn), Foà 39, fol. 142-295. La version de la partition est un *pasticcio* qui ne correspond que partiellement à la version représentée en 1734.

RV 710

Ercole sul Termodonte

Roma, Teatro Capranica, Carnaval 1723

Partition inconnue.

Airs détachés d'origine attestée (titres et contextes):

- I, 1 Sereno il cielo 125
- I, 1 Dea di Delo, che nel cielo 124
- I, 2 Con aspetto lusinghiero 111, 145
- I, 3 Certo pensier ch'ò in petto 112
- I, 4 Vedrà l'empia, vedrà, che qual soglio 108
- I, 4 Quella beltà sol degna è d'amor 122
- I, 5 Un certo non so che 120
- I, 6 Occhio che il sol rimira 113
- I, 10 Non saria pena la mia 118
- I, 11 Un sguardo, un vezzo, un riso 127, 195
- I, 12 Sento con qual diletto 109
- I, 13 Lascia di sospirar 110
- II, 1 Da due venti un mar turbato 119, 140
- II, 1 Bel piacer ch'è la vendetta 105
- II, 1 Onde chiare che sussurrate 142
- II, 3 Pur che appaghi un giusto sdegno 115
- II, 4 Se ingrata sera 107
- II, 4 Sì, bel volto che ti adoro 106
- II, 7 Tender lacci egli pretese 114
- II, 8 No, non dirai così 144
- II, 9 Io sembro appunto quell'augelletto 116
- II, 10 Ei nel volto ha un non so che 126, 196
- III, 3 Non sia della vittoria 141
- III, 3 Qual dispersa tortorella 117
- III, 7 Amato ben tu sei la mia speranza 104, 143, 197
- III, 7 Ti sento sì, ti sento 121
- III, 8 Spera bel idol mio 123

RV 711-A

Farnace

Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1726

Partition inconnue.

RV 711-B

Farnace

Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1727

Partition inconnue.

RV 711-C

Farnace

Praha, Teatro del Conte di Sporck, Printemps 1730

Partition inconnue.

- RV 711-D *Farnace*
 Pavia, Teatro Omodeo, 1731
 Partition: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 2-139.
- RV 711-E *Farnace*
 Mantova, Teatro Arciducal, Carnaval 1732
 Partition inconnue.
- RV 711-F *Farnace*
 Treviso, Teatro Dolfin, Carnaval 1737
 Partition inconnue.
- RV 711-G *Farnace*
 Ferrara, 1738. La représentation n'eut pas lieu.
 Partition: Torino (Tn), Giordano 37, fol. 58-160. Version inachevée.
- RV 712 *La fede tradita e vendicata*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1726
 Partition inconnue.
- RV 713 *Feraspe*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Autumne 1739
 Partition inconnue.
- RV 714 *La fida ninfa*
 Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, Janvier 1732
 Partition: Torino (Tn), Giordano 39bis, fol. 155-298.
- RV 715 *Filippo re di Macedonia* (Acte III de Vivaldi)
 Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1721
 Partition inconnue.
- RV 716 *Ginevra principessa di Scozia*
 Firenze, Teatro di Via della Pergola, Carnaval 1736
 Partition inconnue.
- RV 717 *Il Giustino*
 Roma, Teatro Capranica, Carnaval 1724
 Partition: Torino (Tn), Foà 34, fol. 2-184.
 Airs détachés d'origine attestée (titres):
 I, 11 No, bel labro, men sdegnoso 178
 III, 7 La cervetta timidetta 179
- RV 718 *La Griselda*
 Venezia, Teatro S. Samuele, Fiera 1735
 Partition: Torino (Tn), Foà 36, fol. 128-247.

- RV 719 *L'Incoronazione di Dario*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1716
Partition: Torino (Tn), Giordano 38, fol. 177-310.
- RV 720 *Gl'inganni per vendetta* → RV 699-C
- RV 721 *L'inganno trionfante*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1725
Partition inconnue.
Le livret étant anonyme, l'attribution à Vivaldi se fonde sur les anciens catalogues.
- RV 722 *Ipermestra*
Firenze, Teatro di Via della Pergola, Carnaval 1727
Partition inconnue.
Air détaché d'origine attestée (titre):
II, 5 Sazierò col morir mio 162
- RV 723 *Motezuma*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1733
Partition inconnue.
- RV 724 *Nerone fatto Cesare* (12 Airs de Vivaldi)
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1715
Partition inconnue.
- RV 725 *L'Olimpiade*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1734
Partition: Torino (Tn), Foà 39, fol. 1-140.
Airs détachés d'origine attestée (titres):
I, 7 Più non si trovano 167
I, 8 Mentre dormi amor fomenti 166
III, 5 Son qual per mare ignoto 168
- RV 726 *L'oracolo in Messenia*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1738
Partition inconnue.
- RV 727 *Orlando finto pazzo*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1714
Partition: Torino (Tn), Giordano 38, fol. 2-175.
Airs détachés d'origine attestée (titres et contexte):
I, 7 Sentire che nel sen 250
II, 4 Per lo stral che vien dai rai 249

- RV 728 *Orlando (furioso)*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1727
Partition: Torino (Tn), Giordano 39bis, fol. 2-153.
- RV 729 *Ottone in villa*
Vicenza, Teatro di Piazza, Mai 1713
Partition: Torino (Tn), Foà 37, fol. 2-118.
- RV 730 *Rosilena ed Oronta*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1728
Partition inconnue.
- RV 731 *Rosmira (fedele)*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1738
Partition: Torino (Tn), Foà 36, fol. 2-126.
- RV 732 *Scanderbeg*
Firenze, Teatro di Via della Pergola, Été 1718
Partition inconnue. Deux fragments, vraisemblablement de la
partition originale, se trouvent à Torino (Tn), Foà 28, fol. 84-
87 et 117-126.
Airs détachés d'origine attestée (inscriptions diverses et con-
texte):
- | | |
|--------|--------------------------------------|
| I, 8 | Fra catene ognor penando 21 |
| II, 9 | Ormondo, ti scordasti (récitatif) 32 |
| II, 9 | Con palme ed allori 33 |
| II, 10 | Che pensi Ormondo? (récitatif) 34 |
| II, 10 | Se a voi penso o luci belle 35 |
- RV 733 *Semiramide*
Mantova, Teatro Arciducal, Carnaval 1732
Partition inconnue.
- RV 734 *La Silvia*
Milano, Regio Teatro Ducale, Août 1721
Partition inconnue.
- RV 735-A *Siroe re di Persia*
Reggio, Teatro Pubblico, Fiera 1727
Partition inconnue.
- RV 735-B *Siroe re di Persia*
Ancona, Teatro della Fenice, Été 1738
Partition inconnue.
- RV 735-C *Siroe re di Persia*
Ferrara, Teatro Bonacossi, Carnaval 1739
Partition inconnue.

- RV 736 *Teuzzone*
Mantova, Teatro Arciducal, Carnaval 1719
Partitions: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 293-298 (Sinfonia),
et Foà 33, fol. 2-141. – Berlin (B), N. Mus. ms. 125. Copie au
net.
- RV 737 *Tieteberga*
Venezia, Teatro S. Moisè, Autumne 1717
Partition inconnue. Un fragment de la partition originale se
trouve à Torino (Tn), Foà 28, fol. 115-116.
Air détaché d'origine attestée (titre et contexte):
III, 11 L'innocenza sfortunata 31
- RV 738-A *Tito Manlio*
Mantova, Teatro Arciducal, Carnaval 1719
Partitions: Torino (Tn), Giordano 39, fol. 172-365. – Foà 37,
fol. 120-306 (Copie au net non autographe).
- RV 738-B *Tito Manlio*
Représentation inconnue (1739?).
Partition inconnue.
- RV 739 *La verità in cimento*
Venezia, Teatro S. Angelo, Autumne 1720
Partition: Torino (Tn), Foà 33, fol. 142-147 (Sinfonia) et fol.
149-316.
Airs détachés d'origine attestée (titre et contexte):
I, 3 Solo quella guancia bella 99
I, 5 Tu m'offendi, ma non rendi 92
I, 9 Fragil fior ch'appena nasce 103
I, 10 No, non ti credo bel volto amabile 100
I, 10 Non posso prestar fede 96
I, 12 Amato ben tu sei la mia speranza 101
I, 12 Amato ben tu sei la mia speranza 231
II, 2 Addio caro. Tu ben sai 93
II, 5 Non veglia così cauto il pastorello 102
III, 1 Quando serve alla ragione 98
III, 7 Con cento e cento baci 94
III, 6 Lo splendor ch'ha sul volto il mio bene 95
n° 72 Sei tiranna ma son fedele 97
- RV 740 *La virtù trionfante (Tigrane)* (Acte II de Vivaldi)
Roma, Teatro Capranica, Carnaval 1724
Partition: Torino (Tn), Giordano 37, fol. 2-56.
Air détaché d'origine attestée (titres):
II, 11 Lascierà l'amata salma 180, 194

RV 777 *Il giorno felice* → RV Anh. 92

RV 778 *Tito Manlio*

Roma, Teatro della Pace, Carnaval 1720

Partition inconnue.

Airs détachés d'origine certaine (contexte):

- II, 13 La fatal sentenza al figlio 128 (G. Giorgi?)
- III, 1 Speri con le preghiere (récitatif) 137, 146
- III, 1 Parto contenta, volto amoroso 138, 147
- III, 2 Manlio col proprio sangue (fin de récitatif) 159
- III, 2 Non m'affligge il tormento di morte 134, 160
- III, 4 Che de' tuoi rai cocenti (fin de récitatif) 155
- III, 4 A te sarò fedel 135, 156
- III, 5 Olà, Manlio fra ceppi a me sia scorto (fin de récitatif) 153
- III, 5 Splender fra il cieco orror 139, 154
- III, 6 Il figlio, il reo torni in catene 131, 152
- III, 7 Ti lascerei gl'affetti miei 130, 150
- III, 8 O tu che per Alcide (récitatif) 157
- III, 8 Vaghe pupille belle 136, 158
- III, 9 Sta pur sicuro 129
- III, 14 Meco gioite belle amoroze 132, 151
- III, 15 Già lasciò la nobil salma 133
- III, 16 Al dio dell'armi (chœur) 148
- ? Non cada, non pera 149

Appendice («Anhang»)

Les œuvres signalées ci-après sont: 1) quelques *pasticci* de divers auteurs qui comportent un ou plusieurs airs de Vivaldi (voir aussi p. 33), 2) quelques opéras de Vivaldi que d'autres ont repris sous un nouveau titre, 3) les opéras retranchés du catalogue des compositions authentiques.

RV Anh. 55 *La tirannia castigata*

Praha, Teatro del Conte di Sporck, Carnaval 1726

Partition inconnue.

RV Anh. 57 *Die über Liebe und Hass siegende Beständigkeit oder Tigra-
ne*

Hamburg, 1719

Partition inconnue.

Airs détachés d'origine attestée (titres):

- I, 10 Deh, lasciami in pace 171
- II, 18 Ti sento sì, ti sento || ? 172
- III, 18 Se vince il caro sposo 173

- RV Anh. 67 *Didone abbandonata* de Georg Friedrich Händel
 London, 1737
 Partition: London (Lbm), 31607.
 Air de Vivaldi:
 II, 12 Ritorna a lusingarmi 206
- RV Anh. 77 *Alceste* de Georg Caspar Schürmann
 Hamburg, 1719
 Partition: Berlin (B), Mus. ms. 20360.
 Airs détachés d'origine attestée:¹²
 I, 10 A questo core pregio si fa 198
 I, 11 Hai sete di sangue 199
 II, 11 Sento ancor quel dolce labro 175
 III, 5 Non paventi giammai le cadute 200
- RV Anh. 78 *Arianna*
 Représentation?
 Partition inconnue.
- RV Anh. 79 *Arminio*
 London, 1714
 Partition: Cambridge (Cfm), 24 F 14.
 Air de Vivaldi:
 II, 7? Io sembro appunto quell'augelletto 201
- RV Anh. 80 *Catone* de Georg Friedrich Händel
 London, 1732
 Partition: Hamburg (Hs), M A/1012.
 Airs de Vivaldi:
 I, 7 La cervetta timidetta 202
 II, 3 Vaghe luci, luci belle 203
 II, 10 (So che nascondi 205)
- RV Anh. 81 *Eumene* de Francesco Gasparini
 Napoli, 1715
 Partition: London (Lbm), 14236.
 Air de Vivaldi:
 II, 3 supplément (Io sono [sento?] appunto quell'augelletto 207)
- RV Anh. 82 *Jason* de Georg Caspar Schürmann
 Hamburg, 1720
 Partition: Berlin (B), Mus. ms. 20 362 (ancienne cote: 4240).
 Air de Vivaldi:
 II, 7 Lascia di sospirar || Mi duol de' tuoi sospir 170, 209

- RV Anh. 83 *Der lächerliche Prinz Jodelet* de Reinhard Keiser
Hamburg, 1726
Partition: Berlin (B), Mus. ms. 11492.
Air de Vivaldi:
V, 8 Ti sento sì, ti sento || E dice al mesto cor 210
- RV Anh. 84 *Orlando furioso* de G. A. Ristori
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1714
Partition fragmentaire des actes I e II: Torino (Tn), Giordano
37, fol. 162-250, voir p. 35
- RV Anh. 88 *Alvilda regina de' Goti* (RV 696)
Praha, Teatro del Conte di Sporck, Printemps 1731
Partition inconnue.
- RV Anh. 89 *Aristide* (RV 698)
Venezia, Teatro S. Samuele, Automne 1735
Partition inconnue.
- RV Anh. 91 *La Ginevra* de Leonardo Vinci
Représentation?
Partition: Paris BC (BN), D. 14296.
Air de Vivaldi:
Acte e scène? (Tu solo solo sei la mia speranza 208)
- RV Anh. 92 *Il giorno felice* (RV 777, version modifiée de *La fida ninfa* RV
714)
Wien, 1737
Partition inconnue.

Mouvements détachés

Les sources des mouvements détachés se divisent en quatre groupes principaux:

- I. Les collections. Celles-ci se divisent en plusieurs sections selon leur nature et leur importance:
 1. Les collections établies par Vivaldi page 23
 2. Les collections établies par d'autres:
 - A. Mouvements provenant d'un opéra page 27
 - B. Mouvements provenant de divers opéras page 31
- II. Les partitions d'opéra d'autres compositeurs (*pasticcios*) comprenant des airs de Vivaldi page 34
- III. Les mouvements isolés:
 - A. Manuscrits page 36
 - B. Sources imprimées page 42
- IV. Les catalogues et inventaires page 42

Les références aux opéras

Pour les airs dont l'origine est attestée par les titres inscrits dans les sources individuelles ou dont elle peut être déduite par les contextes dans lesquels ils se trouvent, les références aux opéras ne comprennent naturellement que les œuvres scéniques en question. Ainsi, l'origine de l'air *Ti sento sì, ti sento*, n° 121, est explicitement et exclusivement RV 710 *Ercole sul Termodonte*; en l'occurrence, les autres opéras dans lesquels se trouvent les mêmes paroles – et notamment les diverses variantes de celles-ci – doivent être laissés hors considération.

Au sujet des airs qui apparaissent dans plusieurs opéras différents mais dont l'origine ne se laisse pas déterminer à défaut d'indications précises, les références comprennent normalement le premier opéra dans lequel ils se situent; dans certains cas, cependant, une œuvre scénique postérieure peut entrer en considération. À titre d'exemple, l'air *Gelido in ogni vena*, n° 73, a sans doute été composé pour RV 735-A *Siroe re di Persia*, de 1727, mais à en juger d'après le contexte il est logique de penser que le manuscrit soit copié d'après la partition de RV 711-D *Farnace*, représenté en 1731, où Vivaldi l'a repris.

De même, pour les airs qui se rapportent aux opéras dont les partitions connues ne sont pas celles des premières représentations, les références communiquées sont celles des versions transmises complètement; ceci est motivé par le fait que certains textes, ainsi qu'il a été affirmé plus haut, ont été mis en musique plusieurs fois. L'air *Eccelso trono*, n° 56, par exemple, est certainement identique à celui de la version manuscrite de l'opéra en question,

RV 702-B *L'Atenaide*, mais on ne peut pas exclure que Vivaldi, pour la première version, ait composé une musique différente.

L'existence des airs dont je n'ai pas encore eu accès à la documentation et dont les titres et les références ne sont pas communiqués ci-après, se fonde sur l'ouvrage cité de R. Strohm (voir note 3).

Remarques sur les manuscrits autographes

Les documents manuscrits qui remontent à Vivaldi personnellement se divisent en quatre groupes principaux, à savoir: 1. manuscrits entièrement autographes (musique et paroles chantées sont écrites de la main de Vivaldi); 2. manuscrits partiellement autographes (une partie du texte musical et des paroles chantées est écrite de la main de Vivaldi); 3. manuscrits dont la musique est écrite par un copiste et dont les paroles chantées sont ajoutées par le compositeur; 4. manuscrits écrits entièrement par des copistes mais comportant quelques inscriptions ajoutées par Vivaldi (titre, nom d'auteur, corrections etc.).

Les informations concernant la nature graphique des documents individuels seront communiquées dans le *Verzeichnis* en préparation. Cependant, il semble utile de noter ici que les manuscrits écrits entièrement de la main de Vivaldi ou qui comportent des inscriptions autographes quelconques sont relativement peu nombreux. En effet, à quelques rares exceptions près, ils se trouvent tous dans les deux collections qui ont été formées par lui-même. Cette observation permet de conclure que les airs d'opéra de Vivaldi étaient à l'époque l'objet d'un intérêt qui ne doit pas être négligé. Sa renommée en qualité de compositeur, autrement dit, ne se fondait donc pas exclusivement sur ses sonates, ses concertos et autres compositions instrumentales mais sur une plus vaste partie de sa production musicale.

Groupe I, 1^{ère} section: Collections établies par Vivaldi

Collection Ia et Ib: Torino (Tn), Foà 28, fol. 41-176.

50 airs et autres mouvements provenant de divers opéras de Vivaldi, datant des années 1718 à 1721. Il s'agit en réalité de deux collections comprenant respectivement 9 et 6 manuscrits en partition. Par la suite d'une erreur de classement les deux parties dont se compose le manuscrit du mouvement n° 27 ont été séparées; de même, le mouvement n° 50 a été séparé de son contexte original, à savoir le manuscrit n° 10 (airs nos 28-30).

1^{ère} collection

Manuscrit n° 1. Titre: *Arie Del Vivaldi*.

1. fol. 41r-42r: *Parli in te, parli il cor mio*

RV 704 I, 2

2. fol. 42v-44v: *Chi s'oppone a' miei voleri*

RV 704 I, 3

Manuscrit n° 2.

- | | |
|---|----------------|
| 3. fol. 45r-46r: <i>Sei tiranna se un ben fedel</i> | RV 734 III, 2 |
| 4. fol. 46v-48r: <i>Dammi l'ali ma quelle</i> | RV 749.3 |
| 5. fol. 48v-49v: <i>D'improvviso riede il riso</i> | RV 738-A II, 2 |
| 6. fol. 49v-55v: <i>Se non v'aprite al di</i> | RV 738-A II, 5 |

Manuscrit n° 3.

- | | |
|---|-----------------|
| 7. fol. 56r-v: <i>Dille ch'il viver mio</i> | RV 736 III, 8 |
| 8. fol. 56v-58r: <i>Nelle mie selve natie</i> | RV 732 II, 2 |
| 9. fol. 58v-60r: <i>Liquore ingrato beve il fanciullo</i> | RV 738-A I, 4 |
| 10. fol. 60r-61v: <i>È pur dolce ad un'anima amante</i> | RV 738-A I, 6 |
| 11. fol. 61v-64r: <i>Orribile lo scempio</i> | RV 738-A I, 8 |
| 12. fol. 64r-v: <i>Dar la morte a te, mia vita</i> | RV 738-A II, 9 |
| 13. fol. 64v-67r: <i>Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio</i> | RV 738-A II, 10 |
| 14. fol. 67r-69r: <i>Andrò fida e sconsolata</i> | RV 738-A II, 14 |

Manuscrit n° 4.

- | | |
|---|---------------|
| 15. fol. 70r-72r: <i>Quell'augellin che canta</i> | RV 734 II, 1 |
| 16. fol. 73r-75r: <i>Scherzeran sempre d'intorno</i> | RV 734 II, 3 |
| 17. fol. 75r-77r: <i>Fiume, che torbido</i> | RV 734 II, 6 |
| 18. fol. 77v-79r: <i>È barbaro quel cor</i> | RV 734 II, 9 |
| 19. fol. 79v-81r: <i>Pronto servir, aver un dolce affetto</i> | RV 734 II, 11 |
| 20. fol. 81v-83v: <i>Mi fe' reo l'amor d'un figlio</i> | RV 739 I, 1 |

Manuscrit n° 5. Vraisemblablement fragment de la partition de *Scanderbeg*

- | | |
|---|-------------|
| 21. fol. 84r-87r: <i>Fra catene ognor penando</i> | RV 732 I, 8 |
|---|-------------|

Manuscrit n° 6.

- | | |
|---|--------------|
| 22. fol. 88r-89v: <i>Mio cor, s'io ti credessi</i> | RV 734 I, 14 |
| 27b. fol. 90-91: <i>Di due rai languir costante</i> (fin) | |

Manuscrit n° 7. Probablement fragment de la partition d'une composition inconnue de *Medea e Giasone*

- | | |
|---|-----------|
| 23. fol. 92r-94r: <i>Se fido rivedrò l'oggetto</i> | RV 749.13 |
| 24. fol. 94r: <i>Senza rimorso in fida alma</i> (récitatif) | RV 749.16 |
| 25. fol. 94v-97v: <i>Par che risplenda un raggio</i> | RV 749.11 |

Manuscrit n° 8.

- | | |
|---|-----------|
| 26. fol. 98r-102v: <i>Zeffiretti che sussurrate</i> (M. ¹³ <i>Onde chiare che sussurrate</i> RV 710 II, 1) | RV 749.21 |
|---|-----------|

Manuscrit n° 9.

- | | |
|--|----------|
| 27a. fol. 104r-106r et 90r-91v: <i>Di due rai languir costante</i> (début) | RV 749.4 |
|--|----------|

Manuscrit n° 10.

- | | |
|---|--------------|
| 28. fol. 107-109v: <i>Addio caro. Tu ben sai</i> | RV 739 II, 2 |
| 29. fol. 109v-112v: <i>Semplice non temer</i> | RV 739 II, 3 |
| 30. fol. 112v-114v: <i>Un tenero affetto</i> | RV 739 II, 4 |
| 50. fol. 169r-175v: <i>Anima mia, mio ben</i> (quintette) | RV 739 II, 9 |

Manuscrit n° 11. Titre: *Atto 3° In vece Qual facella*.
Vraisemblablement fragment de la partition de *Tieteburga*

- | | |
|---|----------------|
| 31. fol. 115r-116r: <i>L'innocenza sfortunata</i> | RV 737 III, 11 |
|---|----------------|

Manuscrit n° 12. Vraisemblablement fragment de la partition de *Scanderbeg*

- | | |
|---|---------------|
| 32. fol. 117r-v: <i>Ormondo, ti scordasti</i> (récitatif) | RV 732 II, 9 |
| 33. fol. 118r-123v: <i>Con palme ed allori</i> | RV 732 II, 9 |
| 34. fol. 124r: <i>Che pensi Ormondo?</i> (récitatif) | RV 732 II, 10 |
| 35. fol. 124r-126v: <i>Se a voi penso o luci belle</i> | RV 732 II, 10 |

Manuscrit n° 13.

- | | |
|--|---------------|
| 36. fol. 127r-129v: <i>Lo splendor ch'a sperare m'invita</i> | RV 739 III, 1 |
| 37. fol. 130r-132r: <i>Quando serve alla ragione</i> | RV 739 III, 3 |
| 38. fol. 132r-134r: <i>Con cento e cento baci</i> | RV 739 III, 7 |

Manuscrit n° 14.

- | | |
|---|----------|
| 39. fol. 135r-137v: <i>La pastorella sul primo albore</i> | RV 749.7 |
|---|----------|

Manuscrit n° 15.

- | | |
|--|----------------|
| 40. fol. 138r-140r: <i>Si, bel volto che ti adoro</i> | RV 704 I, 5 |
| 41. fol. 140r-142r: <i>Per dar pace al tuo dolore</i> | RV 704 I, 9 |
| 42. fol. 142r-145r: <i>Certo timor ch'ho in petto</i> | RV 704 I, 10 |
| 43. fol. 146r-149r: <i>Usignoli che piangete</i> | RV 704 III, 1 |
| 44. fol. 149r-152v: <i>Se nemico tu mi sei</i> | RV 704 III, 3 |
| 45. fol. 152v-156r: <i>Care pupille</i> | RV 704 III, 10 |
| 46. fol. 156r-160v: <i>Io son fra l'onde d'irato mare</i> | RV 704 III, 11 |
| 47. fol. 161r-162v: <i>Inganno mio, tu sei la mia speranza</i> | RV 704 II, 13 |
| 48. fol. 163r-165r: <i>Voglio sperar</i> | RV 704 II, 4 |
| 49. fol. 165v-168v: <i>Anima del cor mio</i> (quatuor) | RV 704 II, 9 |

Manuscrit n° 10.

- | | |
|---|--------------|
| 50. fol. 169r-175v: <i>Anima mia, mio ben</i> (quintette) | RV 739 II, 9 |
|---|--------------|

Strohm: 176-222. Les mouvements nos 24, 32 et 34 n'y sont pas inventoriés.

Collection II: Dresden (Dlb), 2389-J-1.

24 airs et 1 terzet, probablement réunis par Vivaldi vers 1733 pour un *pasticcio* (destiné à Dresde?). L'ordre original des mouvements ne peut pas être établi; du titre autographe de l'air n° 54 et de celui qui a été ajouté par une autre main à l'air n° 58 suit que chacun des deux mouvements à une certaine époque s'est trouvé en tête de la collection. Les 25 manuscrits de celle ci, comprenant chacun un mouvement, sont reliés avec trois airs d'origine différente, situés en tête du recueil (voir nos 220-222). – Partitions.

51. pp. 8-14. Titre: *Del Viualdi*.
Scherza l'aura lusinghiera RV 711-D III, 4
52. pp. 15-20. Sans titre.
Dal trono in cui t'aggiri RV 733 I, 8
53. pp. 21-35. Titre: *Del Viualdi*.
Sin nel placido soggiorno RV 712 III, 3
54. pp. 36-42. Titre: *Arie Del Viualdi*.
Destin avaro! RV 714 II, 10
55. pp. 43-49. Titre: *Del Viualdi*.
Alma oppressa da sorte crudele RV 714 I, 9
56. pp. 50-55. Titre: *Del Viualdi*.
Eccelso trono RV 702-B II, 14
57. pp. 56-62. Titre: *Del P.D. Ant° Viualdi*.
Amor mio, la cruda sorte RV 714 II, 4
58. pp. 63-68. Titre: *Del Viualdi*, et ajouté par la suite: *24 Arien von Viualdi*.
Quegli occhi luminosi RV 733 II, 3
59. pp. 69-74. Sans titre.
Anche il mar par che sommerga RV 733 II, 9
60. pp. 75-80. Titre: *Del Viualdi*.
Al tribunal d'amore RV 702-B II, 9
61. pp. 81-85. Titre: *Del Viualdi*.
In bosco romito RV 702-B III, 7
62. pp. 86-90. Titre: *Del Viualdi*.
Dolce fiamma del mio petto RV 714 I, 2
63. pp. 91-97. Titre: (à peine lisible)... *Ant° Viualdi*.
E prigioniero, e re RV 733 III, 5
64. pp. 98-102. Titre: *Del Viualdi*.
Sovrana su'l trono d'Augusto RV 702-B II, 14
65. pp. 103-110. Titre: *Del P. D. Ant° Viualdi*.
Cerva ch'al monte lieta sen corre RV 714 III, 1
66. pp. 111-117a. Titre: *Si può dire anco dà un Basso et Del Viualdi*.
Con la face di Megera RV 733 III, 2
67. pp. 117b-120. Titre: *Può essere cantata dà un Basso et Del Viualdi*.
Il mio amore diventa furore RV 702-B II, 12
68. pp. 121-125. Titre: *Del P. D. Ant° Viualdi* (à peine lisible).
Cento donzelle festose e belle RV 714 III, 11

69. pp. 126-130. Titre: *Del Viualdi.*
Lieto va l'agricoltore RV 702-B III, 10
70. pp. 131-136. Titre: *Del P. D. Ant° Viualdi.*
Aure lievi che spirate RV 714 I, 7
71. pp. 137-141. Titre: *Del Viualdi.*
Vincerà l'aspro mio fato RV 733 II, 10
72. pp. 142-146. Titre: *Del P. D. Ant° Viualdi.*
Penso che que' begl'occhi RV 711-DG I, 8
73. pp. 147-152. Titre: *Del Viualdi.*
Gelido in ogni vena RV 711-D II, 6
74. pp. 153-157. Titre: *Del P. D. Ant° Viualdi.*
Cor ritroso che non consente RV 714 I, 10
75. pp. 158-169. Titre: *Terzetto Del Viualdi.*
S'egli è ver che la sua rota (terzet) RV 714 I, 12
- Landmann: n° 51: 180, n° 52: 196, n° 53: 181, n° 54: 188, n° 55: 182, n° 56: 174, n° 57: 183, n° 58: 198, n° 59: 194, n° 60: 173, n° 61: 176, n° 62: 189, n° 63: 197, n° 64: 178, n° 65: 186, n° 66: 195, n° 67: 175, n° 68: 185, n° 69: 177, n° 70: 184, n° 71: 199, n° 72: 179, n° 73: 200, n° 74: 187, n° 75: 190. – Strohm: 92-116.

Groupe I, 2^{ème} section: Collections établies par d'autres

A. Mouvements provenant d'un seul opéra

Collection III: Dresden (Dlb), 1-F-30, pp. 37-70.

16 airs de RV 700 *Arsilda regina di Ponto*. Page de titre: *Arsilda Regina di Ponto Opera Prima Sant Angelo Del Sig: D: Ant° Viualdi*. Tous les mouvements sont des arrangements pour voix et basse continue (sans introduction instrumentale). – Partitions.

76. pp. 38-39: *Col piacer della mia fede* RV 700 I, 3
77. pp. 40-41: *Io son quel gelsomino* RV 700 I, 15
78. pp. 42-43: *Quando sorge in ciel l'aurora* RV 700 II, 14
79. pp. 44-45: *La mia gloria ed il mio amore* RV 700 III, 6
80. pp. 46-47: *Io sento in questo seno* RV 700 I, 2
81. pp. 48-49: *Fingi d'aver un cor* RV 700 I, 4
82. pp. 50-51: *La tiranna avversa sorte* RV 700 I, 7
83. pp. 52-53: *Perché veggio nel tuo volto* RV 700 I, 11
84. pp. 54-55: *Porta amore una tal face* RV 700 I, 14
85. pp. 56-57: *Vedrai nel volto di quella infelice* RV 700 II, 8
86. pp. 58-59: *Un certo non so che* RV 700 II, 1
87. pp. 60-61: *L'esperto nocchiero* RV 700 I, 1
88. pp. 62-63: *Precipizio è del mio petto* RV 700 II, 5
89. pp. 64-65: *Ride il fior, canta l'augello* RV 700 III, 4
90. pp. 66-67: *Siano gli astri a me tiranni* RV 700 II, 11
91. pp. 68-69: *Son come farfalletta* RV 700 II, 12

Landmann: 172. – Strohm: 73-78.

Collection IV: München (Mbs), Mus. ms. 1120.

12 airs de RV 739 *La Verità in cimento*. Page de titre: *Arie dell'Op^a P^{ma} Sant'Angelo del Sig^o d: Ant^o Viualdi 1720*. Tous les mouvements sont des arrangements pour voix et basse continue (sans introduction instrumentale). – Partitions.

- | | |
|--|---------------|
| 92. fol. 1v-2r: <i>Tu m'offendi, man non rendi</i> | RV 739 I, 5 |
| 93. fol. 2v-3r: <i>Addio caro. Tu ben sai</i> | RV 739 II, 2 |
| 94. fol. 3v-4r: <i>Con cento e cento baci</i> | RV 739 III, 7 |
| 95. fol. 4v-5r: <i>Lo splendor ch'ha sul volto il mio bene</i> | RV 739 III, 6 |
| 96. fol. 5v-6r: <i>Non posso prestar fede</i> | RV 739 I, 10 |
| 97. fol. 6v-7r: <i>Sei tiranna ma son fedele</i> | RV 739 n° 72 |
| 98. fol. 7v-8r: <i>Quando serve alla ragione</i> | RV 739 III, 1 |
| 99. fol. 8v-9r: <i>Solo quella guancia bella</i> | RV 739 I, 3 |
| 100. fol. 9v-10r: <i>No, non ti credo bel volto amabile</i> | RV 739 I, 10 |
| 101. fol. 10v-11r: <i>Amato ben tu sei la mia speranza Ma per serbare</i> | RV 739 I, 12 |
| 102. fol. 11v-12r: <i>Non veglia così cauto il pastorello</i> | RV 739 II, 5 |
| 103. fol. 12v: <i>Fragil fior ch'appena nasce</i> | RV 739 I, 9 |
- Strohm: 23-34.

Collection V: Münster (MÜs), Hs. 174.

23 airs, 1 duo de RV 710 *Ercole sul Termodonte*. Les mouvements sont désignés par des titres tels que *Aria Del Sig^o D. Ant^o Viualdi*. Celui de l'air n° 106, *Arie di Capranica 1723 Del Sig^o D. Ant^o Viualdi* désigne les mouvements n°s 106-118, qui sont tous, ainsi que les n°s 123-125, des arrangements pour voix accompagnée d'un instrument non spécifié et basse continue. Les autres airs sont des arrangements pour voix et basse continue (avec introduction instrumentale). – Partitions.

