

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

15

1994

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

15

1994

RICORDI

© 1994 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.

Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi¹

Peter Ryom

Faisant suite à l'article publié dans le dernier numéro des *Informazioni e studi vivaldiani*, le présent exposé est publié dans le but d'inventorier les airs et autres mouvements vocaux qui se trouvent dans plusieurs contextes.²Ceux-ci comprennent la partition du seul oratorio parvenu jusqu'à nous, *Juditha triumphans*, celles des *serenate* et, surtout, celles des opéras de Vivaldi.

C'est un fait bien connu qu'à l'époque qui nous intéresse, les musiciens, en vue de créer une œuvre quelconque, reprenaient facilement des mouvements déjà écrits, non seulement en puisant dans leurs propres compositions, mais aussi en les empruntant aux œuvres de leurs collègues. Pour signaler quelques exemples on pourra attirer l'attention sur les divers procédés de *parodie* si amplement attestés chez J.S. Bach,³ ou sur les innombrables doubles qui existent dans les opéras et les oratorios de Händel. Il semble donc inutile, pour la présente étude, d'exposer les bases théoriques de l'esthétique musicale sur lesquelles se fondent ces procédés qui, fort naturellement, ne sont aucunement étrangers à la production musicale de Vivaldi. En effet, l'étude critique des partitions d'opéra qui sont parvenues jusqu'à nous montre qu'il a très souvent, tout comme les autres compositeurs de son époque, repris des airs et d'autres mouvements à des œuvres antérieures.

D'un point de vue historique ou plutôt biographique, il serait intéressant de savoir quels ont été les motifs qui l'ont incité à agir de la sorte. Dans certaines circonstances, il y a lieu de croire que les reprises sont dues aux caprices des vedettes qui, si elles ont eu un certain succès en chantant un morceau quelconque, en ont réclamé la reprise pour une autre œuvre dramatique. Dans d'autres cas, on ne peut pas exclure que Vivaldi ait appliqué ce procédé pour des raisons de temps; il est plus facile, normalement, de recopier et d'adapter un morceau préexistant que d'en composer un nouveau. Enfin, il est certain que Vivaldi ne fut pas insensible à l'opinion de son entourage, que se soient les chanteurs en scène ou le public; en témoigne notamment la fameuse inscription qui se trouve en tête du *troisième* air qu'il fut contraint de composer pour la scène 7 du troisième acte d'*Orlando finto pazzo* de 1714: «*Se q[ue]sta non piace non voglio più scrivere di Musica*».⁴

Aussi intéressantes et utiles que puissent paraître ces diverses questions, il faut noter qu'il est impossible, pour le moment, d'y répondre d'une manière satisfaisante. Ceci est dû, surtout, au fait que la

musicologie vivaldienne ne possède pas encore l'inventaire intégral des reprises dans les partitions du compositeur. Sans connaître exactement le nombre et la nature des emprunts, il est difficile, en effet, d'en tirer les conclusions désirées.

La présente étude a donc pour objet de fournir un tel inventaire. Cependant, il est certain qu'il ne suffira pas de dresser la simple liste des airs dont la musique et les paroles reparaissent dans plus d'une partition. Les problèmes que soulèvent les doubles sont nombreux et assez compliqués. Ils concernent non seulement les méthodes à mettre en œuvre, mais aussi l'adoption d'une terminologie adéquate.

Le terme de *pastiche* et son équivalent italien de *pasticcio* servent d'une manière générale à désigner une œuvre théâtrale à laquelle plusieurs compositeurs ont contribué. Cependant, le terme n'est pas univoque puisque, comme on le sait, il en existe deux catégories dissemblables. L'une comprend les opéras, normalement en trois actes, dont la musique est écrite par deux ou trois compositeurs différents. Parmi les exemples dans la production musicale de Vivaldi on peut citer *La virtù trionfante*, représenté au théâtre Capranica à Rome en 1724 et dont la musique des trois actes est composée par B. Micheli, Vivaldi et N. Romaldi respectivement. De même, bien que la partition n'en ait pas été retrouvée, l'étude des airs détachés a permis d'identifier le *Tito Manlio* monté en 1720 également à Rome, comme un pastiche dans le même sens, les trois actes étant composés par G. Boni, G. Giorgi et Vivaldi. L'autre catégorie se compose des œuvres dramatiques dont les récitatifs sont dus normalement à un seul compositeur, mais dont les airs sont écrits par des auteurs différents. Chez Vivaldi, ce genre se trouve notamment parmi les opéras datant des années 1730.³ Les partitions de *Bajazet*, représenté en 1735, de *Rosmira fedele*, composé en 1738, et d'*Armida al campo d'Egitto*, repris la même année, comportent ainsi chacune un certain nombre d'airs dont les noms des auteurs sont inscrits en tête des mouvements individuels.

Avant d'étudier les questions musicales que soulève l'existence de ces divers pastiches dans la production vivaldienne, il semble utile, afin d'éviter toute confusion, de proposer une terminologie plus précise, permettant la distinction des deux catégories mentionnées. Pour cette raison, les opéras dont chaque acte est dû à un auteur individuel seront désignés ci-après comme des «œuvres collectives», le terme de «*pasticcio*» pouvant de la sorte être réservé aux opéras comprenant des airs de plusieurs auteurs.

Les reprises dans les partitions de musique vocale de Vivaldi – les *doubles* – se divisent en trois catégories de caractère et d'importance inégales:

Les mouvements compris dans la troisième catégorie mentionnée plus haut se divisent en deux groupes. L'un comprend les mouvements qui sont identifiables par le concours des noms d'auteur inscrits en tête des manuscrits en question, insérés dans les partitions; ces airs soulèvent notamment le problème d'en identifier la provenance. L'autre groupe comprend les airs anonymes. Ces derniers soulèvent avant tout le problème d'en déterminer l'existence. L'absence d'un nom peut être motivé par le fait que Vivaldi en est lui-même l'auteur, mais elle peut naturellement avoir d'autres raisons. Il importe donc, pour ce qui concerne chacun des airs compris dans les partitions des *pasticci*, de poser la question de l'attribution, laquelle, à son tour, soulève le problème des méthodes à appliquer. A ce propos, deux éléments paraissent utiles: la graphie et le style musical.

Étant donné que, jusqu'à nouvel avis, nous ne connaissons aucun exemple permettant d'attester que Vivaldi ait lui-même copié complètement un air d'un autre compositeur,⁶ les mouvements qui sont écrits de sa main semblent pouvoir lui être attribués sans hésitation; tous les emprunts observés sont en effet soit des copies, c'est-à-dire des sections écrites par les copistes qui ont travaillé au service de Vivaldi, soit des emprunts «matériels», écrits de mains étrangères et insérés dans les partitions dont les récitatifs sont écrits par le compositeur lui-même.⁷ La différence entre les deux types de copies peut être exemplifiée par la confrontation des partitions de *L'Atenaide* et de *Rosmira fedele*.

D'autre part, les mouvements dont les éléments musicaux sont plus ou moins étrangers au style de Vivaldi doivent par principe être regardés comme des compositions d'authenticité douteuse. Il faut reconnaître que cette méthode comporte un élément d'incertitude, notamment parce qu'il est fort malaisé de définir et de décrire d'une manière suffisamment précise et complète le style authentique d'un compositeur. Aussi, n'est-elle applicable qu'à l'égard des airs en manuscrits copiés dont certains détails musicaux ne se retrouvent dans aucun mouvement écrit de la main de Vivaldi. Quelques exemples suffiront pour démontrer la nature de ces éléments étrangers au style reconnu comme celui de Vivaldi:

Se al mio ben rivolgo il ciglio de Dorilla in Tempe I, 4





Les partitions des *pasticci* en question comportent un certain nombre de mouvements qui, pour ces raisons, peuvent être regardés comme non authentiques.⁸ En plus de cela, ceux-ci soulèvent les problèmes d'en déterminer la paternité et la provenance.

Les listes communiquées ci-après comprennent les sections suivantes: 1) les œuvres vocales en ordre chronologique, 2) l'inventaire des partitions d'œuvres vocales actuellement connues, dressé suivant la numérotation RV, 3) la liste alphabétique des doubles, 4) les airs d'autres compositeurs, 5) les mouvements d'attribution incertaine ou douteuse.

Les œuvres vocales en ordre chronologique

La liste suivante est dressée dans le but de permettre de distinguer les mouvements que Vivaldi a empruntés à des compositions antérieures de ceux qu'il a repris par la suite, dans de nouveaux contextes. Elle se fonde en grande partie sur les études de R. Strohm et de M. Talbot.⁹

Abstraction faite du «*more veneto*» qui peut parfois occasionner une certaine hésitation pour ce qui concerne les représentations ayant eu lieu pendant les saisons de carnaval à Venise, les dates communiquées dans les livrets permettent normalement de situer chronologiquement les mises en scène individuelles. Pour certains opéras, cependant, la confrontation des paroles chantées comprises dans les partitions avec celles des livrets actuellement connus révèlent de si nombreuses et importantes divergences qu'il est difficile de rapporter les documents manuscrits en question à l'une des représentations attestées; il est question notamment des partitions de RV 702-B *L'Atenaide* et de RV 709-D *Dorilla in Tempe* dont la datation est fort incertaine. Quelques autres compositions, à savoir RV 690 *Serenata a 3* et RV 596 *Confitebor*, ne se laissent pas situer chronologiquement d'une manière suffisamment précise.

Dans l'inventaire suivant des partitions, les mouvements empruntés à des compositions antérieures de Vivaldi y sont désignés par le signe: ← («provient de»), ceux qu'il a repris plus tard dans un nouveau contexte, par → («repris dans»). Pour ceux dont l'ordre chronologique n'a pu être déterminé sûrement, ces deux signes sont remplacés par: ↔.

RV 729	<i>Ottone in villa</i> Vicenza, Teatro di Piazza	mai 1713
RV 727	<i>Orlando finto pazzo</i> Venezia, Teatro S. Angelo	automne 1714
RV 700	<i>Arsilda regina di Ponto</i> Venezia, Teatro S. Angelo	automne 1716
RV 644	<i>Juditha triumphans</i> Venezia	novembre 1716
RV 719	<i>L'incoronazione di Dario</i> Venezia, Teatro S. Angelo	carnaval 1716
RV 699-A	<i>Armida al campo d'Egitto</i> Venezia, Teatro S. Moisè	carnaval 1718
RV 732	<i>Scanderbeg</i> Firenze, Teatro di Via della Pergola	été 1718
RV 736	<i>Teuzzone</i> Mantova, Teatro Arciducal	carnaval 1719
RV 738-A	<i>Tito Manlio</i> Mantova, Teatro Arciducal	carnaval 1719
RV 690	<i>Serenata a 3</i> Représentation inconnue	au plus tard en 1719
RV 739	<i>La verità in cimento</i> Venezia, Teatro S. Angelo	automne 1720
RV 740	<i>La virtù trionfante (Tigrane)</i> Roma, Teatro Capranica	carnaval 1724
RV 717	<i>Il Giustino</i> Roma, Teatro Capranica	carnaval 1724
RV 687	« <i>Gloria e Himeneo</i> » Venezia	12 septembre 1725
RV 693	<i>La Sen[n]a festeggiante</i> Venezia	4/5 novembre 1726
RV 728	<i>Orlando (furioso)</i> Venezia, Teatro S. Angelo	automne 1727
RV 711-D	<i>Farnace</i> Pavia, Teatro Omodeo	1731
RV 714	<i>La fida ninfa</i> Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia	janvier 1732
RV 702-B	<i>L'Atenaide</i> Représentation	1732 (?)

RV 725	<i>L'Olimpiade</i> Venezia, Teatro S. Angelo	carnaval 1734
RV 709-D	<i>Dorilla in Tempe</i> Représentation	1734 (?)
RV 703	<i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia	carnaval 1735
RV 718	<i>La Griselda</i> Venezia, Teatro S. Samuele	fiera 1735
RV 705	<i>Catone in Utica</i> Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia	mai 1737
RV 711-G	<i>Farnace</i> Ferrara	1738
RV 731	<i>Rosmira (fedele)</i> Venezia, Teatro S. Angelo	carnaval 1738
RV 699-D	<i>Armida al campo d'Egitto</i> Venezia, Teatro S. Angelo	carnaval 1738

Les partitions de compositions vocales diverses

- RV 596** *Confitebor tibi Domine*
Partition: Torino (Tn), Giordano 32, fol. 220-243.
Manuscrit entièrement autographe. Selon M. Talbot¹⁰ l'œuvre fut composée entre 1720 et 1735. Le mouvement suivant est un double, jusqu'à plus ample informé le seul qui apparaisse dans les œuvres écrites sur des textes d'origine liturgique:
Et in saecula saeculorum n° 6
↔ *La fida Ninfa* II, 1 (*S'egli è ver che la sua rota*)

- RV 644** *Juditha triumphans*
Venezia, novembre 1716
Partition: Torino (Tn), Foà 28, fol. 209-302.
Manuscrit entièrement autographe, probablement incomplet; il est du moins singulier que la partition ne comporte ni le titre de l'œuvre, ni le nom du compositeur. La partition contient le double suivant:
Non ita reducem n° 43
← RV 719 *L'incoronazione di Dario* III, 7 (*Crudeltà che m'è pietosa*)

- RV 687** «*Gloria e Himeneo*»
Venezia, 12 septembre 1725
Partition: Torino (Tn), Foà 27, fol. 62-94.
Manuscrit entièrement autographe, probablement incomplet, l'introduction instrumentale, y compris la page de titre du manuscrit, ayant disparu. Les

mouvements suivants sont des doubles:

Al seren d'amica calma n° 14

← RV 740 *La virtù trionfante* II, 11 (*Lascierà l'amata salma*)

Care pupille || *Come vi piace* n° 12

← RV 740 *La virtù trionfante* II, 4

In braccio de' contenti (à 2) n° 22

← RV 717 *Il Giustino* III, 10 (*In braccio a te la calma* (à 2))

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 27 (*Io qui provo sì caro diletto* (à 2))

Ognor colmi d'estrema dolcezza n° 20

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 31 (*Così sol nell'aurora*)

Vedrò sempre la pace (à 2) n° 16

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 9 (*Godrem fra noi la pace* (à 2))

RV 690

Serenata a 3

Représentation inconnue, 1719 au plus tard.

Partition: Torino (Tn), Foà 27, fol. 95-145.

Manuscrit entièrement autographe. Les mouvements suivants sont des doubles:

Alla caccia d'un cuore spietato n° 12

↔ RV 738-A *Tito Manlio* I, 5 (*Alla caccia d'un bell'adorato*)

↔ RV 736 *Teuzzone* II, 12

RV 693

La Sen[n]a festeggiante

Venezia, 4/5 novembre 1726

Partition: Torino (Tn), Foà 27, fol. 146-253.

Manuscrit partiellement autographe; deux sections, à savoir fol. 218-220 et 233-235, sont écrites de la main de Vivaldi (Everett p. 50). Les mouvements suivants sont des doubles:

Al mio seno il pargoletto n° 13

← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* III, 8 (*Tornar voglio al primo ardore*)

Così sol nell'aurora n° 31

← RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 20 (*Ognor colmi d'estrema dolcezza*)

Godrem fra noi la pace (à 2) n° 9

← RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 16 (*Vedrò sempre la pace* (à 2))

Il destino, la sorte e il fato n° 35

← RV 717 *Il Giustino* III, 12 (*Dopo i nembi e le procelle*)¹¹

Io qui provo sì caro diletto (à 2) n° 27

← RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 22 (*In braccio de' contenti* (à 2))

← RV 717 *Il Giustino* III, 10 (*In braccio a te la calma* (à 2))

Les partitions d'opéra

RV 699-A *Armida al campo d'Egitto*
Venezia, Teatro S. Moisè, Carnaval 1718
Partition: Torino (Tn), Foà 38, fol. 22-108.

Le manuscrit, pour la présente version probablement entièrement autographe, ne comporte que les actes I et III. Le second acte a disparu; tout porte à croire, cependant, que Vivaldi en a composé lui-même la musique, autrement dit qu'il n'est pas question d'une œuvre collective. Cette supposition est corroborée par l'existence d'au moins deux airs provenant probablement de l'acte perdu, attribuables à Vivaldi: *Lascia di sospirar* II, 2 (qui se retrouve dans d'autres partitions d'opéra) et *Ch'alla colpa fa tragitto* II, 16 (dont le seul manuscrit connu, à la Bibliothèque Royale de Copenhague, contient le nom de Vivaldi). Le mouvement suivant est un double:

No, bel labbro, men sdegnoso III, 3 (contralto, fa majeur)
→ RV 717 *Il Giustino* I, 11 (soprano, si b, majeur)

RV 699-D *Armida al campo d'Egitto*
Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1738
Partition: voir plus haut.

A la partition de la version de 1718, Vivaldi a ajouté un certain nombre de mouvements appartenant exclusivement à la version de 1738. Deux d'entre eux étant empruntés, musicalement et matériellement, à d'autres compositeurs, l'œuvre fut donc transformée en *pasticcio* (voir Appendice I). L'air suivant est un double (d'authenticité douteuse):

La bella mia nemica III, 9

← RV 731 *Rosmira (fedele)* III, 2

Airs empruntés à d'autres compositeurs:

Barbara è quella pena I, 9

Leonardo Leo: *Farnace*

S'è fida ad altro amante I, 5

Leonardo Leo: *Farnace*

RV 700 *Arsilda regina di Ponto*
Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1716
Partitions: Torino (Tn), Foà 35, fol. 2-172 (manuscrit I) et fol. 173-295 (manuscrit II).

Le premier manuscrit, entièrement autographe, contient la version primitive de l'opéra; celle-ci comporte de nombreux airs retranchés et remplacés par de nouvelles compositions. Le second manuscrit est une copie au net non autographe de la version définitive (Everett p. 39). Les mouvements suivants sont des doubles:

Col piacer della mia fede I, 3

→ RV 736 *Teuzzone* III, 4 (*Son fra scogli e fra procelle*)

Io son quel gelsomino I, 5 (retranché)

→ RV 719 *L'incoronazione di Dario* II, 12 (*Io son quell'augelletto*)

Precipizio è del mio petto II, 5

→ RV 736 *Teuzzone* I, 10 (*Come fra turbini*)

Quale a l'onta de' venti sul monte II, 14 (retranché)

→ RV 719 *L'incoronazione di Dario* I, 17

Tornar voglio al primo ardore III, 8

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 13 (*Al mio seno il pargoletto*)

Vedrai nel volto II, 8

→ RV 738-A *Tito Manlio* III, 6 (*Non basta al labbro*)

→ RV 740 *La virtù trionfante* II, 6 (*Oh quante lagrime*)

RV 702-B *L'Atenaide*

Représentation en 1732?

Partition: Torino (Tn), Giordano 39, fol. 2-170.

Manuscrit copié avec inscriptions autographes (Everett p. 51). La version manuscrite diffère considérablement de celle du livret imprimé à l'occasion de la représentation de 1729 (RV 702-A); il s'agit probablement d'une nouvelle version, destinée à une représentation dont les circonstances demeurent inconnues. L'œuvre est sans aucun doute une *pasticcio*. Le manuscrit comporte un nombre considérable d'airs qui se retrouvent dans les partitions des opéras datant de 1727 à 1731. Cela permet d'avancer l'hypothèse suivant laquelle la présente version fut destinée à être représentée en 1732, les airs en question ayant ainsi été empruntés aux œuvres scéniques antérieures; les références chronologiques communiquées ci-après (← et →) se fondent sur cette supposition. D'autres airs, d'origine inconnue, sont d'authenticité douteuse. Les airs désignés ci-après par * se trouvent dans le livret de *L'Atenaide* de 1729. Les mouvements suivants sont des doubles:

Al tribunal d'amore II, 11* [mesure de 4/4]

→ RV 718 *Griselda* II, 3 (*Dal tribunal d'amore*) [mesure de 4/4]

→ RV 711-G *Farnace* II, 3 [mesure de 2/4]

Della rubella I, 2*

← RV 728 *Orlando furioso* I, 1 (*Un raggio di speme*)

← RV 711-D *Farnace* II, 4 (*È un dolce furore*)

Di nuovi allori adorno I, 12*

← RV 728 *Orlando furioso* II, 6 (*Se cresce un torrente*)

→ RV 725 *L'Olimpiade* I, 6 (*È troppo spietato*)

Imeneo più chiare e belle I, 6*

← RV 728 *Orlando furioso* II, 2 (*Benché nasconda*)

M'accende amor l'ire guerriere in petto III, 14*

← RV 728 *Orlando furioso* I, 2 (*Alza in quegl'occhi*)

Nel profondo cieco orrore || *Vincerà fiero il rigore* II, 2*

← RV 728 *Orlando finto pazzo* I, 5 (*Nel profondo cieco mondo* || *Vincerà l'amor più forte*)

Parto, che so qual sia III, 3*

← RV 728 *Orlando furioso* III, 6 (*Io son ne' lacci tuoi*)

Più non vuo' mirar quel volto III, 5*

→ RV 709-D *Dorilla in Tempe* III, 6

Sorge l'irato nembo || *Ma sai che in un baleno* II, 7*

← RV 728 *Orlando furioso* II, 4 (*Sorge l'irato nembo* || *Ma fugge in un baleno*)

← RV 711-D *Farnace* I, 14 (*Sorge l'irato nembo || Ma fugge in un baleno*)

Tanto lieto ho il core in petto I, 11*

← RV 728 *Orlando furioso* I, 8 (*Troppo è fiero il nume arciero*)

Te solo penso ed amo III, 15*

← RV 711-D *Farnace* III, 2 (*Forse, o caro, in questi accenti*)

Ti stringo in quest'amplesso, I, 1

← RV 728 *Orlando furioso* II, 6 (*Chiara al pari di lucida stella*)

Trovo negli occhi tuoi, I, 7*

← RV 728 *Orlando furioso* III, 5 (*Poveri affetti miei, siete innocenti*)

↔ RV 714 *La fida ninfa* II, 2 (*Ah ch'io non posso lasciar d'amare*)

Airs anonymes, d'authenticité douteuse:

Al valore che prode ti pregi I, 5*

Alme perfide insegnatemi III, 1

Bel piacer di fido core II, 8

Cor mio che prigion sei in sen III, 8

Infausta reggia addio III, 11*

Là sul margine del rio I, 4

Qual la sua colpa ria I, 13*

Quanto posso a me fo schermo I, 14*

Reggia amica a te vicino I, 8

Se cieco affetto II, 9*

Sì son tua, padre amoroso III, 19

Son colpevole a' tuoi lumi II, 3*

Vado a recar contenti II, 13*

Non s'accende di sdegno il suo core I, 10 (fragment, laissé inachevé)

Vorresti, il so, vorresti amor tiranno II, 6*

RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)*

Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, Carnaval 1735

Partition: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 141-292.

Manuscrit partiellement autographe (Everett p. 39). L'œuvre est un *pasticcio* dont les récitatifs et plusieurs airs sont écrits de la main de Vivaldi; d'autres airs sont des copies, empruntées à des opéras de divers compositeurs. La partition contient en outre, acte II, scène 3, un récitatif suivi d'un air pour soprano et basse continue (*Vedersi abbandonare*), qui ne font certainement pas partie de l'opéra en question. Les mouvements suivants sont des doubles:

Coronata di gigli e di rose III, 15 (chœur final)

← RV 711-D *Farnace* III, 12

Del destin non dee lagnarsi I, 1

← RV 725 *L'Olimpiade* I, 5 (*Del destin non vi lagnate*)

La cervetta timidetta || Cerchi Irene il suo diletto II, 6

← RV 717 *Il Giustino* III, 7 (*La cervetta timidetta || Così spera anche il mio core*)

Nasce rosa lusinghiera I, 2

← RV 717 *Il Giustino* II, 8 (*Senti l'aura che leggiera*)

← RV 711-D *Farnace* III, 3 (*Scherza l'aura lusinghiera*)

Stringi le mie catene II, 2

→ RV 718 *Griselda* I, 4 (*Brami le mie catene*)

Veder parmi or che nel fondo III, 1

← RV 711-D *Farnace* II, 12 (*Roma invitta ma clemente*)

→ RV 711-G *Farnace* II, 12 (*Roma invitta ma clemente*)

Airs empruntés à d'autres compositeurs:

La sorte mia spietata II, 4

Johann Adolph Hasse: *Siroe*

Non ho nel sen costanza I, 12

Geminiano Giacomelli: *Adriano in Siria*

Spesso tra vaghe rose III, 3

Johann Adolph Hasse: *Siroe*

Airs anonymes dont les auteurs ont été identifiés:

Barbaro traditor III, 4

[Giacomelli: *Merope*]

In sì torbida procella I, 3

[Giacomelli: *Alessandro Severo*]

Qual guerriero in campo armato I, 11

[Broschi: *Idaspe*]

Sposa son disprezzata II, 7

[Giacomelli: *Merope*]

Vedersi abbandonare, voir plus haut

[Porpora: *Annibale*]

RV 705 *Catone in Utica*

Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, mai 1737

Partition: Torino (Tn), Foà 38, fol. 110-184: actes II et III.

Manuscrit entièrement autographe. La disparition du premier acte pourrait laisser supposer qu'il s'agit d'une œuvre collective dont Vivaldi aurait composé les deux sections qui subsistent. Le livret affirme que *La musica è del S. Don Antonio Vivaldi*, mais en raison de l'incertitude à laquelle donne lieu, d'une manière générale, le livret en tant que source d'information, l'indication n'est pas décisive. Il est intéressant de noter que la partition ne contient aucun air doublant les mouvements actuellement connus. L'air *È follia se nascondete* de l'acte I, scène 2, peut toutefois avoir été repris dans RV 731 *Rosmira fedele* où se trouvent les mêmes paroles (I, 15).

RV 709-D *Dorilla in Tempe*

Représentation?

Partition: Torino (Tn), Foà 39, fol. 142-295.

Manuscrit partiellement autographe (Everett p. 41). La version de la partition est un *pasticcio* qui ne correspond qu'en partie à la version représentée en 1734. Quelques airs reparassent dans les partitions d'opéras antérieurs. Pour les diverses raisons exposées plus haut, d'autres doivent être regardés comme des mouvements d'authenticité douteuse. Etant donné que plusieurs d'entre eux, marqués ci-après par *, sont écrits sur des paroles qui se retrouvent dans le livret de la représentation de 1734, il semble qu'on puisse conclure que celle-ci est également un *pasticcio*. Les mouvements suivants sont des doubles:

Arsa dai rai cocenti II, 8

← RV 711-D *Farnace* II, 9

Più non vuo' mirar quel volto III, 6

← RV 702-B *L'Atenaide* III, 5

Air emprunté à un autre compositeur:

Vorrei da' lacci sciogliere II, 2*

Leonardo Leo: *Demetrio*

Airs anonymes, d'authenticité douteuse:

Air sans paroles inscrites II, 6

Al mio amore il tuo risponda I, 8*

Bel piacer saria d'un core II, 7

Col piacer del tuo comando III, 1*

Come l'onde in mezzo al mare II, 1*

Dall'orrido soggiorno I, 3*

Il povero mio core III, 4*

La speranza ch'in me sento I, 2

Saprò ben con petto forte I, 7

Se al mio ben rivolgo il ciclo I, 4*

Airs anonymes dont les auteurs ont été identifiés:

Mi lusinga il dolce affetto I, 1

[Hasse: *Catone in Utica*]

Non ha più pace il cor amante III, 7*

[Hasse: *Caio Fabricio*]

Non vo' ch'un infedele II, 9*

[Giacomelli: *Alessandro Severo*]

Rete, lacci e strali adopra I, 9*

[Giacomelli: *Alessandro Severo*]

Se ostinata a me resisti II, 5*

[Giacomelli: *Alessandro Severo*]

RV 711-D *Farnace*

Pavia, Teatro Omodeo, 1731

Partition: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 2-139.

Manuscrit partiellement autographe (Everett p. 42). Les mouvements suivants sont des doubles:

Amorosa e men irata II, 13 (insertion)

← RV 728 *Orlando furioso* I, 12 (*Amorose ai rai del sole*)

→ RV 711-G *Farnace* II, 13

Arsa da rai cocenti II, 9

→ RV 709-D *Dorilla in Tempe* II, 8

Coronata di gigli e di rose III, 12 (chœur final)

→ RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* III, 15

È un dolce furore II, 4

← RV 728 *Orlando furioso* I, 1 (*Un raggio di speme*)

→ RV 702-B *L'Atenaide* I, 2 (*Della rubella*)

Forse, o caro, in questi accenti III, 2

→ RV 702-B *L'Atenaide* III, 15 (*Te solo penso ed amo*)

Lascia di sospirar – Se poi quando ti piace II, 1

→ RV 711-G *Farnace* II, 1

Qual candido fiore || *Tal temo nel figlio* III, 1

← RV 728 *Orlando furioso* II, 5 (*Qual candido fiore* || *Son troppo felice*)

Quel torrente che s'innalza || *Così ancora avverso fato* III, 2

← RV 717 *Il Giustino* II, 6 (*Quel torrente che s'innalza* || *Così un bar-
baro desio*)

Ricordati che sei I, 1

→ RV 711-G *Farnace* I, 1

← RV 739 *La verità in cimento* (fragment sans paroles)

← RV 717 *Il Giustino* II, 11 (*Quando serve alla ragione*)

Roma invitta ma clemente II, 12

→ RV 711-G *Farnace* II, 12

→ RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* III, 1 (*Veder parmi or che nel fondo*)

Scherza l'aura lusinghiera III, 3

← RV 717 *Il Giustino* II, 8 (*Senti l'aura che leggiera*)

→ RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* I, 2 (*Nasce rosa lusinghiera*)

Sorge l'irato nembo || *Ma fugge in un baleno* I, 14

← RV 728 *Orlando furioso* II, 4 (*Sorge l'irato nembo || Ma fugge in un baleno*)

→ RV 702-B *L'Atenaide* II, 7 (*Sorge l'irato nembo || Ma sai che in un baleno*)

RV 711-G *Farnace*

Ferrara 1738. La représentation n'eut pas lieu.

Partition: Torino (Tn), Giordano 37, fol. 58-160, Actes I et II.

Manuscrit entièrement autographe, daté de 1738. L'absence du troisième acte est, sans aucun doute possible, due au fait que Vivaldi a laissé inachevée la partition. La confrontation des deux partitions de *Farnace* montre que Vivaldi n'a pas simplement copié l'une d'après l'autre. La dernière version de l'opéra comporte ainsi plusieurs mouvements qui ne figurent point dans la version de 1731 et qui, dans certains cas, sont empruntés à des opéras représentés entre ces deux dates (voir Appendice II). Ce sont les mouvements suivants:

Al tribunal d'amore I, 3 [mesure de 2/4]

← RV 702-B *L'Atenaide* II, 11 [mesure de 4/4]

← RV 718 *Griselda* II, 3 (*Dal tribunal d'amore*) [mesure de 4/4]

Alle minaccie di fiera belva II, 2

← RV 718 *Griselda* I, 12

Amorosa e men irata II, 13

← RV 711-D *Farnace* II, 13 (insertion)

← RV 728 *Orlando furioso* I, 12 (*Amorose ai rai del sole*)

Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace II, 1

← RV 711-D *Farnace* II, 1

Gemo in un punto e fremo II, 11

← RV 725 *L'Olimpiade* II, 15

Ricordati che sei I, 1

← RV 711-D *Farnace* I, 1

← RV 739 *La verità in cimento* (fragment sans paroles)

← RV 717 *Il Giustino* II, 11 (*Quando serve alla ragione*)

Roma invitta ma clemente II, 12

← RV 711-D *Farnace* II, 12

← RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* III, 1 (*Veder parmi or che nel fondo*)

RV 714

La fida ninfa

Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, janvier 1732

Partition: Torino (Tn), Giordano 39bis, fol. 155-298.

Manuscrit entièrement autographe. La partition contient, acte III, scène 7, le manuscrit non autographe de l'air *Nel profondo cieco mondo* sans paroles, inséré probablement par erreur à cet endroit. Les mouvements suivants sont des doubles:

Ab ch'io non posso lasciar d'amare II, 2

← RV 728 *Orlando furioso* III, 5 (*Poveri affetti miei, siete innocenti*)

↔ RV 702-B *L'Atenaide* I, 7 (*Trovo negli occhi tuoi*)

Aure lievi che spirate I, 7

→ RV 725 *L'Olimpiade* III, 4 (*Per salvar quell'alma ingrata*)

Cor ritroso, che non consente I, 10

→ RV 725 *L'Olimpiade* III, 2 (*Sciagurato in braccio a morte*)

Qual serpe tortuosa II, 9

→ RV 725 *L'Olimpiade* II, 7

S'egli è ver che la sua rota (à 3) I, 12

↔ RV 596 n° 6 (*Et in saecula saeculorum*)

RV 717

Il Giustino

Roma, Teatro Capranica, Carnaval 1724

Partition: Torino (Tn), Foà 34, fol. 2-184.

Manuscrit entièrement autographe. Les mouvements suivants sont des doubles:

Candida fedeltà II, 10.