- | | |
|--|---------------|
| 104. fol. 49r-52r: <i>Amato ben tu sei la mia speranza E quella speme</i> | RV 710 III, 7 |
| 105. fol. 53r-56v: <i>Bel piacer ch'è la vendetta</i> | RV 710 II, 1 |
| 106. fol. 57r-62r: <i>Sì, bel volto che ti adoro</i> | RV 710 II, 4 |
| 107. fol. 62v-67r: <i>Se ingrata sera</i> | RV 710 II, 4 |
| 108. fol. 67v-73v: <i>Vedrà l'empia, vedrà, che qual soglio</i> | RV 710 I, 4 |
| 109. fol. 73v-79r: <i>Sento con qual diletto</i> | RV 710 I, 12 |
| 110. fol. 79v-84r: <i>Lascia di sospirar Gode del tuo martir</i> | RV 710 I, 13 |
| 111. fol. 85r-91r: <i>Con aspetto lusinghiero</i> | RV 710 I, 2 |
| 112. fol. 91v-97v: <i>Certo pensier ch'o in petto</i> | RV 710 I, 3 |
| 113. fol. 98r-102r: <i>Occhio che il sol rimira</i> | RV 710 I, 6 |
| 114. fol. 102v-108r: <i>Tender lacci egli pretese</i> | RV 710 II, 7 |
| 115. fol. 108v-115r: <i>Pur che appaghi un giusto sdegno</i> | RV 710 II, 3 |
| 116. fol. 115v-120r: <i>Io sembro appunto quell'augelletto</i> | RV 710 II, 9 |
| 117. fol. 120v-126r: <i>Qual dispersa tortorella</i> | RV 710 III, 3 |
| 118. fol. 126v-131v: <i>Non saria pena la mia</i> | RV 710 I, 10 |

119. fol. 133r-136v: <i>Da due venti un mar turbato</i>	RV 710 II, 1
120. fol. 137r-140r: <i>Un certo non so che</i>	RV 710 I, 5
121. fol. 141r-144v: <i>Ti sento sì, ti sento</i>	RV 710 III, 7
122. fol. 145r-148r: <i>Quella beltà sol degna è d'amor</i>	RV 710 I, 4
123. fol. 149r-154v: <i>Spera bel idol mio</i> (duo)	RV 710 III, 8
124. fol. 155r-156r: <i>Dea di Delo, che nel cielo</i>	RV 710 I, 1
125. fol. 156v-158r: <i>Sereno il cielo</i>	RV 710 I, 1
126. fol. 159r-162v: <i>Ei nel volto ha un non so che</i>	RV 710 II, 10
127. fol. 163r-166v: <i>Un sguardo, un vezzo, un riso</i>	RV 710 I, 11

Stroh: 35-58.

Collection VI: Paris (Pc), D. 1226.

11 (?) mouvements de Vivaldi provenant de RV 778 *Tito Manlio* (1720) dont le livret ne comporte aucun nom de compositeur. Le présent manuscrit permet, semble-t-il, d'affirmer qu'il s'agit d'un *pasticcio* dont la contribution de Vivaldi comprend la musique du 3^{ème} acte. – Tous les airs du manuscrit sont désignés par des titres tels que *Tito Manlio Del Sig' Gaetano Boni 1720 alla Pace* ou *Pma della Pace Di D. Gio. Giorgi in Roma 1720*. Le mouvement n° 128 est probablement de G. Giorgi bien qu'il soit intitulé *Aria Del Viualdi Prima della Pace 1721* (1723 ou 1725?). Le n° 139, désigné par le titre: *Il Tito Manlio Prima della Pace 1720* (sans nom d'auteur) est sans doute de Vivaldi (voir n° 154). – Partitions.

– fol. 1r-10v: <i>Parto mio bene</i> (G. Boni)	RV 778 I, 13
– fol. 11r-16v: <i>Se un dì stringer potrò</i> (G. Boni)	RV 778 I, 10
– fol. 17r-22r: <i>Ferite questo cor</i> (G. Boni)	RV 778 I, 3
– fol. 23r-24r: <i>Costanza nel soffrir</i> (G. Boni)	RV 778 I, 7
– fol. 25r-30r: <i>Tutta furor nel seno</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 7
– fol. 31r-36v: <i>A quel sen riparo, scudo</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 8
– fol. 37r-42v: <i>Non spero felici</i> (G. Giorgi)	RV 778 I, 17
– fol. 43r-48r: <i>Se non vi aprite al dì</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 5
128. fol. 49r-53v: <i>La fatal sentenza al figlio</i> (Vivaldi, G. Giorgi?)	RV 778 II, 13
– fol. 55r-58v: <i>Lasciar chi adoro in pena</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 11
129. fol. 59r-64r: <i>Sta pur sicuro</i> (G. Giorgi, de Vivaldi?)	RV 778 III, 9
– fol. 65r-70r: <i>Il riso porterò di bella pace</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 2
– fol. 71r-78r: <i>Di godere la bella ch'adoro</i> (G. Giorgi)	RV 778 II, 12
130. fol. 79r-86r: <i>Ti lascerei gl'affetti miei</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 7
131. fol. 87r-90v: <i>Il figlio, il reo torni in catene</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 6
132. fol. 91r-96r: <i>Meco gioite belle amorose</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 14
133. fol. 97r-100r: <i>Già lasciò la nobil salma</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 15
134. fol. 101r-106r: <i>Non m'affligge il tormento di morte</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 2
135. fol. 107r-112r: <i>A te sarò fedel</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 4
136. fol. 113r-120r: <i>Vaghe pupille belle</i> (Vivaldi)	RV 778 III, 8

137. fol. 121r: *Speri con le preghiere* (récitatif, Vivaldi) RV 778 III, 1
 138. fol. 121r-126r: *Parto contenta, volto amoroso* (Vivaldi) RV 778 III, 1
 139. fol. 127r-132v: *Splender fra il cieco orror* (sans nom d'auteur) RV 778 III, 5
 Strohm: 125-134 («10 Ariens»).

Collection VII: Paris (Pc), D. 13.593.

6 airs de RV 710 *Ercole sul Termodonte*. Tous les airs sont désignés par des titres tels que *Del Viualdi 2^a di Capranica 1723 nel Ercole*. – Partitions.

140. fol. 1r-6v: *Da due venti un mar turbato* RV 710 II, 1
 141. fol. 7r-12r: *Non sia della vittoria* RV 710 III, 3
 142. fol. 13r-24r: *Onde chiare che sussurrate* RV 710 II, 1
 143. fol. 25r-32v: *Amato ben tu sei la mia speranza || E quella speme* RV 710 III, 7
 144. fol. 33r-38r: *No, non dirai così* RV 710 II, 8
 145. fol. 39r-46r: *Con aspetto lusinghiero* RV 710 I, 2
 Strohm: 137-142.

Collection VIII: Wiesentheid (WD), Ms. 893.

15 mouvements de Vivaldi provenant de RV 778 *Tito Manlio* (1720). Des 40 mouvements du manuscrit (airs, récitatifs et chœurs) seuls les airs sont numérotés, de 1 à 24. Les airs n^{os} 1-6, 8 et 18-24 sont attribués à *Andrea Fiore* (dont le nom est inscrit sur l'étiquette de la couverture). L'air n^o 7 est de *Cau. Scarlatti*, tandis que les n^{os} 10-12 et 17 sont anonymes. Les autres sont désignés par le titre: *Del Sig^o Viualdi*. Le document signalé plus haut, Collection VI, permet toutefois de conclure que la contribution de Vivaldi comprend la musique du troisième acte de l'opéra en question. Le livret de celui-ci ne comporte pas les paroles de l'air n^o 9 de la collection. – 7 volumes: partition et 6 parties séparées. Les indications suivantes se rapportent à la partition.

146. fol. 83r: *Speri con le preghiere* (fin de récitatif, A. Fiore) RV 778 III, 1
 147. n^o 8. fol. 83r-88v: *Parto contenta, volto amoroso* RV 778 III, 1
 148. fol. 89r-90v: *Al dio dell'armi* (chœur, Vivaldi) RV 778 III, 16
 149. n^o 9. fol. 91r-96r: *Non cada, non pera* (Vivaldi) RV 749.10
 150. n^o 10. fol. 97r-104r: *Ti lascerei gl'affetti miei* (anonyme, cf. n^o 130) RV 778 III, 7
 151. n^o 11. fol. 105r-108r: *Meco gioite belle amorose* (anonyme, cf. n^o 132) RV 778 III, 14
 152. n^o 12. fol. 109r-114v: *Il figlio, il reo torni in catene* (anonyme, cf. n^o 131) RV 778 III, 6
 153. fol. 115r: *Olà, Manlio fra ceppi a me sia scorto* (fin de récitatif, Vivaldi) RV 778 III, 5

154. n° 13. fol. 115r-120v: *Splender fra il cieco orror* RV 778 III, 5
 155. fol. 121r: *Che de' tuoi rai cocenti* (fin de récitatif, Vivaldi) RV 778 III, 4
 156. n° 14. fol. 121r-124v: *A te sarò fedel* RV 778 III, 4
 157. fol. 125r-v: *O tu che per Alcide* (récitatif, Vivaldi) RV 778 III, 8
 158. n° 15. fol. 125v-130r: *Vaghe pupille belle* RV 778 III, 8
 159. fol. 131r: *Manlio col proprio sangue* (fin de récitatif, Vivaldi) RV 778 III, 2
 160. n° 16. fol. 131r-136v: *Non m'affligge il tormento di morte* RV 778 III, 2
 Strohm: 62-71 («9 Arien, 1 Chor»).

B. Mouvements provenant de divers opéras

Collection IX: Berkeley (BE), Ms. 13. – Partitions.

161. fol. 5r-7v. Sans nom d'auteur (la majeur)
Ritorna a lusingarmi RV 736 II, 17
 162. fol. 24r-26r. Titre: *Viualdi 1727 Nel Teatro dj Via della Pergola*
Sazierò col morir mio RV 722 II, 5
 163. fol. 26r-28r. Titre: *Viualdi*
Vaghe luci, luci belle RV 722 I, 1
 164. fol. 28r-30v. Sans nom d'auteur
Vibro il ferro e pur non so RV Anh.59.23
 165. fol. 30v-31v. Sans nom d'auteur
Priva del suo compagno RV 722 I, 4
 Strohm: 234, 235, 236, 238, 237.

Collection X: Berkeley (BE), Ms. 120. – Partitions.

166. fol. 109r-114r. Titre: *1734. P. Angelo 4^e Del Sig' D. Ant^o Viualdi*
Mentre dormi amor fomenti RV 725 I, 8
 167. fol. 119r-122v. Titre: *Del P. D. Antonio Viualdi P. Angelo 4^e*
Più non si trovano RV 725 I, 7
 168. fol. 127r-130v. Titre: *Del Sig' D. Ant^o Viualdi 1734 P. Angelo 4^e*
Son qual per mare ignoto RV 725 III, 5
 Strohm: –

Collection XI: Berlin (B), Mus. ms. 21759.5. – Partition.

169. fol. 29r-31r. Titre: *Aria Del Sigr: Vivaldi*
Ti sento sì, ti sento || E dico al mesto cor RV 706-A I, 14
 Strohm: 10.

Six airs anonymes, compris dans le même volume, sont signalés sous le nom de Vivaldi par R. Eitner (Quellen-Lexikon, Band 10, p. 113); aucun d'eux n'apparaît cependant ailleurs dans la documentation actuellement connue de ses opéras, cf. RV Anh.59.1-6.

Collection XII: Berlin (B), Mus. ms. 30316.

Titre de la couverture: *Airs de plusieurs Opera*. 43 mouvements. Ce sont des arrangements pour une partie instrumentale sans désignation et basse continue (étant donné que la partie supérieure ne comporte que les premières paroles du texte chanté, il ne s'agit pas d'une partie vocale). – Partitions.

170. n° 4. Titre: *Aria dell Opera Jason* (RV Anh.82),
sans nom d'auteur
Lascia di sospirar || Mi duol de' tuoi sospiri RV 699-A II, 2
171. n° 21. Titre: *Aria dell Opera Tigranes*
(RV Anh. 57), sans nom d'auteur
Deb, lasciami in pace RV 706-B I, 10
172. n° 22. Titre: *Aria dell Opera Tigranes*
(RV Anh. 57), sans nom d'auteur
Ti sento sì, ti sento || E dico al mesto cor RV 706-A I, 14
173. n° 23. Titre: *Aria dell Opera Tigranes*
(RV Anh. 57), sans nom d'auteur
Se vince il caro sposo RV 706-A III, 16
174. n° 35. Titre: *Aria di Vivaldi*
In quella sola, in quella RV 737 III, 2
175. n° 37. Titre: *Aria. dell Opera Alceste*
(RV Anh.77), sans nom d'auteur
Sento ancor quel dolce labro (cf. n° 228) RV 749.15
- Strohm: 16, 14, 18, 17, 15, deest.

Collection XIII: Münster (MÜs), Hs. 2827. – Partitions.

176. fol. 97r-102v. Titre: *Vivaldi*
Non m'affligge il tormento di morte RV 778 III, 2
177. fol. 147r-150v. Titre: *Del Sig' Vivaldi*
Il figlio, il reo torni in catena RV 778 III, 6
- Strohm: 60, 59.

Collection XIV: Paris (Pc), D. 12.740. – Partitions.

178. n° 11. Titre: *Del Viivaldi 2° di Capranica 1724*
Nel Giustino
No, bel labro, men sdegnoso || Quel piacer ch'io sento al cor RV 717 I, 11
179. n° 12. Titre: *Del Viivaldi 2° di Capranica 1724*
Nel Giustino
La cervetta timidetta RV 717 III, 7
- Strohm: 135, 136.

Collection XV: Paris (Pc), D. 14.259. – Partition.

180. n° 3. Titre: *Del Viualdi Prima di Capranica 1724*

Nel Tigrane

Lascierà l'amata salma

RV 740 II, 11

Strohm: 143.

Collection XVI: Paris (Pc), X. 128. – Partitions.

181. fol. 7r-10v. Titre:

Se lascio di sperare (M. *Se lascio d'adorare* RV 740 II, 4)

RV 749.14

182. fol. 41r-44r. Titre:

Tortorella innamorata

RV 734 I, 6

183. fol. 45r-52v. Titre:

Ritorna a lusingarmi

RV ?

184. fol. 49r-52v. (?) Titre:

Fermo scoglio in mezzo al mare

RV 719 II, 3

185. fol. 86r-88v. Titre: *I Moise p^{ma} Del Sig^r Viualdi*

Ruscelletto che lungi dal mare

RV 737 I, 4

Strohm: 148, 149, deest, 146, 147.

Collection XVII: Paris (Pn), Vm⁷ 7694. Recueil intitulé: *Raccolta d'arie Italiane scelte nelle compositione de gli authori gli piu celebri Roma 1739. Les cent airs contenus dans ce Volume ont été choisis dans un grand nombre d'autres et copiés et mis en partition par Dubourg ord^e de la musique du Roy.* – Partitions.

186. pp. 35-38. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

*Amato ben tu sei la mia speranza || E quella
speme*

RV 710 III, 7

187. pp. 127-131. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Se ben sente arder le piume

RV 710 III, 4

188. pp. 137-141. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Parmi udirti col pensiero (M: *Se correndo in seno al
mare*, RV 699-A III, 6)

RV 749.12

189. pp. 205-209. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Ti sento sì, ti sento || E dice al mesto cor

RV 706-A I, 14

190. pp. 233-235. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Lascierà l'amata salma

RV 740 II, 11

191. pp. 238-242. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Sento con qual diletto

RV 710 I, 12

192. pp. 257-261. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

La farfalletta audace s'invola

RV 749.6

193. pp. 415-419. Titre: *Aria del sig^e Viualdi*

Scorre il fiume mormorando

RV 710 II, 13

Strohm: 153, 157, 156, 160, 155, 159, 154, 157.

Collection XVIII: Roma (Rc), Ms. 2222. Partitions.

Arrangements pour voix et basse continue.

194. fol. 21r-22v. Titre: *Mitridate Di A Vivaldi*

Capranica 1724

Lascierà l'amata salma

RV 740 II, 11

195. fol. 23r-v. Titre: *Capranica Vivaldi 1723*

Un sguardo, un vezzo, un riso

RV 710 I, 11

196. fol. 24r-22v. Titre: *1723 Capranica D. Ant° Vivaldi*

Ei nel volto ha un non so che

RV 710 II, 10

197. fol. 51r-v. Titre: *D. Ant° Vivaldi a Cap° 1723*

*Amato ben tu sei la mia speranza || E quella
speme*

RV 710 III, 7

Strohm: 174, 175, 173, 172.

Groupe II: Airs d'opéra de Vivaldi incorporés dans les partitions d'opéra d'autres compositeurs

Alceste de Georg Caspar Schürmann (RV Anh. 77)

Berlin (B), Mus. ms. 20360. Partition d'opéra.

198. fol. 30^br-31r, sans titre individuel

*A questo core pregio si fa (M: L'essere amante colpa
non è* RV 729 III, 2)

RV Anh. 59.15

199. fol. 36v-38v, sans titre individuel

Hai sete di sangue

RV 706-A I, 2

200. fol. ?, sans titre individuel

Non paventi giammai le cadute

RV 727 III, 9

Strohm: 7-9.

Arminio, London 1714 (RV Anh. 79)

Cambridge (Cfm), 24 F 14. Partition d'opéra.

201. fol. 43, sans titre individuel

Io sembro appunto quell'augelletto

RV 729 II, 11

Strohm: 161.

Il Catone de Georg Friedrich Händel (RV Anh. 80)

Hamburg (Hs), M A/1012. Partition d'opéra.

202. fol. 42v et 48r-50v, sans titre individuel

La cervetta timidetta

RV 717 III, 7

L'air est retranché de la partition et remplacé par
une composition d'origine inconnue, l'air *Priva del
caro sposo*.

203. fol. 75v-78v, sans titre individuel

Vaghe luci, luci belle

RV 722 I, 1

204. fol. 80v-86v, sans titre individuel

*Agitata da più venti*¹⁴

RV Anh. 59.16

205. fol. 98v-101v, sans titre individuel
So che nascondi (M: *Benché nasconda la serpe in seno* RV 728 II, 2, et *Imeneo più chiare e belle* RV 702-B I, 6) RV Anh. 59.21
 Strohm: deest, 22, 20, 21.
- Didone abbandonata* de Georg Friedrich Händel (RV Anh. 67)
 London (Lbm), 31607. Partition d'opéra.
206. fol. ?. Titre individuel:
Ritorna a lusingarmi RV ?
 Strohm: 164.
- Eumene* de Francesco Gasparini (RV Anh. 81)
 London (Lbm), 14236. Partition d'opéra.
207. fol. ?. Titre individuel:
Io sono (sento?) appunto quell'augelletto (cf n^{os} 116, 201 et 232) RV ?
 Strohm: 162.
- La Ginevra* de Leonardo Vinci (RV Anh. 91)
 Paris (Pc), D. 14296. Partition d'opéra.
208. pp. 343-348, sans titre individuel
Tu solo solo sei la mia speranza (M: *Amato ben tu sei la mia speranza*) RV Anh. 59.22
 Strohm: 144.
- Jason* de Georg Caspar Schürmann (RV Anh. 82)
 Berlin (B), Mus. ms. 20 362 (ancienne cote: 4240).
 Partition d'opéra.
209. Heft E^{IV}-F^{I-II}, sans titre individuel
Lascia di sospirar || Mi duol de' tuoi sospir RV 699-A II, 2
 Strohm: 11.
- Der lächerliche Prinz Jodelet* de Reinhard Keiser (RV Anh. 83)
 Berlin (B), Mus. ms. 11492. Partition d'opéra.
210. fol. 91r-93v, sans titre individuel
Ti sento sì, ti sento || E dice al mesto cor RV 706-A I, 14
 Strohm: 6.
- Orlando furioso* de G.A. Ristori (RV Anh. 84)
 Torino (Tn), Giordano 37, fol. 162-250. Partition d'opéra.
 En raison du caractère spécial de ce document, partiellement autographe, les contributions de Vivaldi seront exposées d'une manière détaillée dans le *Verzeichnis* en préparation.

Groupe III: Les mouvements isolés

A. Manuscrits (classés par bibliothèques)

Berlin (B), Mus. ms. 22393 n° 1. Partition et parties séparées.

211. Titre de la couverture: *3 Arieni con Stromenti ex A^b A[#] A[#] del Signore D. A. Vivaldi*

Titre individuel: *S. Moisè Aria 1^{ma} dell Sig^{re} D. [le reste a disparu]*

Amoroso caro sposo

RV 706-AE III, 10

Strohm: 11.

Berlin (B), Mus. ms. 22393 n° 2. Partition et parties séparées.

212. Titre de la couverture: voir plus haut. Titre individuel: *Aria 2^{da} di S^{re} Vivaldi. Violini e Violette all'Unissono*

E ver la navicella

RV 749.5

Strohm: 12.

Berlin (B), Mus. ms. 22393 n° 3. Partition et parties séparées.

213. Titre de la couverture: voir plus haut. Titre individuel: *Aria del Sig^{re} D. Ant^o Vivaldi a Santo Moisè Aria 3.*

Luccioletta vezzosetta

RV 749.9

Strohm: 13.

Berlin (B), Mus. ms. 30330, n° 8. – Partition.

214. Titre: *p. Samuel la Sensa 1755 [sic] del Sig^{re} d. Ant^o Viualdi*

Ombre vane, ingiusti orrori

RV 718 III, 5

Strohm: 19.

Bonn (BNms), 586 Nr. 18. – Partition.

215. Titre: *Dell' Sig^{re} Vivaldi*

D'amore il dolce strale

RV 749.2

Strohm: –

Bruxelles (Bc), N° 4958. – Partition.

216. Titre (ajouté d'une autre main): *Vivaldi et 1723*

Un sguardo, un vezzo, un riso

RV 710 I, 11

Strohm: 2.

- Bruxelles (Bc), N° 5377 Z. – Partition.
 217. Titre: *Aria con Violini* (sans nom d'auteur)
Quando piace il bel che s'ama RV 734 I, 15
 Strohm: 3
- Bruxelles (Bc), N° 5382 Z. – Partition.
 218. Titre: *Aria con Violini* (sans nom d'auteur)
Sei tiranna se un ben fedele RV 734 III, 2
 Strohm: 4
- Dresden (Dlb), 1-F-30, pp. 195-201. – Parties séparées.
 219. Titre: *Aria con Istromi del Sig^r d: Ant^o Vivaldi*
Sentire che nel sen RV 727 I, 7
 Landmann: 193. – Strohm: 72.
- Dresden (Dlb), 2389-J-1, pp. 1-4 (voir plus haut
 Collection II). – Arrangement pour voix et basse
 continue.
 220. Titre: *Aria à Voce Sola Del Sig^r Vivaldi*
La mia bella pastorella (M. *Solo quella guancia bella*
 la RV 739 I, 3) RV Anh. 59.19
 Landmann: 202. – Strohm: 89.
- Dresden (Dlb), 2389-J-1, pp. 5-7 (voir plus haut
 Collection II). – Partitions.
 Manuscrit sans titre et sans nom d'auteur
 221. pp. 5-6: *Non val consiglio* RV Anh. 59.20
 222. p. 7: *Io ritorno a rivederti* RV Anh. 59.18
 Landmann: 203. – Strohm: 90-91.
- København (Kk), Gieddes saml. XI, 17. – Partition.
 223. Titre: *Aria dell Sign: Vivaldi con Fagotto e Violoncello*
Chi alla colpa fa tragitto RV 699-A II, 16
 Strohm: –.
- Leipzig (LEm), Becker III.15.65. – Partition.
 224. Titre: *Vivaldi*
Roma invitta ma clemente RV 711-A II, 12
 Strohm: 117.

- London (Lbm), add. 31592, fol. 78-80. – Parti-
tion.
225. Titre: *Mio dolce amato sposo Del Sig' Vivaldi*
Mio dolce amato sposo RV 717 I, 14
Strohm: 163.
- London (Lbm), Egerton 2487, fol. 22.
226. Titre:
Onde chiare che sussurrate RV 710 II, 1
Strohm: 165.
- London (Lbm), Harley 4685, fol. 65.
227. Titre:
Se correndo in seno al mare RV 699-A III, 6
Strohm: 166.
- Lund (L), Engelhart N:r 547. – Partition et partie
de basse continue.¹⁵
228. Titre: *Aria del Vivaldi*
Sento ancor quel dolce labro RV 749.15
Strohm: 225.
- Lund (L), Engelhart N:r 554. – Partition et 2 par-
ties séparées (voir note 15).
229. Titre: *del Vivaldi*
Se correndo in seno al mare RV 699-A III, 6
Strohm: 225, 229.
- Lund (L), Engelhart N:r 557. – Partition et 3 par-
ties séparées (voir note 15).
230. Titre: *Aria del Vivaldi*
Ruscelletto che lungi dal mare RV 737 I, 4
Strohm: 226, 230.
- Lund (L), Engelhart N:r 667. – Partition.¹⁶
231. Titre: *S. Angelo P^{ma} Aria del Sign: D: Ant^o Vival-
di*
*Amato ben tu sei la mia speranza || Ma per ser-
bare* RV 739 I, 12
Strohm: 228, 231.
- Manchester (Mp), BR M 710-5 R 71, pp. 76-79.
Arrangement pour soprano (? , clef de sol), violon
(?, même observation) et basse continue.
232. Titre: *Aria d'Arminio sans nom d'auteur*
Io sembro appunto quell'augelletto RV 729-A II, 11
Strohm: –.

- Milano (Mc), a 26-14.
 233. Titre: 1724
Speranza mia tu sei (M: *Amato ben tu sei*) RV 749.19
 Strohm: 167.
- Milano (Mc), Nosedà Q 40/4. – Partition.
 234. Titre: *Aria del Sig. Ant. Vivaldi*
Creder così mi giova RV 749.1
 Strohm: 168.
- Milano (Mc), Nosedà Q 40/5. – Partition.
 235. Titre: *Aria Del Sig' Viualdi Venezia 1742* [sic]
Estinguere vorrei RV 718 I, 8
 Strohm: 169.
- Milano (Mc), Nosedà Q 40/6. – Partition.
 236. Titre: *Aria Del Sig' Viualdi Venezia 1742* [sic]
Già si sa ch'un empio sei (cf. n° 265) RV Anh. 59.17
 L'air est une composition de B. Galuppi, voir Reinhard
 Wiesend: *Die Arie «Già si sa ch'un empio sei»: von Vi-*
valdi oder Galuppi?, «Informazioni e studi vivaldiani»,
 4, 1983, pp. 76ss.
 Strohm: 170.
- Münster (MÜu), Rheda-Sammlug Ms. 121. – Par-
 ties séparées.
 237. Titre: *ARIA si tuvvoi, chio minnamori* [...] del
Sign. A. Vivaldi
Se tu vuoi ch'io m'innamori RV 749.17
 Strohm: 61.
- Napoli (Nc), cote?
 238. Titre:
Amato ben tu sei la mia speranza RV ?
 Strohm: 171.
- Paris (Pc), X.111A, fol. 85.
 239. Titre:
Vorrei sperare aita (M: *Vorrei veder anch'io* RV 739
 I, 2) RV 749.20
 Strohm: 145.
- Paris (Pn), Vm⁷ 14.
 240. Titre:
In quella sola, in quella RV ?
 Strohm: 150.

- Paris (Pn), Vm⁷ 108 N° 10.
 241. Titre: *Ti sento sì, ti sento* RV ?
 Strohm: 151.
- Paris (Pn), Vm⁷ 7206, p. 23.
 242. Titre: *Amato ben tu sei la mia speranza* RV ?
 Strohm: 152.
- Rostock (ROu), Musica saec. XVIII.61¹⁰ – Parties séparées.
 243. Titre: *Quel'usignuolo ch'inamorato Aria [...] del Sige Vivaldi*
Quell'usignuolo ch'innamorato RV 726 II, 4
 Strohm: 118.
- Rostock (ROu), Musica saec. XVIII.61¹¹. – Parties séparées.
 244. Titre: *Chi mai d'iniqua stella Aria [...] del Sige Vivaldi*
Chi mai d'iniqua stella RV 731 III, 5 (avec quelques variantes)
 Strohm: 119.
- Schwerin (SWI), Mus. 4075 n° 1.
 245. Page de titre: *2 Arietti Italiennes a Dessus 2 Violini, Viola e Basso del Sig^{re} Orlandini* – Parties séparées incomplètes. La partie vocale ayant disparu, l'identité des airs et de leurs contextes originaux ne peut pas être déterminée.¹⁷ La seconde composition ne semble pas pouvoir être mise en rapport avec Vivaldi (voir l'incipit p. 43).
 Musique: *Lascia di sospirar* RV 749.8
 Strohm: 122.
- Schwerin (SWI), Mus. 4721 Nr. 31. – Parties séparées.
 246. Titre: *Aria 31 dell'Opera Signori Vivaldi*
Base al regno e guida al trono RV 736 III, 5
 Strohm: 123.
- Schwerin (SWI), Mus. 4721 Nr. 32 – Parties séparées.
 247. Titre: *Aria 32 dell'Opera Sign. Vivaldi*
Son fra scogli e fra procelle RV 736 III, 4
 Strohm: 124.

- Skara (SK), 494:61 (1). – Partition.
248. Titre:
Cada pur sul capo audace RV 706-B III, 7
 Strohm: 223, 232.
- Sondershausen (SHs), Hs. M 21 L 1. – Partition.
249. Titre: *Sant'Ang° 1° del Sig° d: Ant° Vivaldi*
Per lo stral che vien dai rai RV 727 II, 4
 Strohm: 120.
- Sondershausen (SHs), Hs. M 21 L 2. – Partition.
250. Titre: *Sant'Ang° 1° del Sig° d: Ant° Vivaldi*
Sentire che nel sen RV 727 I, 7
 Strohm: 121.
- Venezia (Vc)¹⁸
251. Sans titre. – Partition.
Sovente il sole RV 749.18
 Strohm: –.
- Warszawa (Wu), RM 5047 (ancienne cote: Mf 1057).
252. Page de titre: [...] *Aria de Sanctis: Eja voces plausum date* [...] *Del Sig° Vivaldi*
Eja voces plausum date (Nato pastor pro me melos) RV 647 = RV Anh. 59.25
 La musique est celle de l'air *Benché nasconda la serpe in seno* RV 728 II, 2.
- Warszawa (Wu), RV 6306 (ancienne cote: Mg 216).
253. Page de titre: *Concertus Italicus à 5 vocibus* [...] *Authore Sige Antonio Vivaldi* [...] *Ad corda rechina* RV 646 = RV Anh. 59.24
 La musique est celle des airs *Vedrai nel volto di quella infelice* RV 700 II, 8, *Non basta al labbro* RV 738-A III, 6 et *Oh quante lacrime le farai spargere* RV 740 II, 6.
 Strohm: –.
- Warszawa (Wu), RM 6306 (ancienne cote: Mg 216).
254. Page de titre: voir le numéro précédent
Ihr Himmel nun RV 648 = RV Anh. 59.26
 La musique est celle de l'air *Son come farfalletta* RV 700 II, 12.
 Strohm: –.

Wien (Wgm), IX.284. – Partition.

255. Titre: *Aria Sig^e Viualdi*

Chi mai d'iniqua stella

RV 731 III, 5 (avec quelques variantes)

Strohm: 1.

Wien (Wn), E.M. 176.

256. Titre: *Aria*, sans nom d'auteur

No, bel labro, men sdegnoso || E se amarmi

tu non vuoi

RV 699-A III, 3

Strohm: –.

Emplacement inconnu¹⁹ (London Sotheby's).

257. Titre: *Del Viualdi*

Leon feroce

RV 711-A III, 3

Strohm: –.

Emplacement inconnu.²⁰

258. Titre: *Del Viualdi*

Con cento e cento baci

RV 739 III, 7

Strohm: –.

B. Les sources imprimées

Songs of the opera Arminius as they are perform'd at the Queens Theatre. London Printed for J. Walsb Servant in Ordinary to her Britannick Majesty, at y^e Harp & Hoboy in Katherine Street near Somerset House in y^e Strand, & J. Hare at y^e Viol & Flute in Cornhill near the Royall Exchange [1714].

259. pp. 36-37. Titre: *Sung by Sig^m Margaritta in the*

Opera of Arminius (sans nom d'auteur).

Io sembro appunto quell'augelletto (sib^l majeur)

RV 729 II, 11

Strohm: –.

Groupe IV: Catalogues et inventaires

Breitkopf: *Catalogo delle arie ... Parte VI*ta 1765

260. *Langue misero quel valore*

RV 711-A II, 3

261. *Chi mai d'iniqua stella* («Anonymo»)

RV 731 III, 5

262. *Non trova mai riposo*

RV 711-A I, 13

263. *Vivi dette o giusti* [sic] (*Dividete o giusti dei*)

RV 711-A II, 9

264. *Roma invitta ma clemente*

RV 711-A II, 12

265. *Già si sa ch'un empio sei* (de B. Galuppi, cf. n°

RV Anh. 59.17

236)

Strohm: 239, deest, 240-242, deest.

Incipit

Air sans paroles, attribué à *Orlandini*, accompagnant l'air n° 245:



Liste alphabétique

A questo core pregio si fa	198
A te sarò fedel	135, 156
Ad corda reclina	253
Addio caro. Tu ben sai	28, 93
Agitata da più venti	204
Al dio dell'armi	148
Al tribunal d'amore	60
Alma oppressa da sorte crudele	55
Amato ben tu sei la mia speranza (Ercole)	104, 143, 186, 197
Amato ben tu sei la mia speranza (La Verità)	101, 231
Amato ben tu sei la mia speranza (RV ?)	238, 242
Amor mio, la cruda sorte	57
Amoroso caro sposo	211
Anche il mar par che sommerga	59
Andrò fida e sconsolata	14
Anima del cor mio (quator)	49
Anima mia, mio ben (quintette)	50
Aure lievi che spirate	70
Base al regno e guida al trono	246
Bel piacer ch'è la vendetta	105
Benché nasconda la serpe in seno	205, 252
Cada pur sul capo audace	248
Care pupille	45
Cento donzelle festose e belle	68
Certo pensier ch'ho in petto	112
Certo timor ch'ho in petto	42
Cerva ch'al monte lieta sen corre	65
Chi alla colpa fa tragitto	223
Che de' tuoi rai cocenti (fin de récitatif)	155
Che pensi Ormondo? (récitatif)	34

Chi mai d'iniqua stella	244, 255, 261
Chi si oppone a' miei voleri	2
Col piacer della mia fede	76
Con aspetto lusinghiero	11, 145
Con cento e cento baci	38, 94, 258
Con la face di Megera	66
Con palme ed allori	33
Cor ritroso che non consente	74
Creder così mi giova	234
D'amore il dolce strale	215
D'improvviso riede il riso	5
Da due venti un mar turbato	119, 140
Dal trono in cui t'aggiri	52
Dammi l'ali ma quelle	4
Dar la morte a te, mia vita	12
Dea di Delo, che nel cielo	124
Deh, lasciami in pace	171
Destin avaro!	54
Di due rai languir costante	27
Dille ch'il viver mio	7
Dividete, o giusti dei	263
Dolce fiamma del mio petto	62
È barbaro quel cor	18
E prigioniero, e re	63
È pur dolce ad un'anima amante	10
E ver la navicella	212
Eccelso trono	56
Ei nel volto ha un non so che	126, 196
Eja voces plausum date	252
Estinguere vorrei	235
Fermo scoglio in mezzo al mare	184
Fingi d'aver un cor	81
Fiume, che torbido	17
Fra catene ognor penando	21
Fragil fior ch'appena nasce	103
Gelido in ogni vena	73
Già lasciò la nobil salma	133
Già si sa ch'un empio sei	236, 265
Hai sete di sangue	199
Ihr Himmel nun	254
Il figlio, il reo torni in catene	131, 152, 177
Il mio amore diventa furore	67
Imeneo più chiare e belle	205
In bosco romito	61
In quella sola, in quella	174
In quella sola, in quella (RV ?)	240
Inganno mio, tu sei la mia speranza	47

Io ritorno a rivederti	222
Io sembro appunto quell'augelletto	116, 201, 232, 259
Io sento in questo seno	80
Io son fra l'onde d'irato mare	46
Io son quel gelsomino	77
Io sono (seno?) appunto quell'augelletto	207
L'esperto nocchiero	87
L'essere amante colpa non è	198
L'innocenza sfortunata	31
La cervetta timidetta	179, 202
La farfalletta audace s'invola	192
La fatal sentenza al figlio	128
La mia bella pastorella	220
La mia gloria ed il mio amore	79
La pastorella sul primo albore	39
La tiranna avversa sorte	82
Langue misero quel valore	260
Lascia di sospirar Mi duol de' tuoi sospir	170, 209
Lascia di sospirar Gode del tuo martir	110
Lascia sospirar (RV ?)	245
Lascierà l'amata salma	180, 190, 194
Leon feroce	257
Lieto va l'agricoltore	69
Liquore ingrato beve il fanciullo	9
Lo splendor ch'a sperare m'invita	36
Lo splendor ch'ha sul volto il mio bene	95
Luccioletta vezzosetta	213
Manlio col proprio sangue (fin de récitatif)	159
Meco gioite belle amorse	132, 151
Mentre dormi amor fomenti	166
Mi fe' reo l'amor d'un figlio	20
Mio cor, s'io ti credessi	22
Mio dolce amato sposo	225
Nato pastor pro me melos	252
Nelle mie selve natie	8
No, bel labro, men sdegnoso Quel piacer ch'io sento al cor	178
No, bel labro, men sdegnoso E se amarmi tu non vuoi	256
No, non dirai così	144
No, non ti credo bel volto amabile	100
Non basta al labbro	253
Non cada, non pera	149
Non sia della vittoria	141
Non m'affligge il tormento di morte	134, 160, 176
Non paventi giammai le cadute	200
Non posso prestar fede	96
Non saria pena la mia	118
Non trova mai riposo	262

Non val consiglio	221
Non veglia così cauto il pastorello	102
Or tu che per Alcide	157
Occhio che il sol rimira	113
Oh quante lacrime le farai spargere	253
Olà, Manlio fra ceppi a me sia scorto	153
Ombre vane, ingiusti orrori	214
Onde chiare che sussurrate	142, 226
Ormondo, ti scordasti (récitatif)	32
Orribile lo scempio	11
Par che risplenda un raggio	25
Parli in te, parli il cor mio	1
Parmi udirti col pensiero	188
Parto contenta, volto amoroso	138, 147
Penso che que' begl'occhi	72
Per dar pace al tuo dolore	41
Per lo stral che vien dai rai	249
Perché veggo del tuo volto	83
Più non si trovano	167
Porta amore una tal face	84
Precipizio è del mio petto	88
Priva del suo compagno	165
Pronto servir, aver un dolce affetto	19
Pur che appaghi un giusto sdegno	115
Qual dispersa tortorella	117
Quando piace il bel che s'ama	217
Quando serve alla ragione	37, 98
Quando sorge in ciel l'aurora	78
Quegli occhi luminosi	58
Quell'augellin che canta	15
Quell'usignuolo ch'innamorato	243
Quella beltà sol degna è d'amor	122
Ride il fior, canta l'augello	89
Ritorna a lusingarmi	161
Ritorna a lusingarmi (RV ?)	183, 206
Roma invitta ma clemente	224, 264
Ruscelletto che lungi dal mare	185, 230
S'egli è ver che la sua rota (terzet)	75
Sazierò col morir mio	162
Scherza l'aura lusinghiera	51
Scherzeran sempre d'intorno	16
Scorre il fiume mormorando	193
Se a voi penso o luci belle	35
Se ben sente arder le piume	187
Se correndo in seno al mare	188, 227, 229
Se fido rivedrò l'oggetto	23
Se ingrata sera	107

Se lascio d'adorare	181
Se lascio di sperare	181
Se nemico tu mi sei	44
Se non v'aprite al di	6
Se tu vuoi ch'io m'innamori	237
Se vince il caro sposo	173
Sei tiranna ma son fedele	97
Sei tiranna se un ben fedele	3, 218
Semplice non temer	29
Sentire che nel sen	219, 250
Sento ancor quel dolce labro	175, 228
Sento con qual diletto	109, 191
Senza rimorso in fida alma (récitatif)	24
Sereno il cielo	125
Sì, bel volto che ti adoro	40, 106
Siano gli astri a me tiranni	90
Sin nel placido soggiorno	53
So che nascondi	205
Solo quella guancia bella	99, 220
Son come farfalletta	91, 254
Son fra scogli e fra procelle	247
Son qual per mare ignoto	168
Sovrana su'l trono d'Augusto	64
Sovente il sole	251
Spera bel idol mio	123
Speranza mia tu sei	233
Speri con le preghiere (récitatif)	137, 146
Splender fra il cieco orror	139, 154
Sta pur sicuro	129
Tender lacci egli pretese	114
Ti lascerei gl'affetti miei	130, 150
Ti sento sì, ti sento (RV ?)	241
Ti sento sì, ti sento	121, 169, 172, 189, 210
Tortorella innamorata	182
Tu m'offendi, man non rendi	92
Tu solo solo sei la mia speranza	208
Un certo non so che (Arsilda)	86
Un certo non so che (Ercole)	120
Un sguardo, un vezzo, un riso	127, 195, 216
Un tenero affetto	30
Usignoli che piangete	43
Vaghe luci, luci belle	163, 203
Vaghe pupille belle	136, 158
Vedrà l'empia, vedrà, che qual soglio	108
Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio	13
Vedrai nel volto di quella infelice	85, 253
Vibro il ferro e pur non so	164

Vincerà l'aspro mio fato	71
Vivi dette o giusti (<i>Voir</i> Dividete o giusti dei)	263
Voglio sperar	48
Vorrei sperare aita	239
Vorrei veder anch'io	239
Zeffiretti che sussurrate	26

¹ Qu'il me soit permis de remercier Eleanor Selfridge-Field et Michael Talbot pour les informations communiquées, sans lesquelles la rédaction du présent article n'aurait pas été possible. Je dois en outre exprimer ma reconnaissance à l'égard de Roger-Claude Travers.

² P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974 et 1978².

³ R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730) I-II*, Arno Volk Verlag/Hans Gerig, Köln, 1976 («Analecta Musicologica», XVI); O. LANDMANN, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, in *Vivaldi-Studien. Referat des 3. Dresdener Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981; A.L. BELLINA, B. BRIZI, M.G. PENSA, *I Libretti Vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982.

⁴ Voir P. RYOM, *Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982.

⁵ Ces éléments seront communiqués dans le catalogue en préparation, voir p. 23.

⁶ Voir aussi notes 16 et 17 au sujet des airs n^{os} 228 à 231.

⁷ Voir les reproductions des catalogues dans «Informazioni e studi vivaldiani», 1981-1983.

⁸ Il importe de noter que, pour des raisons pratiques, les informations qu'il a été possible de réunir pour le présent exposé comportent quelques lacunes (titres de certains manuscrits, identité de quelques airs etc.).

⁹ Les bibliothèques sont désignées par les sigles du RISM, à savoir:

Berkeley (BE): University of California, Music Library

Berlin (B): Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Bonn (BNms): Musikwissenschaftliches Seminar der Friedrich-Wilhelm-Universität

Bruxelles (Bc): Conservatoire Royal de Musique

Cambridge (Cfm): Fitzwilliam Museum

Dresden (Dlb): Sächsische Landesbibliothek

Hamburg (Hs): Staats- und Universitätsbibliothek

København (Kk): Det kongelige Bibliotek

Leipzig (LEm): Musikbibliothek der Stadt Leipzig

London (Lbm): British Library (Br. Museum)

Lund (L): Universitetsbiblioteket

Manchester (Mp): Central Public Library

Milano (Mc): Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi»

München (Mbs): Bayerische Staatsbibliothek

Münster (MÜu): Universitätsbibliothek
Napoli (Nc): Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Maiella»
Paris (Pc): Bibliothèque du Conservatoire
Paris (Pn): Bibliothèque Nationale
Roma (Rc): Biblioteca Casanatense
Rostock (ROu): Universitätsbibliothek
Schwerin (SWl): Mecklenburgische Landesbibliothek
Skara (SK): Stifts- och Landsbibliothek
Sondershausen (SHs): Thüringische Landesbibliothek
Torino (Tn): Biblioteca Nazionale Universitaria
Venezia (Vc): Biblioteca del Conservatorio «Benedetto Marcello»
Warszawa (Wu): Biblioteka Uniwersytecka
Wiesentheid (WD): Musiksammlung des Grafen von Schönborn
Wien (Wgm): Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Wien (Wn): Österreichische Nationalbibliothek

¹⁰ L'ordre chronologique des deux représentations de 1718 est incertain.

¹¹ Une autre représentation, probablement sans la collaboration de Vivaldi, eut lieu à Venise, Teatro S. Margherita, pendant la saison de Carnaval 1731.

¹² L'air *Con empia crudeltà* (RV Anh. 59.2) provient de l'opéra *Alceste*, cf. p. 10.

¹³ M: = musique.

¹⁴ Les paroles et la musique de l'air n° 204, d'attribution douteuse selon R. Strohm, diffèrent entièrement de l'air *Agitata da due venti* de RV 718 *La Griselda* II, 2.

¹⁵ Quelques parties séparées des quatre airs à Lund (n°s 228 à 231) se trouvent dans les manuscrits Engelhart 205 et Engelhart 305 de la même bibliothèque. Le dernier manuscrit contient une partie de *Hautbois*, identique à la partie vocale des compositions et destinée sans doute à l'exécution instrumentale de celles-ci.

¹⁶ La partition contient un texte en suédois, ajouté aux paroles chantées originales en italien: «Mit hiertekorn du äst min griss min höna, mit hiertekorn du äst min ögnalust». Voir aussi la note précédente.

¹⁷ L'air *Lascia di sospirar* existe en au moins trois versions dissemblables pour ce qui concerne les paroles chantées, voir BELLINA-BRIZI-PENSA, *I Libretti Vivaldiani* (cité en note 3), p. 185.

¹⁸ Voir B. OVER, *Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"*, «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992.

¹⁹ Voir M. TALBOT, *Vivaldi in the Sale Room: A New Version of "Leon Feroce"*, «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991.

²⁰ Informations communiquées d'après le catalogue de Sotheby's 1992.

RV 749 (Summary)

As stated under RV 749 of the *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, the catalogue, at the time of its publication, could give no detailed information concerning the opera arias handed down separately. Although several scholars during the last two decades have investigated the sources of Vivaldi's works for the theatre (see note 3), the problem of establishing the content of the mentioned identification number has not yet found a solution. As part of the preparation of a large edition of the catalogue (*Große Ausgabe*), all known single arias and other vocal opera movements (duets, choruses, recitatives) attributed to Vivaldi are listed, when possible with references to the relevant scenic works (pages 22-42). The remaining arias are gathered under RV 749, or, in cases of doubtful attribution, under Anh. 59. The provisional results are communicated on pages 9 and 10.

The original RV numbering of Vivaldi's operas having turned out to be unfit for an exact identification of the changing versions, a more detailed designation is proposed (pages 11-19); likewise, the list of other composers' *pasticcios* containing arias by Vivaldi is completed by a number of titles not mentioned in the *Kleine Ausgabe* (pages 19-21).

The list of arias is disposed according to the nature of the sources. These may be divided into four groups:

1. collections established by the composer himself (partly autograph manuscripts): Collections Ia/b and II (pp. 23ff);
2. collections established by others:
 - A. arias belonging to one opera: Collections III-VIII (pp. 27ff);
 - B. arias belonging to various operas: Collections IX-XVIII (pp. 31ff);
3. *pasticcios* by other composers (pp. 34ff);
4. single arias (pp. 36ff). This group is divided into manuscripts, printed sources and early catalogues.

In several cases, the arias have been subject to various arrangements. Reductions for voice and basso continuo are particularly frequent. It is very unlikely that Vivaldi was the author of modified versions of this kind.

“Orlando Furioso” in the Bohemian Lands: was Vivaldi’s Music really used?*

Daniel E. Freeman

Of all the intriguing controversies surrounding the attribution of Vivaldi’s music in operatic productions, one can hardly imagine a situation more confusing than that which has arisen with regard to productions of *Orlando furioso* in the Bohemian lands during the 1720s and 1730s. A bewildering series of contradictory attributions has led to the candidacy of six persons, including Antonio Vivaldi, as the authors of some or all of the music used in these productions, the names frequently forwarded with little consideration of the evidence found in available source materials. Since virtually no music survives any of the Bohemian opera theaters that operated during this period, it will probably never be possible to produce a definitive answer as to whether or not Vivaldi’s music was used, but a careful re-evaluation of the sources of our information concerning the Bohemian *Orlando furioso* operas does at least enable us to dispose of the flimsier claims that have been made and propose plausible theories concerning the authorship of the music.

All of the performances of *Orlando furioso* put on in the Bohemian lands during the 1720s and 1730s (i.e., in the three provinces of Bohemia, Moravia, and Silesia ruled by the Hapsburgs as their patrimony from the ancient kingdom of Bohemia) were descended from a production that took place in the summer of 1724 at the estate of Kuks, the country seat of Count Franz Anton von Sporck (1662-1738) near Hradec Králové (Königgrätz) in northeast Bohemia.¹ The Italian opera company that performed there was brought to Kuks through an arrangement with Antonio Maria Peruzzi, a Venetian impresario who had gained permission in March of that year to start up operatic productions in Prague. Peruzzi temporarily abandoned his original project after realizing that a company could not be brought from Venice to Prague before the summer (when the Bohemian nobles customarily retreated to their country estates), and so he approached Count Sporck to see if he would be interested in having an Italian opera company perform in the theater he maintained at Kuks for performances of German comedies during the summer social season. A contract for this purpose was signed on June 6, 1724.² The Italian singers needed for this project were contracted by the Venetian tenor Antonio Denzio (ca. 1695-after 1763), who signed an agreement with Peruzzi’s father

Giuseppe Maria in Venice to organize a company and supervise its transport to Bohemia.³

Count Sporck at first had it put out that he simply wanted to provide Italian opera in addition to the German comedies traditionally presented for the enjoyment of his guests at the spa on the estate of Kuks,⁴ but in later correspondence he admitted that the true reason for his sponsorship of the Italian opera company was a desire to impress Princess Eleonore Amalie zu Schwarzenberg, wife of one the most influential courtiers at the imperial court of Vienna. The princess intended to spend part of the summer at her estate of Wildschütz near Kuks, but she left before the opera company arrived, spoiling all of Count Sporck's hopes that she would report his patronage of opera favorably to the imperial court.⁵

As a means of enhancing Count Sporck's reputation as one of the most important cultural figures among the Bohemian nobility, however, the operatic performances given at Kuks served to redeem the disappointment caused by Princess Schwarzenberg's premature departure. The Denzio company thrilled the Bohemian nobility with its performances, and not a small part of its appeal must have derived from the choice of *Orlando furioso* as the featured opera. Grazio Braccioli's libretto, based as it was on a famous work by the renowned poet Lodovico Ariosto, complemented perfectly Count Sporck's goal of demonstrating to his visitors the urbanity associated with the patronage of Italian opera, and the vivid characterizations and scenic effects helped to make *Orlando furioso* a most effective representative of Italian operatic traditions to the Bohemian nobility.

It is thus even more to be regretted that these first performances of *Orlando furioso* at Kuks have been the subject of a serious misconception. Since the only libretto known to survive from the performances of *Orlando furioso* at Kuks in 1724 comes in the form of a German translation prepared by the Sporck household poet Gottfried Benjamin Hancke, it has been reported that the work was sung entirely in German.⁶ Clearly this cannot have been the case. As we have seen, Count Sporck's stated purpose in engaging the Denzio company was to impress Princess Schwarzenberg specifically with performances of Italian opera. Moreover, it is evident that the Denzio company had its production of *Orlando furioso* completely prepared for performance almost immediately upon its arrival at Kuks. A letter of Count Sporck dated August 13, 1724, indicates that the Denzio company arrived there on August 11. On the day of writing, Count Sporck reported a first rehearsal of their production. In a letter of August 16, Count Sporck mentioned that the first performance had

taken place the day before. To accept the notion that German was used, we would have to believe that in a matter of four days the poet Hancke translated Braccioli's libretto and the Italian singers were able to learn their parts in a language with which none of them had any prior experience. Obviously, the German translation was printed merely as an aid for the spectators present at Kuks. It is simply not known whether a separate Italian libretto was newly printed at this time.

Count Sporck originally had no intention of sponsoring operatic performances beyond the summer of 1724, but he soon decided to refurbish the theater he maintained in one of his Prague palaces to make it suitable for operatic productions and allowed the Denzio company to perform there free of charge. On October 23, 1724, *Orlando furioso* was given as the first production, and it achieved for Count Sporck the same social prestige he had relished at Kuks. The original Prague production ran at the Sporck theater until December of 1724 (during Advent),⁷ but was revived during the carnival season of 1725 to replace Tomaso Albinoni's *Lucio Vero*, which failed miserably,⁸ and returned again to the stage of the Sporck theater during carnival of 1726, when Giuseppe Boniventi's *Venceslao* failed as well.⁹ Scenes from *Orlando furioso* were also used to help assemble the pastiche *Il ritorno del figlio*, performed in the Sporck theater during carnival of 1730. Although there is no specific mention of it in the Sporck correspondence, it is likely that *Orlando furioso* was given at Kuks during the summer social season of 1725,¹⁰ and there is clear confirmation that it was performed for Bohemian nobles who visited the spa of Karlovy Vary (Karlsbad) during the summer of 1726, when Count Sporck cancelled plans for operatic performances in Kuks out of consideration for the recent death of his beloved wife.¹¹

Without question, Antonio Denzio's production of *Orlando furioso* in Prague and Kuks, which featured the impresario himself in a rich and challenging title role that was rare for a tenor in his day, was the most frequently performed of all the Sporck theater productions — but just who wrote the music? The confusing array of conflicting attributions that now exist in the musicological literature can be traced as far back as 1815, when the Czech lexicographer Johann Gottfried Dlabáč credited the music in one part of his famous biographical dictionary to Antonio Bioni (1698-after 1739), the Venetian composer attached to the Denzio company during its first season of operations in Bohemia, and in another part to Antonio Guerra (fl. 1721-1738), a Roman singer, harpsichordist, and composer active in Prague from 1724 to about 1730.¹² Later in the century, the

theater historian Oscar Teuber attributed the work to Guerra as well, undoubtedly using Dlabáč as his source of information.¹³

The rather careless attributions so typical of the twentieth-century musicological literature began to appear in 1922, when Jaroslav Krupka ascribed the arias to Antonio Bioni and the recitative to Guerra, perhaps a method of reconciling the contradictory information provided by Dlabáč.¹⁴ Only a little later, Sporck biographer Heinrich Benedikt produced the first of several unsubstantiated claims that all of the music was written by Vivaldi,¹⁵ and by the time of World War II there had appeared a strange assertion that the text was by Bioni and the music by Vivaldi¹⁶ and another claim that the arias were by Bioni and the recitative by Guerra.¹⁷ In 1955, yet another scholar touted Vivaldi as the author of the music,¹⁸ but in 1956 Adolf Chaloupka tried to draw attention to two copies of the libretto for the Prague performance in 1724 that had apparently been lost since the nineteenth century.¹⁹ Chaloupka understandably accepted its attribution of all the music to Bioni without question, and so did Marie Skalická in a publication of 1974.²⁰ Renate Brockpähler, however, indicated Vivaldi as the author of the arias and Bioni the author of the recitative in her survey of baroque opera in Germany in 1964,²¹ and on her authority the claim was repeated by Peter Ryom in 1974²² and in a recent bibliography of the Vivaldi librettos in 1982.²³ The biographical notice for Count Sporck in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in contrast, includes a novel means of reconciling some of the conflicting claims by indicating Bioni as the director of the production and Vivaldi as the author of the music.²⁴ This latter interpretation was adopted by Eberhard Thiel and Gisela Rohr, who confirmed the existence of the Kuks libretto in 1970.²⁵ Reinhard Strohm, who knew of the Kuks libretto, transcribed its attribution of music to Antonio Bioni, but also stated incorrectly that the singers Eugenia Gozzi and Matteo Lonzi contributed music to the production.²⁶ Finally, in 1986, Tomislav Volek came out with a fresh (but wholly unsubstantiated) report that the music was entirely the work of Vivaldi,²⁷ and on his authority the assertion was repeated in a recent study of the history of Czech opera.²⁸

The most important evidence available to assist us in sorting out these conflicting claims comes from the librettos printed for the performances in Kuks during the summer of 1724 and in Prague the following autumn.²⁹ These librettos contain the only attributions of the music for *Orlando furioso* found in any of the source materials surviving from the Sporck theater period. Both of them indicate Antonio Bioni as the sole composer in accordance with his official

position as composer for the Denzio company.³⁰ Outside of Bohemia, there is also record of Antonio Maria Peruzzi producing *Orlando furioso* with attribution to Bioni in Breslau (the principal city of Silesia) in 1725³¹ and in Brussels in 1727.³² Bioni himself produced the setting under his own name in Breslau in 1734 as the last production of Italian opera to take place there during the early eighteenth century.³³

Whereas Bioni's authorship of music for the Prague and Kuks performances of *Orlando furioso* seems to be well attested, no firm evidence has ever been presented to suggest that any other person might have contributed either arias or recitative. As for Vivaldi, there exists an interesting observation made by the poet Hancke just after the first Prague performance of *Orlando furioso* that would make it very improbable that much of his music could have been used even if we did not have the evidence of the attributions to Bioni. Hancke, an individual who strongly favored German opera in preference to Italian, wrote to Sporck *Haushofmeister* Tobias Seemann on October 26, 1724, with a biting critique of the production, criticizing the libretto, the singers, and what he considered to be the monotony of the musical setting. He complained that the arias were accompanied over and over again by a pair of unison violins, an impression that simply could not have been gained from the predominant use of Vivaldi's music.³⁴ Clearly, Bioni set Braccioli's texts with a view toward a simple instrumentation, perhaps all that could be mustered at the theater at Kuks or the Sporck theater in Prague.

An examination of the aria texts used in Denzio's version of *Orlando furioso* and a consideration of the dramatic alterations performed on Braccioli's libretto similarly speak against anything more than incidental use of Vivaldi's music. Table 1 provides a comparison of the texts of the Prague *Orlando furioso* of 1724 with the two earlier Venetian productions that must have been the principal source of the text (Alberto Ristori's original setting of 1713 and Antonio Vivaldi's reworking of 1714, which featured many of his own arias as replacements for Ristori's), demonstrating that the texts of the 1713 version were repeatedly preferred over those found in Vivaldi's revision.³⁵ In cases where new arias were introduced by Vivaldi, only three of the texts appear in the 1724 setting: *Chi seguir vuol la costanza* (Act I, scene 13), *Torni il vizzo sul tuo volto* (Act II, scene 8), and *Quella stella* (Act II, scene 10). The presence of these texts need not necessarily indicate the use of Vivaldi's music; they may simply represent re-settings by Bioni.

ORLANDO FU- RIOSO,

Oder

Der rasende

Orland /

Welcher

Auf dem Hoch-Reichs-Gräfl. Sporck-
schen Theatro

Im Jahr 1724. in einer Opera

In Kuckus-Bade

aufgeföhret/

Und

Aus dem Welschen ins Teutsche
überfetzt wurde/

Von

G. B. H.

Schweidnitz Gedruckt bey Johann Christian Müllern.

(1724)



ORLANDO FURIOSO

DRAMA PER MUSICA
Darappresentarsi nel rimodernato Theatro
SPORK.

L'autunno Del' Anno 1724.

Conferato

Alle Dame e Cavaglieri della
Reggia Citta di Praga.



Der Raafende

ORLAND

In einem Musicalischen

Schau : Spielt

Vorzustellen in dem auff jetzt florierende Weis
eingerrichten Theatro

Von Spork.

In dem Herbst des lauffenden Jahrs 1724.

Gewidmet

Denen Hoch = Adelichen Stammen und Cavallieren der Ko-
niglichen Stadt Prag.

Mit Erlaubnuß Hoher Obrigkeit.

TABLE 1

A comparison of the arias and ensembles of the Venetian *Orlando furiosos* of 1713 and 1714 and the Prague *Orlando furiosos* of 1724 (scenes and arias aligned horizontally are accompanied by identical, or nearly identical recitative).

Venice, 1713 (Ristori)	Venice, 1714 (Ristori/Vivaldi)	Prague, 1724 (Bioni)
ACT I:		
1 <i>Costanza la speranza</i> (Angelica)	1 <i>Vorria la mia speranza</i> (Angelica)	1 <i>Costanza la speranza</i> (Angelica)
2 <i>Amala pur costante</i> (Alcina)	2 <i>Se fedele serbi affetto</i> (Alcina)	6 <i>Amala pur costante</i> (Alcina)
3 <i>Se tu avessi l'alma mia</i> (Astolfo)	3 <i>La fé, l'amor, che ho in sen</i> (Astolfo)	
4 <i>Rivo, che tumido</i> (Bradamante)	4 <i>Rivo, che tumido</i> (Bradamante)	7 <i>Rivo, che tumido</i> (Bradamante)
5 <i>Nel profondo cieco mondo</i> (Orlando)	5 <i>Nel profondo cieco mondo</i> (Orlando)	8 <i>Nel profondo cieco mondo</i> (Orlando)
6	6	9
7 <i>Brillate sussurrando</i> (Medoro)	7 <i>Se trova il lume la farfalletta</i> (Medoro)	10 <i>Belle aurette</i> (Medoro)
8 <i>Le pupille</i> (Angelica)	8 <i>Tu sei degli occhi miei</i> (Angelica)	11 <i>Le pupille</i> (Angelica)
9 <i>Chi ben ama</i> (Medoro)	9 <i>È la brama in chi ben ama</i> (Medoro)	12 <i>Chi ben ama</i> (Medoro)
		13 <i>Chi seguir vuol la costanza</i> (Alcina)
10	10	2

- | | | |
|--|--|---|
| 11 <i>Porta il sol del tuo
sembiante</i>
(Ruggiero) | 11 <i>Porta il sol del tuo
sembiante</i>
(Ruggiero) | 3 |
| <i>Sai perché muor
quel fiore?</i>
(Ruggiero) | <i>Non muor il fiore</i>
(Ruggiero) | <i>Porta il sol del tuo
sembiante</i>
(Ruggiero) |
| 12 <i>Ne' placidi suoi rai</i>
(Alcina) | 12 <i>Per lo stral che
vien da' rai</i>
(Alcina) | 4 <i>Ne' placidi suoi rai</i>
(Alcina) |
| 13 <i>Sdegnoso amor</i>
(Bradamante) | 13 <i>Amerò costante
sempre</i>
(Bradamante) | 5 <i>Sdegnoso amor</i>
(Bradamante) |

ACT II:

- | | | |
|--|--|---|
| 1 | 1 | |
| 2 <i>Se quell'arte aveste o
bella</i>
(Alcina) | 2 <i>Chi seguir vuol la
costanza</i>
(Alcina) | |
| 3 <i>Ab fuggi rapido</i>
(Astolfo) | 3 <i>Ab fuggi rapido</i>
(Astolfo) | |
| 4 <i>Taci, non ti lagnar</i>
(Bradamante) | 4 <i>Taci, non ti lagnar</i>
(Bradamante) | 1 <i>Parto con il piacer</i>
(Bradamante) |
| 5 <i>Piangerò sinché l'on-
da del pianto</i>
(Ruggiero) | 5 <i>Piangerò sinché l'on-
da del pianto</i>
(Ruggiero) | 2 <i>Ingegnoso è pure
amore</i>
(Ruggiero) |
| 6 <i>Parlano a questo co-
re</i>
(Medoro) | 6 <i>Io sembro appunto
quell'augelletto</i>
(Medoro) | 3 <i>Qual navicella</i>
(Medoro) |
| 7 <i>Spietato? Oh Dio
perché</i>
(Angelica) | 7 <i>Tu lasciarmi? Tu
morir</i>
(Angelica) | 4 |
| 8 | 8 | 5 |
| 9 | 9 | 6 |
| 10 <i>Son tradito, il vedo,
il so</i>
(Orlando) | 10 <i>Son tradito, il vedo,
il so</i>
(Orlando) | 7 <i>Son tradito, il vedo,
il so</i>
(Orlando) |

- | | | |
|--|---|--|
| 11 <i>Cara sposa; mio
petto</i>
(Ruggiero)

<i>Grazie ed amori</i>
(Bradamante) | 11 <i>Torni il vezzo sul
tuo volto</i>
(Ruggiero)

<i>Amor a me nel
cuor</i>
(Bradamante) | 8 <i>Torni il vezzo sul
tuo volto</i>
(Ruggiero) |
| 12 <i>Mi risponde dalle
fronde</i>
(Alcina) | 12 <i>Mi risponde dalle
fronde</i>
(Alcina) | 9 <i>Mi risponde dalle
fronde</i>
(Alcina) |
| 13 <i>Al fragor de' corni
audaci</i>
(Coro)

<i>Gran madre Venere</i>
(Coro)

<i>Diva dell'Espero</i>
(Coro)

<i>Amaranto; ch'eterno
ha il suo vanto</i>
(Alcina) | 13 <i>Al fragor de' corni
audaci</i>
(Coro)

<i>Gran madre Venere</i>
(Coro)

<i>Diva dell'Espero</i>
(Coro)

<i>Quella stella</i>
(Alcina) | 10 <i>Al fragor de' corni
audaci</i>
(Coro)

<i>Gran madre Venere</i>
(Coro)

<i>Diva dell'Espero</i>
(Coro)

<i>Quella stella</i>
(Alcina) |
| 14 <i>Belle pianticelle</i>
(Medoro & Angeli-
ca)

<i>Sei mia fiamma; e
sei mio bene</i>
(Medoro & Angeli-
ca) | 14 <i>Belle pianticelle</i>
(Medoro & Angeli-
ca)

<i>Sei mia fiamma; e
sei mio bene</i>
(Medoro & Angeli-
ca) | 11

<i>Sei mia fiamma; e
sei mio bene</i>
(Medoro & Angeli-
ca) |
| 15 <i>Ah, sleale, ah sper-
giura</i>
(Orlando)

<i>Sgorgate, o lagrime</i>
(Orlando)

<i>Io ti getto elmo ed
usbergo</i>
(Orlando)

<i>Ho cento vanni al
tergo</i>
(Orlando) | 15 <i>Ah sleale, ah sper-
giura</i>
(Orlando)

<i>Sgorgate, o lagrime</i>
(Orlando)

<i>Io ti getto elmo ed
usbergo</i>
(Orlando)

<i>Ho cento vanni al
tergo</i>
(Orlando) | 12 <i>Ah, sleale, ah sper-
giura</i>
(Orlando)

<i>Sgorgate, o lagrime</i>
(Orlando)

<i>Io ti getto elmo ed
usbergo</i>
(Orlando)

<i>Ho cento vanni al
tergo</i>
(Orlando) |

ACT III:

1	<i>Orribile vendetta</i> (Astolfo)	1	<i>Dove il valor combatte</i> (Astolfo)	1	<i>Orribile vendetta</i> (Ruggiero)
2		2		2	<i>L'arco vuò frangerti</i> (Alcina)
3	<i>L'arco vuò frangerti</i> (Alcina)	3	<i>L'arco vuò frangerti</i> (Alcina)	3	
4		4		4	<i>Che dolce più, che più giocondo stato</i> (Alcina)
5	<i>Che dolce più, che più giocondo stato</i> (Alcina)	5	<i>Che dolce più, che più giocondo stato</i> (Alcina)	5	<i>Li seguirò</i> (Orlando)
	<i>A me barbara, a me?</i> (Angelica)		<i>Povera fedeltà</i> (Angelica)		<i>Partono ardenti da tue pupille</i> (Bradamante)
6	<i>Li seguirò</i> (Orlando)	6	<i>Li seguirò</i> (Orlando)	6	<i>Ho il mio cor così ristretto</i> (Bradamante)
	<i>Partono ardenti da tue pupille</i> (Bradamante)		<i>A questo core pregio si fa</i> (Bradamante)	7	<i>Con mille faci amor</i> (Alcina)
	<i>Con mille faci amor</i> (Alcina)		<i>Sentire che nel sen il cor legato sta</i> (Alcina)		
7		7		8	<i>Son di coraggio armato</i> (Medoro)
8	<i>Son di coraggio armato</i> (Medoro)	8	<i>Son di coraggio armato</i> (Medoro)		<i>Di sdegno armato</i> (Ruggiero)
	<i>Di sdegno armato</i> (Ruggiero)		<i>Come l'onda</i> (Ruggiero)	9	<i>Amorosa verginella</i> (Angelica)
9	<i>Amorosa verginella</i> (Angelica)	9	<i>Amorosa verginella</i> (Angelica)	8	<i>Amorosa verginella</i> (Angelica)
10	<i>Senza pena, anco penando</i> (Medoro)	10	<i>Quanti cuori, e quanti amanti</i> (Medoro)	9	<i>Senza pena, anco penando</i> (Medoro)
11	<i>Scendi nel Tartaro</i> (Orlando)	11	<i>Scendi nel Tartaro</i> (Orlando)	10	<i>Scendi nel Tartaro</i> (Orlando)
	<i>Sgorga il sangue</i> (Orlando)		<i>Sgorga il sangue</i> (Orlando)		<i>Sgorga il sangue</i> (Orlando)

12 <i>Empia, crudel, sí guardami (Bradamante)</i>	12	11 <i>Empia, crudel, sí guardami (Bradamante)</i>
13	13	12
14 <i>Cielo, vincesti; ma Alcina non cadrà (Alcina)</i>	14 <i>Anderò, volerò, gri- derò (Alcina)</i>	13
<i>Vien dal cielo in noi l'amore (Coro)</i>	<i>Vien dal cielo in noi l'amore (Coro)</i>	<i>Vien dal cielo in noi l'amore (Coro)</i>

Of equal significance are the numerous textual alterations found in the 1724 librettos of *Orlando furioso* as compared to those for the earlier Venetian productions. Since Denzio was a gifted poet in his own right (skilled enough to be appointed court poet to the empress Elizabeth of Russia during the 1750s), he had no difficulty altering the texts of his productions to respond to special musical requirements or his own dramatic instincts. As we shall see, the changes made to the Braccioli libretto were so extensive that they could not have been made without a composer such as Bioni on hand to assist.