← RV 729 *Ottone in villa* II, 8 (*Povera fedeltà*)

← RV 738-A *Tito Manlio* II, 17 (*Povero amante cor*)

Dopo i nemi e le procelle III, 12¹²

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 35 (*Il destino, la sorte e il fato*)

È pur dolce ad un'anima amante I, 12 (ut majeur)

← RV 738-A *Tito Manlio* I, 6 (si ♭, majeur)

In braccio a te la calma (à 2) III, 10

→ RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 22 (*In braccio de' contenti* (à 2))

→ RV 693 *La Sen[n]a festeggiante* n° 27 (*In quel provo sì caro diletto* (à 2))

La cervetta timidetta || *Così spera anche il mio core* III, 7

→ RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* II, 6 (*La cervetta timidetta* || *Cerchi Irene il suo diletto*)

La gloria del mio sangue I, 8

← RV 736 *Teuzzone* II, 8 (*La gloria del tuo sangue*)

Lo splendor ch'a sperare m'invita III, 11

← RV 639 *La verità in cimento* III, 1

No, bel labbro, men sdegnoso I, 11 (soprano, si ♭, majeur)

← RV 699-A *Armida al campo d'Egitto* III, 3 (contralto, fa majeur)

Quando serve alla ragione II, 11

← RV 739 *La verità in cimento* (fragment sans paroles)

→ RV 711-D *Farnace* I, 1 (*Ricordati che sei*)

→ RV 711-G *Farnace* I, 1 (*Ricordati che sei*)

- Quel torrente che s'innalza* || *Così un barbaro desio* II, 6
 → RV 711-D *Farnace* III, 2 (*Quel torrente che s'innalza* || *Così ancora avverso fato*)
- Se all'amor ch'io porto al trono* II, 12
 ← RV 736 *Teuzzone* II, 12 (de l'air retranché ne subsiste que le début, laissé sans paroles, voir sous cet opéra)
- Senti l'aura che leggiera* II, 8
 → RV 711-D *Farnace* III, 3 (*Scherza l'aura lusinghiera*)
 → RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* I, 2 (*Nasce rosa lusinghiera*)
- Sentire che nel sen* || *Il cor piagato sta* III, 7 [retranché]
 ← RV 727 *Orlando finto pazzo* I, 7 (*Sentire che nel sen* || *Il cor legato sta*)
- Sì, vo a regnar* III, 5
 ← RV 736 *Teuzzone* III, 3 (*Sì, per regnar*)
- Sole degli occhi miei* I, 8
 ← RV 729 *Ottone in villa*, I, 2
- Sventurata navicella* || *Ma infelice io non credea* II, 13
 ← RV 738-A *Tito Manlio* I, 9 (*Parla a me speranza amica*)
 ← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 7 (*Sventurata navicella* || *Ma infelice io non sapea*)
- Taci per poco ancora* || *Quel bel che t'innamora* II, 10
 ← RV 736 *Teuzzone* I, 5 (*Taci per poco ancora* || *Al cor che t'innamora*)

RV 718 *La Griselda*
 Venezia, Teatro S. Samuele, Fiera 1735
 Partition: Torino (Tn), Foà 36, fol. 128-247.

Manuscrit entièrement autographe. Les mouvements suivants sont des doubles:

- Alle minacce di fiera belva* I, 12
 → RV 711-G *Farnace* II, 2
- Brami le mie catene* I, 4
 ← RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* II, 2 (*Stringi le mie catene*)
- Dal tribunal d'amore* II, 2 [mesure de 4/4]
 ← RV 702-B *L'Atenaide* II, 11 (*Al tribunal d'amore*) [mesure de 2/4]
 → RV 711-G *Farnace* II, 3 [mesure de 4/4]

RV 719 *L'incoronazione di Dario*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1716
 Partition: Torino (Tn), Giordano 38, fol. 177-310.

Manuscrit entièrement autographe. Les mouvements suivants sont des doubles:

- Crudeltà che m'è pietosa* III, 7
 ← RV 644 *Juditha triumphans* n° 43 (*Non ita reducem*)

- Io son quell'augelletto* II, 12
 ← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* I, 5 (*Io son quel gelsomino*)
Mi va scherzando in sen II, 8
 → RV 736 *Teuzzone* I, 12
Non mi lusinga II, 6
 → RV 738-A *Tito Manlio* II, 1 (*Non ti fomenti la crudeltade*)
Quale a l'onta de' venti sul monte I, 17
 ← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* II, 4 (*retranché*)
Sarà tua la bella sposa II, 17
 → RV 736 *Teuzzone* I, 8 (*Sarò tua reina e sposa*)

RV 725 *L'Olimpiade*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1734
 Partition: Torino (Tn), Foà 39, fol. 1-140.

Manuscrit entièrement autographe. La partition contient un fragment autographe (la fin rayée d'un récitatif et l'air *Qual serpe tortuosa*), provenant probablement d'une partition inconnue d'un *Lucio Vero*.¹³ Les mouvements suivants sont des doubles:

- Del destin non vi lagnate* I, 5
 → RV 703 *Bajazet (Il Tamerlano)* I, 1 (*Del destin non dee lagnarsi*)
È troppo spietato I, 6
 ← RV 728 *Orlando furioso* II, 10 (*Se cresce un torrente*)
 ← RV 702-B *L'Atenaide* I, 12 (*Di nuovi allori adorno*)
Gemo in un punto e fremo II, 15
 → RV 711-G *Farnace* II, 11
Per salvar quell'alma ingrata III, 4
 ← RV 714 *La fida ninfa* I, 7 (*Aure lievi che spirate*)
Qual serpe tortuosa II, 7
 ← RV 714 *La fida ninfa* II, 9
Sciagurato in braccio a morte III, 2
 ← RV 714 *La fida ninfa* I, 10 (*Cor ritroso che non consente*)

RV 727 *Orlando finto pazzo*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1714
 Partition: Torino (Tn), Giordano 38, fol. 2-175.

Manuscrit entièrement autographe. Les mouvements suivants sont des doubles:

- Anderò, volerò, griderò* III, 12
 → RV 736 *Teuzzone* II, 11 (*Sì, ribelle anderò, morirò*)
 → RV 728 *Orlando furioso* III, 14 (*Anderò, chiamerò dal profondo*)
Con mirti e fiori III, 15 (chœur final)
 → RV 728 *Orlando furioso* III, 14 (chœur final)
Non paventi giammai le cadute || *Che se cade, cadendo da forte* III, 9
 → RV 736 *Teuzzone* I, 12 (*Non paventi giammai le cadute* || *E se cade, cadendo da forte*)
Scenderei I, 11
 ← RV 729 *Ottone in villa* I, 11 (*Gelosia*)

- Sentire che nel sen* || *Il cor legato sta* I, 7
 → RV 717 *Il Giustino* III, 7 (*Sentire che nel sen* || *Il cor piagato sta* [retranché])
- Sventurata navicella* || *Ma infelice io non sapea* III, 7
 → RV 738-A *Tito Manlio* I, 9 (*Parla a me speranza amica*)
 → RV 717 *Il Giustino* II, 13 (*Sventurata navicella* || *Ma infelice io non credea*)
- RV 728** *Orlando (furioso)*
 Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1727
 Partition: Torino (Tn), Giordano 39bis, fol. 2-153.
- Manuscrit entièrement autographe (Everett p. 51). Les mouvements suivants sont des doubles:
- Alza in quegl'occhi* I, 2
 → RV 702-B *L'Atenaide* III, 14 (*M'accende amor l'ire guerriero in petto*)
- Anderò, chiamerò dal profondo* III, 14
 ← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 12 (*Anderò, volerò, griderò*)
 ← RV 736 *Teuzzone* II, 11 (*Sì, ribelle anderò, morirò*)
- Amorose ai rai del sole* I, 12 (partition)
 → RV 711-D *Farnace* II, 13 (insertion) (*Amorosa e men irata*)
 → RV 711-G *Farnace* II, 13 (*Amorosa e men irata*)
- Benché nasconda* II, 2
 → RV 702-B *L'Atenaide* I, 6 (*Imeneo più chiare e belle*)
- Chiara al pari di lucida stella* II, 6
 → RV 702-B *L'Atenaide* I, 1 (*Ti stringo in quest'amplesso*)
- Con mirti e fiori* III, 14 (chœur final)
 ← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 15 (chœur final)
- Io son ne' lacci tuoi* III, 6
 → RV 702-B *L'Atenaide* III, 3 (*Parto, che so qual sia*)
- Nel profondo cieco mondo* || *Vincerà l'amor più forte* I, 5¹⁴
 → RV 702-B *L'Atenaide* II, 2 (*Nel profondo cieco orrore* || *Vincerà fiero il rigore*)
- Poveri affetti miei, siete innocenti* III, (5)
 → RV 702-B *L'Atenaide* I, 7 (*Trovo negli occhi tuoi*)
 → RV 714 *La fida ninfa* II, 2 (*Ah ch'io non posso lasciar d'amare*)
- Qual candido fiore* || *Son troppo felice* II, 5
 → RV 711-D *Farnace* III, 1 (*Qual candido fiore* || *Tal temo nel figlio*)
- Se cresce un torrente* II, 10
 → RV 702-B *L'Atenaide* I, 12 (*Di nuovi allori adorno*)
 → RV 725 *L'Olimpiade* I, 6 (*È troppo spietato*)
- Sorge l'irato nembo* || *Ma fugge in un baleno* II, 4
 → RV 702-B *L'Atenaide* II, 7 (*Sorge l'irato nembo* || *Ma sai che in un baleno*)
 → RV 711-D *Farnace* I, 14 (*Sorge l'irato nembo* || *Ma fugge in un baleno*)
- Troppo è fiero il nume arciero* I, 8
 → RV 702-B *L'Atenaide* I, 11 (*Tanto lieto ho il core in petto*)

Un raggio di speme I, 1

→ RV 711-D *Farnace* II, 4 (*È un dolce furore*)

→ RV 702-B *L'Atenaide* I, 2 (*Della rubella*)

RV 729 *Ottone in villa*

Vicenza, Teatro di Piazza, mai 1713

Partition: Torino (Tn), Foà 37, fol. 2-118.

Manuscrit entièrement autographe avec quelques inscriptions d'une autre main, ajoutées par la suite. Les mouvements suivants sont des doubles:

Chi seguir vuol la costanza || *Non è fé ma sciocca usanza* I, 5

→ RV 738-A *Tito Manlio* III, 2 (*Chi seguir vuol la costanza* || *Che se il bene è in lontananza*)

Gelosia I, 11

→ RV 727 *Orlando finto pazzo* I, 11 (*Scenderet*)

Io sembro appunto || *Che se ben sciolto* II, 12 (L: 11)

→ RV 736 *Teuzzone* III, 9 (*Io sembro appunto* || *Pur alfin sciolto*)

Povera fedeltà II, 8

→ RV 738-A *Tito Manlio* II, 17 (*Povero amante cor*)

→ RV 717 *Il Giustino* II, 10 (*Candida fedeltà*)

Sole degli occhi miei I, 2

→ RV 717 *Il Giustino* I, 8

RV 731 *Rosmira (fedele)*

Venezia, Teatro S. Angelo, Carnaval 1738

Partition: Torino (Tn), Foà 36, fol. 2-126.

Manuscrit incomplet, partiellement autographe (Everett p. 43). L'opéra est un *pasticcio* dont Vivaldi a écrit (et probablement composé) les récitatifs et dont les airs en grande partie sont empruntés à des opéras d'autres compositeurs. L'air *È follia se nascondete* de l'acte I, scène 15, peut être repris de RV 705 *Catone in Utica* (I, 2).

Airs empruntés à d'autres compositeurs:

Amor mi disse un dì II, 5

Giovanni Battista Pergolesi: *Olimpiade*

Aver un'anima I, 10

Giuseppe Antonio Paganelli: *Artaserse*

Già risvegliar a sdegno I, 11

Georg Friedrich Händel: *Ezio*

Leone sdegnoso per trepida strage II, 8

Antonio Pampino: *Siroe*¹⁵

Se fra turbini d'atra procella II, 7

Johann Adolph Hasse: opéra?

Sei caro allor che serbi I, 7

Antonio Mazzoni: opéra?

Airs anonymes, d'authenticité douteuse:

Il mio caro e dolce amore II, 1

La bella mia nemica III, 2¹⁶

→ RV 699-D *Armida al campo d'Egitto* III, 9

Prigionier che fa ritorno II, 4¹⁷

Sempre la fiamma è bella I, 12

RV 732 *Scanderbeg*
Firenze, Teatro di Via della Pergola, Eté 1718
Partition inconnue.

Deux fragments, vraisemblablement de la partition originale, se trouvent à Torino (Tn), Foà 28, fol. 84-87 et 117-126. Les mouvements suivants sont des doubles:

Con palme ed allori || *Amante e guerriero* II, 9
→ RV 736 *Teuzzone* III, 1 (*Con palme ed allori* || *Ma povero amante*)
→ RV 739 *La verità in cimento* III, 2 partition (*Crudele tu brami*)
Fra catene ognor penando I, 8
→ RV 738-A *Tito Manlio* I, 15 (*Sia con pace o Roma augusta*)

RV 736 *Teuzzone*
Mantova, Teatro Arciducal, Carnaval 1719
Partitions: Torino (Tn), Giordano 36, fol. 293-298 (Sinfonia),
et Foà 33, fol. 2-141 (manuscrit I). - Berlin (B), N. Mus. ms.
125 (manuscrit II).

Le manuscrit I est une copie avec quelques inscriptions autographes (Everett p. 44). Le manuscrit II est une copie au net dont la seule inscription autographe est le nom de *Vivaldi* ajouté au titre. Les mouvements suivants sont des doubles:

Air retranché dont ne subsiste que le début (laissé sans paroles; l'air ne se trouve pas dans le manuscrit II) II, 12

→ RV 717 *Il Giustino* II, 12 (*Se all'amor ch'io porto al trono*)

Come fra turbini I, 10

← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* II, 5 (*Precipizio è del mio petto*)

Con palme ed allori || *Ma povero amante* III, 1

← RV 732 *Scanderbeg* II, 9 (*Con palme ed allori* || *Amante e guerriero*)

→ RV 739 *La verità in cimento* III, 2 partition (*Crudele tu brami*)

Io sembro appunto || *Pur alfin sciolto* III, 9

← RV 729 *Ottone in villa* II, 12 (L: 11) (*Io sembro appunto* || *Che se ben sciolto*)

La gloria del tuo sangue II, 8

→ RV 717 *Il Giustino* I, 8 (*La gloria del mio sangue*)

Mi va scherzando in sen I, 12

← RV 719 *L'incoronazione di Dario* II, 8

Nel suo carcere ristretto II, 12

↔ RV 690 *Serenata a 3 n° 10*

Non paventa già mai le cadute || *E se cade, cadendo da forte* I, 12

← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 9 (*Non paventi giammai le cadute* || *Che se cade, cadendo da forte*)

Sarò tua reina e sposa I, 8

← RV 719 *L'incoronazione di Dario* II, 17 (*Sarò tua la bella sposa*)

Sì, per regnar III, 3

→ RV 717 *Il Giustino* III, 5 (*Sì vo a regnar*)

Sì, ribelle anderò, morirò II, 11

← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 12 (*Anderò, volerò, griderò*)

→ RV 728 *Orlando furioso* III, 14 (*Anderò, chiamerò dal profondo*)

Son fra scogli e fra procelle III, 4 [retranché]

← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* I, 3 (*Col piacer della mia fede*)

Taci per poco ancora || *Al cor che t'innamora* I, 5

→ RV 717 *Il Giustino* II, 10 (*Taci per poco ancora* || *Quel bel che t'innamora*)

RV 738-A *Tito Manlio*

Mantova, Teatro Arciduciale, Carnaval 1719

Partitions: Torino (Tn), Giordano 39, fol. 172-365 (manuscrit I). - Foà 37, fol. 120-306 (manuscrit II).