The principal modifications Denzio wrought to Braccioli's libretto were required (or invited) by the removal of one character, Astolfo, from the fabric of the drama. The reason for this removal may have had to do with the voice ranges available to Denzio. Much of the alteration was accomplished by assigning the lines of Astolfo, a cousin of Orlando's who is in love with the sorceress Alcina, to the character of Ruggiero, a knight who is in love with Bradamante at the start of the drama, but temporarily transfers his affections to Alcina during the course of the first act as a result of her magical powers.³⁶ The key element that makes this transfer possible is the fact that both are in love with Alcina during much of the drama, and both could be expected to have similar loyalties and outlook.

In producing a new version of Braccioli's text without Astolfo, Denzio preserved the opening scene in which Alcina consoles Angelica, the so-called "Queen of the Indies", by pledging help in getting Angelica's beloved to return to her. Instead of following this scene by one that begins with a combat between Orlando and his cousin Astolfo, however, Denzio chose to skip to a later sequence (beginning with scene 10 of the original) in which Alcina seduces Ruggiero through her magic, forcing him to forget all about his love

for Bradamante. This re-ordering of scenes was then used rather cleverly to provide a logical explanation for the combat in scene 2 of Braccioli's libretto, which was adapted for use as scene 6 of the Denzio production. The original text offers no good reason for the combat between Astolfo and Orlando that appears in this spot, but in Denzio's version it is Ruggiero and Orlando who fight, and by the addition of additional recitative Denzio makes clear that Ruggiero decides to attack Orlando (who is not recognized at first because of his raised visor) because his arrival is perceived as a threat to Alcina, with whom Ruggiero is now in love. After the combatants recognize each other and cease fighting, Alcina sees fit to work her magic on Orlando as well, trying to make him fall in love with her, while Ruggiero, singing Astolfo's lines from the original drama, is left to complain that she is not paying any attention to him. This reveals another possible reason for the re-ordering of scenes: Ruggiero could not express these feelings if it had not already been demonstrated just how he came to be in love with Alcina (the cast list says he is in love with Bradamante).

In scene 3 of Act I of Braccioli's text, Astolfo warns Orlando of Alcina's magic and her evil intentions. Speaking Astolfo's lines, it would have made no sense to expect Ruggiero to have these sentiments, since he loves her because of her magic spells, not in spite of them, and so this scene was simply deleted. Scenes 4-9 of the Braccioli text, which include no appearance of Astolfo or Ruggiero, were then preserved without difficulty as scenes 7-12 of the Denzio version. Scene 5 of Braccioli's text in particular has added meaning as scene 8 of Denzio's version. Originally, Orlando is told sublimally by Merlin that if he takes possession of Merlin's ashes, held by Alcina, her magical powers will be broken. The need to find a way to thwart Alcina is much better emphasized in Denzio's drama at this point, because she has already committed much more damage by seducing Ruggiero.

Again to emphasize the extent of Alcina's mischief, Denzio added a special scene of his own to the end of Act I in which Alcina muses over the disruption she is causing in the love lives of Angelica, Medoro, and Orlando. Her aria at the end of the act, *Chi seguir vuol la costanza*, which is meant to express an endorsement of infidelity, is borrowed from a later spot in Vivaldi's 1714 version, namely the first three scenes of Act II.³⁷ These later scenes as set earlier reflect a wavering on Astolfo's part of his love for Alcina, which has been tested by her obvious desire to seduce whomever she fancies. Astolfo's lines could not be transferred to Ruggiero, who is blindly in

love with Alcina, so they were simply omitted (see Table 1). Another problem avoided by the omission of scene 3 of Act II is an awkward spot where Astolfo and Ruggiero appear together on stage and even speak to one another. Astolfo's only other appearance in Act II of the original drama (in scene 8) was easily transferred to Ruggiero, since it includes little more than a nondescript warning to Orlando not to attempt a quest in order to impress Angelica and win her back. By this time, Ruggiero is no longer blind to Alcina's wickedness and could be expected to have the same concern for Orlando as Astolfo his cousin did in Braccioli's original.

The start of Act II in the Prague version includes one of only two places where completely new arias untraceable to any previous version of *Orlando furioso* were inserted into Denzio's drama, and it is worth digressing to speculate on the reasons for these substitutions. Most likely, the text of these arias originated with Denzio himself and the music with Bioni. In Act II, scene 4, of Braccioli's libretto, Ruggiero comes to his senses and pleads with Bradamante to forgive him after succumbing to Alcina's magic. To Ruggiero's disappointment, Bradamante will have none of this, and in her aria *Taci, non ti lagnar*, she tells him that she is not interested in his apologies. In Denzio's version, Bradamante responds to Ruggiero's remorse in a way that would be much more typical of a character in an early eighteenth-century *dramma per musica*: she accepts it with graciousness and joy, as expressed in the aria *Parto con il piacer*. In the following scene, where Orlando consoles Ruggiero for his faithlessness, a new aria was needed to reflect Bradamante's forgiveness rather than her unrelenting antipathy, and so the aria *Ingegnoso è pure amore* was introduced to replace *Piangerò sinché l'onda del pianto*. The reason for the next substitution, *Qual navicella* for Medoro's *Io sembro appunto quell'augelletto*, is not so clear. Both are simile arias expressing Medoro's mixed expectations of hope and fear at the prospect of Angelica's renewed attempts to spurn Orlando. Perhaps musical reasons, such as a need to tailor the arias for the capabilities of the singer Paolo Vida, may explain its presence.

Act III needed to be altered very little by Denzio, since Astolfo hardly appears. The start of Act III in Braccioli's libretto features a conversation between Astolfo and Ruggiero, at first glance a difficult situation to handle. Denzio solved the problem by transferring Astolfo's lines in this case to Bradamante. Astolfo's lines expressing a newly-acquired hatred of Alcina are perfectly appropriate for Bradamante, who long ago turned against Alcina when she worked her magic against Bradamante's beloved Ruggiero. Ruggiero is given Astolfo's aria swearing revenge on Alcina, however, not Bradamante,

since it expresses sentiments inappropriate for a female character. Most of the rest of Astolfo's lines were either transferred to Ruggiero or omitted, but Braccioli's final scene includes another instance in which both Ruggiero and Astolfo appear together. Again, Astolfo's lines expressing hatred of Alcina are given to Bradamante. Act III, scene 6, of Denzio's drama contains another new aria, *Ho il mio cor così ristretto*, this time for Bradamante. The text expresses sentiments similar to its two predecessors in Venice, aspects of the pain of being separated from Ruggiero.

Thus, presented with the opportunity to do away with the role of Astolfo, Denzio produced a tremendous array of textual alterations that would have required considerable help from Bioni to realize properly. Aside from these, there must also have been some significant modifications of a purely musical nature, for example the transformation of the role of Orlando from the bass range used in the Venetian productions to a tenor range suitable for Denzio. Even though some aria texts from the Vivaldi revision of 1714 were used, Vivaldi's personal participation in the preparation of such extensive alterations is most unlikely. Such a thing could not have been contemplated without considerable remuneration for the composer, which would have made little sense after another composer had already been hired to assist with chores of this type.

Still, there are clues that may indicate the use of some of Vivaldi's music in the Prague and Kuks productions after all. No attribution of music in an early eighteenth-century libretto may be taken to be so unequivocal as to exclude the possibility that some arias by uncredited composers might be present. The arias most likely to represent the use of Vivaldi's music are of course the three taken from the 1714 production (*Chi seguir vuol la costanza*, *Torni il vizzo sul tuo volto* and *Quella stella*), but the text of the aria *Belle aurette* of Act I, scene 10, is a special case of particular interest. The latter text was the original one intended for use in Act I, scene 9, of the 1714 Venice production. It was crossed out in the score, however, and replaced with a text beginning with the words "È la brama in chi ben ama." The original text is unique to the 1714 score and was never used again as an aria text by Vivaldi. Denzio may not have borrowed actual music, only text, from Vivaldi's 1714 production, but the presence of this text certainly confirms that music from the earlier productions was available to him at some point. This should not be surprising in view of Denzio's undoubted personal connections with the composer before his departure from Venice in 1724.³⁸

Further evidence of a limited use of Vivaldi's music in the Prague production might very well come from Angelo Mingotti's production

of *Orlando furioso* in Brno (the principal city of Moravia) during carnival of 1735. The existence of this production has been publicized only much more recently in the musicological literature, especially in a study of opera in early eighteenth-century Moravia by Jiří Sehnal and the recent collation of Vivaldi librettos.³⁹ Here, confusion about the authorship of music is found in the libretto itself. On the title page printed for the Italian text there is an attribution to Vivaldi "a riserva di alcune arie", but on the title page for the German translation printed face-to-face with the Italian there is an unequivocal attribution of all the music to Domenico Sarro.

In this case, the attribution of music to Sarro on the German title page can be rejected without hesitation as spurious. Sarro is not known to have participated in the composition of any version of *Orlando furioso*, and he is certainly not known to have been resident in Brno or to have maintained personal connections with Mingotti in the way that Vivaldi was associated with Denzio. The attribution can be accepted only on the assumption that texts were sent to him in Italy and returned to Brno with music, an extremely improbable hypothesis, or that the texts were all fitted to pre-existent music of Sarro's, also extremely improbable. An explanation for the attribution can be found in an interesting coincidence that has not previously been pointed out. It so happens that Sarro's popular *Didone abbandonata* was produced in Brno during the autumn of 1734 immediately before *Orlando furioso*,⁴⁰ and the Sarro attribution is thus best ascribed to the confusion or negligence of the printer of the German text, who apparently forgot to change the attribution of music while preparing new librettos for the carnival season of 1735.

The close adherence of the Brno text of *Orlando furioso* marks the Prague version as its only possible source, a reflection of a dependence of the Mingotti company on the repertory and singing personnel of the Sporck theater that has heretofore been little acknowledged.⁴¹ Hancke's translation, not surprisingly, was used for the German. The Mingotti company did not have a poet at its disposal, and when Mingotti needed to make alterations to suit the needs of his company, they tended to be crude and jarring; there was no possibility for the clever modifications of dramatic themes and characterizations that were a specialty of Denzio's. Precisely this phenomenon can be seen in the use made of Denzio's revision of Braccioli's text for performance in Brno.

As shown in Table 2, a number of the scenes from the Prague production were simply chopped off to form a new production. Act I was made up of scenes 6-12 of the Denzio version and the new scene

Denzio added as scene 13 of Act I, while scenes 1-8 and 10-12 of Denzio's Act II were used in Brno, as were scenes 2-13 of Act III of the Prague version. All of the aria texts used in Denzio's version of these scenes were retained except one: Alcina's aria endorsing infidelity, *Chi seguir vuol la costanza*, is substituted for Medoro's *Chi ben ama* as the last aria of Act I. This small alteration is not inappropriate, for it expresses well an aspect of Alcina's advice to lovers that makes perfect sense after Medoro's speech just before.

TABLE 2

The correspondence of scenes between the Brno *Orlando furioso* of 1735 and the Prague *Orlando furioso* of 1724.

Prague, 1724	Brno, 1735
ACT I:	
Scenes 1-5	—
Scenes 6-11	Scenes 1-6
Scene 12 (aria of Medoro, <i>Chi ben ama</i>)	Scene 7 (aria of Alcina, <i>Chi seguir vuol la costanza</i>)
Scene 13 (aria of Alcina, <i>Chi seguir vuol la costanza</i>)	
ACT II:	
Scenes 1-8	Scenes 1-8
Scene 9	—
Scenes 10-12	Scenes 9-11
ACT III:	
Scene 1	—
Scenes 2-13	Scenes 1-12

The omission of the first five scenes of Denzio's version certainly does not enhance the drama, since it perpetuates one of the very dangers that Denzio seemed to have wanted to avoid: the reason for Ruggiero's love of Alcina is not properly explained. Further, the opening scene, which explains Angelica's love for Medoro, is also lacking. True, the opening of the act with scene 6 of Denzio's drama does make the work conform more closely to Braccioli's ordering, but by the time the libretto reached Brno it was a pathetic stump indeed. Scene 9 of Denzio's Act II was omitted without much harm to the flow of the drama, since it consists merely of a short scene for Alcina alone as she pines for Ruggiero. Denzio's scene 1 of Act III, which highlights Ruggiero's detestation of Alcina after he snaps out of the spell placed on him, is not so easily removed without harm, but Mingotti seems to have had no use for it.

The question of whether or not Vivaldi's music was used in the Brno *Orlando furioso* hinges most importantly on the question of whether music as well as text was transmitted from Prague to Brno, including perhaps some of Vivaldi's; there is no question that Mingotti intended to attribute the music principally to Vivaldi. The libretto of the Brno production does contain all four of the aria texts most likely to have represented the use of Vivaldi's music in the Prague version (*Chi seguir vuol la costanza*, *Torni il vezzo sul tuo volto*, *Quella stella*, and *Belle aurette*), and this may have been considered enough to justify the attribution of the music to Vivaldi "a riserva di alcune arie". The music of Antonio Bioni, neither a famous composer nor even a member of the Mingotti company, would hardly have been a "draw" in Brno. Other possibilities to explain the attribution to Vivaldi could be a lack of good faith on Mingotti's part, or perhaps the sincere but mistaken belief that he was putting on at least some of Vivaldi's music, yet actually using Bioni's. There is very little likelihood that Vivaldi actually provided new music for the Brno production in the absence of any known personal connections between the composer and Angelo Mingotti or evidence that he was resident in Brno at this time.

Other interesting possibilities arise in connection with one other Sporck theater production and a later Italian singing appearance of Antonio Denzio. The pastiche *Il ritorno del figlio*, performed during carnival of 1730, is made up of scenes and arias from Antonio Bioni's *Orlando furioso* and *Armida abbandonata* (the latter performed in Prague during the autumn of 1725), Matteo Luchini's *Amore trionfante* (performed in Prague during carnival of 1729), and unidentified comic arias by Francesco Mancini featuring the

characters Cola and Drusilla. Only these three composers (not Vivaldi) are named as contributors to the pastiche in the libretto, but the aria *Belle aurette* is found in Act I, scene 4. It is also noteworthy to see the insertion of the duet of Medoro and Angelica, *Belle pianticelle*, found in both of the Venetian *Orlando furioso* productions but omitted from the Prague version. Perhaps Matteo Luchini set this duet anew based on texts Denzio had retained (Luchini was the composer resident in Prague at this time).

Shortly after his departure from Bohemia in 1735 or 1736, Denzio appeared in versions of *Orlando furioso* performed in Bergamo and Vicenza in 1738 with two other former Sporck theater singers (Anna Cosimi and Giacinta Spinola Costantini).⁴² The connection of these productions to the Prague and Venice performances of *Orlando* is tenuous at best. Instead of eliminating the character Astolfo in this version, it is Ruggiero and Bradamante who are eliminated, and the aria texts are quite different, as is the text of the main drama itself. The libretto may represent another re-interpretation of the Braccioli text by Denzio, but there is little likelihood that any of Vivaldi's music found its way into the productions.

The principal conclusion to be drawn from this discussion of *Orlando furioso* operas in Bohemia is that the seminal productions in Prague and Kuks in 1724 were prepared with some reference to the libretto and score of Vivaldi's 1714 reworking of Ristori's setting of 1713, yet represent either a complete re-setting of the libretto by Antonio Bioni or a nearly complete re-setting. It is very unlikely that any more than four of its arias might actually be by Vivaldi. If Vivaldi's arias were used, they could also have found their way into productions of *Orlando furioso* performed later in Breslau, Karlovy Vary, Brno, and Brussels. Of the two attributions found in the libretto to the 1735 version of *Orlando furioso* performed in Brno, the one to Vivaldi "a riserva di alcune arie" is clearly what was intended. This attribution may help to confirm the presence of Vivaldi's music in the Prague productions, since all of the Brno texts were derived from it, but it is possible also to interpret the attribution as a deliberate falsehood or a mistaken belief that Vivaldi's music was being used. In the absence of any firm evidence to indicate that Vivaldi set the texts of the 1713 libretto heard at Prague and Kuks by the year 1724, there is no longer any reason to entertain the notion that anyone but Antonio Bioni was the principal composer of the music used in the Bohemian *Orlando furioso* operas of the 1720s and 1730s.

* I wish to acknowledge the support of the International Research and Exchanges Board for sponsoring a research grant in Czechoslovakia during the 1985-86 academic year.

¹ Count Sporck's patronage of opera is documented most completely in D. E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, "Studies in Czech Music", 2, Pendragon Press, Stuyvesant, N. Y., 1992. More general appraisals of Count Sporck's life and activities in artistic patronage may be found in H. BENEDIKT, *Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738): Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*, Manz Verlag, Vienna, 1923, and P. PREISS, *Boje s dvouhlavou saní: František Antonín Šporck a barokní kultury v Čechách [Struggles with a two-headed dragon: Franz Anton von Sporck and baroque culture in Bohemia]*, Vyšehrad, Prague, 1981.

² A copy of this contract is preserved in Prague, Státní Ústřední Archiv, manuscript series SČM (= Staré České Místodržitelství), shelf no. 1724/XI/d/7.

³ A copy of the original contract between Antonio Denzio and the Peruzzis, which was signed in Venice on May 6, 1724, is also preserved in SČM 1724/XI/d/7. The contract promised Denzio cash payments in return for his assistance in bringing a complete opera company to Prague. At the time that the contract was signed, the project was planned to include operatic performances in Dresden and Leipzig as well as Prague, but the contract was dissolved in the autumn of 1724 before any of these plans came to fruition.

⁴ This is confirmed in letters written by Count Sporck on June 4 and June 6, 1724, to his acquaintance Karl Joseph de Grossa and the Sporck *Haushofmeister* Tobias Seemann. The copybooks of Count Sporck's outgoing correspondence are preserved in duplicate and are housed in Prague, Státní Ústřední Archiv, manuscript series A, inventory nos. 476-494. All of the Sporck letters that deal with the first seasons of operatic performances at Kuks and the Sporck theater in Prague are found in copybooks 485-488, two sets of duplicate letters containing correspondence between December 5, 1723, and January 30, 1727. Since the letters are arranged in perfect chronological order, only the dates of the letters will be cited here.

⁵ Count Sporck's frustrations were confided in a letter to Count Thürheim in Linz dated August 16, 1724.

⁶ See R. STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, "Analecta Musicologica", 16, Arno Volk, Cologne, 1976, vol. 2, p. 257. The claim was repeated in E. CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727-1738*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981, vol. 1, p. 243.

⁷ Denzio was given special permission by the archbishop of Prague and the Old Bohemian Stathalterei, the highest civil authority in the province of Bohemia, to continue operatic performances until December 14, 1724. The permission is recorded in Prague, Státní Ústřední Archiv, manuscript series KK (= Komorní knihy), inventory no. 902, ff. 420 and 423'. In later years, permission to give operas during penitential seasons was granted principally as a means of providing Denzio with an extra chance to earn income to pay his many creditors. Starting in 1729, opera was permitted not only in Advent but even in Lent, and in 1730 the Lenten operatic season featured Denzio's drama *La pravità castigata*, the earliest eighteenth-century Don Juan opera.

⁸ The failure of *Lucio Vero* and its replacement with *Orlando furioso* are documented in several letters of Count Sporck to his friend Karl Joseph de Grossa written between January 21 and February 16, 1725.

⁹ This is reported in a letter of Count Sporck to Grossa of February 17, 1726.

¹⁰ Count Sporck's continued habit during the summer of 1725 of referring to the Italian singers in Denzio's company not by their given names, but by the names of the characters they sang in *Orlando furioso*, is the most convincing reason to assume that it

continued to be performed. The singer Barbara Bianchi, for example, was always called "die Bradamante" in Count Sporck's letters.

¹¹ This is confirmed in a letter of Count Sporck to Grossa dated July 18, 1726.

¹² See G. J. DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, G. Haase, Prague, 1815, vol. 1, cols. 152 and 511. The attribution of *Orlando furioso* to Guerra found in the biographical notice for this composer is especially curious since Dlabacž made it clear that he had available to him a copy of the libretto for the performance, which specifies Bioni as the author of the music. In the biographical entry for Bioni, Dlabacž merely reported that Bioni "distinguished himself" in the Prague production of *Orlando furioso* (in what capacity he neglected to say). Since Dlabacž identifies Bioni as a composer, however, it is difficult to see what else could have been meant by the remark except that it was his music that was so distinguished.

¹³ See O. TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters*, A. Haase, Prague, 1883, vol. 1, p. 117.

¹⁴ See J. KRUPKA, *František Antonín hrabě Sporck a jeho opera v Praze a v Kuksu*, "Dalibor", 40, 1923, p. 114. The idea of attributing recitative to one composer and arias to another in the Sporck theater literature often seems to have been inspired by the authentic attribution of arias to Vivaldi and recitative to Guerra in the libretto to *La tirannia castigata*, performed during carnival of 1726.

¹⁵ See H. BENEDIKT, *Franz Anton Graf von Sporck*, cit., p. 130.

¹⁶ See J. PORT, *Divadelní výtvarnictví staré Prahy* [Theatrical productions of old Prague], in *Knihy o Praze*, Melantrich, Prague, 1932, p. 104.

¹⁷ See O. KAMPER, *Hudební Praha v XVIII. věku* [Musical Prague in the eighteenth century], Melantrich, Prague, 1936, p. 243.

¹⁸ See J. NĚMEČEK, *Nástin české hudby XVII. století* [Outline of Czech music of the eighteenth century], Státní Nakladatelství, Prague, 1955, p. 39. Here, the attribution is indirect. NĚMEČEK speaks of the performance of "one of Vivaldi's operas" at Kuks, a clear reference to *Orlando furioso*.

¹⁹ A. CHALOUPKA, *Orlando furioso – nové nalezené libreto k prvnímu představení italské operní staggiony ve Šporkovském divadle v Praze 1724* [Orlando furioso – the newly-discovered libretto for the first performance of the Italian opera season in Prague, 1724], in *Ročenka Universitní Knihovny v Praze 1956*, Státní Nakladatelství, Prague, 1958, pp. 101-102. Chaloupka also pointed out that the biographical entry for Bioni in the *Biographie universelle des musiciens* of François-Joseph Fétis indicates that Bioni composed a version of *Orlando furioso* performed in Baden in 1723. The source of the information available to Fétis is unknown, and no independent confirmation of such a performance has ever been uncovered. It could well be that Fétis was simply confused about the location and date of the first performance of Bioni's *Orlando furioso*.

²⁰ M. SKALICKÁ, *Die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724-1734* (Materialien aus den Libretti des Graf A. F. Sporckschen Operntheaters), in *De musica disputationes Pragenses*, Českoslovenké Akademie Věd, Prague, 1974, vol. 2, p. 152.

²¹ R. BROCKPÄHLER, *Handbuch der Barockoper in Deutschland*, "Die Schaubühne", 62, Verlag Lechte, Emsdetten, 1964, p. 321. This work also makes note of the putative Baden performance of *Orlando furioso* cited by Fétis, but the year is transcribed incorrectly as 1724 (p. 56).

²² P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe*, Engstrøm & Sødring, Copenhagen, 1974, p. 147.

²³ A. L. BELLINA, B. BRIZI, M. G. PENZA, *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982, Nos. 38.4a-b.

²⁴ See *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 12, Bärenreiter, Kassel, 1965, col. 1092. It is known that the orchestra leader in the Denzio company during its first season of productions was Giovanni Battista Corelli, not Antonio Bioni.

²⁵ E. THIEL, G. ROHR, *Libretti: Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher*, "Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel", 14, Klostermann, Frankfurt-am-Main, No. 1193.

²⁶ R. STROHM, *Italianische Opernarien*, vol. 2, p. 257. Strohm's identification of Lonzi and Gozzi as composers appears to be based on a careless reading of the attributions given on the title page of the libretto, which indicates them only as "andere Virtuosen" after the roles for the principal singers on the title page. It is possible that they performed such minor singing duties as the part of the hidden voice in Act II that informs Orlando he is a prisoner of Alcina.

²⁷ T. VOLEK, *Šporkovská opera*, "Hudební rozhledy", 39, 1986, p. 136.

²⁸ J. TYRRELL, *Czech Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 15.

²⁹ The title pages of the librettos for the Prague and Kuks productions of *Orlando furioso* are transcribed in D.E. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 213-14, and A. L. BELLINA, B. BRIZI, M. G. PENSA, *I libretti vivaldiani*, cit., Nos. 38.1a-b.

³⁰ Antonio Bioni was paid 372 gulden a year as the composer for the Denzio company according to a pay list submitted to the Statthaltereie as a part of the litigation of autumn 1724, which resulted in the passing of control over performances in the Sporck theater from Peruzzi to Denzio. This document is preserved in Prague, Státní Ústřední Archiv, SČM 1724/XI/d/7.

³¹ H.H. BORCHEROT, *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*, "Zeitschrift für Geschichte Schlesiens", 44, 1910, pp. 48-49.

³² L. RENIEU, *Histoire des théâtres de Bruxelles*, Duchartre & Van Buggenhoudt, Paris, 1938, vol. 2, p. 680.

³³ H.H. BORCHEROT, *Geschichte der italienischen Oper*, cit., pp. 50-51.

³⁴ A copy of Hancke's letter is preserved in Prague, Státní Ústřední Archiv, ms. series A, č. inv. 480, pp. 685-7. While extolling the varied instrumentation found in the German operas of Telemann, Keiser, and Handel, Hancke made note of the fact that "die gantze Composition des Orlando furiosis bestehet in eine par violini unisoni".

³⁵ These are taken from the librettos. The manuscript Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Giordano 37, contains music for Acts I and II of the 1714 productions, but a number of the arias mentioned in the libretto are missing.

³⁶ A synopsis of the plot of Braccioli's *Orlando furioso* is found in M. COLLINS, *Grazio Braccioli's 'Orlando furioso: A History and Synopsis of the Libretto*, in Michael Collins and Elise M. Kirk (eds.), *Opera and Vivaldi*, University of Texas Press, Austin, 1984, pp. 367-377.

³⁷ This aria was borrowed from Vivaldi's *Ottone in villa* of 1713.

³⁸ Denzio is known to have appeared in Antonio Vivaldi's *La costanza trionfante degl'amori e degl'odii* at the Teatro San Moisè in Venice during carnival of 1716 and in Vivaldi's arrangement of *Il vinto trionfante del vincitore* at the Teatro Sant'Angelo during autumn of 1717. His presumed relative (probably sister) Elisabetta Denzio actually appeared as Bradamante in Vivaldi's 1714 reworking of Ristori's *Orlando furioso* at the Teatro Sant'Angelo and also appeared in Vivaldi's *Orlando finto pazzo* the same year.

³⁹ J. SEHNAL, *Počátky opery na Moravě (současný stav vědomostí)* [The beginnings of opera in Moravia (the contemporary state of research)], in *O divadle na Moravě*, Státní Pedagogické Nakladatelství, Brno, 1974, p. 57. See also A. L. BELLINA, B. BRIZI, M. G. PENSA, *I libretti vivaldiani*, cit., No. 38.6.

⁴⁰ See J. SEHNAL, *Počátky opery na Moravě*, cit., p. 57.

⁴¹ The Mingotti company in Moravia actually started out with singers lured from the failing Denzio company in 1732, and thereafter it became a refuge for singers stranded in Bohemia when Denzio could not pay them. Other borrowings of text include the libretto for Vivaldi's *Argippo*, re-set in 1733 by Antonio Costantini, and the libretto for Antonio Caldara's *La pravità castigata*, re-set in 1734 by Eustachio Bambini.

⁴² See A. L. BELLINA, B. BRIZI, M. G. PENSA, *I libretti vivaldiani*, cit., Nos. 38.7 and 38.8.

«Orlando furioso» in terra boema: il ruolo di Vivaldi (Sommario)

La questione della paternità delle musiche eseguite in occasione delle rappresentazioni dell'*Orlando furioso* di Grazio Braccioli in terra boema nel terzo e nel quarto decennio del Settecento è fonte di numerose affermazioni contraddittorie da parte degli studiosi. Confuse, in particolare, si presentano le opinioni riguardanti il primo di tali allestimenti che, ad opera della compagnia Denzio e sotto la protezione del conte Franz Anton von Sporck, fu messo in scena a Kuks e Praga nella tarda estate ed autunno del 1724, e per il quale non meno di cinque musicisti – Antonio Vivaldi, Antonio Bioni, Antonio Guerra, Matteo Lonzi, Eugenia Gozzi – vengono citati come autori, in tutto o in parte, del testo musicale, spesso senza riferimento ad alcuna documentazione di sostegno. Da un attento esame delle fonti si evince che Antonio Bioni dovette essere l'autore di tutta la partitura eseguita in queste occasioni, o della maggior parte di essa; Guerra, Lonzi e Gozzi non ebbero alcun ruolo nell'ambito di tali rappresentazioni. Sembra molto poco probabile che Vivaldi possa aver composto più di quattro delle arie ivi eseguite o comprese nei successivi allestimenti di *Orlando furioso* in Praga, Kuks, Breslau, Karlovy Vary e Bruxelles fra il 1725 e il 1734.

Il libretto stampato in occasione della rappresentazione di *Orlando furioso* a Brno nel 1735 contiene, nel testo italiano, un'attribuzione ad Antonio Vivaldi («a riserva di alcune arie») e, nel testo tedesco, a Domenico Sarro. L'attribuzione a Sarro sembra imputabile ad un errore di stampa; evidentemente, quella a Vivaldi corrisponde alle intenzioni dell'impresario Angelo Mingotti. Anche in questo caso pare probabile che non più di quattro arie siano state composte da Vivaldi. L'attribuzione a quest'ultimo può trarre la sua origine dalla convizione errata da parte di Mingotti che musiche da lui prese a prestito da precedenti allestimenti praguesi fossero veramente di Vivaldi, oppure dalla deliberata intenzione di «gonfiare» il ruolo di Vivaldi al fine di stimolare l'interesse del pubblico cittadino.

Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna

Carlo Vitali

[mano A:]

Ill.^{mo} Sig.^r P[ad]ron Col[endissi]mo

Essendo vicini¹ al imminente S. Natale non voglio man=
care al mio dovere, che è di augurare a V.S.Ill.^{ma} fe=
licissime le sante feste piene di tutte quelle contente[-]
ze che ella mai puole desiderare. La prego a por[-]
tare i miei rispetti alla Sig.^{ra} Maria Madalena et
ancora assieme i Sig.^{ri} Suoi Figli con che resto pregan[-]
dola di un qualche suo comando.