Le manuscrit I est entièrement autographe; Vivaldi semble en avoir recopié les premières pages à une époque tardive. Le manuscrit II est une copie au net avec quelques inscriptions autographes (Everett p. 45). Les mouvements suivants sont des doubles:

Alla caccia d'un bell'adorato I, 5

↔ RV 690 *Serenata* a 3 n° 12 (*Alla caccia d'un cuore spietato*)

Chi seguir vuol la costanza || *Che se il bene è in lontananza* III, 2

← RV 729 *Ottone in villa* I, 5 (*Chi seguir vuol la costanza* || *Non è fé ma sciocca usanza*)

È pur dolce ad un'anima amante I, 6 (si ♯, majeur)

→ RV 717 *Il Giustino* I, 12 (ut majeur)

Liquore ingrato I, 4

→ RV 739 *La verità in cimento* I, 4 (*Il ciglio arciero*)

Non basta al labbro III, 6

← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* II, 8 (*Vedrai nel volto*)

→ RV 740 *La virtù trionfante* II, 6 (*Oh quante lacrime*)

Non ti fomenti la crudeltade II, 1

← RV 719 *L'incoronazione di Dario* II, 6 (*Non mi lusinga*)

Parla a me speranza amica I, 9

← RV 727 *Orlando finto pazzo* III, 7 (*Sventurata navicella* || *Ma infelice io non sapea*)

→ RV 717 *Il Giustino* II, 13 (*Sventurata navicella* || *Ma infelice io non credea*)

Povero amante cor II, 17

← RV 729 *Ottone in villa* II, 8 (*Povera fedeltà*)

→ RV 717 *Il Giustino* II, 10 (*Candida fedeltà*)

Sempre copra notte oscura III, 10

→ RV 739 *La verità in cimento* III, 5 (*Cara sorte di chi nata*)

Sia con pace o Roma augusta I, 15

← RV 732 *Scanderbeg* I, 8 (*Fra catene ognor penando*)

RV 739

La verità in cimento

Venezia, Teatro S. Angelo, Automne 1720

Partition: Torino (Tn), Foà 33, fol. 142-147 (Sinfonia) et fol. 149-316.

Manuscrit entièrement autographe. La partition, qui comporte la version primitive de l'opéra (comprenant les scènes retranchées au début de l'acte III), est par ailleurs incomplète: le chœur final et l'air *Sei tiranna ma son fedele* qui se trouve dans la collection d'airs provenant de cet opéra (voir l'article RV 749, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, p. 28, collection IV), en ont disparu. Les mouvements suivants sont des doubles:

Cara sorte di chi nata III, 5

← RV 738-A *Tito Manlio* III, 10 (*Sempre copra notte oscura*)

Crudele tu brami III, 2 (partition)

← RV 732 *Scanderbeg* II, 9 (*Con palme ed allori || Amante e guerriero*)

← RV 736 *Teuzzone* III, 1 (*Con palme ed allori || Ma povero amante*)

Il ciglio arciero I, 4

← RV 738-A *Tito Manlio* I, 4 (*Liquore ingrato*)

Lo splendor ch'a sperare m'invita III, 1

→ RV 717 *Il Giustino* III, 11

La partition contient en outre, acte I, scène 11, un fragment (une esquisse?) provenant de l'air suivant dont les paroles se retrouvent avec une musique différente dans le même opéra, acte III, scène 1 (3):

Quando serve alla ragione

← RV 717 *Il Giustino* II, 11

→ RV 711-D *Farnace* I, 1 (*Ricordati che sei*)

→ RV 711-G *Farnace* I, 1 (*Ricordati che sei*)

RV 740

La virtù trionfante (Tigrane)

Roma, Teatro Capranica, Carnaval 1724

Partition: Torino (Tn), Giordano 37, fol. 2-56 (Acte II)

Manuscrit entièrement autographe. Le livret affirme qu'il s'agit d'une œuvre collective dont seul le second acte est de Vivaldi, les deux autres étant de B. Micheli et N. Romaldi respectivement. Les mouvements suivants du second acte sont des doubles:

Care pupille || Voi m'accendete II, 4 (nouvelle composition)

→ RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 12 (*Care pupille || Come vi piace*)

Lascierà l'amata salma II, 11

→ RV 687 «*Gloria e Himeneo*» n° 14 (*Al seren d'amica calma*)

Oh quante lacrime II, 6

← RV 700 *Arsilda regina di Ponto* II, 8 (*Vedrai nel volto*)

← RV 738-A *Tito Manlio* III, 6 (*Non basta al labbro*)

Les airs et autres mouvements en ordre alphabétique

Les airs dont les paroles ne sont identiques que pour la première section ne sont inventoriés qu'une fois; le début de la seconde section est signalé pour les versions individuelles à la suite du signe ||.

Il convient de rappeler en outre que les dates signalées ci-après ne sont pas nécessairement celles de la composition des mouvements individuels; ceux-ci ont en effet quelquefois été repris d'opéras antérieurs qui sont passés sous silence ici puisque les partitions en demeurent inconnues. A titre d'exemple, l'air *Lascia di sospirar* qui se trouve dans les deux manuscrits de *Farnace* est la même composition que celle que Vivaldi a composée pour RV 699-A *Armida al campo d'Egitto* de 1718, reprise dans *Ercole sul Termodonte* de 1723. D'une manière analogue, il est logique de penser que Vivaldi ait repris plusieurs des airs qu'il a composés pour les premières versions d'opéras tels que *Farnace* de 1726 ou *Dorilla in Tempe* de la même année dans les partitions qui se rapportent aux représentations consécutives.

Ah ch'io non posso lasciar d'amare

- | | |
|--|-------|
| RV 714 <i>La fida ninfa</i> II, 2 | 1732 |
| RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 5 (<i>Poveri affetti miei, siete innocenti</i>) | 1727 |
| RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 7 (<i>Trovo negli occhi tuoi</i>) | 1732? |

Al mio seno il pargoletto

- | | |
|---|------|
| RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 13 | 1726 |
| RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> III, 8 (<i>Tornar voglio al primo ardore</i>) | 1716 |

Al seren d'amica calma

- | | |
|--|------|
| RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 14 | 1725 |
| RV 740 <i>La virtù trionfante</i> II, 11 (<i>Lascierà l'amata salma</i>) | 1724 |

Al tribunal d'amore

- | | |
|--|-------|
| RV 702-B <i>L'Atenaide</i> II, 11 | 1732? |
| RV 718 <i>Griselda</i> II, 3 (<i>Dal tribunal d'amore</i>) | 1735 |
| RV 711-G <i>Farnace</i> II, 3 | 1738 |

Alla caccia d'un cuore spietato

- | | |
|---|------|
| RV 690 <i>Serenata a 3</i> n° 12 | |
| RV 738-A <i>Tito Manlio</i> I, 5 (<i>Alla caccia d'un bell'adorato</i>) | 1719 |

Alla caccia d'un bell'adorato

- | | |
|---|------|
| RV 738-A <i>Tito Manlio</i> I, 5 | 1719 |
| RV 690 <i>Serenata a 3</i> n° 12 (<i>Alla caccia d'un cuore spietato</i>) | |

<i>Alle minaccie di fiera belva</i>	
RV 718 <i>Griselda</i> I, 12	1735
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 2	1738
<i>Alza in quegl'occhi</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 2	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> III, 14 (<i>M'accende amor l'ire guerriere in petto</i>)	1732?
<i>Amorosa e men irata</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 13 (insertion)	1731
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 12 (<i>Amorose ai rai del sole</i>)	1727
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 13	1738
<i>Amorose ai rai del sole</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 12 (partition)	1727
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 13 (insertion) (<i>Amorosa e men irata</i>)	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 13 (<i>Amorosa e men irata</i>)	1738
<i>Anderò, chiamerò dal profondo</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 14	1727
RV 727 <i>Orlando finto pazzo</i> III, 12 (<i>Anderò, volerò, griderò</i>)	1714
RV 736 <i>Teuzzone</i> II, 11 (<i>Sì, ribelle anderò, morirò</i>)	1719
<i>Anderò, volerò, griderò</i>	
RV 727 <i>Orlando finto pazzo</i> III, 12	1714
RV 736 <i>Teuzzone</i> II, 11 (<i>Sì, ribelle anderò, morirò</i>)	1719
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 14 (<i>Anderò, chiamerò dal profondo</i>)	1727
<i>Arsa da rai cocenti</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 9	1731
RV 709-D <i>Dorilla in Tempe</i> II, 8	1734?
<i>Aure lievi che spirate</i>	
RV 714 <i>La fida ninfa</i> I, 7	1732
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> III, 4 (<i>Per salvar quell'alma ingrata</i>)	1734
<i>Benché nasconda</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> II, 2	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 6 (<i>Imeneo più chiare e belle</i>)	1732?

<i>Brami le mie catene</i>	
RV 718 <i>Griselda</i> I, 4	1735
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> II, 2 (<i>Stringi le mie catene</i>)	1735
<i>Candida fedeltà</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 10	1724
RV 729 <i>Ottone in villa</i> II, 8 (<i>Povera fedeltà</i>)	1713
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> II, 17 (<i>Povero amante cor</i>)	1719
<i>Cara sorte di chi nata</i>	
RV 739 <i>La verità in cemento</i> III, 5	1720
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> III, 10 (<i>Sempre copra notte oscura</i>)	1719
<i>Care pupille Voi m'accendete</i>	
RV 740 <i>La virtù trionfante</i> II, 4 (nouvelle composition)	1724
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 12 (<i>Care pupille Come vi piace</i>)	1725
<i>Chi seguir vuol la costanza Non è fé ma sciocca usanza</i>	
RV 729 <i>Ottone in villa</i> I, 5	1713
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> III, 2 (<i>Chi seguir vuol la costanza Che se il bene è in lontananza</i>)	1719
<i>Chiara al pari di lucida stella</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> II, 6	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 1 (<i>Ti stringo in quest'amplesso</i>)	1732?
<i>Col piacer della mia fede</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> I, 3	1716
RV 736 <i>Teuzzone</i> III, 4 (<i>Son fra scogli e fra procelle</i>)	1719
<i>Come fra turbini</i>	
RV 736 <i>Teuzzone</i> I, 10	1719
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> II, 5 (<i>Precipizio è del mio petto</i>)	1716
<i>Con mirti e fiori (choeur final)</i>	
RV 727 <i>Orlando finto pazzo</i> III, 15	1714
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 14	1727

<i>Con palme ed allori</i> <i>Ma povero amante</i>	
RV 736 Teuzzone III, 1	1719
RV 732 Scanderbeg II, 9 (<i>Con palme ed allori</i> <i>Aman- te e guerriero</i>)	1718
RV 739 <i>La verità in cimento</i> III, 2 partition (<i>Crudele tu brami</i>)	1720
<i>Cor ritroso che non consente</i>	
RV 714 <i>La fida ninfa</i> I, 10	1732
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> III, 2 (<i>Sciagurato in braccio a morte</i>)	1734
<i>Coronata di gigli e di rose</i> (choeur final)	
RV 711-D <i>Farnace</i> III, 12	1731
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> III, 15	1735
<i>Così sol nell'aurora</i>	
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 31	1726
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 20 (<i>Ognor colmi d'e- strema dolcezza</i>)	1725
<i>Crudele tu brami</i>	
RV 739 <i>La verità in cimento</i> III, 2	1720
RV 732 Scanderbeg II, 9 (<i>Con palme ed allori</i> <i>Aman- te e guerriero</i>)	1718
RV 736 Teuzzone III, 1 (<i>Con palme ed allori</i> <i>Ma po- vero amante</i>)	1719
<i>Crudeltà che m'è pietosa</i>	
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> III, 7	1717
RV 644 <i>Juditha triumphans</i> n° 43 (<i>Non ita redu- cem</i>)	1716
<i>Dal tribunal d'amore</i>	
RV 718 <i>Griselda</i> II, 3	1735
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> II, 11 (<i>Al tribunal d'amore</i>)	1732?
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 3	1738
<i>Del destin non dee lagnarsi</i>	
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> I, 1	1735
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> I, 5 (<i>Del destin non vi lagna- te</i>)	1734
<i>Del destin non vi lagnate</i>	
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> I, 5	1734
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> I, 1 (<i>Del destin non dee lagnarsi</i>)	1735

<i>Della rubella</i>		
RV 702-B	<i>L'Atenaide I, 2</i>	1732?
RV 728	<i>Orlando furioso I, 1 (Un raggio di speme)</i>	1727
RV 711-D	<i>Farnace II, 4 (È un dolce furore)</i>	1731
<i>Di nuovi allori adorno</i>		
RV 702-B	<i>L'Atenaide I, 12</i>	1732?
RV 728	<i>Orlando furioso II, 6 (Se cresce un torrente)</i>	1727
RV 725	<i>L'Olimpiade I, 6 (È troppo spietato)</i>	1734
<i>Dopo i nembi e le procelle¹⁸</i>		
RV 717	<i>Il Giustino III, 12</i>	1724
RV 693	<i>La Se[n]na festeggiante n° 35 (Il destino, la sorte e il fato)</i>	1726
<i>È pur dolce ad un'anima amante</i>		
RV 738-A	<i>Tito Manlio I, 6 (si b, majeur)</i>	1719
RV 717	<i>Il Giustino I, 12 (ut majeur)</i>	1724
<i>È troppo spietato</i>		
RV 725	<i>L'Olimpiade I, 6</i>	1734
RV 728	<i>Orlando furioso II, 10 (Se cresce un torrente)</i>	1727
RV 702-B	<i>L'Atenaide I, 12 (Di nuovi allori adorno)</i>	1732?
<i>È un dolce furore</i>		
RV 711-D	<i>Farnace II, 4</i>	1731
RV 728	<i>Orlando furioso I, 1 (Un raggio di speme)</i>	1727
RV 702-B	<i>L'Atenaide I, 2 (Della rubella)</i>	1732?
<i>Et in saecula saeculorum</i>		
RV 596	n° 6	entre 1720 et 1735
RV 714	<i>La fida ninfa II, 1 (S'egli è ver che la sua rota)</i>	1732
<i>Forse, o caro, in questi accenti</i>		
RV 711-D	<i>Farnace III, 2</i>	1731
RV 702-B	<i>L'Atenaide III, 15 (Te solo penso ed amo)</i>	1732?
<i>Fra catene ognor penando</i>		
RV 732	<i>Scanderbeg I, 8</i>	1718
RV 738-A	<i>Tito Manlio I, 15 (Sia con pace o Roma augusta)</i>	1719

<i>Gelosia</i>	
RV 729 <i>Ottone in villa</i> I, 11	1713
RV 727 <i>Orlando finto pazzo</i> I, 11 (<i>Scenderei</i>)	1714
<i>Gemo in un punto e fremo</i>	
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> II, 15	1734
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 11	1738
<i>Godrem fra noi la pace</i> (à 2)	
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 9	1726
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 16 (<i>Vedrò sempre la pace</i>)	1725
<i>Il ciglio arciero</i>	
RV 739 <i>La verità in cimento</i> I, 4	1720
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> I, 4 (<i>Liquore ingrato</i>)	1719
<i>Il destino, la sorte e il fato</i>	
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 35	1726
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 12 (<i>Dopo i nemi e le procelle</i>)	1724
<i>Imeneo più chiare e belle</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 6	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso</i> II, 2 (<i>Benché nasconda</i>)	1727
<i>In braccio a te la calma</i> (à 2)	
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 10	1724
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 22 (<i>In braccio de' contenti</i> (à 2))	1725
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 27 (<i>Io qui provo sì caro diletto</i> (à 2))	1726
<i>In braccio de' contenti</i> (à 2)	
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 22	1725
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 10 (<i>In braccio a te la calma</i> (à 2))	1724
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 27 (<i>Io qui provo sì caro diletto</i> (à 2))	1726
<i>Io qui provo sì caro diletto</i> (à 2)	
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 27	1726
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 22 (<i>In braccio de' contenti</i> (à 2))	1725
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 10 (<i>In braccio a te la calma</i> (à 2))	1724

<i>Io sembro appunto</i> <i>Che se ben sciolto</i>	
RV 729 <i>Ottone in villa</i> II, 12 (L: 11)	1713
RV 736 <i>Teuzzone</i> III, 9 (<i>Io sembro appunto</i> <i>Pur al- fin sciolto</i>)	1719
<i>Io son ne' lacci tuoi</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 6	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> III, 3 (<i>Parto, che so qual sia</i>)	1732?
<i>Io son quel gelsomino</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> I, 5 (retranché)	1716
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> II, 12 (<i>Io son quel- l'augelletto</i>)	1717
<i>Io son quell'augelletto</i>	
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> II, 12	1717
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> I, 5 (<i>Io son quel gelso- mino</i>)	1716
<i>La cervetta timidetta</i> <i>Così spera anche il mio core</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 7	1724
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> II, 6 (<i>La cervetta timi- detta</i> <i>Cerchi Irene il suo diletto</i>)	1735
<i>La gloria del mio sangue</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> I, 8	1724
RV 736 <i>Teuzzone</i> II, 8 (<i>La gloria del tuo sangue</i>)	1719
<i>La gloria del tuo sangue</i>	
RV 736 <i>Teuzzone</i> II, 8	1719
RV 717 <i>Il Giustino</i> I, 8 (<i>La gloria del mio sangue</i>)	1724
<i>Lascia di sospirar</i> <i>Se poi quando ti piace</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 1	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 1	1738
<i>Lascierà l'amata salma</i>	
RV 740 <i>La virtù trionfante</i> II, 11	1724
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 14 (<i>Al seren d'amica calma</i>)	1725
<i>Liquore ingrato</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> I, 4	1719
RV 739 <i>La verità in cemento</i> I, 4 (<i>Il ciglio arciero</i>)	1720

<i>Lo splendor ch'a sperare m'invita</i>	
RV 739 <i>La verità in cimento</i> III, 1	1720
RV 717 <i>Il Giustino</i> III, 11	1724
<i>M'accende amor l'ire guerriere in petto</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> III, 14	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 2 (<i>Alza in quegl'occhi</i>)	1727
<i>Mi va scherzando in sen</i>	
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> II, 8	1717
RV 736 <i>Teuzzone</i> I, 12	1719
<i>Nasce rosa lusinghiera</i>	
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> I, 2	1735
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 8 (<i>Senti l'aura che leggiera</i>)	1724
RV 711-D <i>Farnace</i> III, 3 (<i>Scherza l'aura lusinghiera</i>)	1731
<i>Nel profondo cieco mondo</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 5	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> II, 2 (<i>Nel profondo cieco orrore</i>)	1732?
(voir aussi RV 714 <i>La fida ninfa</i> , air sans paroles)	
<i>Nel profondo cieco orrore</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> II, 2	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 5 (<i>Nel profondo cieco mondo</i>)	1727
<i>Nel suo carcere ristretto</i>	
RV 690 <i>Serenata a 3 n° 10</i>	
RV 736 <i>Teuzzone</i> II, 12	1719
<i>No, bel labbro, men sdegnoso</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> I, 11 (soprano, si b, majeur)	1724
RV 699-A <i>Armida al campo d'Egitto</i> III, 3 (contralto, fa majeur)	1718
<i>Non basta al labbro</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> III, 6	1719
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> II, 8 (<i>Vedrai nel volto</i>)	1716
RV 740 <i>La virtù trionfante</i> II, 6 (<i>Oh quante lagrime</i>)	1724

<i>Non ita reducem</i>	
RV 644 <i>Juditha triumphans</i> n° 43	1716
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario III, 7 (Crudeltà che m'è pietosa)</i>	1717
<i>Non mi lusinga</i>	
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario II, 6</i>	1717
RV 738-A <i>Tito Manlio II, 1 (Non ti fomenti la crudeltade)</i>	1719
<i>Non paventa già mai le cadute Che se cade, cadendo da forte</i>	
RV 727 <i>Orlando finto pazzo III, 9</i>	1714
RV 736 <i>Teuzzone I, 12 (Non paventa già mai le cadute E se cade, cadendo da forte)</i>	1719
<i>Non ti fomenti la crudeltade</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio II, 1</i>	1719
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario II, 6 (Non mi lusinga)</i>	1717
<i>Ognor colmi d'estrema dolcezza</i>	
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 20	1725
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 31 (<i>Così sol nell'aurora</i>)	1726
<i>Oh quante lacrime</i>	
RV 740 <i>La virtù trionfante II, 6</i>	1724
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto II, 8 (Vedrai nel volto)</i>	1716
RV 738-A <i>Tito Manlio III, 6 (Non basta al labbro)</i>	1719
<i>Parla a me speranza amica</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio I, 9</i>	1719
RV 727 <i>Orlando finto pazzo III, 7 (Sventurata navicella Ma infelice io non sapea)</i>	1714
RV 717 <i>Il Giustino II, 13 (Sventurata navicella Ma infelice io non credea)</i>	1724
<i>Parto, che so qual sia</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide III, 3</i>	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso III, 6 (Io son ne' lacci tuoi)</i>	1727
<i>Per salvar quell'alma ingrata</i>	
RV 725 <i>L'Olimpiade III, 4</i>	1734
RV 714 <i>La fida ninfa I, 7 (Aure lievi che spirate)</i>	1732

<i>Più non vuo' mirar quel volto</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> III, 5	1732?
RV 709-D <i>Dorilla in Tempe</i> III, 6	1734?
<i>Povera fedeltà</i>	
RV 729 <i>Ottone in villa</i> II, 8	1713
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> II, 17 (<i>Povero amante cor</i>)	1719
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 10 (<i>Candida fedeltà</i>)	1724
<i>Poveri affetti miei, siete innocenti</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, (5)	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 7 (<i>Trovo negli occhi tuoi</i>)	1732?
RV 714 <i>La fida ninfa</i> II, 2 (<i>Ab ch'io non posso lasciar d'amare</i>)	1732
<i>Povero amante cor</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> II, 17	1719
RV 729 <i>Ottone in villa</i> II, 8 (<i>Povera fedeltà</i>)	1713
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 10 (<i>Candida fedeltà</i>)	1724
<i>Precipizio è del mio petto</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> II, 5	1716
RV 736 <i>Teuzzone</i> I, 10 (<i>Come fra turbini</i>)	1719
<i>Quale a l'onta de' venti sul monte</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> II, 14 (<i>retranché</i>)	1716
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> I, 17	1717
<i>Qual candido fiore Son troppo felice</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> II, 5	1727
RV 711-D <i>Farnace</i> III, 1 (<i>Qual candido fiore Tal temo nel figlio</i>)	1731
<i>Qual serpe tortuosa</i>	
RV 714 <i>La fida ninfa</i> II, 9	1732
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> II, 7	1734
<i>Quando serve alla ragione</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 11	1724
RV 711-D <i>Farnace</i> I, 1 (<i>Ricordati che sei</i>)	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> I, 1 (<i>Ricordati che sei</i>)	1738
(voir aussi fragment sans paroles dans RV 739 <i>La verità in cemento</i>)	1720
<i>Quel torrente che s'innalza Così un barbaro desio</i>	
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 6	1724
RV 711-D <i>Farnace</i> III, 2 (<i>Quel torrente che s'innalza Così ancora avverso fato</i>)	1731

<i>Ricordati che sei</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> I, 1	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> I, 1	1738
RV 739 <i>La verità in cimento</i> (fragment sans paroles)	1720
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 11 (<i>Quando serve alla ragione</i>)	1724
<i>Roma invitta ma clemente</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 12	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 12	1738
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> III, 1 (<i>Veder parmi or che nel fondo</i>)	1735
<i>Sarà tua la bella sposa</i>	
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> II, 17	1717
RV 736 <i>Teuzzone</i> I, 8 (<i>Sarò tua reina e sposa</i>)	1719
<i>Sarò tua reina e sposa</i>	
RV 736 <i>Teuzzone</i> I, 8	1719
RV 719 <i>L'incoronazione di Dario</i> II, 17 (<i>Sarà tua la bella sposa</i>)	1717
<i>Scenderei</i>	
RV 727 <i>Orlando finto pazzo</i> I, 11	1714
RV 729 <i>Ottone in villa</i> I, 11 (<i>Gelosia</i>)	1713
<i>Scherza l'aura lusinghiera</i>	
RV 711-D <i>Farnace</i> III, 3	1731
RV 717 <i>Il Giustino</i> II, 8 (<i>Senti l'aura che leggiera</i>)	1724
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> I, 2 (<i>Nasce rosa lusinghiera</i>)	1735
<i>Sciagurato in braccio a morte</i>	
RV 725 <i>L'Olimpiade</i> III, 2	1734
RV 714 <i>La fida ninfa</i> I, 10 (<i>Cor ritroso che non consente</i>)	1732
<i>S'egli è ver che la sua rota</i>	
RV 714 <i>La fida ninfa</i> II, 1	1732
RV 596 <i>Confitebor tibi Domine</i> n° 6 (<i>Et in saecula saeculorum</i>)	?

<i>Se all'amor ch'io porto al trono</i>	
RV 736 <i>Teuzzone II</i> , 12 (de l'air retranché ne subsiste que le début, laissé sans texte; l'air ne figure pas dans le manuscrit II à Berlin)	1719
RV 717 <i>Il Giustino II</i> , 12	1724
<i>Se cresce un torrente</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso II</i> , 10	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide I</i> , 12 (<i>Di nuovi allori adorno</i>)	1732?
RV 725 <i>L'Olimpiade I</i> , 6 (<i>È troppo spietato</i>)	1734
<i>Sempre copra notte oscura</i>	
RV 738-A <i>Tito Manlio III</i> , 10	1719
RV 739 <i>La verità in cimento III</i> , 5 (<i>Cara sorte di chi nata</i>)	1720
<i>Senti l'aura che leggiera</i>	
RV 717 <i>Il Giustino II</i> , 8	1724
RV 711-D <i>Farnace III</i> , 3 (<i>Scherza l'aura lusinghiera</i>)	1731
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano) I</i> , 2 (<i>Nasce rosa lusinghiera</i>)	1735
<i>Sentire che nel sen Il cor legato sta</i>	
RV 727 <i>Orlando finto pazzo I</i> , 7	1714
RV 717 <i>Il Giustino III</i> , 7 (<i>Sentire che nel sen Il cor piagato sta</i> [retranché])	1724
<i>Sì, per regnar</i>	
RV 736 <i>Teuzzone III</i> , 3	1719
RV 717 <i>Il Giustino III</i> , 5 (<i>Sì, vo a regnar</i>)	1724
<i>Sì, ribelle anderò, morirò</i>	
RV 736 <i>Teuzzone II</i> , 11	1719
RV 727 <i>Orlando finto pazzo III</i> , 12 (<i>Anderò, volerò, griderò</i>)	1714
RV 728 <i>Orlando furioso III</i> , 14 (<i>Anderò, chiamerò dal profondo</i>)	1727
<i>Sì, vo a regnar</i>	
RV 717 <i>Il Giustino III</i> , 5	1724
RV 736 <i>Teuzzone III</i> , 3 (<i>Sì, per regnar</i>)	1719

<i>Sia con pace o Roma augusta</i>	
RV 738-A Tito Manlio I, 15	1719
RV 732 Scanderbeg I, 8 (<i>Fra catene ognor penando</i>)	1718
<i>Sole degli occhi miei</i>	
RV 729 Ottone in villa I, 2	1713
RV 717 Il Giustino I, 8	1724
<i>Son fra scogli e fra procelle</i>	
RV 736 Teuzzone III, 4 (<i>retranché</i>)	1719
RV 700 Arsilda regina di Ponto I, 3 (<i>Col piacer della mia fede</i>)	1716
<i>Sorge l'irato nembo Ma fugge in un baleno</i>	
RV 728 Orlando furioso II, 4	1727
RV 702-B L'Atenaide II, 7 (<i>Sorge l'irato nembo Ma sai che in un baleno</i>)	1732?
RV 711-D Farnace I, 14 (<i>Sorge l'irato nembo Ma fugge in un baleno</i>)	1731
<i>Stringi le mie catene</i>	
RV 703 Bajazet (<i>Il Tamerlano</i>) II, 2	1735
RV 718 Griselda I, 4 (<i>Brami le mie catene</i>)	1735
<i>Sventurata navicella Ma infelice io non sapea</i>	
RV 727 Orlando finto pazzo III, 7	1714
RV 738-A Tito Manlio I, 9 (<i>Parla a me speranza amica</i>)	1719
RV 717 Il Giustino II, 13 (<i>Sventurata navicella Ma infelice io non credea</i>)	1724
<i>Taci per poco ancora Al cor che t'innamora</i>	
RV 736 Teuzzone I, 5	1719
RV 717 Il Giustino II, 10 (<i>Taci per poco ancora Quel bel che t'innamora</i>)	1724
<i>Tanto lieto ho il core in petto</i>	
RV 702-B L'Atenaide I, 11	1732?
RV 728 Orlando furioso I, 8 (<i>Troppo è fiero il nume arciero</i>)	1727
<i>Te solo penso ed amo</i>	
RV 702-B L'Atenaide III, 15	1732?
RV 711-D Farnace III, 2 (<i>Forse, o caro, in questi accenti</i>)	1731

<i>Ti stringo in quest'amplesso</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 1	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso</i> II, 6 (<i>Ghiara al pari di lucida stella</i>)	1727
<i>Tornar voglio al primo ardore</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> III, 8	1716
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 13 (<i>Al mio seno il pargoletto</i>)	1726
<i>Troppo è fiero il nume arciero</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 8	1727
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 11 (<i>Tanto lieto ho il core in petto</i>)	1732?
<i>Trovo negli occhi tuoi</i>	
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 7	1732?
RV 728 <i>Orlando furioso</i> III, 5 (<i>Poveri affetti miei, siete innocenti</i>)	1727
RV 714 <i>La fida ninfa</i> II, 2 (<i>Ah ch'io non posso lasciar d'amare</i>)	1732
<i>Un raggio di speme</i>	
RV 728 <i>Orlando furioso</i> I, 1	1727
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 4 (<i>È un dolce furore</i>)	1731
RV 702-B <i>L'Atenaide</i> I, 2 (<i>Della rubella</i>)	1732?
<i>Veder parmi or che nel fondo</i>	
RV 703 <i>Bajazet (Il Tamerlano)</i> III, 1	1735
RV 711-D <i>Farnace</i> II, 12 (<i>Roma invitta ma clemente</i>)	1731
RV 711-G <i>Farnace</i> II, 12 (<i>Roma invitta ma clemente</i>)	1738
<i>Vedrai nel volto</i>	
RV 700 <i>Arsilda regina di Ponto</i> II, 8	1716
RV 738-A <i>Tito Manlio</i> III, 6 (<i>Non basta al labbro</i>)	1719
RV 740 <i>La virtù trionfante</i> II, 6 (<i>Oh quante lagrime</i>)	1724
<i>Vedrò sempre la pace (à 2)</i>	
RV 687 « <i>Gloria e Himeneo</i> » n° 16	1725
RV 693 <i>La Se[n]na festeggiante</i> n° 9 (<i>Godrem fra noi la pace (à 2)</i>)	1726

Airs dus à d'autres compositeurs

1. Mouvements dont les noms d'auteur figurent dans les partitions

- Amor mi disse un dì*
Rosmira (*fedele*) II, 5 Giovanni Battista Pergolesi: *Olimpiade*
- Aver un'anima*
Rosmira (*fedele*) I, 10 Giuseppe Antonio Paganelli: *Artaserse*
- Barbara è quella pena*
Armida al campo d'Egitto I, 9 Leonardo Leo: *Farnace*
- Già risvegliar a sdegno*
Rosmira (*fedele*) I, 11 Georg Friedrich Händel: *Ezio*
- La sorte mia spietata*
Bajazet (*Il Tamerlano*) II, 4 Johann Adolph Hasse: *Siroe*
- Leone sdegnoso per tepida strage*
Rosmira (*fedele*) II, 8 Antonio Pampino: *Siroe*
- Non ho nel sen costanza*
Bajazet (*Il Tamerlano*) I, 12 Geminiano Giacomelli: *Adriano in Siria*
- S'è fida ad altro amante*
Armida al campo d'Egitto I, 5 Leonardo Leo: *Farnace*
- Se fra turbini d'atra procella* II, 7
Rosmira (*fedele*) II, 7 Johann Adolph Hasse: opéra?
- Sei caro all'or che serbi*
Rosmira (*fedele*) I, 7 Antonio Mazzoni: opéra?
- Spesso tra vaghe rose*
Bajazet (*Il Tamerlano*) III, 3 Johann Adolph Hasse: *Siroe*
- Vorrei da' lacci sciogliere*
Dorilla in Tempe II, 2 Leonardo Leo: *Demetrio*

2. Mouvements anonymes dont les auteurs ont été identifiés

- Barbaro traditor*
RV 703 Bajazet (*Il Tamerlano*) III, 4 Giacomelli: *Merope*
- In sì torbida procella*
RV 703 Bajazet (*Il Tamerlano*) I, 3 Giacomelli: *Alessandro Severo*

- Col piacer del tuo comando*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* III, 1
- Come l'onde in mezzo al mare*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* II, 1
- Cor mio che prigion sei in sen*
RV 702-B *L'Atenaide* III, 8
- Dall'orrido soggiorno*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* I, 3
- Il mio caro e dolce amore*
RV 731 *Rosmira (fedele)* II, 1
- Il povero mio core*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* III, 4
- Infausta reggia addio*
RV 702-B *L'Atenaide* III, 11
- La bella mia nemica*
RV 731 *Rosmira (fedele)* III, 2
RV 699-D *Armida al campo d'Egitto* III, 9
- La speranza ch'in me sento*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* I, 2
- Là sul margine del rio*
RV 702-B *L'Atenaide* I, 4
- Prigionier che fa ritorno*
RV 731 *Rosmira (fedele)* II, 4
- Qual la sua colpa ria*
RV 702-B *L'Atenaide* I, 13
- Quanto posso a me fo schermo*
RV 702-B *L'Atenaide* I, 14
- Reggia amica a te vicino*
RV 702-B *L'Atenaide* I, 8
- Saprò ben con petto forte*
RV 709-D *Dorilla in Tempe* I, 7