Di V.S. Ill.^{ma}

Roma 14 Xbre 1717 [mano B]: Hu.^{mo} De.^{mo} Oss.^o Ser.^{e2}
Antonio Vivaldi

Sup[p]lico VS.^{a3} riverire in mio nome li S.^{ri} Accadem.^{ci} Filarm.^{ci},⁴
anzi p[er]doni, sè non scrivo di pugno, p[er] essere incom[m]odato.
/ Ill.^{mo} S.^r Pietro delli Antonij / Bologna

Foglio singolo, mm 266x200 (la c. 1v è bianca, salvo che per un timbro in inchiostro azzurrino apposto sull'angolo superiore destro); filigrane: assenti. Scrittura di due mani diverse. (Vedi Fig. 1)

L'originale della lettera qui trascritta fu acquistato nel gennaio del 1990 sul mercato antiquario fiorentino dal giovane musicologo californiano Ulysses Roseman jr., col quale all'epoca intrattenevo rapporti di amicizia e di collaborazione troppo presto interrotti dalla sua immatura scomparsa, avvenuta il 29 maggio dello stesso anno. Del medesimo lotto, unificato dalla costante presenza di un timbro moderno poco decifrabile, facevano parte altre cinque lettere autografe di compositori e cantanti sei-settecenteschi,⁵ che lo scopritore acconsentì cortesemente a rivendermi per la mia piccola collezione. Quanto alla lettera vivaldiana, egli decise comprensibilmente di tenerla per sé, al fine di presentarla nel contesto della tesi di dottorato che andava

preparando presso la University of California at Los Angeles, e che aveva per oggetto il repertorio del Teatro S. Angelo, con particolare riferimento alle opere del Prete Rosso.

Tuttavia, da filologo di razza, già esperto nei complessi problemi dell'euristica e della critica delle fonti, Ulysses avanzò subito alcune riserve, riguardanti in primo luogo il prezzo d'acquisto relativamente basso (poco più di 800 dollari USA per l'intero lotto), e in secondo alcuni dettagli codicologici sui quali avremo modo di ritornare più avanti. Il venditore, a quanto egli stesso mi disse, era titolare di una bancarella di antiquariato librario minore in piazza della Repubblica, a pochi passi da piazza del Duomo, e naturalmente non gli aveva rilasciato alcuna fattura per l'acquisto.

Il mio immediato suggerimento fu quello di fare eseguire una perizia calligrafica sul documento, rivolgendosi magari all'Archivio di Stato di Ferrara, dove sono conservati diversi autografi vivaldiani e poi, subordinatamente all'esito, di richiedere il permesso di esportazione alla Sovrintendenza archivistica di Firenze o di Bologna. Ma prima decidemmo prudenzialmente di eseguirne alcune riproduzioni xerografiche (due a colori ed altre in bianco e nero), che ci dividemmo in parti uguali con l'accordo di continuare separatamente le ricerche e le verifiche.

L'improvviso ritorno in patria dello sfortunato amico, avvenuto ai primi di marzo in seguito ad una grave malattia diagnosticatagli, e la sua successiva morte poco dopo un effimero miglioramento che lo aveva indotto a scrivermi preannunciando l'imminente ripresa del suo lavoro scientifico, posero fine tragicamente a tali progetti. Ignoro quale destino abbia avuto il manoscritto originale; posso tuttavia immaginare che sia rimasto inizialmente depositato presso i suoi ospiti bolognesi, i conti Ranuzzi della Porretta, e che poi gli sia stato spedito al seguito col voluminoso resto delle sue carte appena un paio di settimane più tardi. In tal caso esso potrebbe essere – del tutto incolpevolmente, date le circostanze – già espatriato negli Stati Uniti; ma non è nemmeno escluso che Ulysses lo avesse depositato per una perizia presso qualche ufficio pubblico come quelli soprannominati, o anche presso un consulente privato in una delle città tra le quali si spostava con frequenza (Pisa, dove era beneficiario di una borsa di studio; Bologna, dove aveva eletto domicilio – o ancora Venezia, dove lo conducevano le sue ricerche). In ogni modo la presente pubblicazione intende rivolgere un appello a chiunque possieda notizie in merito, affinché voglia gentilmente comunicarle, nell'esclusivo interesse della scienza, allo scrivente o alla direzione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.⁶

Nel frattempo l'avvenuta pubblicazione di un articolo di Eleanor Selfridge-Field,⁷ che fin dal titolo (e dalla dedica alla memoria di Ulysses Roseman) appare in qualche modo connesso al contenuto del documento smarrito, mi induce a riprendere in mano gli appunti relativi a questa triste vicenda. Alcuni dettagli e ipotesi contenuti nell'articolo della studiosa americana verranno qui puntualizzati e rettificati, ma la sostanza della sua comunicazione sta comunque a dimostrare che un'apertura d'interesse dell'Accademia Filarmonica di Bologna nei confronti del Prete Rosso ebbe effettivamente luogo nel 1717 con la deliberazione, registrata nei verbali del sodalizio, di commissionargli la composizione di un brano liturgico per la festa annuale del santo protettore (vedi Fig. 2).⁸

22. Aprile 1717. Giovedì.

In n.º di 25. si congregarono gli Accademici [...]

Si propose di dare il Dixit, ò Magnificat al S.^r D. Antonio Vivaldi, e che tal composizione dovesse restare in Accademia.

[in margine:] Al S.^r D. Ant.º / Vivaldi fu dato / ò il dixit, ò Mag^{cat}

Ebbe questa mossa un reale seguito? La lettera trascritta in apertura, d'ora in poi indicata come «lettera Roseman», potrebbe indurre a rispondere in senso affermativo. Destinatario di essa è l'«Illustrissimo Signor Pietro delli Antonij / Bologna», che il contenuto del *post-scriptum* («Sup[p]lico Vostra Signoria riverire in mio nome li Signori Accademici Filarmonici») suggerisce di identificare col musicista Pietro degli Antonii (Bologna, 16.5.1639-ivi, 1720). Questi era infatti uno dei soci fondatori dell'Accademia bolognese, in seno alla quale aveva rivestito la carica, parte elettiva e parte sorteggiata, di «principe» – ossia presidente – negli anni 1676, 1684, 1696, 1700 e 1703. Una sua ulteriore rielezione avrà luogo nel 1718; inoltre una postilla autografa di Padre Martini in margine alla voce biografica dedicatagli nel *Cattalogo* di Olivo Penna attesta come nel 1715 egli deponesse in sede giudiziaria di essere «il Decano dell'Accademia de Filarmonici».⁹

Da parte di Vivaldi l'inviare proprio a lui un biglietto di auguri natalizi, estensibili agli altri co-accademici, poteva dunque avere – oltre all'ovvio significato di una cortesia rivolta ai colleghi bolognesi *in corpore* – quello di un ringraziamento per un invito ricevuto o per la grata memoria di un incontro recente; o magari di una sollecitazione a rinnovati rapporti professionali. In tal senso sarebbe forse lecito leg-

Il Rege.

18. Aprile 1717. Giovedì.

In v. di 15. si congregarono gli Accademici: e discorrere in
le Chiavi dell' ^{uno} luogo, che delle Chiavi dell' Archivio, unarsi dia
Archivio un'altra al Principe, e l'altra al Notajo.

Antonio C. che le chiavi della Camera d'anni da morto si diano all'
quello de' bian. Leonora
dell' economia

Circa poi il far regalo, quest'anno, si seppe il risolvere
si riprende all' ^{amistore} ^{regio} fino all' altra Accademia.

Il Principe fece suoi complimenti ^{che} di deporre il posto, e
Ampl. ^{del} darne il possesso al nuovo Principe, quale riceveva
Bapt. ^{fu} dallo stesso nuovo Principe fatto un certo discorso,
a cui non meno lottamente rispose il D. Avvocato
Dante a nome di tutta l' Accademia.

Si lesse un certo foglio, a cui fu risposto, che si doveva aspettare
almeno altra notificazione in iscritto.

Si propose di dare il Dixit, o Magnificat al D. D. Antonio
Vivaldi, e che tal compagine dovesse restare in Ac.
cademia.

Si canto il Te Deum cantato dal nuovo Principe, e così ter-
mino l' Accademia.

gere la clausola del testo principale, d'altronde tutt'affatto generica e quasi immancabile nel protocollo epistolare dell'epoca: «resto pregandola di un qualche suo comando».

Ma può l'identificazione del destinatario reggere oltre ogni dubbio? Nel 1717 viveva a Bologna anche un altro personaggio quasi omonimo del primo, l'avvocato Pietro Berni degli Antonii (Roma, 5.11.1663- Bologna, 31.8.1744) circa il quale non risultano legami con l'Accademia Filarmonica, ma che comunque intratteneva un rapporto *sui generis* con l'ambiente della professione musicale, avendo sposato in seconde nozze nel 1704 una delle più celebri e più pagate virtuose di canto del secolo appena trascorso: Maria Maddalena Musi, nota anche col soprannome «la Mignatta» (Bologna, 18.6.1669 - ivi, 1.5.1751). Il destinatario della lettera Roseman viene appunto pregato di salutare la «Signora Maria Madalena et ancora assieme i Signori Suoi Figli», ed in effetti l'avvocato Degli Antonii aveva avuto dal primo matrimonio diversi figli e figlie, almeno due dei quali ancora viventi nel 1717: Francesco Filippo Neri (n. 1693) e Giovanni Battista (n. 1697). Non sappiamo se il compositore Pietro degli Antonii fosse sposato e padre di più figli maschi, e se anche sua moglie si chiamasse Maria Maddalena (le investigazioni da me condotte negli archivi bolognesi hanno dato esito negativo),¹⁰ certo è che l'omonimia fra i due personaggi è stata in passato causa di sviste tra gli storici della musica. Perfino lessici abbastanza recenti (in un caso per diretta responsabilità dello scrivente) riportano acriticamente le notizie fornite da Corrado Ricci e Francesco Vatielli, secondo le quali il compositore «già maturo d'anni, s'unì in matrimonio con una famosa canterina bolognese, e celebre non meno per la sua avventurosa vita: Maddalena Musi».¹¹

Al contrario, le accurate ricerche pubblicate dal Cosentino sin dal 1930 dimostrano *ad abundantiam* come il marito della cantante fosse l'avvocato, e non già l'accademico filarmonico.¹² Bisogna quindi postulare o una doppia omonimia altamente improbabile (la contemporanea esistenza a Bologna di due Pietro degli Antonii, entrambi coniugati con una donna di nome Maria Maddalena), oppure una confusione da parte dello stesso Vivaldi circa lo stato di famiglia del suo corrispondente. *Tertium non datur*, almeno se si vuole credere all'autenticità della lettera Roseman.

In quest'ultimo caso un ulteriore dato verrebbe ad arricchire, seppure problematicamente, la nostra conoscenza della biografia vivaldiana: il Prete Rosso si sarebbe trovato a Roma il 14 dicembre del 1717. Tale dato non è incompatibile a priori con la ricostruzione cronologica fornita da Heller nella sua recente pubblicazione;¹³ tra il 22

novembre 1717 (data approssimativa della prima dell'opera *Il vinto trionfante del vincitore* al Teatro S. Angelo) e il 24 dicembre (quando i registri contabili della Pietà registrano l'ultimo pagamento a suo nome prima della parentesi mantovana) intercorre giusto un mese, tempo sufficiente per una puntata a Roma, e magari per una breve sosta a Bologna. Troppo poco per prendere parte ad una qualche attività teatrale nella capitale pontificia, ma non (volendo seguire la linea di ragionamento formulata dalla Selfridge-Field) per un'eventuale presa di contatto con il cardinale Ottoboni, il protettore dell'Accademia Filarmonica bolognese. Per servirci delle sue stesse parole: «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. [...] 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. It is not hard to imagine that, as a virtuoso violinist and cellist respectively, Pisendel would have wanted to seek out Boni, or even that Vivaldi would have used the opportunity to seek the favor of Ottoboni».¹⁴ Secondo Heller, Pisendel sarebbe invece partito da Venezia in settembre e giunto a Dresda il 27 dello stesso mese – in ogni caso troppo presto per accompagnare Vivaldi a Roma in novembre-dicembre. Ma, sia pure facendo a meno delle tentazioni pisendeliane, il quadro d'assieme schizzato dalla Selfridge-Field sembra arricchirsi di nuovi tocchi.

Tenteremo ora di ridisegnarlo, accettando solo provvisoriamente e a titolo sperimentale la testimonianza della lettera Roseman, e senza rinunciare nel contempo ad esporre gli elementi di dubbio che potrebbero indurre ad una diversa lettura degli avvenimenti:

22 aprile 1717.

L'Accademia Filarmonica di Bologna, presieduta *pro tempore* da Giuseppe Maria Righi, decide di commissionare a Vivaldi un brano («ò *Dixit*, ò *Magnificat*») per la festa annuale di Sant'Antonio, protettore del sodalizio. Secondo la Selfridge-Field si tratterebbe di Sant'Antonio Maria Zaccaria (5 luglio); è invece certo che si parla di Sant'Antonio da Padova (13 giugno), come si può desumere da numerose fonti, ad esempio gli *Statuti ovvero Costituzioni de' Signori Accademici Filarmonici di Bologna* stampati nel 1721, ma che in realtà erano già stati approvati con un breve pontificio di Clemente XI in data 24.10.1716: «[...] dell'Anno 1670, in circa, meritamente fu stabilito, e invocato per

Protettore, ed Avvocato il Glorioso S. ANTONIO DI PADOVA, al quale inoltre ogni Accademico viene esortato a recitare ogni giorno un Pater, ed Ave, pregandolo ad esserci intercessore presso Dio». (Rubrica I, cap. I; maiuscole nell'originale). Poco più avanti si stabilisce che «Ogni Anno in perpetuo fra l'ottava di detto Santo o [...] nel tempo più vicino, che sarà possibile, si celebrerà solennemente a detto Santo la Festa, con Messa, e con Vespro in musica nella chiesa de' Canonici Regolari di S. Gio[vanni] in Monte [...]» (Rubr. I, cap. II); che la data effettiva della celebrazione debba essere fissata nel mese di maggio, a «distribuzione delle Composizioni» già avvenuta per cura del «principe», ma che ancora in sede di prove, a pochi giorni dall'esecuzione, i Censori dell'Accademia possano impedire «che si canti alcuna cosa, quale da loro non sia approvata» (Rubr. I, capp. III-IV).

15 luglio 1717

Si celebra la festa dell'Accademia nella Basilica di S. Giovanni in Monte. Ne trascriviamo qui di seguito il programma, facendolo precedere da quello del 1715, già riportato (ma con contenuto radicalmente diverso e senza indicazione di fonte) dalla Selfridge-Field. Entrambi i programmi sono registrati nella *Cronologia* accademica, rispettivamente alle pp. 218 e 391-2 del vol. I.¹⁵

Festa del Santo

1715.

Adi p.^{mo} Ottobre in giorno di Martedì si celebrò solennemente la Festa del nostro gloriosissimo Protettore Sant'Antonio di Padova, coll'intervento di Musici tra Forestieri Accademici, e non Accademici sino al numero di 108; e furono li

Compositori

	Per la Messa		Per il Vespro.
Introitus	Pietro degli Antonj	Domine	Giacomo Ant. ^o Perti
Kyrie	} Giacomo Cesare Predieri	Dixit	Giuseppe Monteverdi
Gloria			
Sinfonia	Girolamo Laurenti	Confiteb. ^r	Giacomo Cesare Predieri
Credo	Pietro degli Antonj	Beatus	Antonio Rizzieri
Motet. ^o all'Off. ^o	Gius. ^c Sandoni	Laud. ^c Pueri	Fran. ^{co} Ant. ^o Pistocchi
Motet. ^o all'Elev. ^c	Giuseppe Righi		sacerd.[ote]
[...]		Laud. ^c Dnu ^m	Giuseppe Righi
		Hymnus	Pietro degli Antonj
		Magnificat	Giacomo Ant. ^o Perti
		Salve Regina	Giuseppe Iachini

Questo invece lo specchietto di due anni dopo (vedi Fig. 3):

Compositori 1717.

Per la Messa				Per il Vespro.	
Introitus	<lacuna>			Domine	Giuseppe Monteverdi
Kyrie	} Giuseppe M. ^a Righi	} Pnpe	}	Dixit	Pietro Giuseppe Sandoni
Gloria					
Sinfonia	Girolamo Laurenti			Conf. ^t	Agostino Tinazzoli
Credo	Pietro Paolo Laurenti			Beat. ^s	Pietro degli Antonj
Mot. ^o all'Off. ^o	Agostino Tinazzoli			Laud. ^e pueri	Bernardino Ridolfini
Mot. ^o all'Elev. ^e	Pietro degli Antonj			Laud. Dnu ^m	Giacomo Cesare Predieri
	[...]			Hymn ^s	Francesco Pistocchi
					sacerdote
				Magnif:	Pietro Gius. ^e Sandoni
				Salve Reg: ^a	Giuseppe Iachini

Dunque Vivaldi non volle o non poté accettare la commissione, ed entrambi i brani del Vespro solenne per i quali era stato fatto il suo nome furono invece messi in musica da un altro compositore: Pier Giuseppe Sandoni, il futuro marito della grande Francesca Cuzzoni. Costui era stato in precedenza «principe» dell'Accademia Filarmonica, ma nella primavera del 1715 aveva abbandonato precipitosamente la carica e la stessa città natale per recarsi a Londra. Nella capitale inglese egli si trovava ancora, almeno dal gennaio del 1717 allo stesso mese dell'anno successivo,¹⁶ pertanto sono ipotizzabili sia una commissione espletata per posta (ma con tempi veramente molto stretti, dopo l'eventuale rifiuto di Vivaldi), sia il riutilizzo di sue precedenti composizioni già conservate nell'archivio dell'Accademia – a tale proposito gioverà ricordare che un suo *Magnificat* era stato eseguito per la festa del 1711.¹⁷ Una riprova effettuata compositore per compositore sulle voci biografiche redatte dal Penna conferma tutte le attribuzioni del programma del 1717 meno, significativamente, quelle del *Dixit* e del *Magnificat*, dei quali non esiste menzione, né sotto Sandoni né sotto altri nomi.¹⁸ Variante del medesimo scenario: la composizione di Vivaldi viene respinta dai «censori» dell'Accademia, ed egli la ricicla immediatamente vendendola in Venezia al segretario del conte boemo Stephan Kinsky (v. E. SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi and the Accademia*, cit., p. 44 e n. 24).

note all' ultra dell' anno passato y la rarità de soggetti Compositori, come de
 Cantori, e Sonatori; E i Maestri di Cappella furono li seguenti

Compositori JJJ7.

Per la Messa

Intivitus

Kvrie

Gloria } Giuseppe M. Righi Pope

Sinfonia } Giuliano Laurenti.

Credo } Pietro Paolo Laurenti

Mot. all. Off. } Agostino Tinarelli

Mot. all. Elev. } Pietro degli Antoni

Campione D. fol. 2

Fibra #. #. 7.

Per il Vespio.

Domine

Dixit

Conf.

Beat.

Laud. puei

Laud. Dnū

Hymn.

Magnif.

Salve Reg.

Giuseppe Monerenti

Pietro Giuseppe Sordani

Agostino Tinarelli

Pietro degli Antoni

Bernardino Bidolfini

Giuliano Sordani

Francesco Pistocchi Sordani

Pietro Sordani

Giuseppe Sacchini

? fine novembre 1717.

Vivaldi si reca a Roma. Riusciamo forse ad intravedere il suo ambizioso obiettivo: alla vigilia di prender possesso del non troppo brillante impiego mantovano, cosa che avverrà in effetti ai primi dell'anno successivo (cf. HELLER, *op. cit.*, *loc. cit.*), egli vuole tentare *in extremis* di raccogliere la successione di Corelli alla corte ottoboniana. Corelli era morto da poco meno di un quinquennio (8.1.1713), e certo il suo allievo e successore Matteo Fornari non possedeva la statura artistica necessaria per rimpiazzarlo nel cuore dell'esigente patrono. Una simile motivazione basterebbe da sola a giustificare uno scomodo viaggio, intrapreso in tutta fretta nel cuore di una stagione certo non delle più favorevoli. Lungo la strada potrebbe aver fatto visita all'Accademia Filarmonica bolognese, ed eventualmente aver ripreso il discorso circa una propria ventilata aggregazione al sodalizio, fino a quel momento non andata in porto. Possiamo immaginare che anche in questo caso gli sia stato consigliato di sollecitare l'intercessione del cardinale Ottoboni, il quale poco tempo prima aveva raccomandato allo stesso scopo il proprio virtuoso di camera Don Gaetano Boni, effettivamente accolto il 14 settembre.¹⁹

14 dicembre 1717

Vivaldi spedisce da Roma un biglietto di convenevoli a Pietro degli Antonii, decano dell'Accademia. Perché al decano e non al «principe» Giuseppe Maria Righi? Poteva qualcuno – e chi se non il cardinale Ottoboni? – avergli consigliato di non puntare sul «principe» uscente, ma sul suo prossimo successore *in pectore*, appunto Pietro degli Antonii (che risultò eletto il 31.3.1718)? Un interrogativo che potrebbe, se risolto affermativamente, illuminare di luce sinistra alcuni retroscena del rapporto fra il potente protettore e i Filarmonici, non ultimo l'espulsione dello stesso Righi, avvenuta il 18 agosto 1723 – per non parlare della evidente ipoteca sulla libertà delle elezioni alle cariche accademiche. Con il che verrebbe altresì dissipato ogni residuo dubbio sull'effettivo destinatario della lettera Roseman. Di un'altra espulsione avvenuta in precedenza, quella di Antonio Riccieri o Rizzieri, parla anche la Selfridge-Field,²⁰ affermando: «Riccieri's expulsion in July 1716 was intended as an example to others who appeared to create dissension within the ranks, but divisions remained and were slow to mend», suggerendo che l'influenza ottoboniana agisse nel senso di un rinnovamento estetico nella musica sacra, secondo un piano del quale anche Vivaldi avrebbe potuto far parte. Ma se per Riccieri non ci sono dubbi circa la sua appartenenza allo schieramento conservatore,²¹ che dire allora della vicenda di Righi, sotto il cui principato era partito l'invito rivolto a Vivaldi? E perché a dispetto di un tanto protettore,

che rimase al suo posto fino al 1740, Vivaldi non riuscì ad espugnare la cittadella bolognese? Uno dei pochi punti certi – condivisi anche dalla Selfridge-Field – è infatti che egli non figura in alcuno dei numerosi registri ed elenchi degli aggregati, sia manoscritti che a stampa, e che nessuna sua composizione risulta mai essere stata depositata nell'archivio dell'Accademia né come compito di esame (nel fondo dei c.d. «Esperimenti di aggregazione»), né a qualsiasi altro titolo. Non fa eccezione la presenza di una lettera autografa vivaldiana in un fondo speciale dell'istituzione, la collezione Masseangeli, lasciatale in eredità nel 1877. Per quanto la sua precisa collocazione attuale rimanga sconosciuta, il facsimile pubblicato da Rinaldi nel 1943²² permette di stabilire che essa proviene in origine (come tante altre) dall'archivio Bentivoglio di Ferrara, e che in nessun modo può servire ad illuminare l'argomento che ci interessa. Su di esso i *Verbali* continuano a tacere ostinatamente:

In Nomine Domini
1718

a di 28. Aprile nel possesso del nuovo Principe del
Sig.^r Pietro degli Antonj.

Al nome del Sig.^r Iddio in questo giorno si congregarono i SS.^{ri} Accademici Filarmonici in n.º di 21. per dare il possesso al nuovo S.^r Pnpe, e p[er] aggregar soggetti [...]

Si lessero di poi due Lettere del Sig.^r Card.^e Protettore, una di benignissimo ringraziamento à SS.^{ri} Accademici p[er] aver' accettato il Sig.^r Boni, e l'altra in risposta alle buone Feste augurate da noi a S.E.[minenza] nel Natale del 1717 [...]

[a margine:] Si lessero Lettere del/ S.^r Card.^e Ottoboni²³

Manca pertanto qualsiasi menzione di Vivaldi nelle lettere del cardinale agli accademici, né la sua candidatura figura tra quelle poste all'ordine del giorno in questa importante seduta inaugurale del nuovo principato di Pietro degli Antonii. Nel momento stesso in cui alcune tessere sembrano disporsi armoniosamente al loro posto, nuove contraddizioni e nuovi interrogativi si aprono. L'ultimo e più pesante è quello relativo all'autenticità della lettera Roseman, che la dispersione dell'originale non contribuisce certo ad alleggerire. Sulla base delle riproduzioni, dell'esame diretto a suo tempo frettolosamente effettuato e degli appunti presi, mi sembra di poter asserire quanto segue:

1) Il supporto cartaceo è effettivamente antico, e potrebbe senz'altro risalire all'epoca indicata. I segni di invecchiamento appaiono uniformi e credibili, pur se non molto accentuati; guardando dal *recto* si notano: modeste chiazze di ingiallimento qua e là (in special modo attorno al margine lungo sinistro e a quello corto inferiore), una piccola orecchia ripiegata sull'angolo inferiore sinistro, una profonda piega centrale concava nel senso della larghezza. Nessuna conclusione si può trarre dal timbro apposto sul verso, un monogramma ornamentale di gusto vagamente neo-barocco recante le lettere «A» «G» «L»? intrecciate.

2) Esaminando il *verso*, si possono constatare diversi gradi di assorbimento dell'inchiostro, ineguale dovunque, ma mediamente molto maggiore per la mano B (la presunta grafia vivaldiana). Quest'ultima appare di una tonalità seppia molto più scura.

3) Come si può rilevare persino nella xerocopia a colori, la mano A presenta un'accentuata discontinuità di inchiostrazione, caratteristica della scrittura con una penna periodicamente intinta nel calamaio. Tale particolarità è quasi del tutto assente dalla mano B, che è anche assai povera di chiaroscuro, come se la pressione sulla carta fosse esercitata mediante un pennino estremamente duro.

4) La mano A, per quanto angolosa e non eccessivamente calligrafica, appare più omogenea nel *ductus* e nell'inclinazione di quanto non sia la mano B, che presenta improvvise variazioni di scala, divergenze di direzione e tremolii. Forse queste irregolarità sono spiegabili con l'avvertimento nel *post-scriptum* «perdoni, se non scrivo di pugno, per essere incomodato» – è infatti esperienza comune l'alterazione della scrittura provocata da stati febbrili – ma naturalmente tale precisazione potrebbe anche esser frutto dell'opportunistico artificio di un falsario.

5) La formula di sottoscrizione «Humilissimo Devotissimo Ossequiosissimo Servitore» corrisponde bene all'*usus scribendi* largamente prevalente nell'epistolario vivaldiano conosciuto, e anche nelle sue dediche stampate di libretti e collezioni musicali. Lessico e sintassi, punteggiatura e singoli grafemi sono coerenti sia con l'uso dell'epoca in generale che con quello vivaldiano in particolare. Paradossalmente, l'elemento meno convincente è proprio la firma, con due ricci terminali «a manubrio» che non trovano riscontro in alcuno degli autografi a me noti. A titolo di immediato quanto parziale confronto si riproducono la firma della lettera Roseman (n. 1) e quelle di altri quattro documenti, datati rispettivamente 1715 (n. 2), 1726 (n. 3), 1734 (n. 4) e 1736 (n. 5) (vedi Fig. 4).

n. 1

Antonio Vivaldi

n. 2

~~Antonio Vivaldi~~
Antonio Vivaldi

n. 3

To Mr. Vivaldi aff.

n. 4

Antonio Vivaldi

n. 5

Dr. Proprio
Res. Res. Off. Sec.
Antonio Vivaldi

In conclusione crediamo che un'analisi grafologica condotta secondo tutte le regole dell'arte non potrebbe che confermare e magari approfondire i motivi di perplessità suscitati da questa sommaria disamina. E naturalmente l'analisi spettrografica degli inchiostri, qualora l'originale saltasse nuovamente fuori, potrebbe dire una parola definitiva. Allo stato attuale dei dati, la nostra valutazione propende per un documento abilmente falsificato interpolando un biglietto d'auguri che era stato preparato da un segretario per la firma e che poi per qualche motivo fortuito venne lasciato in bianco e mai spedito. Pare plausibile che proprio l'accenno contenuto nel testo principale ad una certa «Signora Maria Madalena» quale presumibile moglie del destinatario sia stato il punto di partenza di tutta l'operazione mistificatoria; d'altro canto l'insidia contenuta nell'omonimia tra i due Pietro degli Antonii era difficilmente evitabile, a meno di non conoscere un testo di erudizione estremamente monografica come quello del Cosentino. Nell'attrezzatura di un simile falsario dovrebbero dunque essere presenti una discreta familiarità con le fonti epistolari vivaldiane pubblicate in facsimile (per lo più a partire dagli anni '40 del presente secolo), nonché con taluni dettagli della storia musicale bolognese, desumibili anche da fonti di poco anteriori a tale data, come il già citato testo di Vatielli. In più una buona dose di fortuna, che gli ha permesso di non incorrere in contraddizioni cronologiche stridenti e anzi di anticipare, quasi divinandole, alcune problematiche recentissime della ricerca più specializzata.

Con ciò naturalmente verrebbero a cadere quasi tutti i complicati castelli di carte che siamo andati costruendo in via sperimentale nelle pagine precedenti, a partire dalle medesime fondazioni poste dalla Selfridge-Field. Sul piano metodologico generale è opinione dello scrivente che le questioni sollevate dalla scoperta (sia pure assai interessante) di una notizia isolata vadano affrontate in modo sistematico, rinunciando alla formulazione di catene di ipotesi scarsamente supportate da precise evidenze documentarie, e inoltre verificando mediante un'attenta ricerca contestuale taluni dati di fatto la cui carente citazione potrebbe introdurre nel dibattito storiografico elementi di incertezza.²⁴ In questo compito critico rientra naturalmente a pieno titolo la denuncia dei falsi veri e propri, qualunque possa essere il fine che ha mosso la mano del falsario.²⁵

¹ Successivamente corretto in «vicino».

² Humilissimo Devotissimo Ossequiosissimo Servitore.

³ Vostra Signoria.

⁴ Accademici Filarmonici.

⁵ Diamante Scarabelli (da Ferrara, 25.11.1706); Vittoria Tesi Tramontini (da Milano, 15.9.1731?); Maria Giustina Turcotti (da Firenze, 29.7.1741); Johann Adolf Hasse (da Roma, 25.3.1733); Attilio Ariosti (s.d.). I destinatari non sono indicati.

⁶ Isola di San Giorgio Maggiore, 30124 Venezia.

⁷ *Vivaldi and the Accademia Filarmonica*, «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 39-49.

⁸ I-Baf, Archivio, II/2, *Verbali delle Sessioni tenute dalla Accademia Filarmonica di Bologna*, vol. II, c. 48dx.

⁹ I-Baf, Archivio, I/1 (olim 244¹), O. PENNA, *Catalogo degli aggregati con le Notizie ad esse spettanti estratte dalla Cronologia*, cc. non numerate, par. 62.

¹⁰ B. CARRATI, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in San Pietro e Li Matrimonii contratti in Bologna [...] fedelmente estratti da loro originali Parochiali Libri*, I-Bca, MSS B.849-882 e B.900-906. Le stesse fonti registrano invece puntualmente le complesse vicende anagrafiche dell'altro Pietro degli Antonii, a volte omettendo il suo primo cognome «Berni».

¹¹ F. VATIELLI, *Arte e vita musicale a Bologna*, Zanichelli, Bologna, 1927, p. 174; cfr. altresì le voci biografiche dedicate a Pietro degli Antonii in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (C. SARTORI, 1954), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (C. VITALI, 1988), *Dizionario Biografico degli Italiani* (A. MORELLI, 1988).

¹² G. COSENTINO, *La Mignatta. Maria Maddalena Musi, cantatrice bolognese famosa*, Bologna, Zanichelli, 1930 (*passim*).

¹³ K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991, p. 32.

¹⁴ E. SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi and the Accademia*, cit., p. 45.

¹⁵ I-Baf, Archivio, I/3, O. PENNA, *Cronologia, o sia Istoria Generale di questa Accademia [...] Fatta con somma diligenza e fatica da me Olivo Penna Campionere [sic] di detta Accademia l'anno MDCCXXXVI*.

¹⁶ Cfr. L. LINDGREN, *Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni*, «R.M.A. Research Chronicle», 24, 1991, numero monografico (in particolare alle pp. 16, 18-19, 20-22).

¹⁷ O. PENNA, *Cronologia, o sia Istoria*, cit., vol. I, p. 278-9.

¹⁸ O. PENNA, *Catalogo*, cit., *ad voces* (par. 391, 356, 326/2, 436, 62, 323/2, 357, 403, 274, 259, 293/2).

¹⁹ O. PENNA, *Catalogo*, cit., par. 506.

²⁰ E. SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi and the Accademia*, cit., p. 45.

²¹ Si veda il suo acre giudizio sullo stile della musica sacra praticata all'Ospedaletto di Venezia in una lettera indirizzata a padre Martini in data 14.4.1733: «[...] io scappai via a mezzo il dixit: tutte compositioni da baccano [= postribolo], lascive, indegne, cosa che mi sono a fatto scandalizzato; degne d'essere scomunicate e brusiate in mezzo una piazza per le mani del Boja» (I-Bc, H.66, cc. 285-6; olim 233-34). La punteggiatura è nostra.