Se al mio ben rivolgo il ciglio
RV 709-D *Dorilla in Tempe* I, 4

Se cieco affetto
RV 702-B *L'Atenaide* II, 9

Sempre la fiamma è bella
RV 731 *Rosmira (fedele)* I, 12

Sì, son tua, padre amoroso
RV 702-B *L'Atenaide* III, 19

Son colpevole a' tuoi lumi
RV 702-B *L'Atenaide* II, 3

Vado a recar contenti
RV 702-B *L'Atenaide* II, 13

Non s'accende di sdegno il suo cuore (fragment, laissé inachevé)
RV 702-B *L'Atenaide* I, 10

Vorresti, il so, vorresti amor tiranno
RV 702-B *L'Atenaide* II, 6

Appendice I. Les deux versions d'*Armida al campo d'Egitto* (les paires désignées ci-après par ≠ sont musicalement dissemblables; les airs qui manquent dans la partition sont désignés par «disparu»):

Version de 1718

Version de 1738

I, 1
Viva del mondo il lume (choeur)

I, 1
Viva del mondo il lume (choeur)

I, 2
Questo ferro e questo petto

I, 2
Questo ferro e questo petto

I, 3
A detti amabili ≠

I, 3
Imparate alle mie pene

I, 4
Ardo sì per il mio bene

I, 4
Ardo sì per il mio bene

I, 5
Il mio fedele amor

I, 5
≠ *S'è fida ad altro amante* (de L. Leo)

I, 7 <i>Pensa che quel bel seno</i>		I, 7 <i>Sarà qual tigre ircana (disparu)</i>
I, 8 <i>Nasce da' tuoi dilette</i>	≠	I, 9 <i>Barbara è quella pena (de L. Leo)</i>
I, 9 <i>D'un bel volto arde alla face</i>		-
I, 10 <i>So che combatte ancor</i>		-
I, 11 <i>Sento brillarmi in sen</i>		-
I, 12 <i>Cerca pur con men rossore</i>		-
I, 13 <i>Armata di furore</i>		I, 10 <i>Armata di furore</i>
III, 1 <i>Tu mi togli alle ritorte</i>		III, 1 -
III, 3 <i>No, bel labbro, men sdegnoso</i>		III, 3 <i>No, bel labbro, men sdegnoso</i>
III, 4 <i>Qual torrente ch'alza l'onde</i>		III, 4 <i>Qual torrente ch'alza l'onde</i>
III, 5 <i>Agitata da venti dall'onte</i>		III, 5 <i>Agitata da venti dall'onte</i>
III, 6 <i>Se correndo in seno al mare</i>		III, 6 <i>Se correndo in seno al mare</i>
III, 8 <i>Tender lacci tu volesti</i>		-
III, 9 <i>Son infelice è vero</i>	≠	III, 9 <i>La fiera mia nemica</i>
III, 10 <i>Se penar dovessi amando</i>		-
III, 11 <i>Se pietoso il mio destino</i>		-

Appendice II. Les deux versions de *Farnace*:

Version de 1731

I, 1
*Ricordati che sei*I, 2
*Combattono quest'alma*I, 3
Dell'Eusino con aura seconda (choeur)I, 5
Su campioni, su guerrieri (choeur)I, 7
*Nell'intimo del petto*I, 8
*Penso a quei begl'occhi*I, 9
*Al vezzezzegar d'un volto*I, 12
*Da quel ferro ch'ha svenato*I, 13
*Leon feroce*I, 14
*Sorge l'irato nembo*II, 1
Lascia di sospirar
Lascia di vaneggiar (ré majeur)II, 2
-

Version de 1738

I, 1
*Ricordati che sei*I, 2
*Combattono quest'alma*I, 5
Su campioni, su guerrieri (choeur)I, 7
*Nell'intimo del petto*I, 8
*Penso a quei begl'occhi*I, 12
*Da quel ferro ch'ha svenato*I, 13
*O di Roma forti Eroi*I, 14
*Non trema senza stella*II, 1
Lascia di sospirar
Cessa di lagrimar (do majeur)II, 2
Alle minaccie di fiera belva

II, 3 <i>Langue misero quel valore</i>	≠	II, 3 <i>Al tribunal d'amore</i>
II, 4 <i>È un dolce furore</i>	≠	II, 4 <i>Quell'usignolo</i>
II, 6 <i>Gelido in ogni vena</i>	≠	II, 6 <i>Perdona o figlio amato</i>
I, 9 <i>Arsa dai rai cocenti</i>	≠	II, 9 <i>Dividete, o giusti dei</i>
II, 10 <i>Quel tuo ciglio languidetto</i>	≠	II, 10 <i>Quel tuo ciglio languidetto</i>
II, 11 [<i>Spogli pur l'ingiusta Roma,</i> retranché]	≠	II, 11 <i>Gemo in un punto e fremo</i>
II, 12 <i>Roma invitta ma clemente</i> (do majeur)		II, 12 <i>Roma invitta ma clemente</i> (fa majeur)
II, 13 [<i>Lascero d'esser spietata,</i> retranché] <i>Amorosa e men irata</i> (sol mineur)		II, 13 — <i>Amorosa e men irata</i> (mi mineur)
II, 14 <i>Io sento nel petto</i> (à 2) (la majeur)		II, 14 <i>Io sento nel petto</i> (à 2) (sol majeur)

¹ Qu'il me soit permis de remercier cordialement Roger-Claude Travers pour les nombreux services rendus.

² Sont laissées hors de considération les compositions instrumentales qui entreraient normalement dans le cadre du sujet traité, à savoir les *sinfonie* qui introduisent divers opéras et *serenate* et dont les mouvements se retrouvent dans d'autres contextes (notamment divers concertos de Vivaldi). La *sinfonia* de *Rosmira fedele*, en trois mouvements, constitue un cas particulier, étant une composition attribuée dans le manuscrit à B. Micheli. De même, en règle générale, il n'est pas tenu compte des airs qui appartiennent à des opéras dont les partitions demeurent inconnues; à titre d'exemple, l'air *Se correndo in seno al mare* dont on trouve la partition autographe dans le manuscrit d'*Armida al campo d'Egitto*, est, à en juger d'après les paroles du livret, sans doute une reprise de *Tieteberga* de 1717; d'une manière analogue, les airs d'*Ercole sul Termodonte* de 1723, dont la partition n'a pas été retrouvée, seront passés sous silence bien que plusieurs d'entre eux reparassent dans les opéras complètement transmis.

³ Voir par exemple J. BUTT, *Bach, Mass in B Minor*, Cambridge University Press.

⁴ Torino (Tn), Giordano 38, fol. 174r.

⁵ Voir notamment R. STROHM, *Zu Vivaldis Operschaffen*, in *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze, 1978.

⁶ La partition autographe de l'air *La bella mia nemica* qui se trouve dans le manuscrit d'*Armida al campo d'Egitto*, est un «manuscrit modifiant», se rapportant à une partition non autographe de la même composition qui est comprise dans *Rosmira fedele*; cf. P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977, p. 293s.

⁷ Voir notamment P. EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, p. 27-86, exposé auquel se rapportent les références communiquées sous la présentation des partitions.

⁸ Cette supposition est confirmée par le fait que plusieurs airs anonymes ont pu être identifiés comme des compositions de Porpora, de Hasse etc. Les noms de ces auteurs, cités d'après l'étude de P. EVERETT (voir note 7), sont signalés entre crochets dans la liste des partitions.

⁹ R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, p. 11-63; M. TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*, même volume, pp. 67-96.

¹⁰ M. TALBOT, *Vivaldi's Sacred Vocal Music: The Three Periods*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 759-769.

¹¹ Le même mouvement, avec les paroles *Dopo i nemi e le procelle*, a probablement eu la fonction de chœur final de *La verità in cimento*.

¹² Voir note précédente.

¹³ Voir P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977, notamment p. 307.

¹⁴ Une copie non autographe de l'air, sans paroles, se trouve dans la partition de RV 714 *La fida ninfa* III, 7.

¹⁵ Le manuscrit de l'air comporte, outre le nom du compositeur, l'inscription: *Ferrara 1738, nel Siroe, Scena 13^a atto 3^o*. Les paroles primitives, *Torrente cresciuto*, proviennent du *Siroe* III, 14 de P. Metastasio.

¹⁶ Les paroles primitives, *Il labbro ti lusinga* sont ajoutées de la main de Vivaldi à la partition non autographe; elles sont rayées et remplacées par celles du livret de *Rosmira fedele* lesquelles proviennent d'*Angelica* de P. Metastasio (d'après A. WOTQUENNE, *Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni*, 1905).

¹⁷ Les paroles proviennent de *Betulia* de P. Metastasio; cf. l'air de Giuditta dans l'oratorio de Mozart K 118.

¹⁸ Voir note 11.

Double Versions in Opera Scores

(Summary)

As the sequel to the article by the same author, "RV 749", published in the last issue of the present Bulletin, the object of the present contribution is a listing of those arias which appear in two or more opera scores, with special attention to two kinds of *pasticcio* existing at Vivaldi's time: 1) operas of which each act was written by a different composer, and 2) operas of which the recitatives were written by one composer, while the arias were taken from other composers' dramatic works. In order to avoid confusion, the term "collective work" is proposed for the first type, *pasticcio* for the second.

The main categories of movement occurring in several of Vivaldi's operas are as follows:

- 1) arias which Vivaldi used with both text and music, more or less unchanged, in two or more operas;
- 2) arias to which Vivaldi added new texts (so-called "parodies");
- 3) arias which Vivaldi borrowed from other composers' operas.

In order to establish the "direction" followed by each individual borrowing (\leftarrow means "taken from"; \rightarrow "re-used in"; \longleftrightarrow "no information can be given"), the vocal works of which scores have survived are here listed in chronological order.

The same works are also listed by RV numbering. A short description of each individual manuscript is given, discussing wherever necessary the kind of work in question; this is completed by a listing of the arias and other movements to be found in other scores, known to be by other composers or of doubtful authenticity.

This section is followed by listings of the arias in alphabetical order, arias by other composers and arias of doubtful authenticity.

«*Arsilda regina di Ponto*»: per una ricostruzione della versione primitiva

Livia Pancino

Chi cercasse di affrontare la lettura di *Arsilda regina di Ponto* partendo dal manoscritto autografo resterebbe sorpreso dalla difficoltà dell'impresa: il disordine in cui esso si trova infatti ne rende impossibile una lettura continua e coerente. Il testo, per risultare fruibile, deve essere ricostruito, e la ragione principale di ciò risiede nel fatto che l'autografo riporta contemporaneamente più versioni sovrapposte dell'opera. Per chiarire la situazione del manoscritto e poi poter ricostruire il testo occorre risalire alle vicende legate alla creazione di quest'opera, che presentano alcuni aspetti unici nella storia della produzione vivaldiana. La principale anomalia, da cui derivano tutte le altre, è costituita dalle numerose modifiche che, come si vedrà in seguito, devono essere attribuite in parte a cause esterne alla volontà di Vivaldi. Stando a quanto riferisce Giazotto,¹ Vivaldi avrebbe dovuto scrivere una nuova opera (*Arsilda*) da rappresentare al Teatro S. Angelo per l'Ascensione del 1715; ma pare che il libretto di Lalli non fosse approvato dalla censura.

Certo è che *Arsilda regina di Ponto* andò in scena per la prima volta il 27 o il 28 ottobre del 1716,² avendo ottenuto la necessaria autorizzazione una decina di giorni prima. I documenti a questo proposito sono due, trascritti qui di seguito (vedi Figura 1 e Figura 2):

Adi 18 ottobre 1726

Facio fede io infrascritto d'haver visto, et approvato, per quanto spetta alla Cattolica Religione il Manuscritto in foglio intitolato = *Arsilda Regina di Ponto* etc. Drama da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo l'Autunno del 1716 etc. In Fede Fra Tom.° M.ª Gennari Inq: Gen le del S.O. di Venezia.

Adi 20 8bre 1716.

Attesto Io infrascritto aver letto il Libro intitolato = *Arsilda Regina di Ponto* Drama per musica da recitarsi nel Teatro di S. Angelo nell'Autunno dell'anno 1716 e non avervi ritrovato cosa alcuna contraria à principi o buoni costumi in fede F: Gio: Ma Bertolli de Servi Revisore
[Venezia, Archivio di Stato, «Riformatori dello Studio di Padova», Busta 294, 1714-1716]

Un primo rifiuto della censura a rilasciare il nullaosta per la rappresentazione e per la stampa del libretto è reso probabile da un documento di tipo del tutto diverso ma altrettanto autorevole: la partitu-

Venerdì 10 Ottobre 1716.

Faccio fede io infrascritto di haver visto ed approvato per quanto spetta
alla Sacra Religione il manuscritto in foglio intitolato = Aristoc
- Regina di Lontof. Drama da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo
L'Autunno del 1716. In Venezia.

Io M. Tom. M. Serrani
N. Senatore del S. O. di Venezia.

At: no 462-710.

Atesto lo infrascritto aver fatto il libro intitolato = Avviso Regione di Torino

(Avviso di musica da raccontarsi nel Teatro di S. Angelo nella chiesa dell'anno

1771) con musica in romano con alcuna variazione di Violini di Violoncelli di Organo di Choro di Armi di Alto

di S. Gio: Maria Barbieri di Genova Compositore

ra autografa di Vivaldi. Lo stato dell'autografo di *Arsilda* infatti mostra nel testo, sia musicale che poetico, tante e tali modifiche che la loro causa deve essere attribuita ad influenze esterne, e non solo alla normale elaborazione dell'autore.

Le fonti musicali di quest'opera sono tre: il manoscritto autografo e la copia non autografa che si trovano rispettivamente alle carte 2-172 e 173-295 del volume Foà 35 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e che riportano per così dire una intera stesura dell'opera, anche se ognuna in maniera diversa. La terza fonte è un manoscritto conservato a Dresda alla Sächsische Landesbibliothek nel volume 1-f-30 alle pagine 38-69, intitolato *L'Arsilda Regina di Ponto/Opera Prima Sant'Angelo/Del Sig: D. An^o Vivaldi*. Si tratta di una raccolta di 16 brani tutti presenti nel volume Foà 35, trasformati in arie da camera; le modifiche, rispetto agli originali del manoscritto di Torino, consistono per lo più in riduzioni dell'organico e aggiunte di introduzioni strumentali.³

Per quanto riguarda il libretto, non esiste una sola versione stampata da Marino Rossetti nel 1716, a testimonianza di un'unica serie di rappresentazioni, quella dell'autunno del 1716 al S. Angelo; anche se si è a conoscenza di una ripresa che si ebbe lo stesso anno a Kassel, non è ancora stato ritrovato nessun libretto relativo ad essa. Quindi i testimoni a stampa reperibili sono tutti copie della stessa edizione, ma alcune copie (per es.: I-Vnm, Dramm., 1213.6 e 3536.7) riportano una striscia di carta incollata che corregge il nome del cantante del ruolo di Barzane: «Re di Lidia. Il Sig. Carlo Cristini/Virtuoso del Serenissimo Principe di Carignano», che canta in vece di Carlo Valcata cui è assegnato questo ruolo nelle altre copie (per es.: I-Vnm, Dramm. 1016.3 e I-Vcg, 59/a/119.5);⁴ e questa è l'unica differenza rilevabile fra di essi.

La versione del testo poetico riportata dal libretto a stampa concorda perfettamente con quella riportata dalla copia non autografa di Torino. Tale versione però differisce molto da quella che doveva essere nelle intenzioni iniziali del Lalli, e da quella che si può ricostruire dal manoscritto autografo della partitura, tanto che il poeta, molto risentito, la disconosce nella prefazione.⁵ Scorrendo le modifiche apportate al testo (da un altro poeta o da Vivaldi stesso?), l'indignazione di Lalli risulta più che giustificata: nel migliore dei casi è stato tagliato o sostituito l'intero testo di un'aria; quando invece l'intento del revisore è quello di cambiare il carattere di un personaggio o il suo atteggiamento in una data situazione, viene sostituita solo qualche parola⁶ e la metrica ne fa inevitabilmente le spese.

In base alle differenze rilevate tra i testi di partiture e libretto, di

Arsilda regina di Ponto si possono individuare almeno due versioni, che nell'autografo si trovano sovrapposte.

La partitura interamente autografa, che occupa la prima metà del volume che contiene entrambe le partiture integrali, è completa a tutti gli effetti, compresa la sinfonia.⁷ Il manoscritto si trova in uno stato di notevole confusione per motivi diversi: si tratta di una partitura di lavoro di un'opera inizialmente rifiutata dalla censura, quindi contiene una prima stesura con tutte le correzioni dovute alla prima e normale elaborazione della composizione, e una seconda versione che deriva dai cambiamenti apportati da Vivaldi alla prima stesura, dovuti in gran parte a cause esterne alla sua volontà. Complicano ulteriormente la lettura del testo (sia musicale che letterario) alcuni errori di legatura di singole carte. Inoltre nemmeno nella legatura corretta i brani si seguono coerentemente, per tre cause distinte:

1) alcune carte (forse 22) sono state tagliate, e non si può stabilire in quali casi si trattava di carte bianche che sono servite altrove come aggiunte e in quali altri invece contenevano un testo (e quale testo) che Vivaldi ha voluto eliminare.

2) Molte carte sono state cucite assieme, ai margini, per eliminare il testo che contengono; tale operazione ha talvolta nascosto alla lettura anche parti del testo da conservare, in genere recitativi, che hanno dovuto così essere ricopiati immediatamente dopo le carte cucite. Quindi, tagliati i fili di tali cuciture, la lettura integrale del testo comporta in quei casi il testo e la musica di un identico recitativo o di parte di esso prima e dopo l'aria eliminata.

3) Spesso una nuova aria è stata aggiunta in un fascicolo supplementare inserito in mezzo a quello che conteneva l'aria da sostituire; così, sfogliando le carte nell'ordine in cui si trovano, si leggono di seguito la prima metà dell'aria originale, poi l'aria aggiunta e in fine la seconda metà dell'aria originale. Altre volte le arie eliminate con le cuciture sono state sostituite con delle altre su fascicoli supplementari aggiunti prima oppure dopo il fascicolo dalle carte cucite.

Questa rielaborazione travagliata ha reso il manoscritto autografo non solo inutilizzabile per l'esecuzione, ma anche disagevole come base di lavoro per un copista. La copia non autografa (alle cc. 173-295 del volume Foà 35) è stata fatta preparare da Vivaldi dai copisti cui abitualmente affidava gli incarichi di maggiore responsabilità: per molti passi riporta una grafia simile a quella di Vivaldi; questa grafia è stata attribuita da Everett⁸ a Giovanni Battista Vivaldi, secondo prove storiche, cronologiche e documentarie.

Il testo poetico della copia coincide perfettamente con quello del libretto stampato, sia per l'ordine che per il numero dei brani; solo in

pochi rari casi c'è la traccia di arie che poi sono state tagliate dal libretto: si tratta sempre solo di inizi incompleti e poi cancellati, copiati per errore da un copista che non si era accorto subito che il brano non faceva parte della stesura definitiva. Si prenda per es. l'aria *La tiranna avversa sorte*, I.7: a carta 198 v. si trovano le battute iniziali della prima versione, un Largo in 3/4 in Sol minore, che nel manoscritto autografo era stata tagliata, cucendo le pagine ai margini, e sostituita con la tecnica del fascicolo inserito in mezzo a quello originale; il copista accortosi dell'errore ha sbarrato questa «falsa partenza» e ha ripreso la copiatura con la nuova e più virtuosistica aria a carta 199r.

La copia differisce dalla partitura autografa nel contenuto, sia poetico che musicale, soprattutto per l'esclusione di interi brani, che devono essere considerati testimoni dell'esistenza di due distinte versioni; le altre varianti generalmente sono limitate a casi (frequenti) di dittografia o a qualche piccola omissine. Se ci sono parole o addirittura interi versi che cambiano rispetto al libretto, queste varianti sono sempre presenti sia nell'autografo che nella copia. Fanno eccezione due versi di recitativo in I.12 («Prendi signor compisci/il degno ufficio e pio») che si trovano nel manoscritto autografo e nel libretto, ma nella copia sono cassati.

Le conclusioni a proposito di una ricostruzione della prima versione sono basate soprattutto sullo studio dettagliato delle correzioni che si trovano nella partitura di lavoro di Vivaldi, ma anche su una logica successione degli eventi dell'azione drammatica e su nessi di senso e di assonanza tra le parole di recitativi e arie. Le correzioni sono l'indizio più importante e più chiaramente leggibile: molte arie sono state cancellate sbarrandone la partitura per i tratti più brevi e cucendo al margine i fogli che contengono i brani più lunghi; osservando i fori lasciati dalle cuciture ai margini, nonché l'ordine e la costruzione dei fascicoli, si può stabilire quali fossero le arie scritte per prime, quali furono escluse dalla versione finale e quali furono inserite dopo.

Quando la nuova aria è stata aggiunta inserendo un fascicolo supplementare in mezzo a quello che conteneva l'aria da sostituire, l'aria originale si trova per metà nelle carte che precedono quella nuova, per metà nelle carte che la seguono; in questi casi non ci possono essere dubbi su quale sia, fra le due, la versione anteriore. Se invece il fascicolo contenente l'aria nuova è stato inserito prima o dopo le carte dell'aria eliminata, la successione e lo stato dei fascicoli non aiutano a stabilire l'ordine di stesura, e nemmeno la loro numerazione, che pure è autografa, dato che è stata fatta da Vivaldi dopo il completamento del manoscritto.⁹ In tal caso, per stabilire quali arie facessero parte

della prima stesura ci si può basare sullo stato dei margini (se le arie sono solo due e solo una di esse è su carte dai margini forati, è questa con tutta probabilità la precedente), su eventuali brani precedenti o seguenti cancellati (di solito con sbarrature fitte incrociate) e, a volte sulle connessioni di senso del testo; infatti in qualche caso il testo di un'aria eliminata richiama le ultime parole del recitativo, che si trova regolarmente nel libretto, e che quindi nella versione primitiva doveva precederla. Es.: I.2 recitativo: «[...] con questa incerta spene mi prometti un gioir che mai non viene»; aria eliminata: *Del goder la bella spene*; aria definitiva: *Io sento in questo seno*.

L'esame del manoscritto non lascia dubbi sull'autenticità di tutte le correzioni e varianti. I cambiamenti non hanno in genere toccato i recitativi, che riportano, rispetto al libretto e alla copia, solo delle piccole varianti che non intaccano il senso generale del testo.

Prima di descrivere atto per atto la storia della composizione e della rielaborazione dell'*Arsilda* è necessaria una parentesi a proposito della sinfonia. Può sembrare ovvio dire che l'opera *Arsilda regina di Ponto* inizia con una sinfonia, ma lo è di meno se si pensa che molte partiture di opere teatrali di Vivaldi ne sono prive o si presentano con una sinfonia la cui appartenenza all'opera che segue è messa in dubbio da varie incoerenze. La partitura autografa di *Arsilda* non suscita dubbi riguardo alla coerenza tra la sinfonia e il resto dell'opera, dato che il titolo si trova sia al principio della sinfonia che prima del recitativo iniziale del primo atto; questo fatto è unico nella produzione di Vivaldi, se si esclude il caso analogo dell'autografo del *Farnace*.¹⁰ È abbastanza importante sottolineare che la sinfonia fu composta proprio per *Arsilda*, perché poi la si ritrova identica come sinfonia del *Teuzzone* (alle carte 293r.-298v. del volume Giordano 36 alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino), andato in scena due anni più tardi. La partitura della sinfonia del *Teuzzone* non è autografa, e il fascicolo che la contiene potrebbe essere stato materialmente preso dalla partitura non autografa di *Arsilda* che si trova nella seconda parte del volume Foà 35 (alle carte 172-295) e che infatti è senza sinfonia. Non sarebbe un caso nuovo se Vivaldi avesse riutilizzato il materiale musicale di *Arsilda* togliendo uno o più fascicoli da una partitura per ricucirli in un'altra, aggiungendo qualche annotazione autografa per adattarla al nuovo uso; tanto più che la copia è così accurata da non far desiderare di eseguirne un'altra.

Ordine di successione nel manoscritto dei brani delle due versioni Atto I¹¹

Per illustrare quanto più sinteticamente possibile l'elaborazione che ha portato alla versione definitiva della partitura, ognuna delle scene oggetto di sostituzioni e tagli è descritta schematicamente con: atto (in numero romano), scena (in numero arabo), nome abbreviato del personaggio, incipit del testo poetico (o dei testi poetici), tempo e tonalità. I personaggi sono: Lisea (Lis.), Arsilda (Ars.), contralti; Barzane (Barz.), Mirinda (Mir.), Nicandro (Nic.), soprani; Tamese (Tam.), tenore; Cisardo (Cis.), basso. Quando non è data indicazione diversa i vari brani si susseguono nel manoscritto nell'ordine normale.

I.2; Ars.: *Del goder la bella spene*, Allegro (2/4) in Sol minore, sostituita con *Io sento in questo seno*, Largo e spiccato (3/4) in Sol minore, che si trova nelle carte immediatamente seguenti. La prima delle due arie è stata eliminata cucendo assieme le carte che la contengono; questo non ha nascosto l'introduzione strumentale che quindi è stata cancellata: le battute iniziali, nn. 1/9, sono infatti sbarrate, ma portano l'avvertimento, evidentemente diretto al copista, «Si scrive»; in seguito ad un secondo ripensamento, l'aria è stata eliminata dalla seconda versione e non si trova nella copia. La seconda aria si trova su un doppio foglio aggiunto. Si può supporre che il testo poetico della prima aria sia quello originale di Lalli, date le assonanze con il recitativo precedente: rec.: «[...] con questa incerta spene / mi prometti un gioir che mai non viene»; aria: *Del goder la bella spene*. L'incipit della seconda aria presenta infatti legami molto minori con il testo che lo precede.

I.5; Mir.: *Io son quel gelsomino*, Allegro (12/8) in Do minore, sostituita con *Non m'è caro amor penando*, Allegro (3/4) in Sol minore, e poi di nuovo con *Non m'è caro amor penando*, Allegro (C) in Si bemolle maggiore, che è quella definitiva. Il testo poetico *Io son quel gelsomino* è spostato alla scena quindicesima dell'atto, in una nuova versione musicale. Le carte delle prime due arie della scena sono tutte forate ai margini; la cucitura ha eliminato anche due brani che si trovano tra le due versioni musicali del testo *Non m'è caro amor penando*: il recitativo della scena sesta, che poi è stato riscritto dopo l'aria successiva aggiunta, e quello della scena nona che si trova su una carta (c. 34) legata a rovescio e fuori luogo. Della terza aria della scena è stata forata solo la prima carta, per eliminare il testo precedente.

I.6; come conseguenza della correzione della scena precedente il recitativo di questa scena è stato scritto due volte; nella prima delle due copie autografe vi sono due battute cassate non in fase di composizione: anche se rese quasi illeggibili dalle sbarrature molto fitte, si può intravedere che portano il testo delle due battute seguenti, ma con musica diversa, soprattutto la cadenza che porta in altro tono, cioè in Sol, probabilmente in funzione dei mutamenti del brano che segue. Infatti la prima delle arie scritta per la scena, Barz.: *Sempre piace goder il suo bene*, Allegro (C) in Do maggiore, porta l'indicazione «Un tuono più basso», cosa che sembra giustificare la riscrittura delle due ultime battute del recitativo precedente con cadenza in Mi. Infatti la cadenza cassata dal recitativo era in Sol maggiore e ben conduceva all'aria in Do maggiore: dovendosi abbassare il tono dell'aria, di conseguenza è stata riscritta anche la cadenza precedente.

Questa prima aria è stata sostituita con *Dove sei bel volto amato*, Allegro (C) in Sol maggiore, «un tuono più basso». Il nuovo fascicolo è inserito prima di quello originale, che è stato cucito ai margini, così che la versione definitiva precede quella eliminata.

I.7; Tam.: *La tiranna avversa sorte* ha due versioni musicali, la seconda delle quali, Allegro (3/8) in Re maggiore, è aggiunta con un fascicolo supplementare all'interno di quello che contiene la prima, Largo (3/4) in Sol minore. Le prime battute della versione eliminata sono state riportate per errore anche nella copia e poi sono state sbarbate.

La prima aria che fu scritta per la scena, e probabilmente il testo poetico originale di Lalli, è *Va per selve e sol pien d'ira*, Allegro (3/4) in Si bemolle maggiore, che ora nel manoscritto si trova dopo le due versioni di *La tiranna avversa sorte*; quindi le aggiunte di questa scena sono state fatte inizialmente inserendo un fascicolo con la seconda aria prima dell'aria originale, poi inserendo la terza aria, cioè una nuova versione musicale del secondo testo, all'interno del fascicolo contenente la seconda. Le ultime dieci battute del recitativo della scena, scritte per la prima volta a c. 51r., dove inizia *Va per selve*, sono state nascoste alla lettura con l'eliminazione mediante cuciture dell'aria seguente; si trovano quindi riscritte a c. 45r. su un foglio del fascicolo con la seconda aria composta per la scena. Quindi ora, numerando le arie in ordine di composizione, il manoscritto della scena settima presenta i brani nel seguente ordine: recitativo intero; parte iniziale dell'aria n. 2; aria n. 3; parte finale dell'aria n. 2; ultime dieci battute del recitativo; aria n. 1.

I.10; Barz.: *L'esser vinto non son le mie pene*, Allegro non presto (3/8) in La minore, «un tuon più basso», è stata semplicemente eliminata e non sostituita. L'inizio e la conclusione di questa aria sono sbarrati; il resto del testo era invece escluso dalla lettura con le cuciture dei margini. Un lungo brano finale (diciannove battute) è cancellato nel corso della composizione, eliminando la ripetizione della seconda terzina del testo poetico e la cadenza in Mi minore, e facendo finire l'aria in Re minore con la prima esposizione della seconda terzina del testo. La concordanza tonale col recitativo successivo toglie ogni dubbio che si sia trattato di una correzione di composizione mirata, come spesso le correzioni di questo genere, ad abbreviare l'aria. In questo brano si può notare la differenza tra la sbarratura usata per cancellare definitivamente dei passaggi nelle correzioni di composizione, e quella usata invece per escludere inizi e code di brani esclusi per intero dall'opera con le cuciture: mentre nel primo caso i tratti di penna sono tanto fitti che il testo è cancellato quasi del tutto, nel secondo le sbarrature sono rade e tracciate con la cura di non intaccare la leggibilità di un testo che si sarebbe poi potuto ricuperare per un'altra occasione.

La scena decima non contiene arie nella versione definitiva.

I.14; a causa della sostituzione dell'aria seguente, le ultime cinque battute e mezza del recitativo si trovano scritte due volte: infatti erano state tagliate fuori dalla cucitura fatta per unire insieme, ai margini, le pagine contenenti l'aria da eliminare; quindi erano state riscritte sulla prima pagina del fascicolo contenente l'aria sostitutiva e ora si leggono prima e dopo di quella originale.

I.14; Lis.: *Porta amore una tal face* ha due versioni musicali, scritte una di seguito all'altra: Allegro (2/4) in Fa maggiore e Allegro (3/8) in Fa maggiore. La prima, eliminata con la consueta tecnica della cucitura, mostra vari ripensamenti che risalgono al momento della composizione e che la fanno considerare incompiuta: non ha nessun tipo di *da capo*, al contrario di tutte le altre arie dell'opera, le ultime otto battute sono sbarrate fitte e l'ultima prima di queste è corretta per farne un accordo finale con corona.

I.15; Mir.: *Io son quel gelsomino* Allegro (C) in Mi maggiore: il testo poetico in origine si trovava nella scena quinta di questo atto, per la quale aveva avuto un'altra versione musicale.

Atto II

II.2; Barz.: *Ah non so se quel ch'io sento*, Largo (C) in La minore, è sostituita da *Ben conosco a poco a poco*, Allegro (C) in Sol minore, su tre fogli inseriti all'interno di quelli con l'aria originale, che così in parte precede e in parte segue quella aggiunta. Il filo che teneva assieme le carte con il testo da eliminare è ancora nei fori, anche se la cucitura è stata disfatta.

II.3; Tam.: *Va superbo quel vassallo*, Allegro (3/8) in Fa maggiore, è stata eliminata e non sostituita. La cucitura che univa le carte ai margini per nascondere il testo ha tagliato via anche la fine del recitativo che la precede, che è stata riscritta su una striscia di carta incollata sull'angolo inferiore destro della prima carta cucita. Quindi oggi le ultime battute di questo recitativo si leggono due volte di seguito.

II.8; Lis.: *Vedrai nel volto di quella infelice*, Allegro (2/4) in Fa maggiore, è sostitutiva di *Fra cieche tenebre*, Largo (3/8) in Mi maggiore, ed è stata inserita con un fascicolo supplementare prima di questa. L'aria originale è stata tagliata con la tecnica della cucitura, alla fine del recitativo precedente ha subito la stessa sorte di quello della scena terza di questo atto.