²² M. RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Istituto di Alta Cultura, Milano, 1943 (in allegato fuori testo).

²³ *Verbali delle Sessioni*, cit., vol. I, c. 51 dx.

²⁴ A tal proposito riteniamo opportuno, in margine all'articolo della Selfridge-Field, rilevare quanto segue:

- a) nomi già poco noti fuori dall'ambito locale bolognese, ad es.: Tinazzoli, Carrati, Donini e Schiavi, rischiano di divenire irricognoscibili in varianti ortografiche quali: Tinazzoli, Caratti, Bonini e Schiari.
- b) Corelli non pubblicò la sua opera IV nel 1701 e non morì nel 1711. Le date esatte sono invece 1694 e 1713, rispettivamente.
- c) Per il «Vitali» citato a p. 43 vale la pena di non lasciar cadere il nome di battesimo Tom(m)aso Antonio, che lo distingue dal suo non meno illustre genitore Giovanni Battista, membri l'uno e l'altro dell'Accademia Filarmonica bolognese.
- d) Per quanto riguarda le circostanze dell'andata di Gaetano Boni a Roma nell'autunno del 1711, può recar luce il riscontro di alcune lettere del carteggio di Giacomo Antonio Perti, dalle quali risulta chiaramente che il suo scopo non era quello di prendere lezioni da Corelli, ma di entrare direttamente al servizio del Cardinale Ottoboni, valendosi di una raccomandazione di Perti indirizzata allo stesso Corelli. Egli ottenne subito il suo intento dopo una memorabile audizione sostenuta il 16 ottobre al palazzo della Cancelleria alla presenza del cardinale, di Corelli e di Carlo Francesco Pollarolo [I-Bc, P.145.86 e P.144.91 (Boni a Perti, da Loreto, 10.10.1711 e da Albano Laziale, 31.10.1711); I-FOc, Piancastelli, Carte Romagna, 119.6 (Corelli a Perti, da Roma, 21.10.1711; apografo di mano di Carlo Piancastelli)]. L'originale di quest'ultima è da tempo disperso; in passato ne esisteva un altro apografo a I-Bc, sulla base del quale fu condotta la trascrizione che si può leggere in M. RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Curci, Milano, 1953, p. 445]. Della successiva attività del Boni al servizio del mecenate romano si trova efficace testimonianza in: E. CARERI, *Catalogo dei manoscritti musicali dell'Archivio generale delle Scuole Pie a S. Pantaleo*, Torre d'Orfeo, Roma, 1987 nonché nel libretto di una sua *Cantata per la Notte del SS.^{mo} Natale*, eseguita nel 1719 presso la Congregazione de' Nobili di Perugia, che lo qualifica «cappellano dell'Eminentiss. Ottoboni» (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo, 1990-, n.° 4770).

²⁵ Cfr. J. RIEPE, C. VITALI, A. FURNARI, «*Il Pianto di Maria*» HWV 234: *Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion. Mit einem Anhang von B. Poensgen*, «Göttinger Händel-Beiträge», 5, 1993 (di prossima pubblicazione).

Nella citazione dei documenti conservati presso l'archivio dell'Accademia Filarmonica si utilizzano le nuove segnature, conseguenti alla ricatalogazione recentemente effettuata a cura della Sovrintendenza archivistica bolognese.

Analisi grafica della «lettera Roseman»*Livia Pancino*

Le seguenti considerazioni riassumono un parere elaborato dopo un esame tecnico accurato quanto possibile, vista la disponibilità di materiale. Per risultati più sicuri, l'esame avrebbe dovuto essere eseguito sull'originale, e con un certo numero di scritture comparative dello stesso genere; la comparazione invece è stata soprattutto condotta tra il quadro grafico della scrittura dubbia e quello della grafia di Vivaldi come essa risulta dalle partiture (scrittura delle note, ma anche delle lettere), dato che questo è l'unico termine di paragone ricavato dagli originali di cui oggi possiamo disporre. Non abbiamo avuto occasione infatti di studiare altri casi di scritture documentarie autografe di Vivaldi, se non in riproduzione.

La prima osservazione riguarda l'incoerenza di quella che è definita mano B, quindi una unica mano le cui caratteristiche dovrebbero essere omogenee, ma non lo sono. Alcuni gruppi di lettere (riga 3: *Accad*; riga 4: *di pugno*), le abbreviazioni e la firma, d'ora in poi detti mano B1, sono tracciati con minor incertezza; il resto della mano B del documento in esame, che chiameremo B2, ha i profili di quella che secondo termini grafologici è una grafia artritica (senza per questo voler affermare che lo scrivente soffre d'artrite).

Supponiamo che l'infermità abbia trasformato una mano fluida e veloce come quella di Vivaldi in questa lenta e stentata, con tremolii e lunghe fermate alla fine di ogni singolo grafema; uno sprazzo di energia o un momento di più salda presa della penna potrebbero giustificare la maggior sicurezza con cui è tracciata la grafia B1, ma in questo caso tali gruppi letterali dovrebbero mostrare anche una maggior velocità di esecuzione, cosa che si riscontra solo e minimamente nella seconda parte della firma (il cognome). Stessa considerazione vale per la distribuzione della pressione, qui abbastanza regolare in tutta la scrittura, comunque uniformemente pesante, mentre nei gruppi tracciati con minor difficoltà (B1) dovrebbe differenziarsi e acquisire una maggiore spontaneità, mostrando quindi le caratteristiche tipiche della energia grafica di Vivaldi. L'apparenza di uniformità della pressione non si può in ogni caso attribuire alla porosità della carta, dato che la mano A mostra chiari e scuri spontanei dovuti a differenze pressorie. La regolarità d'inchiostrazione potrebbe essere giustificata, oltre che dalla lentezza della mano, anche dall'uso di una stilografica, ma così già si darebbe per scontato il falso. (Le osservazioni sulla pressione e in parte quelle sulla velocità sono da prendere con beneficio d'inventario, dato che questi aspetti sono quelli che maggiormente necessitano dell'esame sull'originale).

L'esperienza sui manoscritti musicali ha messo in evidenza quali fossero le reazioni spontanee di Vivaldi ad un rallentamento del ritmo grafico: tanto meno la sua grafia spontanea è veloce, tanto più è differenziata la pressione; i rallentamenti si vedono soprattutto nelle cosiddette intozzature, brusche fre-

nate in cui l'energia viene scaricata in uno spazio ristretto, nel quale la pressione può essere fino a 8 o 10 volte superiore rispetto al tratto precedente. Nella grafia dubbia in esame questo non si verifica mai e non sapremmo come giustificare il fatto che, giunta alla sua massima lentezza (una lentezza inconcepibile per la mano di Vivaldi, accettabile solo come causata dalla malattia), non presenti intozzature. Quindi sia per la velocità minima della scrittura dubbia (B2), che per la velocità massima (B1), il rapporto tra ritmo grafico e pressione non è quello che ci si aspetterebbe da una scrittura autografa di Vivaldi, anche se alterata.

Le alterazioni della grafia dubbia rispetto alla norma della grafia di Vivaldi riguardano caratteri fondamentali come i profili e la condotta del cosiddetto gesto fuggitivo; i ricci (tratti finali di parola e di ogni singola lettera) sono totalmente assenti nella maggior parte dei grafemi, soprattutto in B2, e sembrano indotti forzatamente in altri, nei quali sono trattati più come parte integrante del disegno della lettera che come gesto fuggitivo vero e proprio e si potrebbero ascrivere alla categoria dei ricci dell'ammanieramento piuttosto che a quelli della spavalderia tipici di Vivaldi.

La dubbia ha poche slanciatezze che contrastano con un panorama generale di tratti finali bruscamente interrotti, addirittura proporzionalmente più brevi di quello che dovrebbero essere. Questo, unito al calibro piuttosto piccolo, e ad una certa strettezza – di lettere/tra lettere e tra parole – dà una grafia definibile come *parca*, attributo direttamente contrario al quadro grafico generale di Vivaldi.

Lo slancio finale della firma appare forse il più artificioso, dato che il suo scopo funzionale naturale nella firma di Vivaldi sarebbe quello di unire la finale con un tratto aereo al puntino della *i* stirata, mentre qui la fine dello slancio mostra una fermata brusca, e una direzione diversa da quella che sarebbe necessaria per raggiungere il puntino (un caso unico potrebbe però avere cause occasionali).

Ma quale infermità avrebbe potuto rendere così disabile la mano sicura e leggera di Vivaldi? Dubitiamo che una malattia anche totalmente invalidante (per es. con febbre alta, o con impossibilità di stare seduto) ma non riguardante specificamente la mano destra avrebbe così deformato la grafia; d'altra parte un infortunio alla mano forse non sarebbe passato inosservato e, vista la specifica attività dello scrivente, oggi se ne avrebbe notizia.

Non potendosi esprimere un giudizio se non in termini di maggiore o minore probabilità, qui si può dire che le probabilità di falso sono abbastanza alte, anche se uno studio più accurato della pressione e del ritmo grafico sull'originale potrebbe forse giustificare in parte le anomalie riscontrate, altra parte delle quali sarebbe da attribuire alla dichiarata infermità dello scrivente. La grafia in oggetto è comunque non spontanea e risulta alterata più di quanto sembri lecito supporre per una malattia che non interessi direttamente la mano o la postura e la mobilità del braccio scrivente.

A sfavore dell'autografia quindi concorrono:

- incoerenza della mano B
- ricci-profili-slanci

- squilibrio del rapporto tra pressione e velocità, rispetto all'equilibrio riscontrato nelle scritture assunte come autografe comparative
- strettezze-presenza di parca-calibro piccolo
- assenza quasi totale del dinamismo tipico di tutte le comparative esaminate; angoli C in grado molto inferiore alla norma di Vivaldi.

Non mancano del tutto gli elementi a favore dell'autografia ma, dall'esame possibile sulla xerocopia, risultano in netta minoranza. Fra questi la sinuosità degli assi letterali e il fatto che calibre e velocità aumentano di pari passo. La grafia dubbia mostra anche un buon grado di disuguaglianza metodica nel calibre delle lettere e scatti nel rapporto con l'ideale rigo di base, caratteristiche naturali nella grafia musicale di Vivaldi, ma latenti nella scrittura di lettere e documenti, che di solito è più controllata. Ci sembra che queste due ultime caratteristiche (scattante e disuguale metodico), spontanee e inimitabili, volendo dare loro una interpretazione psicologica, debbano indurre a riconoscere al presunto falsario buone attitudini musicali, e quindi (considerata anche la sua preparazione storica, paleografica e diplomatica) lo si debba cercare tra i musicologi.

Ammettendo che si tratti di falso, la seguente ipotesi, forse azzardata ma accettabile in tema di «castelli di carte», spiegherebbe l'eterogeneità tra mano B1 e mano B2:

la B1 può essere stata ottenuta imitando la grafia di Vivaldi in via generale, senza un modello che contenesse le parole necessarie alla compilazione di questa parte di lettera, quindi l'imitazione è ristretta ai modelli delle singole lettere; infatti non è riprodotta l'occupazione proporzionale dello spazio, come sarebbe lecito aspettarsi di trovare nella scrittura di Vivaldi, ossia priva di strettezze; i tremolii mascherano (o svelano?) l'incertezza nel disegno delle lettere che è estremamente lento.

La parte B2 può invece essere stata copiata da documenti che contenevano quelle precise parole o gruppi di lettere, con il metodo dell'imitazione sciolta che caratterizza i migliori falsi (essendo noto che l'espedito del ricalco per la falsificazione di firme è facilmente smascherabile dalla regolarità della traccia d'inchiostro, oltre che per il fatto che si potrebbe rinvenire il modello da cui è stato copiato il falso, il falsario si esercita a riprodurre il modello a mano libera fino ad appropriarsi del movimento e poterlo riprodurre spontaneamente); in questo caso però la spontaneità ottenuta non è molta, forse per attenersi alla tesi dell'infermità dello scrivente. Un ottimo modello d'imitazione si potrebbe riconoscere nella richiesta di Vivaldi all'Accademia Filarmonica di Verona per l'uso del teatro (IVEaf, registro 9, ff. 11 e 12). Oltre alla firma infatti, in essa si trovano i gruppi *Accadem Filarm* (dubbia: 3ª riga, ultimi due gruppi: comparativa: 1ª riga) e le abbreviazioni *Hu:mo De:mo Oss:mo Ser:e* (dubbia: 1ª riga; comparativa: penultima riga) e *Ill:mo* (dubbia: ultima riga; comparativa: prima riga) che presentano identico disegno e tratteggio, anche se forme, energia, angoli e altre caratteristiche esaminate sopra non coincidono (vedi Fig. 5).

St. Accademia Filarmónica ii

A questo St. numero mi presento p. ottenere dalla
Benignità l'uso del suo famoso Teatro, pro-
-mettendole che dalla presentatissima si dovrà
in esso fare niente verrà pregiudicato, anzi
il tutto sarà comparito, mentre ho studiato
molto e p. la scelta de' soggetti e p.
le decorazioni così che spero d'aver
gentilezza di St. M. e del Caser tutto
quel agradiam. che può meritarmi la mia
grazie. *St. M.*

St. M. e del Caser tutto
grazie. St. M.

Houses of Cards: Vivaldi, Pietro degli Antonii and the Accademia Filarmonica of Bologna

(Summary)

A letter containing a Christmas greeting and dated Rome, 14 December 1717, is transcribed and analysed. It appears to have been sent by Vivaldi to Pietro degli Antonii, Dean of the Accademia Filarmonica of Bologna. This document, which in January 1990 was discovered and purchased in Florence by the Californian musicologist Ulysses Roseman jr., seems at first sight to confirm the hypothesis that Vivaldi had contact with the Bolognese society with a view to becoming a member and that he travelled to Rome in 1717 in order to win support from Cardinal Ottoboni (who, among other things, was the official patron of the Academy), propounded by E. Selfridge-Field in an article published in vol. 13 (1992) of this journal.

However, there are good grounds for doubting both the identity of the addressee – who could also be the lawyer Pietro Berni degli Antonii, husband of the singer Maria Maddalena Musi – and the genuineness of the letter itself, the original of which has disappeared following its owner's death. In fact, the letter appears to be a clever forgery (possibly undertaken for financial gain) in which additions have been made to an eighteenth-century note that by chance was left incomplete.

In our present state of knowledge, and in the light of a series of other documents preserved in the archive of the Accademia Filarmonica, the main propositions contained in Selfridge-Field's article have to be regarded as unsupported speculations: 1) there is no evidence that Vivaldi's contact with the Academy was made directly or indirectly via Ottoboni or that the latter intended to use Vivaldi for the purpose of promoting his own (hypothetical) aim to modernize sacred music; 2) there is no evidence that Vivaldi travelled to Rome in 1717, still less that he did so in Pisendel's company; 3) no work by Vivaldi was performed on 15 July of that year in celebration of the feast of the Academy's patron saint, St Anthony of Padua.

The only certain fact that remains is the commissioning from Vivaldi by the Academy of a sacred composition (a *Dixit* or *Magnificat*), as stated in a resolution of 17 April 1717. The author believes that the questions raised by the discovery, highly interesting though it is, of an isolated reference such as this can be answered only through the most painstaking examination and the most accurate reading and citation of documents. Until then, it is useless to speculate.

The "Roseman Letter": A Graphic Analysis (Summary)

The second part of the "Roseman Letter", normally regarded as a Vivaldi autograph, presents serious reasons for doubt. The hand exhibits lack of spontaneity of a kind that cannot easily be attributed to the effects of illness. Quite absent are the sense of energy and dynamic thrust of Vivaldi's normal hand. The writing is unnatural and contrived; this can best be seen in the regularity of the ink trace, only partly disturbed by a wavering of the hand.

Moreover, this would-be Vivaldi autograph actually contains two alternating hands whose basic characteristics differ markedly. The first is less sure and less similar in its characteristic forms to the composer's hand, yet more spontaneous; the second is more similar but also more contrived. This suggests that the letter itself is a forgery, in which case the words copied in the second hand would have been taken from an autograph rendering of the same words, while the first hand imitates Vivaldi's style of writing in a more general way only.

Very probably, then, the letter is a forgery, elaborated with a certain ability on the basis of Vivaldi's autograph application to the Accademia Filarmonica, Verona, for the use of the Academy's theatre. This latter document has survived.

L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737¹

Paolo Rigoli

Tra le carte della famiglia Giustiniani contenute nell'archivio Dionisi-Piomarta recentemente acquisito dall'Archivio di Stato di Verona, si trovano alcuni fogli databili 1730-1737 relativi al Teatro Filarmonico. Riveste grande importanza, in particolare, una serie di appunti, forse di mano del conte Nicola Giustiniani in quegli anni «cassiere» e «esattore» dell'Accademia Filarmonica; è una sorta di memoria destinato ad Antonio Vivaldi, che nel maggio del 1737 si trovava a Verona in qualità di impresario per la prima rappresentazione assoluta del *Catone in Utica*. Vi sono indicati i nomi di alcuni proprietari che dovevano restituire la chiave del loro palchetto,² i compensi serali fissi da corrispondere al personale del teatro (accordatore, parucchiere, sarto, uomini di scena, comparse, illuminazione, ecc.), ma soprattutto l'elenco dei musicisti dell'orchestra: se non andiamo errati è il primo documento del genere riferibile non solo al Filarmonico, ma anche ai precedenti teatri veronesi per musica.³ La lista comprende ventidue nominativi (senza specificare, purtroppo, lo strumento suonato), tredici dei quali sono stati identificati con ragionevole sicurezza consultando anagrafi, registri parrocchiali, dichiarazioni d'estimo, nonché i libri di pagamento della cappella musicale del Duomo e di quella del Collegio di San Luca.⁴ Va inoltre tenuto conto che qualche suonatore, secondo la prassi, poteva essere chiamato da altre città in qualità di virtuoso «forestiero».

Ne diamo qui di seguito i dati biografici fondamentali (vedi l'elenco in Appendice, Documento 1):

– *Biancolin*: Alessandro Biancolini compare nelle anagrafi del 1730 (contrada Falsorgo) come «sonador da violino» di 38 anni, con la moglie Anna Moor ed i figli Michele (Michelangelo, vedi sotto) di 10 anni, Emilia, Giulia, Rosa e Marianna.⁵ Fu assunto in Duomo con decreto capitolare del 12 dicembre 1735 per sostituire il violinista Pietro Zanzenego; nello stesso periodo è occupato anche nella cappella musicale di San Luca. Morì il 5 gennaio 1743 «di mal di petto ed Apoplezia».⁶

– *Figlio*: Michelangelo Biancolini, musicista, compare tra i musicisti del Duomo e di San Luca subito dopo la morte del padre Alessandro; il 9 febbraio 1752 la Cattedrale lo sostituì con Giuseppe Galvan.

- *Buffetti*: Marziale Buffetti, *quondam* Lodovico, violinista, abitò dal 1743 nella contrada di San Tommaso Cantuariense, alla «Binastrova».⁷ Dalla moglie Orsola ebbe quattro figli: Giovanni, Pietro, Emilia e Biagio; condivideva l'abitazione con la famiglia di un certo Saverio Giorio, forse suonatore di violino. Morì verso il 1754-55.
- *Farinato*: non identificato. Un Giovanni Battista Farinati è suonatore in Duomo tra il 1770 e il 1780 circa.⁸
- *Tranquillin*: dovrebbe trattarsi di Antonio Tranquillini, violinista, che nel 1738, a 26 anni, abitava in contrada San Quirico assieme alla madre Lucidalba (vedova di Giovanni Tranquillini), alla moglie Teresa Maura e alla figlioletta Matilde.⁹ Fu salariato del Duomo verso il 1757. Il padre Giovanni, morto il 25 maggio 1716, era stato violinista della Cattedrale e impresario del Teatro detto dei Temperati o del Capitano.¹⁰
- *Monica*: Gaetano Monica nel 1732 abitava in Isolo di Sopra; è definito «Professor di violini», di anni 28; la moglie Isabella Laforte gli diede due figli, Domenico e Pietro.¹¹ Nel 1739 appare tra i capifamiglia della contrada Ferraboi, con la moglie, tre figli e una sorella.¹² Un Domenico Monica, probabilmente padre di Gaetano, fu violinista in San Luca tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento.
- *Barba*: sicuramente Daniele Barba o Dal Barba (Verona 1715 - 1801), uno dei personaggi più interessanti del Settecento musicale veronese, singolare figura di violinista, cantante, librettista, maestro di cappella, compositore e impresario.¹³
- *Galvan*: forse Giuseppe Galvan o Galvanin, violinista attivo dalla fine degli anni Quaranta in San Luca e stipendiato dal Duomo a partire dal 9 febbraio 1752 in sostituzione di Michelangelo Biancolini.
- *Guido*: Vito Beltrame detto Guido, abitò dal 1743 fino alla morte in contrada San Tommaso Cantuariense con la numerosa famiglia: la moglie Angela, i figli Pietro, Giuseppe, Laura, Stella, Giovanni Battista e Giovanni Francesco.¹⁴ La sua lunghissima carriera di organista iniziò verso il 1712-14 in Santa Maria in Organo;¹⁵ a San Luca ricoprì l'incarico di maestro di Cappella (1724-25 circa), e poi di organista, dal 1743 in avanti. Fu chiamato dalla Cattedrale nel 1744 per sostituire all'organo Giovanni Battista Menin, deceduto; già nel 1757, per l'età avanzata, gli fu affiancato come sostituto il figlio Francesco. Un documento del 13 febbraio 1742 informa che il conte Giunio Pompei pagò «a Guido sonator di clavicimbalo» 45 troni «per suo resto d'aver sonato nell'Opera il carnevale passato», al Filarmonico; nella ricevuta autografa il musicista si firma «Vido Beltrame».¹⁶ Secondo un registro di pagamenti per gli organisti della cattedrale, Vito morì il 29 gennaio 1771. Il soprannome Guido sarà poi ripreso dal nipote don Luigi Bel-

trame-Guido (figlio di Giuseppe), interessante musicista operoso tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento.¹⁷

– *Pelesin*: Lelio Pellesina jr., figlio dell'architetto Vincenzo, fu «pittore ma soprattutto musicista»;¹⁸ nella prima metà del secolo risulta occupato sia in San Luca che in Duomo come suonatore di violone, violoncello, basso e «liron». Morì il 2 dicembre 1755, a 79 anni circa.

– *Scabio*: Pietro Scabio, suonatore di violone, violoncello e basso, entrò al servizio del Duomo il 22 dicembre 1755, in seguito alla morte di Pellesina, e almeno dal 1757 compare nei registri di pagamento di San Luca. Morì a 67 anni circa, il 4 novembre 1771.¹⁹

– *Griola*: Giuseppe Grola o Griola compare in san Luca prima come violoncellista (1721) e poi come violinista (1723); il 16 giugno 1725 fu scelto dal Capitolo del Duomo per sostituire il bravo Gaetano Meneghetti, che aveva chiesto ed ottenuto due anni di permesso per recarsi in Germania.²⁰ Al Filarmonico doveva essere impiegato come suonatore di viola; infatti il 13 febbraio 1742 riceve – insieme a tal Isidoro Moni o Mori – 29,8 troni «per haver sonato la violetta nel Teatro di Verona nel carnevale dell'anno suddetto».²¹

Un Girardo Grola era violinista attivo all'inizio del Settecento.²²

– *Amigazzi*: la numerosa famiglia degli Amigazzi, costruttori d'organi e musicisti, risiedeva nel 1733 in contrada di Santa Maria della Fratta; Gaetano Amigazzi *quondam* Tommaso, di 59 anni e la moglie Teresa Raimondi risultano avere cinque figli maschi: Alberto (33 anni, coniugato con Laura Tondi, dalla quale aveva avuto sino ad allora quattro figlie), Francesco (31 anni), Angelo (28), Antonio (25) e Tommaso (24).²³ Nella dichiarazione d'estimo presentata il 28 luglio 1740, Gaetano dichiara di possedere una casa per propria abitazione con una piccola bottega «che quanto prima si ridurrà in camera terrena per abitazione, non facendone più quell'uso che se ne faceva per il passato»; abitavano ancora con lui i figli Alberto (con le cinque figlie avute dal primo matrimonio, e il piccolo Alessandro nato dalla seconda moglie Elisabetta Mantovani), Francesco, Antonio, e Tommaso, sacerdote.²⁴

– *Savan*: un Matteo Savan, fagotto, è documentato nel 1763.²⁵

– *Fiastro* (?): non identificato.

– *Turco*: quasi sicuramente è Angelo Turco, suonatore di oboe in San Luca a partire dal 1739.

– *Venceslao*: non identificato.

– *Altro*: non identificato.

– *Ferrarin*: non identificato. Un Ferrarin violinista compare tra i musicisti «straordinari» (cioè non salariati) impiegati dalla Cattedrale verso il 1739-1742.

– *Obizzi*: non identificato. Un Bartolomeo Obizzi o Obici, «chitararo» con bottega in Santa Eufemia, abitava in contrada di Santa Croce di Cittadella nel 1692,²⁶ e morì l'otto aprile 1719.²⁷ Il figlio Francesco nel 1738 dimorava ancora nella casa paterna; aveva circa 60 anni, e i figli Gaetano, Pietro Maria ed Elisabetta rispettivamente 24, 23 e 15 anni.²⁸

– *Francesco... e suo padre*, primi violini: non identificati.

Tra le carte Giustiniani si trova un altro foglio di appunti, anch'esso destinato probabilmente a Vivaldi; si tratta degli elenchi di autorità politiche e amministrative e di personale del Filarmonico, cui nel 1732 e nel 1733 erano state consegnate una sessantina di copie delle *Opere* (cioè i libretti d'opera): alcune rilegate in velluto, altre in seta («cendal»), altre «dorate» o semplicemente «bianche». Tale ulteriore voce di spesa a carico dell'impresario poteva essere controbilanciata dal ricavato della vendita dei libretti affidati al botteghino. A Verona, nella seconda metà del '700, gli impresari preferivano incassare una certa cifra (per es., nel 1787, 200 Lire) dallo stampatore, il quale poi, a proprio rischio, aveva l'esclusiva di vendita dei libretti al pubblico. Tuttavia l'impresa era sempre obbligata a provvedere alle copie «preziose» da omaggiare alle personalità cittadine; il giudice che s'occupò della vertenza tra i Filarmonici e lo stampatore Dionisio Ramanzini nel 1770 così sentenziò: «come è sempre stato solito portar a SS.EE. Rettori, li due libretti decorosamente adorni, per dette EE., con altri sei, che sono dalle EE. loro distribuiti alli Assessori, e Cancellieri, così debbono intendersi inseparabili detti sei libretti dalli due per detti Ecc.mi Rettori, e in conseguenza dovrà l'Impresa agli Ecc.mi Rettori, ò Rettore, pro tempore rassegnar uno ovvero due (se due saranno) li libretti adorni, unitamente ad altri sei per esser come sopra distribuiti e così a Laude di Dio.»²⁹

APPENDICE

DOCUMENTO 1 – (Archivio di Stato di Verona, *Archivio Dionisi - Piomarta* n. 877 – foglio sparso in carte Giustiniani).

[p. 1] (Vedi Figura 1)

Maggio. 1737., Vivaldi.

Palchi, si devono ricuperar le chiavi.

Moronatti

Verità

Tadin

Sarego

Montanari Gio: Vincenzo

Lazzise Gasparo

Rizzardi [cancellato]

Lazzise Claudio

Camerlengo

Rizzardi

Murara

[Tadin, cancellato e sostituito con:]

Bresaola

Mosconi

Tomasini

Mandelli [cancellato] Restituita

Orlandi

[segue la nota di spese serali:]

Girelli, e Tognazo

Alla porta

Peruchier

Sartor

Dar li Scagni

P[rim]° Restel

2.°

3.°

Aprir Scagni

Cartelli

Accordator

tr. 3:10

tr. 2: -

tr. 3

tr. 3

tr. 1: 5

tr. 1: -

tr. 1: -

tr. 1: -

tr. 1: -

tr. :10

tr. 3

tr. 20:5

[p. 2, è l'elenco degli orchestrali] (Vedi Figura 2)

Biancolin	tr. 3
Figlio	tr. 3
Buffetti	tr. 3
Farinato	tr. 3
Tranquilin	tr. 3
Monica	tr. 3:10
Barba	tr. 2: -
Galvan	tr. 2: -
Guido	tr. 7:
Pelesin	tr. 5:
Scabio	tr. 4:10
Griola	tr. 4: -
Amigazi	tr. 3
Savan	tr. 2:10
Fiastro [?]	tr. 2:10
Turco	tr. 2: -
Venceslao	tr. 2:10
Altro	tr. 2:10
Ferarin	tr. 2: -
Obizzi	tr. 2: -
	<hr/>
	tr. 62:

Oltre li Sud.ⁱ Sonatori vi fù Francesco... [*sic*], e suo padre per primo violin con cechini n.° 24: -

[p. 3] Massieri per illuminazion intiera, e uomeni

per la sena tutti	tr. 90: -
Comparsa alla Sera	tr. 7:10
Sonatori alla Sera	tr. 62: -
Salariati alla Sera	tr. 20: 5
	<hr/>
	tr. 179:15

DOCUMENTO 2 (foglio sparso in carte Giustiniani)

Opere, che si dispensano 1732.

Podestà, e Podestaressa	n°	10
Cape nere	n°	5
Camerlenghi 1 per sorte - sera	n°	4
Vicario 1 per sorte - sera	n°	2
Giudici tre 1 per sorte - sera	n°	6
Provveditori dorate - sera	n°	4
Vicario della casa - sera	n°	2
	<hr/>	
	n°	33
Sala 2 cendali, 4 dorate	n°	6
	<hr/>	
	n°	39
Musici	n°	6
Maestro	n°	2
Sugeridori	n°	2
Ballarini	n°	6
Don Bordato, ³⁰ e P° Violin	n°	2
Bonavera [?]	n°	1
Alle arie	n°	1
	<hr/>	
	n°	20
	n°	39
	<hr/>	
	n°	59
Al boteghin	n°	528
	<hr/>	
	n°	587

Opere, che si dispensano dal 1733:

à S:S:E:E: Pod.à e Podestaessa	di Veluto	n°	2
	di cendal	n°	6
alle Cappe Nere	dorate	n°	3
alli Camerlenghi	di cendal	n°	2
	dorate	n°	2
Vicario Pretorio	di cendal	n°	1
	dorate	n°	1
alli Giudici	di cendal	n°	3
	dorate	n°	3
alli Proveditori	di cendal	n°	2
	dorate	n°	1
Vicario	di cendal	n°	1
	dorate	n°	2
Salla	di cendal	n°	1
	dorate	n°	1
Castellan	di cendal	n°	1
	dorate	n°	1
Inquisitor	dorate	n°	2
		n°	37
Alli Musici		n°	6
Maestro	dorate	n°	2
Sugeridori	bianche	n°	2
Ballarini	dorate	n°	6
Altri sugeridori	dorate	n°	2
Alli Cappi di Scena	bianche	n°	2
		n°	20

¹ Vedi anche P. RIGOLI, *Tre nuovi documenti sul primo Teatro Filarmonico*, «Civiltà Veronese», nuova serie, 7-8, 1990, pp. 9-22.

² I palchettisti che non intendevano versare all'impresario la quota di «abbonamento» dovevano restituire le chiavi del palchetto, che poteva così essere «affittato» anche sera per sera.

³ Sull'orchestra del Filarmonico nella seconda metà del '700 ha dato importanti notizie E. PAGANUZZI, *Motivi e profili del Settecento musicale veronese*, in AA.VV., *Verona 1405-1797*, Lyons Club Verona, Verona, 1981, pp. 7-30, in particolare pp. 19-22; Id., *Per la storia del secondo Settecento musicale a Verona*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791-1991)*, Accademia Filarmonica di Verona, Verona, 1991, pp. 53-84, in particolare pp. 65-71. Un'orchestra d'archi veronese nel 1709 è stata da me segnalata in *Le feste per l'incoronazione della Vergine di Loreto (Chiesa di San Nicolò, 1709)* [...], «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», 160, 1983-84, pp. 255-258.

⁴ Per la cappella musicale del Duomo sono state consultate le buste *Mensa Accoliti*, nell'Archivio Storico della Curia Vescovile di Verona (d'ora in poi ASCVVR); in

particolare, nella busta 4, i seguenti volumi: *Elenco degli organisti, Mensa Accoliti 1720, Mensa Accoliti dal 1699* (che è in pratica la continuazione del *Liber Mandatorum Mensae Acolytorum* che giunge appunto sino al 1699); nelle buste 5 e 6 le filze di mandati di pagamento e ricevute. Ringrazio don Franco Segala, direttore dell'archivio, per aver messo a disposizione il materiale, ancora in fase di riordino; tale documentazione integra, corregge e precisa quanto già reso noto da A. SPAGNOLO, *Le scuole Accolitali in Verona*, Stabilimento Tipo-litografico G. Franchini, Verona, 1904. Per la cappella musicale di San Luca è preziosissima fonte, nell'Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr) il registro 9 delle *Compagnie Ecclesiastiche di Città*, San Luca/Collegio. Tutte le notizie relative ai musicisti delle due cappelle musicali, salvo indicazione contraria, sono state dedotte dal suddetto materiale.

⁵ ASVr, *Anagrafi Provincia* 284.

⁶ ASVr, *Stato civile napoleonico*, Morti Città 71.

⁷ ASCVVR, *Status Animarum*, S. Tommaso Cant. 1741-79.

⁸ A. SPAGNOLO, *Le scuole Accolitali*, cit., p. 157.

⁹ ASVr, *Atti dei Rettori Veneti*, 1557 (229).

¹⁰ P. RIGOLI, *Le feste*, cit., pp. 256-257.

¹¹ ASVr, *Anagrafi Provincia* 442.

¹² ASVr, *Atti dei Rettori Veneti*, 1557 (229).

¹³ M. G. DUBIAGA jr., *The life and works of Daniel Pius Dal Barba*, University of Colorado, Doctor of Philosophy, College of Music, 1977; ID, voce *Dal Barba Daniel Pius*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 1980.

¹⁴ ASCVVR, *Status Animarum*, S. Tommaso Cant. 1741-79.

¹⁵ L. ROGNINI, *L'antico organo di S. Maria in Organo*, «Studi Storici Veronesi», 20-21, 1970-71, p. 29 dell'estratto.

¹⁶ ASVr, *Archivetti Privati* 49/3 (Perez-Pompei), alla data. Nel registro 49/2 compaiono, tra le altre, alcune spese molto interessanti: il 4 febbraio 1734 per «un canonichiale da Teatro», il 3 marzo 1735 «per candele da tavola» in occasione d'una cena nel camerino del teatro.

¹⁷ Cfr. C. BOLOGNA, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Banca Popolare di Verona, Verona, 1976, pp. 327-328.

¹⁸ Cfr. L. CAMERLENGO, *Lelio Pallesina jr.*, in AA.VV., *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, Banca Popolare di Verona, Verona, 1988, vol. II, p. 261 e bibliografia ivi citata.

¹⁹ ASVr, *Stato civile napoleonico*, Morti Città 78.

²⁰ Biblioteca Capitolare di Verona, *Acta Capitularia* 108.

²¹ ASVr, *Archivetti Privati* 49/3 (Perez-Pompei).

²² P. RIGOLI, *Le feste*, cit., p. 257.

²³ L. ROGNINI, *L'antico organo*, cit., pp. 34-36; ID., *Organi e organari a Verona*, in AA.VV., *La musica a Verona*, cit., *passim*.

²⁴ ASVr, *Antichi Estimi Provisori* 120, a carte 151.

²⁵ E. PAGANUZZI, *Per la storia*, cit., p. 67.

²⁶ ASVr, *Anagrafi Provincia* 271.

²⁷ ASVr, *Stato civile napoleonico*, Morti Città 65.

²⁸ ASVr, *Antichi Estimi Provisori* 126. Un Gian Francesco Obbici, organaro, lavora a Verona all'inizio del Settecento: L. ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 448.

²⁹ ASVr, *Atti dei Rettori Veneti*, filza 1054 (udienza del 23 gennaio 1770).

³⁰ Bonaventura Bordato, sacerdote, fu apprezzato suonatore di violone; morì nel 1733: P. RIGOLI, *Le feste*, cit., p. 258.

Bianchini	—	4	3
Lijio	—	—	5 3
Bucetti	—	—	5 3
Faviano	—	—	4 3
Tringolin	—	—	5 3
Novia	—	—	5 3:10
Bauba	—	—	4 2:-
Fabian	—	—	5 2:-
Guido	—	—	9 7:-
Reolin	—	—	5 5:-
Scabio	—	—	5 11:00
Sisti	—	—	5 11:-
Amijaji	—	—	5 3
Semen	—	—	5 2:10
Frisovo	—	—	5 2:00
Lusio	—	—	5 2:-
Venestea	—	—	4 2:00
Afaro	—	—	3 2:10
Louvin	—	—	4 2:-
Stilli	—	—	5 2:-

5 62:00

Orve e Sud. Svanovi in fa. Giuseppe
 suo padre primo violin con violini + 2 2:-

The Orchestra of the Teatro Filarmonico, Verona, towards 1737

(Summary)

Among the papers of the Giustiniani family, contained in the Dionisi-Piomarta archive (itself recently acquired by the Archivio di Stato, Verona), are a number of pages regarding the Teatro Filarmonico, datable to the years around 1730-1737. Of particular importance is a series of notes, perhaps in the hand of Count Nicola Giustiniani who, in the years in question, served as "cashier" and "collector" for the Accademia Filarmonica. These notes represent a kind of reminder for Antonio Vivaldi, who in May 1737 was in Verona as impresario for the first performance of his *Catone in Utica*. They indicate the names of a number of box owners who were to return their keys, the fixed evening payments to the theatre personnel (tuner, hairdresser, tailor, stage hands, extras, lighting staff, etc.) and, more interesting still, a list of the orchestral musicians, whose essential biographical data are given in the article (see the Appendix, document 1).

A second page of notes among the Giustiniani papers, this too probably addressed to Vivaldi, contains a list of the political and administrative authorities, together with personnel of the Teatro Filarmonica, who received a total of some sixty copies of the opera libretti in 1732 and 1733. Some libretti are bound in velvet, others in silk ("cendal"); still more are "gilded" or simply "white". The listings are given in the Appendix as document 2.

Miscellany

Compiled by Michael Talbot

The idea for the present column came from the regular feature entitled *Nouvelles – Nachrichten – News* in “Vivaldi informations”, the first international periodical devoted to Vivaldi. Even today, certain items of information contained in that feature can be found nowhere else in Vivaldian literature. The point is that all researchers – and not only researchers – acquire small pieces of valuable information that can prove difficult to “work into” books and articles and so run the risk of remaining unknown to the world at large for a long time, even when their discoverers are very happy to publicize them. Apart from reporting actual discoveries, there is a place for a column that each year passes on simple news such as a change of library shelfmark for a Vivaldi manuscript, the acquisition by a library or private collector of a new source for a Vivaldi composition, the appearance of a significant article or book on a Vivaldian subject, the holding of a Vivaldi conference, the modern première of a Vivaldi work, and so on. (Information about recordings, however, is excluded from consideration, since Roger-Claude Travers deals with this area in his *Discographie Vivaldi*, published annually in these pages.)

To a limited extent, the column will also serve as a “bulletin board” for forthcoming events and projects. However, I propose to be very selective about using it for that purpose, since to mention a work twice – once when it is in prospect or in progress and a second time after it has appeared – seems superfluous. On the other hand, I would be very happy to allow the column to serve as a channel for appeals from scholars for information in aid of a project, and would welcome any suggestions for items to include – on the understanding that, for reasons of space and of editorial policy, no firm guarantee to mention any item can be given.

Our report begins with the sale-room. On 6 December 1991, Sotheby's (London) sold by auction another of the **famous group of six letters by Vivaldi** published, in a heavily edited transcription, by Federico Stefani in 1871. The letter in question is the one dated 16 November 1737 in which the composer complains bitterly to his patron Guido Bentivoglio d'Aragona about his exclusion from Ferrara by the Legate, Cardinal Tommaso Ruffo, and appends the well-known and revealing *apologia pro vita sua*. Unfortunately, the

purchaser is so far unidentified. Prior to the sale, I was able to look at the letter fleetingly. It appears that Stefani made many heavy-handed cosmetic changes to Vivaldi's literary style but did not add or delete material of any significance. The catalogue of the sale (entitled *Fine Printed and Manuscript Music including the Mannheim Collection*) includes a generous description of the letter (with a diplomatic transcription of selected excerpts) and a facsimile reproduction of one of its pages.

The brief re-emergence of this letter provides the appropriate cue to mention the project "**Vivaldi Scriptor**". Its principal goal is the publication, in critical and annotated form, of all Antonio Vivaldi's non-musical writings, which include both autograph documents such as letters and published ones such as prefaces and dedications. In charge of this publication will be Bruno Brizi and Carlo Vitali. The project is being organized by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, which is in the process of assembling a photographic archive of these writings. Like the same institute's archive of musical sources, this will be made fully accessible to scholars. Any new information about relevant documents will be gratefully received by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

On 4 December 1992 the same firm of Sotheby's auctioned **two manuscripts containing music by Vivaldi**. The first was of the cantata for soprano and continuo *Usignoletto bello*. Those who have read *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, the collection of essays from the conference on the subject of authenticity in Vivaldi's music held at Poitiers in April 1991, will recall that Karl Heller develops there the argument, first advanced by Ortrun Landmann, that this work, preserved anonymously in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, under the shelfmark Mus. 1-J-7,2, is an authentic composition of Vivaldi. The new manuscript is a triumphant vindication of this thesis, since it not only mentions Vivaldi by name (the heading adopts the familiar wording "Cantata Del Signor D. Antonio Viualdi") but is even written in its entirety by the famous "Scribe 4" (*alias* "Schreiber e"), generally identified as Giovanni Battista Vivaldi, the composer's father. Fortunately, it was the Sächsische Landesbibliothek itself that acquired this new cantata manuscript. Peter Ryom has designated the work RV 796; in due course it is hoped to publish it in the *Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi*.

The same sale witnessed the acquisition, by an unidentified European purchaser, of a **manuscript of the aria** *Con cento e cento baci* from Act III scene 5 of *La verità in cimento* (Venice, autumn 1720). Since this manuscript contains autograph elements (all the words are in Vivaldi's hand), it went for a much larger sum (about thirteen times as much, in fact) than the cantata. The sale catalogue, entitled *Continental Printed Books, Manuscripts and Music*, contains an ample discussion of both manuscripts as well as a facsimile reproduction of part of each.

It remains a matter for speculation how many valuable – in some cases unique – sources of Vivaldi's music remain, undisclosed, in private hands, surfacing at sales every so often only to disappear into the void again. I believe that it is useful, whenever such sources are advertised for sale, to put on the alert those libraries that have the funds and the potential interest to join the bidders. It is ironic that the manuscript of RV 796, whose use-value for scholars is so much greater than that of the aria, should have fetched a much lower price, but this is the logic of a world in which collecting autographs is an exercise altogether divorced from utilitarian considerations.

I recently received some interesting information from Dr Adam Mrygoń, director of the Music Department of the Biblioteka Uniwersytecka, Warsaw. Those familiar with Peter Ryom's *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (kleine Ausgabe)* will know that this library possesses **unique sources of six sacred vocal works attributed to Vivaldi** (none of them, alas, accepted by scholars as wholly authentic). All the manuscripts are of Silesian provenance. Prior to their removal to Warsaw in 1952, they belonged to the Institut für Kirchenmusik attached to the University of Breslau (today Wrocław). This institute, founded in 1814, acquired many manuscripts of church music from monasteries and convents in Breslau and the surrounding district that had been secularized in 1810. The original shelfmarks of the manuscripts, all prefixed by the letters "Mf" (standing for "Manuskript folio"), have now been replaced by new ones, as follows:

RV 586	"Sacrum"	RM 5045
RV 592	<i>Credo</i>	RM 5046
RV 614	<i>Laudate Dominum</i>	RM 5048
RV 646	<i>Ad corda reclina</i>	RM 6306
RV 647	<i>Eja voces plausum date</i>	RM 5047
RV 648	<i>Ihr Himmel nun</i>	(same as RV 646)

Some recent books will be of interest. Karl Heller's *Antonio Vivaldi* appeared from Reclam (Leipzig) in 1991. Despite its low cover price (DM 13,50), this is a very substantial life-and-works study, containing over 460 pages and a generous allowance of music examples. In 1992 Cesare Fertonani's *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma* was published by Edizioni Studio Tesi (Pordenone). This is an important survey of Vivaldi's programmatic concertos (using the word "programmatic" in the widest sense, so as to include descriptive and allusive as well as narrative compositions). Its detailed discussion of the theory and practice of programme music in baroque Europe breaks new ground in Vivaldi studies. My own *Vivaldi*, first published in 1978, reappeared, in a revised and augmented edition, from Dent (London) in 1993. Its work-list adds the most recent discoveries and their Riom numbers.

This column will not normally be used to report new publications in the series *Nuova edizione critica*, which is advertised separately in these pages, but it will be appropriate to mention editions of special interest that appear from other publishers. In 1991 Bärenreiter brought out, as volume 265 of the series *Hortus musicus*, an edition by Ingo Gronefeld of the **flute concerto RV 783** discovered by him not long before in the Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, Schwerin. This concerto was previously known only from its incipit (see "Informazioni e studi vivaldiani", 6, 1985, p. 61). The work seems like a compendium of the most common, not to say commonplace, features of Vivaldi's flute concertos; one is nevertheless glad to see the path from discovery to publication travelled so quickly.

Miscellanea

a cura di Michael Talbot

L'idea di questa rubrica è nata da quella analoga intitolata *Nouvelles – Nachrichten – News* pubblicata regolarmente in «Vivaldi informations», il primo periodico internazionale dedicato a Vivaldi. Persino oggi un certo tipo di informazioni contenute in quella rubrica non si potrebbe trovare altrove nella letteratura vivaldiana. Il fatto è che tutti gli studiosi – e non solo gli studiosi – vengono in possesso di piccole informazioni preziose che possono rivelarsi difficili da inserire in libri e articoli e che pertanto corrono il rischio di rimanere sconosciute alla comunità dei ricercatori, anche se chi le ha scoperte sarebbe ben lieto di diffonderle. Oltre a dar conto di scoperte vere e proprie, una rubrica di questo tipo sembra adatta a riportare semplici notizie quali un cambio di segnatura di manoscritti vivaldiani da parte di una biblioteca, l'acquisizione da parte di una biblioteca o di un privato di una nuova fonte di una composizione di Vivaldi, la pubblicazione di un libro o di un articolo significativi su un soggetto vivaldiano, lo svolgimento di un convegno su Vivaldi, la prima esecuzione moderna di una composizione vivaldiana, e così via. (L'informazione sui dischi, tuttavia, non viene presa in considerazione, in quanto Roger-Claude Travers si occupa di questo tema nella sua *Discographie Vivaldi* pubblicata ogni anno in questo Bollettino).

Entro certi limiti, la rubrica servirà anche come un «notiziario» di eventi e progetti futuri. Tuttavia, proporrei di essere molto cauto nell'usarla a questo fine, in quanto citare un lavoro due volte – prima quando è in fase di previsione o di realizzazione, poi quando è apparso – sembra superfluo. D'altra parte sarei lieto di mettere a disposizione degli studiosi la rubrica come un mezzo per richiedere informazioni a sostegno di un progetto: a questo proposito ogni suggerimento relativo a quali temi includere è benvenuto, pur essendo sottinteso che, per ragioni di spazio e di politica editoriale, non si può dare assoluta garanzia di poter citare qualsiasi proposta.

La nostra relazione incomincerà con notizie dalle aste. Il 6 dicembre 1991 Sotheby's (Londra) ha venduto all'asta un altro esemplare del **famoso gruppo di sei lettere di Vivaldi** pubblicate, in una trascrizione caratterizzata da pesanti interventi redazionali, da Federico Stefani nel 1871. La lettera è quella datata 16 novembre 1737 nella quale il compositore si lamenta in termini amari con il suo protettore

Guido Bentivoglio d'Aragona circa il divieto per lui di entrare a Ferrara decretato dal legato pontificio cardinale Tommaso Ruffo, e traccia la famosa e significativa *apologia pro vita sua*. Sfortunatamente il compratore non è stato sinora identificato. Prima della vendita sono riuscito a leggere velocemente la lettera. Risulta che Stefani apportò con mano pesante molti cambiamenti allo stile letterario di Vivaldi, ma non aggiunse o tolse particolari significativi. Il catalogo della vendita (intitolato *Fine Printed and Manuscript Music including the Mannheim Collection*) comprende una dettagliata descrizione della lettera (corredata da una trascrizione diplomatica di alcuni brani) e una riproduzione in facsimile di una pagina.

La fugace riapparizione di questa lettera fornisce un appropriato appiglio per menzionare il **progetto «Vivaldi-Scriptor»**. Il suo fine principale è la pubblicazione, in edizione critica e commentata, di tutti gli scritti non musicali di Vivaldi, che comprendono documenti sia autografi, come le lettere, sia a stampa, come le prefazioni e le dediche. Responsabili di questa pubblicazione saranno Bruno Brizi e Carlo Vitali. Il progetto fa capo all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, che sta mettendo assieme un archivio fotografico di questi scritti. Come l'archivio delle fonti musicali dello stesso Istituto, anche questo sarà liberamente accessibile da parte degli studiosi. Ogni nuova informazione relativa a documenti di questo tipo sarà accolta con gratitudine dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Il 4 dicembre 1993 la stessa ditta Sotheby's ha messo all'asta **due manoscritti contenenti musica di Vivaldi**. Il primo era la cantata per soprano e basso continuo *Usignoletto bello*. I lettori del volume *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, che raccoglie le relazioni lette al Convegno sul tema dell'autenticità della musica di Vivaldi tenutosi a Poitiers nell'aprile del 1991, ricorderanno che Karl Heller sostenne la tesi – avanzata per la prima volta da Ortrun Landmann – che questo lavoro, conservato anonimo presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda con la segnatura Mus. 1-J-7,2, è una composizione autentica di Vivaldi. Il nuovo manoscritto costituisce una trionfale dimostrazione di questa tesi, in quanto non solo menziona Vivaldi per nome (l'intestazione adotta la consueta formula «Cantata del Signor D. Antonio Viualdi»), ma è vergato dal principio alla fine dal famoso «Scriba 4» (*alias* «Schreiber e»), identificato in genere come il padre del compositore, Giovanni Battista Vivaldi. Fortunatamente l'acquirente del nuovo manoscritto della cantata è stata la stessa Sächsische Landesbibliothek. Peter Ryom ha assegnato al lavoro il numero di catalogo RV

796; si spera di pubblicarlo in breve tempo nella *Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi*.

La stessa asta ha visto l'acquisto, da parte di un compratore europeo non identificato, del **manoscritto dell'aria** *Con cento e cento baci*, dall'Atto III, Scena 5 de *La verità in cimento* (Venezia, autunno 1720). Poiché il manoscritto contiene delle parti autografe (tutte le parole sono state vergate da Vivaldi) è stato battuto per una somma molto più alta (circa tredici volte tanto) rispetto alla cantata. Il catalogo della vendita, intitolato *Continental Printed Books, Manuscripts and Music*, contiene un'ampia descrizione di entrambi i manoscritti e una loro parziale riproduzione in facsimile.

Si può solo ipotizzare il numero delle fonti autorevoli – e in alcuni casi uniche – di opere di Vivaldi che rimangono – ignote – in mano a privati e che riaffiorano periodicamente in occasione di aste solo per scomparire di nuovo nel vuoto. Penso sia utile, ogni volta che di tali fonti viene pubblicizzata la vendita, avvertire le biblioteche che hanno l'interesse e i mezzi per partecipare all'acquisto. È paradossale che il manoscritto di RV 796, il cui valore d'uso è tanto superiore per gli studiosi di quello dell'aria, abbia spuntato un prezzo molto minore: ma questa è la logica di un mondo nel quale collezionare autografi è un esercizio comunque svincolato da considerazioni utilitaristiche.

Di recente ho ricevuto alcune informazioni interessanti dal Dr. Adam Mrygoń, direttore della Sezione Musicale della Biblioteka Uniwersytecka di Varsavia. Chi conosce il *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (kleine Ausgabe)* di Peter Ryom sa che questa Biblioteca possiede **le fonti uniche di sei composizioni sacre attribuite a Vivaldi** (nessuna delle quali, purtroppo, considerata dagli studiosi come completamente autentica). Tutti i manoscritti provengono dalla Slesia. Anteriormente al loro trasferimento a Varsavia nel 1952, essi appartenevano all'Institut für Kirchenmusik annesso all'Università di Breslau (oggi Wrocław). Questo Istituto, fondato nel 1814, acquistò molti manoscritti di musica sacra da monasteri e conventi di Breslau e della regione circostante che erano stati secolarizzati nel 1810. Le signature originali dei manoscritti, tutte precedute dalle lettere «Mf» (abbreviazione di «Manuskript folio»), sono state sostituite da nuove segnatura:

RV 586	«Sacrum»	RM 5045
RV 592	<i>Credo</i>	RM 5046
RV 614	<i>Laudate Dominum</i>	RM 5048
RV 646	<i>Ad corda reclina</i>	RM 6306
RV 647	<i>Eja voces plausum date</i>	RM 5047
RV 648	<i>Ihr Himmel nun</i>	(come RV 646)

Particolarmente interessanti **alcuni libri recentemente pubblicati**. *Antonio Vivaldi* di Karl Heller è stato edito dalla casa Reclam di Lipsia nel 1991. Nonostante il basso prezzo di vendita (DM 13,50) si tratta di una monografia molto sostanziosa sulla vita e sulle opere del compositore, contenente più di 460 pagine e una generosa profusione di esempi musicali. Nel 1992 è stato pubblicato dalle Edizioni Studio Tesi di Pordenone *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma* di Cesare Fertonani. Questo studio è un'importante rassegna dei concerti «programmatici» di Vivaldi (usando il termine «programmatico» nel senso più ampio, in modo da includervi le composizioni descrittive e allusive, insieme con quelle narrative). La dettagliata discussione della teoria e della pratica della musica descrittiva nell'Europa barocca apre nuovi orizzonti alla ricerca vivaldiana. Il mio *Vivaldi*, pubblicato per la prima volta nel 1978, è riapparso in una nuova edizione, riveduta ed ampliata, presso l'editore Dent di Londra nel 1993. L'elenco delle opere che vi è incluso è aggiornato sulle più recenti scoperte e sui relativi numeri del catalogo Ryom.

Questa rubrica non conterrà di norma informazioni sulle nuove pubblicazioni comprese nella *Nuova edizione critica*, elencate separatamente in questo Bollettino; ma sarà opportuno menzionare edizioni di particolare interesse che appaiono presso altri editori. Nel 1991 presso la casa Bärenreiter è apparsa nella serie Hortus Musicus un'edizione del **Concerto per flauto RV 783**, a cura di Ingo Gronefeld, che lo scoperse non molto tempo fa nella Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek di Schwerin. In precedenza, di questo concerto si conosceva solo l'incipit (Cfr. «Informazioni e studi vivaldiani», 6, 1985, p. 61). Il lavoro sembra un compendio delle più comuni – per non dire banali – caratteristiche dei concerti per flauto di Vivaldi; comunque fa piacere constatare la rapidità con la quale la pubblicazione ha tenuto dietro alla scoperta.

Discographie Vivaldi n° 14 - 1992

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1992 au 31 décembre 1992 dans le monde entier. Les œuvres 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: 1992/ 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^{ème} siècle (Chédeville, Rousseau, Agrell, etc.) sont considérées comme des œuvres 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.

– 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 1992

- 1992/1 Sonate per violoncello RV 40, RV 42, RV 47
R. Dieltiens (violoncello), R. van der Meer (2do violoncello), A. Woodrow (contrabbasso), R. Kohnen (organo, clavicembalo)
ACCENT/CD ACC 9181 D
(+ Geminiani)

- 1992/2 Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandolini RV 532 (arr. Mayor)
S. Mayor (mandolino), H. James (contrabbasso)
ACOUSTICS/CD CDACSO12 / CDACSO14
(+ Mayor, Handel, Berlioz, Bach, Brahms, Haydn, D. Scarlatti)
- 1992/3* 5 Sonate per flauto RV 48-52 (integrale); Sonata per oboe RV 53; Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville attribuita a Vivaldi)
J.-C. Frisch (flauto traverso), C. Plubeau (viola da gamba), P. Boquet (arcliuto), C. Wassmer (fagotto), A. de Marchi (clavicembalo)
ADDA/CD 581 268
- 1992/4 Concerto per oboe RV 447
M. Henry (oboe), Ensemble Baroque de Nice, G. Bezzina (dir.)
ADDA/CD 5811281
(+ Bach, A. Marcello, Telemann)
- 1992/5* 12 Sonate per violino RV 3, RV 6, RV 12, RV 17a, RV 22, RV 754, RV 755, RV 756, RV 757, RV 758, RV 759, RV 760 (manoscritto di Manchester, integrale)
F. Biondi (violino), R. Alessandrini (clavicembalo), M. Naddeo (violoncello), P. Pandolfo (contrabbasso), R. Lisveland (tiorba e chitarra)
ARCANA/2CD 942004
- 1992/6* 11 Sinfonie e Concerti per archi RV 118, RV 120, RV 126, RV 134, RV 140, RV 149, RV 150, RV 152, RV 158, RV 160, RV 167 (volume 1)
Solistes de Moscou-Montpellier
ARKADIA/CD CDAK 115-1
- 1992/7* 12 Sonate a tre, Op. 1; Sonate per 2 violini Op. V n° 5, 6, RV 60, RV 74
Solistes de Moscou-Montpellier
ARKADIA/2CD CDAK 116-2
- 1992/8 Concerti Op. III n° 8, 11; *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino e violoncello RV 546
N.B.C. Symphonic Orchestra, N.Y. Philharmonic, G. Cantelli (dir.) (∅ live 1952)
AS DISCS/CD AS 624
- 1992/9* *Montezuma* (Opera-pasticcio di Jean-Claude Malgoire)
D. Visse (contro-tenore/Montezuma), D. Borst (soprano/Mitrena), I. Poulenard (soprano/Teutile), N. Rivenq (baritono/Fernando), B. Belleys (mezzosoprano/Ramiro) L. Masson (basso/Asprano), Ensemble Vocal, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (dir.)
ASTREE AUVIDIS/2CD E 8501
- 1992/10 Concerti per oboe RV 457, RV 463
E. Abbühl (oboe), Streicherensemble Zürich, H. Griffith (dir.)
AUROPHON/CD 31470
(+ Albinoni, Bach, A. Marcello)

- 1992/11 Concerti da camera RV 104, RV 106; Concerti per flauto Op. X n° 1,3,
RV 441; Concerto per flautino RV 443
E. Haupt (flauto traverso e diritto), Dresdner Barocksolisten, P. Schreier
(dir.)
BERLIN CLASSICS/CD 1002-2
- 1992/12 Introduzione *Ostro picta, armata spina*, RV 642; *Gloria* RV 589; *Magnifi-
cat* RV 611
A. Ihle, E. Wilke (soprani), A. Markert (contralto), Hallenser Madrigali-
sten, Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD 1003-2
- 1992/13 Concerto per flauto Op. X n° 3
W. Tast (flauto), Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD 1016-2
(+ Bach, Haydn, Telemann)
- 1992/14* Concerto per 2 violini, 2 oboi e fagotto RV 564a
Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD 1020-2
(+ Quantz, Telemann, Zelenka)
- 1992/15 Concerto per oboe RV 454
B. Glaetzner (oboe), Neue Bachisches Collegium Musicum
BERLIN CLASSICS/CD 1034-2
(+ A. Marcello, Telemann, Fasch, Handel)
- 1992/16 Sonata per flauto e fagotto RV 86
Das berliner Trio
BERLIN CLASSICS ETERNA/CD 2055-2
(+ Bach, Couperin, Handel, Marais)
- 1992/17 Concerto per 2 mandolini RV 532 (arr. per 2 chitarre)
Eos Guitarren Quartett
BIBER RECORDS/CD 66501
(+ Rossini, Stravinsky, Farkas, Boccherini, Ege)
- 1992/18* Concerti per 2 violini RV 505, RV 511, RV 523; Concerto per 2 oboi RV
535; Concerto per 2 violoncelli RV 532; Concerto per oboe e 2 violini RV
554
Collegium Musicum 90, S. Standage (dir.)
CHANDOS/CD CHAN 0528
- 1992/19* Concerto per clavicembalo RV 780; *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4;
Concerto per flauto Op. X n° 3
I. Kipnis (clavicembalo), J. Solum (flauto traverso), J.M. Schwarz (violi-
no), The Connecticut Early Music Festival Ensemble
CHESKY/CD 78

- 1992/20* *Gloria* RV 589
L. Russell, G. Fischer (soprani), A. Browner (contralto), The Sixteen
Choir & Orchestra, H. Christophers (dir.)
COLLINS CLASSICS/CD 13202
(+ Bach, Caldara)
- 1992/21 6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale); Concerto per flauto tra-
verso RV 440
J. Stinton (flauto traverso), Concertgebouw C.O., H. Christophers
(dir.)
COLLINS CLASSICS/CD 13242
- 1992/22 Concerti per flauto Op. X n° 2,3; Concerti per violino Op. VIII n° 5,6;
Concerto per archi *Alla rustica* RV 151; Concerto per mandolino RV
425; Concerto per 2 mandolini RV 532
London Musici, M. Stephenson (dir.)
CONIFER/CD CDCF 203
- 1992/23* Concerti con molti strumenti *Per la solennità di S. Lorenzo* RV 556, *Per*
l'orchestra di Dresda RV 577, Concerto *Funebre* RV 579; *Le quattro sta-*
gioni Op. VIII n° 1-4
F. Gulli (violino), I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna, R.
Chailly (dir.)
DECCA/CD 430 697-2
- 1992/24 *Aria Sposa son disprezzata* dal *Bajazet* RV 703 (II,7)
C. Bartoli (mezzosoprano), G. Fischer (pianoforte)
DECCA/CD 436 267-2 /CASSETTE VIDEO VHS 071 141-3
(+ A. Scarlatti, Giordani, Lotti, Paisiello, B. Marcello, Caldara, Caccini,
Cavalli, Carissimi, Parisotti, anonimo)
- 1992/25 4 Concerti per fagotto RV 478, RV 480, RV 498, *La notte* RV 501
M. Turkovic (fagotto), I Solisti Italiani
DENON/CD CO -77528
- 1992/26* *La cetra*, 12 Concerti Op. IX (integrale)
I Solisti Italiani
DENON/CD CO-79475-76
- 1992/27 5 Concerti per oboe RV 447, RV 450, RV 453, RV 461, RV 463; Concer-
to per violino e oboe RV 548
D. Boyd (oboe), M. Bankestijn (violino), The Chamber Orchestra of
Europe
DEUTSCHE GRAMMOPHON/CD 435 873-2
- 1992/28 Cantata per soprano *All'ombra di sospetto* RV 678
J. Baird (soprano), Philomel Baroque Orchestra
DORIAN/CD DOR 90147
(+ Handel, Telemann)

- 1992/29 Concerto per flauto Op. X n° 2; Concerto per flautino RV 443; Concerto per archi *Conca* RV 163; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169
Orchestra Sinfonica di Perugia, T. Briccetti (dir.)
DYNAMIC/CD 53
(+ Pergolesi)
- 1992/30* *Domine ad adiuuandum me* RV 593; *Beatus vir* in due cori RV 597; *Stabat Mater* RV 621; *Magnificat* RV 610
H. Groves (soprano), R. Gleave (contralto), N. Short (controtenore), P. Agnew (tenore), Ex Cathedra Choir and Baroque Orchestra, J. Skidmore (dir.)
ECCE/CD EXCCD 001
- 1992/31 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
N. Chumachenko (violino), Orquesta da Camara Reina Sofia
EDELWEISS/3CD ED 5001
(+ Liszt, Mendelssohn, Wagner, Ravi Shankar)
- 1992/32 6 Concerti per fagotto RV 474, RV 481, RV 484, RV 498 (*), RV 472, RV 501 (**)
M. Nenoiu (fagotto), Chamber Orchestra, Brâncusi (dir.) (*), Iasi «Moldova» Philharmonic Chamber Orchestra, I. Ionescu-Galati (dir.) (**)
ELECTROCORDER/CD ELCD 128
- 1992/33 Trio per violino e liuto RV 82
Tragicomedia, S. Stubbs (dir.)
EMI CLASSICS/CD CDC 7 54312-2
(+ Frescobaldi, Landi, Corelli)
- 1992/34* Concerti con molti stromenti RV 555, RV 558, *Per l'orchestra di Dresda* RV 577; Concerto per viola d'amore RV 393; Concerto per 2 corni RV 538; Concerto per flauto diritto RV 441
Philharmonia Virtuosi, R. Kapp (dir.)
ESS.A.Y./CD 1022
- 1992/35* 5 Concerti da Camera RV 91, RV 96, RV 100, RV 103, RV 106; Sonata per oboe RV 53; Sonata per flauto e fagotto RV 86
A. Persichilli (flauto traverso), P. Borgonovo (oboe), G. Guglielmo (violino), R. Vernizzi (fagotto), E. Benzi (contrabbasso), E. Farina (clavicembalo)
EUROPA MUSICA - KOCH/CD 350 235
- 1992/36 Concerto da Camera RV 107
Die Deutschen Barocksolisten
FSM/CD FCD 91204
(+ Lotti, Mascitti, G. Sammartini, A. Scarlatti, Tartini)
- 1992/37 Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville attribuita a Vivaldi) (trascrizione per sassofono)
M. Wordtmann (sassofono), H.-M. Limberg (organo)
FSM/CD FCD 97204
(+ A. Marcello, Corelli, Homilius, Bach)

- 1992/38 Concerti Op. III n° 4,10; Concerto per liuto RV 93; Concerto per 2 mandolini RV 532; Trio per violino e liuto RV 82 (trascrizioni per chitarra)
B.B. Bagger, M. Seiffge (chitarre), Albeniz-Gitarrenduo, Deutscher Gitarrenquartett, Estn. Kammerorchester
FSM/CD FCD 97746
- 1992/39 *Gloria* RV 589
M. Rinaldi (soprano), S. Verrett (mezzosoprano), Coro e Orchestra Sinfonica della RAI Torino, C. Abbado (dir.) (∅ live)
FOYER/CD 50261
(+ Berlioz)
- 1992/40 Concerto Op. III n° 8 (trascrizione per chitarra)
F. Cucchi, N. D'Angelo (chitarra), Guitar Symphonietta, L. Brouwer (dir.)
GIULIA/CD 201006
(+ Brouwer, Piazzolla, Halffter, D'Angelo)
- 1992/41 Concerti per violino e organo RV 541, RV 542; Concerto per violino, organo e violoncello RV 554a; Concerti da Camera RV 100, RV 106; Trio per flauto e violino RV 84
V. Balssa (flauto), A. Santi (fagotto), F. Cipriani (violino), G. Nasillo (violoncello), A. Frigé (organo), Ensemble «Pian & Forte»
GIULIA/CD GS 20 10 14
- 1992/42* 3 Concerti per oboe RV 450, RV 454, RV 457; Concerto per 2 oboi RV 535; Concerto per oboe e fagotto RV 545; Concerto per flauto diritto RV 442; Concerto con molti stromenti RV 557
M. Wolf (oboe e flauto diritto), M. Brandisz (2do oboe), P. Tognon (fagotto), Capella Savaria, P. Németh (dir.)
HARMONIA MUNDI Quintana/CD QUI 903018
- 1992/43* Mottetti per soprano *Canta in prato, ride in monte* RV 623, *O qui caeli terraeque serenitas* RV 631, *Nulla in mundo pax sincera* RV 630, *In furore iustissimae irae* RV 626, *Carae rosae respirate* RV 624, *Vos aurae per montes* RV 634
M. Zádori (soprano), Capella Savaria, P. Németh (dir.)
HARMONIA MUNDI Quintana/CD QUI 903063
- 1992/44 Concerto Op. III n° 10 (trascrizione per 2 organi e timpani)
Timporg Trio
KOCH-SCHWANN/CD 315019
(+ Handel, Corelli, Bach, Langlais, Rachmaninov, Stravinsky, Satie)
- 1992/45 Concerto Op. III n° 9 (trascrizione per liuto)
N. North (liuto)
LINN RECORDS/CD CK D 006
(+ Weiss, Bach)

- 1992/46* *Salve Regina* RV 617; *Salve Regina* RV 618; *Dixit Dominus* RV 595
C. Apollonio (soprano), E. Andreani (contralto), Coro da Camera di Praga, Virtuosi di Praga, F. Fanna (dir.)
LUPULUS/CD LUP 006
- 1992/47 Concerto per oboe e violino RV 548; Concerto con molti stromenti RV 576
Leningrad Chamber Orchestra, Y. Tsiryuk (dir.)
MELODIYA/CD SUCD 11-00303
(+ Bach, Telemann, Haydn)
- 1992/48* 6 Concerti Op. III n° 1,6,7,8,10,11
Arcangeli Baroque Strings, M. Sand (violino e dir.)
MERIDIAN/CD CDE 84225
- 1992/49 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169;
Concerto *Madrigalesco* RV 129
I. Cudek (violino), Kammer Orchestra J.-S. Bach, D. Hoyem-Cavazza (dir.)
MITRA SCHALLPLATTEN/CD 16 248
- 1992/50* 12 Concerti per violino, Op. III n° 3,6,9,12, Op. IV n° 8, *Il sospetto* RV 199, *Grosso Mogul* RV 208, *L'amoroso* RV 271, RV 171, RV 186, RV 232, RV 254
S. Mintz (violino e dir.), Israel Chamber Orchestra
MUSICMASTERS/2CD 67 085-2
- 1992/51* 11 Concerti e Sinfonie per archi RV 114, RV 119, RV 121, RV 127, RV 133, RV 134, RV 136, RV 150, RV 159, RV 160, RV 164
Israel Chamber Orchestra, S. Mintz (dir.)
MUSICMASTERS/CD 67 096-2
- 1992/52 Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12
Danubius Ensemble
NAXOS/CD 8.550377
(+ Fasch, Tartini, Telemann)
- 1992/53 Concerto per liuto RV 93; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerto per oboe RV 455; Concerto Op. VIII n° 9 (trascrizione per tromba); Concerto per violino Op. XII n° 1; Concerto per 2 violoncelli RV 531
Capella Istropolitana Bratislava, J. Krček (dir.)
NAXOS/CD 8.50384
- 1992/54 Concerto per flauto diritto RV 442; Concerto per 2 flauti traversi RV 533; 3 Concerti per flautino RV 443-445; Concerto da Camera RV 77
J. Stivín (flauto diritto, flautino), J. Novotny, J. Valek (flauti traversi), Capella Istropolitana Bratislava, O. Dohnányi (dir.)
NAXOS/CD 8.550385

- 1992/55 Concerto per fagotto RV 484; 3 Concerti per flauto Op X n° 1-3; Concerto per oboe Op. VIII n° 9; Sonata Op. V n° 5 (trascrizione per tromba); Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville, attribuita a Vivaldi; trascrizione per tromba)
Capella Istropolitana, J. Krček (dir.)
NAXOS/CD 8.550386
- 1992/56 Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per liuto RV 93; Trio per violino e liuto RV 82
D. Linhares (chitarra), Camerata Cassovia, J. Wildner (dir.)
NAXOS/CD 8.550483
(+ Giuliani, Torroba)
- 1992/57 Concerti per violino Op. III n° 9, RV 353; Concerto *Alla rustica* RV 151
B. Hudson (violino), Clarion Ensemble, N. Jenkins (dir.)
NEWPORT CLASSICS/2CD 60075/76
(+ Avison, Biber, Durante, G.-B. Sammartini, Albinoni, Boccherini, Handel)
- 1992/58* Concerti e Sinfonie per archi (Volume 3) RV 112, RV 113, RV 121, RV 128, Sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130, RV 132, RV 133, RV 149, RV 152, RV 164
Budapest Strings, B. Banfalvi (violino e dir.)
NUOVA ERA/CD 7113
- 1992/59* 3 Cantate per soprano *All'ombra di sospetto* RV 678, *Lungi dal vago volto* RV 680, *Vengo a voi, luci adorante* RV 682; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per liuto RV 93; Concerto da Camera RV 108; Concerto per flauto Op. X n° 2
C. Bott (soprano), T. Finukane (liuto, mandolino), New London Consort, P. Pickett (flauto diritto e dir.)
OISEAU LYRE/CD 433 198-2
- 1992/60 *Il pastor fido*, 6 Sonate, Op. XIII (di N. Chédeville, attribuite a Vivaldi; integrale)
Philharmonisches Duo Berlin
PHILIPS/CD 432138-2
- 1992/61 Concerto per mandolino RV 425; Concerto per liuto RV 93; Trii per violino e liuto RV 82, RV 85. Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per flauto Op. X n° 2 (trascrizione per chitarra)
P. Romero (chitarra), M. Paris (viola d'amore), I Musici
PHILIPS/CD 434 082-2
- 1992/62 Concerto per flauto Op. X n° 3; Concerto per liuto RV 93; Concerto per violoncello RV 413; Concerto per flautino RV 444; Concerto per fagotto RV 498; Concerto per 2 oboi RV 535
European Community Chamber Orchestra, E. Aadland (dir.)
PICKWICK-IMP CLASSICS/CD PCD 979

- 1992/63 *Laudate pueri* RV 600; *Sanctorum meritis* RV 620; *Gaude, Mater Ecclesia* RV 613; Mottetto *In furore iustissimae irae* RV 626; Introduzione *Canta in prato, ride in fonte* RV 636
M. Kobayashi (mezzosoprano), Orchestre de Chambre Jean-Louis Petit, Jean-Louis Petit (dir.)
REM/CD 31 1 67
- 1992/64 Mottetto *Vestro Principi divino* RV 633
J. Bowman (controtenore), Ricercar Consort
RICERCAR/CD 101 095
(+ Ziani, B. Marcello, Tuma, Monn)
- 1992/65 Concerto per mandolino RV 425; Concerto per liuto RV 93; Trii per violino e liuto RV 82, RV 85
M. Scattolin (chitarra), I Cameristi di Venezia
RIVO ALTO/CD CDR 89031 / DINO MUSIC/CD 90 75 397
- 1992/66 *Il pastor fido*, 6 Sonate Op. XIII (di N. Chédeville, attribuite a Vivaldi; integrale)
E. Caroli (flauto traverso), L. Kawecka (clavicembalo)
SIPARIO DISCHI/CD CS21C
- 1992/67* 4 Concerti per archi RV 117, RV 134, RV 143, RV 159; Concerti per violoncello RV 413, RV 418; Concerto per violino e violoncello RV 547; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 575; Concerto Op. III n° 1
A. Bylsma (violoncello), Tafelmusik, J. Lamon (violino e dir.)
SONY VIVARTE/CD SK 48044
- 1992/68* *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 10; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169
Tafelmusik, J. Lamon (violino e dir.)
SONY VIVARTE/CD SK 48307
- 1992/69* Cantate (Volume 2) *All'ombra d'un bel faggio* RV 649, *Aure, voi più non siete* RV 652, *Dal suo natio rigore* RV 653, *Il povero mio cor* RV 658, *Nel partir da te mio caro* RV 661, *Si levi dal pensier* RV 665
N. Anfuso (soprano), E. Baiano (clavicembalo)
STILNOVO/2CD 8808
- 1992/70 Concerti per flauto diritto RV 441, RV 442; Concerti per flautino RV 443, RV 444, RV 445; Concerto per flauto traverso RV 440
J. Stivín (flauto diritto), I Virtuosi di Praga
SUPRAPHON/CD 111 265-2
- 1992/71* 5 Concerti per 2 violini RV 509, RV 514, RV 522, RV 523, RV 524
J. Suk, O. Vlček (violini), I Virtuosi di Praga
SUPRAPHON/CD 111 271-2
- 1992/72 Concerto per oboe RV 447; Concerto per flauto diritto RV 442
G. Krckova (oboe, flauto diritto), Ensemble Musica Bohemica, K. Krček (dir.)
SUPRAPHON/CD 111 290-2
(+ A. Marcello, Telemann)

- 1992/73 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
V. Hudeček (violino), I Virtuosi di Praga, P. Kogan (dir.)
SUPRAPHON/CD 111 599-2
- 1992/74** Concerti da Camera (Volume 2) RV 87, RV 88, RV 95, RV 100, RV 103;
Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12
Il Giardino Armonico, G. Antonini (flauto e dir.)
TELDEC/CD 9031-73 268-2
- 1992/75** Concerti da Camera (Volume 3) RV 91, RV 93, RV 94, RV 97, RV 106;
Sonata per flauto e fagotto RV 86
Il Giardino Armonico, G. Antonini (flauto e dir.)
TELDEC/CD 9031-73 269-2
- 1992/76** Concerti da Camera (Volume 4) RV 92, RV 99, RV 105, RV 107, RV 108;
Sonata per oboe RV 53
Il Giardino Armonico, G. Antonini (flauto e dir.)
TELDEC/CD 9031-74 727-2
- 1992/77* *Salve Regina* RV 616; *Salve Regina* RV 618; Introduzioni *Non in pratis
aut in hortis* RV 641, *Cur sagittas, cur tela, cur faces* RV 637; Concerto
per violino in due cori *Per la S.S.ma Assunzione di Maria Vergine* RV
581
G. Lesne (controttenore), F. Biondi (violino), Il Seminario Musicale
VIRGIN CLASSICS VERITAS/CD VC 7 59232-2
- 1992/78 Concerti per 2 trombe RV 537, RV 781
G. Ashton, G. Ruddock (trombe), Irish Chamber Orchestra, I. Watson
(dir.)
VIRGIN CLASSICS/CD 262 625
(+ Albinoni, Corelli, Handel, Purcell, Stradella, Telemann)
- 1992/79 Concerto Op. III n° 11; Concerto per violino *La caccia* Op. VIII n° 10
Scottish Ensemble, J. Rees (violino e dir.)
VIRGO/CD 91 464 / 523 759 652-2
(+ Corelli, Albinoni, Locatelli, Purcell, Pachelbel, Bach)
- 1992/80 Concerto per oboe RV 451; Concerto per 2 trombe RV 537
E. Caroll (tromba), Concerto Rotterdam, H. Friesen (dir.)
VOX UNIQUE/CD VU 9024
(+ Albinoni, Baldassare, Franceschini, Torelli)
- 1992/81 Concerto per violino *L'inverno* Op. VIII n° 4 (trascrizione per flauto)
R. Wilson (flauto traverso), The Modern Mandolin Quartet
WINDHAM HILL/CD 01934
(+ Tchaikovsky, Mozart, Meyer)

II. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Curieuse année 1992, en vérité, pléthorique quant au nombre d'enregistrements vivaldiens mis sur le marché du disque, mais qui laisse comme un sentiment d'incomplétude, aucune réalisation exceptionnelle n'étant venue couronner cette moisson prometteuse. Paradoxalement, la contribution peut-être la plus significative est un « faux » opéra vivaldien, le *Mo[n]tezuma* de Jean-Claude Malgoire, célébré en France plus que ne l'ont jamais été les opéras authentiques de Vivaldi. La musique du *Motezuma* RV 723, créé à Venise en automne 1733, reste, hélas!, irrémédiablement perdue. Parce qu'il voulait célébrer à sa manière le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, et parce que le livret de Girolamo Giusti lui paraissait d'un intérêt majeur, Malgoire a eu recours à la pratique du « pasticcio », pour faire revivre l'affrontement entre l'empereur du Mexique et l'impitoyable Fernando Cortès. Nulle ambiguïté; Malgoire est allé dénicher airs et récits dans l'inépuisable mine des manuscrits de Turin. Un travail d'une grande difficulté, de plus de deux années, puisque, quelle qu'en soit la légitimité historique, il suppose, au prix de quelques menues transpositions, une adéquation parfaite entre le livret et la musique, de même qu'une cohérence stylistique et harmonique. Le tout sonne comme une œuvre vivaldienne majeure, cohérente, et même typique de la manière du Prete Rosso. L'examen des emprunts, air par air,¹ autorise quelques réflexions. Les actes II et III présentent beaucoup de très beaux airs de maturité, tirés des opéras d'après 1725. Une sorte de « morceaux choisis » qui se succèdent à un rythme haletant. Le premier acte est, quant à lui, incohérent, mêlant des extraits de la Cantate *Amoir hai vinto* RV 683, de la *Serenata a 3* RV 690, l'air séparé de la collection de Turin, Foà 28, fol. 42v-44v: *Chi s'oppone a' miei voleri* RV 704 I,3, et plusieurs récitatifs accompagnés, tirés de divers opéras. Mais le seul véritable contre-sens commis par Malgoire est sans doute de s'être complètement trompé dans l'attribution des rôles principaux. Montezuma, dans son optique, est un frêle indien opprimé, qu'il caractérise par le timbre acide du contre-ténor Dominique Visse, habitué aux registres comiques légers. Vivaldi confia le rôle à Massimiliano Miler, basse allemande, l'Alcandro de l'*Olimpiade* RV 725. Fernando, pour Vivaldi, était chanté par Francesco Bilanzoni, jeune castrat soprano de rang moderne. Malgoire confie le rôle à Nicolas Rivenq, baryton-basse dynamique et élégant, qui s'égare parfois dans des registres mozartiens. Le reste du plateau est assez convaincant. Rien à reprocher à Brigitte Balleys ni surtout à Isabelle Poulenard. Danielle Borst, Mitrena idéalement im-

pliquée, est poignante. On lui pardonne volontiers sa voix un peu lourde. En conclusion, un pari audacieux et presque totalement réussi (1992/9).

Les éditeurs s'intéressent cette année, une fois n'est pas coutume, aux cantates du Prete Rosso. Le programme composé par Philipp Pickett (1992/59) est particulièrement étonnant. Voici enfin réunies trois des cinq Cantates pour soprano, instruments et basse continue. *Vengo a voi, luci adorate* RV 682 est une première discographique. La beauté des chefs-d'œuvre du genre (*Amor hai vinto* RV 683 et *Cessate omai cessate* RV 684) est loin d'être atteinte, mais ces délicates aquarelles bucolico-pastorales, d'un grand raffinement, se laissent déguster par une Catherine Bott aux jolies qualités expressives, même si sa palette d'*affetti* n'a pas la richesse offerte par les voix latines les plus expertes. Passons, sans ironie, au volume 2 de l'enregistrement intégral des Cantates réunies dans les fonds de Turin (1992/69). Dans le lot, cinq inédits discographiques: RV 652, RV 653, RV 658, RV 661, RV 665, et sans doute un des plus beaux airs laissés par Vivaldi: *Ti confido il pianto mio*, de la Cantate *Aure, voi più non siete*, dont l'édition critique a été réalisée par Francesco Degrada chez Ricordi. Le continuo au clavecin d'Enrico Baiano est tout à fait remarquable.

Quelques enregistrements de musique sacrée méritent également un détour. Honneur tout d'abord aux Anglais. Le *Gloria* RV 589 par The Sixteen de Harry Christophers rejoint, sur les sommets de la discographie, l'enregistrement de Preston, gravé en 1977 avec la Chorale d'Oxford et l'Academy of Ancient Music. Les mouvements choraux sont chantés sans emphase, avec un excellent relief des articulations, des respirations, en un climat d'authentique recueillement. Les bons tempi sont respectés; ce qui est rare dans l'*Et in terra pax*, pris ici réellement *Andante*. Des voix fraîches offrent un *Laudamus Te* frémissant et joyeux. Le *Domine Deus* pour soprano est serein, charmant, comme il faut (1992/20). Compliments également à Jeffrey Skidmore (1992/30), pour avoir tenté de replacer la musique sacrée de Vivaldi dans un contexte liturgique. Le *Stabat Mater* RV 621 est restitué dans sa distribution d'origine: une voix masculine d'alto, et un petit orchestre réunissant quatre violons, un violoncelle, un *violone* et un orgue, tel qu'il fut sans doute chanté lors de la Fête de la Purification de la Bienheureuse Vierge à la Chiesa della Pace, à Brescia en 1711, comme le rappelle la notice de Michael Talbot. Dans les *Salve Regina* RV 616 et RV 618, la voix du contre-ténor français Gérard Lesne est à son plein épanouissement, longue, souple, chaude, sensuelle (1992/77). Un chef d'œuvre domine ces œuvres sacrées pour voix d'alto: *Non in pratis aut in hortis* RV 641, *Introduzione al Mi-*

serere, de première période créatrice. L'interprétation est tendue, concentrée, vécue sur chaque mot, culminant dans l'étonnante section Adagio, *Ibi spinis confixus*, où le drame se joue sur les respirations, les silences hautement descriptifs. Heureuse surprise également, que le *Dixit* RV 595, et les *Salve Regina* RV 617 et RV 618 sous la direction de Francesco Fanna (1992/46). Jolis accents, jolis phrasés dans le *Dixit*, malgré un manque certain de familiarité du Chœur de Prague avec la langue latine. Bravo pour le caractère imprécatoire du *Juravit*; formidable trompette du jugement dernier dans le *Judicabit*, puissante et claire comme la voix d'Andreani, très émouvante. Très beau *De torrente*. Pittoresque trio vocal dans le *Gloria Patri*. Pris à un bon tempo, l'*Et in secula seculorum*, d'un joli souffle, s'épanouit en une ascension mystique remarquable. Fanna s'affirme d'emblée comme un authentique chef vivaldien, qui saisit naturellement la charge spirituelle et humaine de la musique du Prete Rosso, s'attache non seulement à souligner la puissance rythmique, mais sait aussi dégager l'impact mélodique dans l'architecture du discours. Attendons impatiemment ses prochaines réalisations. Mentionnons enfin l'interprétation juste et délicate de quelques Mottetti, par Maria Zádori (1992/43), avec, en particulier, le premier enregistrement du RV 624 en sol majeur *Carae rosae respirate*, bien que la partie d'alto brille par son absence (ce qui a exclu l'œuvre de l'édition critique). Zádori résiste à la tentation de s'abandonner au profane, de se lancer dans des voltiges virtuoses, de souligner la rythmique incisive, de gorger les allegros d'un dynamisme effréné. Elle maîtrise, en un subtil équilibre, la dentelle des vocalises, reste très expressive dans les passages plus sombres, qui deviennent prière intérieure et parfois même imploration poignante.

Les grands opus instrumentaux sont, cette année, servis avec circonspection. La sélection tirée de *L'Estro armonico*, Op. III, par les Arcangeli de Michael Sand (1992/48) ne modifie pas une discographie de haute qualité, mais s'inscrit parmi les bonnes lectures: discours bien articulé, tempi irréprochables, continuo au clavecin discret et efficace. Une version naturelle et bien chantée, sur instruments anciens. Seules *Quattro stagioni* intéressantes en 1992, celles de Jeanne Lamon et de l'ensemble « baroqueux » Tafelmusik (1992/68), d'une *Invenzione* mesurée. L'édition d'Amsterdam est scrupuleusement respectée par ces Canadiens, à l'aise dans le geste poétique comme dans le croquis coloré. La soliste est d'une sûreté exemplaire et d'une parfaite justesse. Pourtant, le plus bel opus est un hommage aux instruments traditionnels: l'Opus IX, par I Solisti Italiani (1992/26), qui s'inscrivent, comme pour chacun des grands recueils « à titre », au sommet des interprétations. Leur Graal est une recherche absolue de lisi-

bilité. Jamais leur Vivaldi n'est pompeux, lourd ou racoleur. Les rythmes sont volontiers vigoureux, mais sans raideur. Et quels solistes!

Les concerti manuscrits réservent, eux aussi, quelques surprises agréables. Pour mémoire, signalons que les Solistes de Moscou-Montpellier (1992/6) se lancent à leur tour dans l'intégrale des *Sinfonie e Concerti per archi*, avec encore moins d'adéquation stylistique que les Budapest Strings (1992/58), qui ont déjà gravé courageusement leur troisième volume. Dans ce répertoire maintenant régulièrement prospecté, c'est l'Orchestre de Chambre d'Israël qui crée la surprise (1992/51), en s'intéressant à 10 des 12 Concerti réunis dans le recueil manuscrit de Paris non autographe (Bibl. du Cons. (Bibl. Nat.); Ac^e 346 (A-D)), mais dans la réalisation des partitions Ricordi, Shlomo Mintz ne s'étant pas attardé à examiner les sources manuscrites. Ne manquent à l'appel que le RV 157 (n° 1 du recueil) et le RV 154 (n° 6), alors que le RV 134 est proposé comme onzième Concerto gravé. C'est, semble-t-il, le premier enregistrement groupé de ces œuvres. L'exécution est un modèle pour presque toutes les pages. Phrasés excellents, expression discrète, élégante, de bon goût. Le même Shlomo Mintz met son immense talent de virtuose au service de 12 des plus beaux *Concerti per violino* de Vivaldi. Pas de surprise dans la sélection de l'Op. III ou des *Concerti con titoli*, sinon un regret qu'il ait escamoté toute cadence du *Grosso Mogul* RV 208. Mais aussi la satisfaction de retrouver au catalogue le grand Mi bémol majeur RV 254, d'une belle tenue, et la première gravure d'une superbe page de maturité en Ré majeur RV 232, tomo 68 de l'édition Ricordi, donc un des premiers sélectionnés par Malipiero et Fanna, véritable récital de figures techniques violonistiques de haute difficulté. Avec aussi un splendide mouvement lent (1992/50). La prise de son est un peu sèche, hélas! Du beau violon également, avec les *Concerti per 2 violini* interprétés par Suk et Vlček (1992/71) sur violon moderne. Les amateurs d'instruments d'époque préféreront le récital du Collegium Musicum 90 de Simon Standage (1992/18), avec, comme inédit discographique, le RV 505 en Ut majeur. Les admirateurs d'Anner Bylisma goûteront la friponnerie de son archet dans le RV 413 et RV 418 (1992/67), le reste du programme du Tafelmusik restant d'un niveau plus modeste.

Il faut signaler aussi quelques réussites, parmi les *Concerti per fiati*. D'abord le timbre, exceptionnellement beau pour un hautbois baroque, de l'instrument de Marie Wolf dans trois des plus belles pages, RV 450, RV 454 et RV 457 (1992/42), couplées avec le rare Concerto *con molti stromenti* RV 557, fort bien interprété, d'ailleurs. Habituellement négligés dans les récitals, ces concerti aux effectifs

opulents sont d'ailleurs cette année à l'honneur avec plusieurs interprètes. Bravo! aux Philharmonia Virtuosi de Kapp, pour avoir réuni tous les instruments exigés par le RV 555, dont voici, dans l'absolu, après Ephrikan, Oubradous et Jenkins, la quatrième gravure en temps modernes... et la première depuis plus de trente ans (1992/34). Mêmes difficultés parfaitement surmontées, pour Chailly, dans les RV 556, RV 577 et RV 579 (1992/23). Mais la découverte la plus intéressante nous vient d'Allemagne et des patientes restitutions de Manfred Fechner pour les Virtuosi Saxoniae de Güttler, qui nous offrent enfin une version discographique du RV 564a de Dresde, pour 2 violons, 2 hautbois et basson solistes (1992/14). Nous suggérons à ce vigoureux et talentueux ensemble de s'intéresser de manière systématique aux adaptations de Pisendel d'œuvres instrumentales de Vivaldi. Un enregistrement intégral des *Concerti con molti stromenti* serait également, par une telle phalange, fort apprécié. Mentionnons, pour terminer avec ce secteur de composition, le premier enregistrement du RV 780 hypothétique, pour clavecin, par Igor Kipnis, qui suit, sans nous convaincre, son édition de l'œuvre chez Oxford University Press (1992/19). Décidément, cette hypothèse de Peter Ryom est musicalement un non-sens, même si elle pourrait éventuellement se justifier musicologiquement.

En musique de chambre, quelques nouveautés intéressantes également: évoquons, en passant, l'Opus I des Solistes de Moscou-Montpellier, stylistiquement inacceptables, mais qui choisissent, pour basse continue, de ne conserver que le *violone* (en l'occurrence ici le violoncelle) et d'abandonner toute basse harmonique. Solution adoptée déjà par Ephrikan dans le même opus (1992/7). Réussite par contre de Fabio Biondi dans les *12 Sonate per violino* du manuscrit de Manchester, écrites avec soin, et somptueusement reliées, pour être offertes au cardinal Ottoboni en visite à Venise vers la fin de 1726. Une fois encore, le texte de présentation de Talbot est une merveille d'érudition. Ligne de violon tour à tour lyrique ou rythmique, truffée d'acrobaties techniques: accords plaqués, staccato volant, bariolages, arpèges, grands intervalles, Biondi s'en donne à cœur joie, dans une imagination instrumentale et ornementale débridée. Les combinaisons variées de la basse continue avec orgue, théorbe ou guitare, clavecin, contrebasse et violoncelle sont fort convaincantes (1992/5). Les spécialistes se réjouiront également d'une seconde intégrale au catalogue des *Sonate per flauto traverso* RV 48-52, après celle, exemplaire, de Stephen Preston parue chez Jecklin en 1978. L'équipe française de Frisch (1992/3) donne une version sympathique, mais un peu terne. Elle s'autorise aussi l'improvisation guère convaincante de *Pré-*

ludes, confiés à l'archiluth (RV 49), au violoncelle (RV 51), au clavecin (RV 52), sans lien véritable avec la sonate ainsi inaugurée. Curieux. Ce sont finalement les *Concerti da Camera* qui emportent, cette année encore, les suffrages de bien des critiques. Les amateurs d'instruments traditionnels salueront la prestation valeureuse de l'équipe de Giovanni Guglielmo (1992/35), qui affronte personnellement, avec les honneurs, la partie de violon hautement redoutable de l'impitoyable Ré majeur RV 91. Mais les grands vainqueurs sont les jeunes musiciens milanais de Il Giardino Armonico (1992/74-76), qui figurent, seuls, au palmarès du *Premio Internazionale del disco Antonio Vivaldi* pour 1992. Voici enfin l'intégrale (ou presque) des *Concerti da Camera* du Prete Rosso. Il manque, en fait, la RV 96 pour flûte, violon et basson, délibérément écartée, à notre grande surprise, comme œuvre douteuse. L'impasse sur les apocryphes suédois avec flûte et 2 violons RV 89 et RV 102 se justifie en revanche pleinement. On aurait, par contre, aimé écouter deux sonates qui, plus que *La Follia*, Op. I n° 12, ou la RV 53 pour hautbois, méritaient d'être incluses dans l'intégrale: la RV 779 pour violon, hautbois, orgue et *salmoé* facultatif, et la RV Anh.66 pour flûte, hautbois, basson et clavecin, certainement authentique. Le jury du *Premio* a salué l'alchimie des timbres, l'ivresse des rythmes, le geste théâtral, la mise en place précise des plans sonores, le travail sur les phrasés, sur les réalisations ingénieuses de la basse continue, «avec l'espoir que l'expérience apaisera, chez ces jeunes interprètes, un penchant pour les contrastes dynamiques un peu excessifs». Ce qui est un doux euphémisme, quand on écoute par exemple les dix-neuf variations sur *La Follia*, prétexte pour Il Giardino Armonico à un numéro «alla Fregoli» de transformations expressives, passant de la danse barbare ou macabre, aux déplorations solennelles ou hystériques, aux caresses angéliques et aux trémoussements frénétiques. Effet dévastateur garanti. Enthousiasmant, novateur et irritant à la fois. Le volume 1 (1991/82) est également disponible, couplé aux volumes 2, 3 et 4 (1992/74-76), dans un coffret de 4CD, de référence: TELDEC/CD 9031 - 77040-2.

¹ Pour chaque scène, la deuxième ligne indique l'incipit de l'air emprunté.

Sinfonia: Sinfonia avec 2 cors, *Bajazet* (Tamerlano) RV 703

ACTE I

- I/2. Gl'oltraggi della sorte (Montezuma)
Se a me rivolge il ciglio (Cantate *Amor hai vinto* RV 683, aria 2)
- I/3. Là su l'eterna sponda (Mitrena)
Si punisca (Final de la *Serenata a tre*, II.15)
- I/5. Dallo sdegno che t'accende (Fernando)
Chi s'opponne a' mei voleri (*Candace* I.3, Amasi)
- I/6. Barbaro più non sento (Teutile)
Agitata da due venti (*Griselda*, II.2, Costanza)
- I/7. Tace il labro ed il mio affetto (Ramiro)
Acque placide (*Serenata a tre*, II.1, Alcindo)
- I/14. I cenni d'un sovrano (Fernando)
Dall'alma superba (*Serenata a tre*, II.5, Alcindo)
- I/15. Se prescritta è in questo giorno (Montezuma)
Passo di pena in pena (*Cantate Amor hai vinto* RV 683, aria 1)
- I/16. S'impugni la spada (Mitrena)
Scocca dardi l'altero tuo ciglio (*Griselda*, II.7, Ottone)
- I/17. Nell'aspre sue vicende (Asprano)
(air sauté)

ACTE II

- II/1. Brilleran per noi più belle (Asprano)
Non lusinghi il core amante (*Incoronazione di Dario*, II.19, Nicene)
- II/3. Quel rossor che in volto miri (Ramiro)
Tu vorresti col tuo pianto (*Griselda*, II.11, Gualtiero)
- II/5. A battaglia, a battaglia t'aspetta (Trio: Montezuma/Fernando/Mitrena)
S'egli è ver che la sua rota (*La Fida Ninfa*, I.12)
- II/7. Sei troppo, troppo facile (Fernando)
Dall'orrido soggiorno (*Dorilla*, I.3, Admeto)
- II/8. D'ira e furore armato (Asprano)
Costanza, tu m'insegni (*Orlando*, I.3, Astolfo)
- II/10. In mezzo alla procella (Ramiro)
Se ria procella (*Griselda*, I.3, Gualtiero)
- II/13. Un guardo, oh Dio (Teutile)
Ombre vane, vani orrori (*Griselda*, III.5, Costanza)
- II/14. La figlia, lo sposo (Mitrena)
Se parto, se resto (*Catone*, III.2, Marzia)

ACTE III

- III/1. L'Aquila generosa (Fernando)
Orribile lo scempio (Tito Manlio I.8, Tito)
- III/2. Anche in mezzo dei contenti (Ramiro)
Ho il cor già lacero da mille affanni (Griselda, I.12, Griselda)
- III/3. Dal timor, dallo spavento (Asprano)
Benché nasconda (Orlando, II.2, Astolfo)
- III/4. Nella stagion ardente (Mitrena)
Deg'Elisi dal soggiorno (Catone, II.7, Fulvio)
- III/5. Sinfonia (Tito Manlio, III.12)
L'agonie dell'alma afflitta (Teutile)
Gelido in ogni vena (Farnace, II.6 (G.36), Farnace)
- III/10. Dov'è la figlia; dov'è il mio trono (Montezuma)
Sorge l'irato nembo (Orlando, II.4, Orlando)
- III/11. Coro: Al gran genio guerriero
Dell'aure al sussurrar (Dorilla, I.2, coro)
- III/12. Coro: Imeneo che sei d'amore
Imeneo che sei d'amore (Griselda, III.9, coro)

Precisazione

Nell'articolo *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, di Mario Saccarco, apparso nel n. 13 (1992) di «Informazioni e studi vivaldiani», siamo incorsi in una svista: la frase che inizia alla riga 13 di p. 19 («A proposito delle ricevute...»), va così letta: «A proposito delle ricevute, che in numero di venti furono rilasciate dai musicisti impegnati nella parte musicale dell'ottavario, feci a suo tempo presente in un mio scritto 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». Ci scusiamo della svista con l'Autore e con i lettori.

INDICE

Peter Ryom, <i>RV 749</i>	5
<i>RV 749 (Summary)</i>	50
Daniel E. Freeman, " <i>Orlando Furioso</i> " in the Bohemian Lands: was Vivaldi's Music really used?	51
« <i>Orlando furioso</i> » in terra boema: il ruolo di Vivaldi (Somma- rio)	74
Carlo Vitali, <i>Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna</i>	75
<i>Houses of Cards: Vivaldi, Pietro degli Antonii and the Accademia Filarmonica of Bologna (Summary)</i>	96
Livia Pancino, <i>Analisi grafica della «lettera Roseman»</i>	92
<i>The "Roseman Letter": A Graphic Analysis (Summary)</i>	97
Paolo Rigoli, <i>L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737</i>	99
<i>The Orchestra of the Teatro Filarmonico, Verona, towards 1737 (Summary)</i>	110
Miscellany (M. Talbot)	111
Miscellanea (M. Talbot)	115
Discographie Vivaldi n° 14 - 1992 (R.C. Travers)	119