L'atto II, tra la scena undicesima e la scena quattordicesima, ha subito una tale rielaborazione che la ricostruzione di una versione primitiva qui rimane incompleta oltre che ipotetica. Questo è l'unico punto del manoscritto che contenga mutamenti sui recitativi. La base di partenza per una ricostruzione sono le incongruenze che si trovano intorno all'aria di Tam., *Siano gli astri a me tiranni*, che ora si trova nella scena undicesima; quest'aria infatti è preceduta dalla coda di un recitativo di Tamese e Cisardo cancellato con sbarrature fitte, che non compare nel libretto; poi è seguita da un recitativo di Tamese e Cisardo segnato come scena XIII.¹² In origine quindi l'aria *Siano gli astri* doveva trovarsi con il recitativo precedente nella scena tredicesima, ed è slittata nell'undicesima probabilmente per la rimozione dei brani precedenti.

Questo induce ad ipotizzare l'eliminazione, e la sparizione, di una prima versione dell'aria in scena undicesima e di tutta la scena dodicesima, oltre che della prima parte del recitativo di scena tredicesima, la cui coda precede l'aria *Siano gli astri a me tiranni*. L'ipotesi è appoggiata anche da motivi di regolare svolgimento dell'azione dram-

matica: infatti nel recitativo di scena undicesima Tamese si propone di svelarsi a Cisardo; nella coda del recitativo tagliato (ex scena tredicesima) si legge la conclusione di un discorso di Tamese, cui Cisardo risponde con stupore: evidentemente nel brano mancante, Tamese gli ha chiarito la situazione («[...] *possa l'alta mia fede*». Tam.: «*all'amor tuo si renda la dovuta mercede*». Cis.: «*Oh gran vicenda!*»); viene poi la prima versione del recitativo seguente, originariamente in scena quattordici, il cui testo dà per scontata la rivelazione (Cis.: «*Udito il gran racconto inorridisco, / come il villan che vede / arse le piante ed atterrato il grege / da folgore improvviso.*»); nella seconda stesura, dopo l'esclusione dei suddetti brani del tutto scomparsi, questo stesso recitativo ha dovuto essere riscritto, oltre che spostato alla scena tredicesima, per riferire l'avvenuta agnizione, che è riassunta nei primi tre versi (Cis.: «*Che intesi mai! Lisea / sotto spoglie non sue / qui leggi impone! Di Tamese / al gran racconto inorridisco, / come il villan che [...]*»).

La sequenza delle scene è stata reintegrata inserendo all'interno del fascicolo contenente il recitativo eliminato di Cisardo e Nicandro – scena quattordicesima della I^a versione – altre carte con i seguenti brani della nuova stesura: – la nuova scena dodicesima (recitativo e aria di Arsilda: *Son come farfalletta*); – il recitativo della scena tredicesima (già scena quattordicesima, modificato); – l'aria di Cisardo, per la scena tredicesima, ma poi esclusa dalla versione definitiva, *Quale all'onte de' venti sul monte*. Il seguente schema elenca l'ordine dei brani secondo i numeri delle carte, la loro posizione nella II^a versione e nella ipotetica I^a versione.

- cc. 119-120: recitativo: scena 11^a della I^a e della II^a versione;
 (Aria perduta della scena 11^a, I^a versione)
 (Scene 12^a della I^a versione, perduta)
 (Scene 13^a della I^a versione, prima parte del recitativo, perduta)
- c. 121r.: coda di recitativo; scena 13^a, I^a versione;
- cc. 121r.-123v.: aria *Sian gli astri a me tiranni*: scena 13^a della I^a versione e scena 11^a della II^a versione;
- c. 123v.: prima parte del recitativo (Cis., Nic.): scena 14^a della I^a versione;
- c. 124r.: recitativo (Ars.): scena 12^a, II^a versione;
- cc. 124v.-126v.: aria (Ars.): *Son come farfalletta*: scena 12^a, II^a versione;
- c. 127r.: recitativo (Cis., Nic.): scena 13^a della II^a versione (c. 127v. bianca);
- cc. 128r.-129r.: aria (Cis.): *Quale all'onte de' venti sul monte* (c. 129v. bianca);
- c. 130r.: seconda parte del recitativo (Cis., Nic.): scena 14^a della I^a versione;
- c. 130v.: aria (Cis.): *Quale all'onte de' venti sul monte bis*.

II.13; Cis: *Quale all'onte de' venti sul monte*. Quest'aria ha non solo due versioni musicali, Allegro (C) in Sol minore e Allegro (12/8) in Si bemolle maggiore, ma anche i testi poetici delle due stesure sono tra di loro concettualmente opposti per il tipo di raffigurazione emotiva del personaggio, irremovibile nella prima versione e incerto nella seconda. Lo stesso testo poetico, ancora variato, si trova poi l'anno successivo ne *L'incoronazione di Dario*, I.16. I risultati di questa elaborazione su parole e musica non devono essere sembrati soddisfacenti, dato che l'aria non è compresa nella versione definitiva. Prima delle due arie si trova il recitativo che da solo costituisce la scena; tra di esse si trova invece la fine della prima versione dello stesso recitativo che riprende da dove si era interrotto nella scena undicesima, e che è stato escluso con la cucitura delle due arie.

Atto III

III.8; Barz.: *Tornar voglio al primo ardore*, Andante alla francese (3/4) in Do minore. Segue su un fascicolo inserito l'aria sullo stesso testo ma in C, in Do minore, «con due corni da caccia», preceduta dagli ultimi versi del recitativo precedente ripetuti.

III.9; Lis.: *Cara gioia e bel diletto*, Allegro (3/8) in Fa maggiore: questa è l'ultima scena che è stata modificata. L'aria è stata tagliata e non sostituita, e non si trova altrove, come quasi tutte le altre arie eliminate.

In questa esposizione sono stati considerati solo i casi in cui la modifica ha interessato un intero brano, che è stato sostituito o solo escluso; ma esistono molte altre correzioni, che si possono definire correzioni di composizione in senso stretto, che riguardano la soppressione o sostituzione di poche battute o di una sezione di un brano; sono quelle effettuate durante la prima stesura della partitura e che fanno parte della normale elaborazione della composizione.

Un caso a parte è quello del coro della scena dodicesima del primo atto, *Amoretti vezzosetti*, per il quale Vivaldi ha iniziato a scrivere una ripresa, poi l'ha abbandonata con il risultato che il coro ora si conclude non nella tonalità di base, ma alla dominante; tutto ciò che rimane della prevista ripresa, cioè quel poco che è stato scritto, è costituito solo dal basso continuo e da poche battute di basso vocale. Questa seconda sezione di coro incompiuta si trova su due carte aggiunte, quindi forse doveva sostituire una ripresa originale che ora è stata eliminata senza lasciare traccia.

Confronto tra i testi delle due stesure

A questo punto si tratta di determinare, se è possibile, a cosa mirava Vivaldi operando tutti questi cambiamenti. I motivi dei cambiamenti musicali sono insondabili, in quanto per la maggior parte sono da imputare a scelte personali di Vivaldi. Non si può pensare che la censura si sia occupata della musica; né si può supporre che il cambio di qualche cantante abbia influenzato in questo modo sulla stesura della partitura (anche se in effetti un cambio c'è stato e per giunta nel ruolo di Barzane che è quello che conta il maggior numero di brani mutati), perché tutte le correzioni sull'autografo sono state fatte prima della messa in scena: la base per la prima esecuzione infatti è stata la copia, visto che il disordine rendeva l'autografo inutilizzabile a questo scopo, e la copia non riporta nessun cambiamento.

Si tratta quindi di vedere quali scopi sono stati raggiunti con le modifiche del testo poetico, cioè il modo con cui eliminazioni e sostituzioni di interi brani abbiano mutato lo svolgersi degli eventi nell'azione drammatica.

L'argomento della versione definitiva, risultato di tutte le modifiche è, sinteticamente, il seguente:

Antefatto: Tamese, erede al trono di Cilicia, sta sedando una rivolta ai confini del regno con l'aiuto dell'amico Barzane, re di Lidia e promesso sposo di Lisea, sorella gemella di Tamese. Durante il viaggio i due principi trovano ospitalità nella reggia di Ponto, dove si innamorano entrambi della regina Arsilda, che presceglie Tamese come suo sposo; nel viaggio di ritorno incontrano una tempesta e Tamese viene creduto morto. La madre dei gemelli, in funzione di reggente durante l'assenza di Tamese, induce allora Lisea ad assumersene l'identità per potergli succedere sul trono pur essendo donna, e finge col popolo che Tamese sia ritornato e Lisea sia morta.

Il sipario si apre sulla reggia di Ama, capitale di Cilicia, dove si stanno svolgendo l'incoronazione di Lisea creduta Tamese e le sue nozze con Arsilda. Lisea dice alla sposa di aver fatto voto di non consumare il matrimonio fino alla fine della guerra in corso contro Barzane, causata dall'offesa che Barzane recò a Lisea rompendo la promessa di matrimonio. Barzane riesce a raggiungere la reggia per rapire Arsilda, ma Tamese, che nel frattempo è rimpatriato e si aggira per la reggia travestito da giardiniere, lo ferma e lo fa imprigionare. Arsilda si innamora del finto giardiniere e viene colta da dubbi sulla propria fedeltà. Barzane viene visitato in prigione dal falso Tamese, che dopo avergli rimproverato aspramente il tradimento ed averlo visto pentito, gli rivela la propria identità e lo perdona; così anche Tamese viene riconosciuto: ognuno sposa il suo promesso e la guerra finisce.

Il primo testo escluso si trova, dopo un lungo recitativo di proteste di Arsilda e giustificazioni di Lisea sul tema delle nozze non consumate, nella seconda scena del primo atto ed è cantato da Arsilda:

Del goder, la bella spene,
par diletto, perché finge;
tutto quel ch'ama dipinge.
È penar, se poi ne viene
dal tardar spento il piacer.

Così in petto amante un core
prova certo il suo dolore,
et inombra il suo goder.

È sostituito da:

Io sento in questo seno,
che sol d'affanni è pieno,
pianger e sospirar l'afflitto core.
E veggio che dolente
con la sua fiamma ardente,
stassi vicino a lui languendo Amore.

Il brano sostitutivo non cambia molto l'atteggiamento di Arsilda, anche se tratta maggiormente delle sofferenze del cuore che non delle ritardate gioie del talamo.

La modifica successiva si trova alla scena quinta; l'unico personaggio della scena è Mirinda («principessa del sangue e confidente di Lisea») che, dopo aver raccolto lo sfogo di Lisea di cui conosce il segreto, si interroga sulla natura dell'amore. L'aria di questa scena rappresenta un caso unico: il mutamento apportatole è difficilmente spiegabile, dato che il testo sostituito non è stato escluso dall'opera, ma solo spostato all'ultima scena dello stesso atto. Si può solo presumere che sostituisse un altro brano finale eliminato e perduto; forse a causa del suo carattere lieto il brano *Io son quel gelsomino* è stato ritenuto più utile qui come conclusione dell'atto, che non nella scena quinta, dove è stato sostituito da un brano di pessimistiche considerazioni sulla natura dell'amore.

(ex I.5, ora I.15):

Io son quel gelsomino
vicino al ruscelletto,
che ascoso tra l'erbette
soletto se ne sta;
ch'ha sol con fresche aurette
diletto a favellar,
senza provar timor
che sopra il suo candor
ape a volar sen va.

Non m'è caro amor penando,
 ma cercar vo' la mia pace
 e godere in libertà.

È follia viver amando,
 se d'amor nuoce la face
 se un tormento è la beltà.

Nella scena sesta del primo atto Barzane sta giungendo segretamente alla reggia e, mentre si accinge a rapire Arsilda, canta nella prima versione dell'opera:

Sempre piace goder il suo bene,
 s'anche cinto da ferri e catene
 lo dovesse un inganno rapir.

Pur che acquisti d'un labbro i bei vezzi
 non si curi de' folli suoi sprezzi,
 a cui siegue ben tardo pentir.

Questo brano è stato sostituito da:

Dove sei bel volto amato
 chiaro sol degli occhi miei?
 Vieni, vieni, non tardar.

Il mio cor per te piagato,
 perché ingrata tu gli sei,
 alta impresa vuol tentar.

Anche in questa scena l'atteggiamento del personaggio è solo un po' mitigato, ma non tanto da cambiare il corso degli eventi, nonostante l'esclusione, rispetto al testo originale, dei cenni all'intenzione di rapire e far prigioniera Arsilda.

La sostituzione della scena settima tocca un'aria di Tamesè, che nel recitativo precedente sfoga la propria ira contro l'amico traditore e la sorella usurpatrice, e medita vendetta:

Va per selve e sol pien d'ira
 quel leon che il nido amato
 cacciator le devastò;

né s'accheta se non mira
 il suo affronto vendicato
 col sbranar chi lo rubò.

Il testo è sostituito con:

La tiranna avversa sorte
mi vedrà sul patrio trono,
tornerò qual fui, qual sono,
a dar leggi ed a regnar.

Qui i propositi di vendetta di Tamese sono sostituiti dall'intenzione di riconquistare ciò che gli spetta per diritto. La modifica seguente comporta l'esclusione senza sostituzione dell'aria della scena decima, in cui Barzane, fatto prigioniero da Cisardo, si lamenta della sua triste situazione:

L'esser vinto non son le mie pene,
ché ben spesso perdendo diviene
dell'eroe più grande il valor.

Quel che solo si fa mio tormento
è il contento dell'empio tuo core,
è lo scherno di un misero amor.

Il primo mutamento dell'atto secondo si ha nella scena seconda in cui Barzane, dopo gli aspri rimproveri del falso Tamese per aver tradito la promessa fatta a Lisea, si pone dei dubbi sui propri sentimenti:

Ah non so se quel ch'io sento
è virtù di un pentimento,
o rimorso del mio error.

Ma che giova alma pentita,
se qui veggio incenerita
l'alta idea del primo ardor?

Mentre nel brano originale dominano rimorso e pentimento, in quello sostitutivo Barzane sente rinascere l'antico sentimento per Lisea, anche se ancora non sa che non è morta, e che è con lei e non con Tamese che sta parlando.

Ben conosco a poco a poco
risvegliarsi il primo foco
da li palpiti del cor.

E un spavento in me risento
che capir no'l posso ancor.

Dalla scena terza del secondo atto l'aria di Tamese è stata tagliata e non sostituita, così che la scena si compone di un solo lungo recitativo; il testo non sembra contenere niente che giustifichi l'esclusione di questo brano:

Va superbo quel vassallo
ch'ha per gloria d'ubbidire
alma grande, invito re.

Saria l'oro un vil metallo,
ma sol mostra invito ardire
perché il sol suo duce egli è.

Scena ottava: Il falso Tamese svela a Barzane che Lisea vive in una segreta della reggia, e gli ingiunge di andare a visitarla e di pentirsi del suo tradimento. Nella prima versione figurano i seguenti versi, brevi e incisivi:

Fra cieche tenebre
d'un nero carcere
vanne la misera
a consolar.

Ma se rimorso senti,
fra quei tormenti
senza conforto
non la lasciar.

I versi sostitutivi sono più diluiti e meno imperativi:

Vedrai nel volto di quella infelice
che languendo il suo core ti dice:
torna fido al costante mio amor.

E se marmo non cinge il tuo petto,
in te sveglia quel tenero affetto
che punire sol puote il tuo error.

Anche se in ambedue i testi la prima strofa parla della sofferenza di Lisea e la seconda del rimorso di Barzane, l'energia generale nel secondo brano è smorzata.

Un caso interessante è costituito dalle modifiche apportate al testo della scena tredicesima: Tamese ha già svelato l'inganno ad Arsil-da; Cisardo (zio dei gemelli), venutone a conoscenza, manifesta il suo turbamento a Nicandro (un altro principe amico di Tamese); l'aria di

Cisardo ha due versioni (nessuna delle quali entra poi nella versione definitiva): nella prima il personaggio professa una fede incrollabile e una volontà ferrea:

Quale all'onte de' venti sul monte
forte pianta agitata non cede
tal mia fede costante sarà.

E il mio core sol pien di valore,
nel cimento del gran tradimento,
la sua gloria mostrar più saprà.

La seconda versione invece mostra Cisardo dubbioso e indeciso sul da farsi:

Quale a l'onte de' venti sul monte
debil pianta agitata si mira,
tal s'aggira quest'alma nel seno.

La fortezza l'avviva, l'inalza,
poi il timore a terra la sbalza
così intanto il mio core vien meno.

La terza versione di questo testo, che si trova ne *L'incoronazione di Dario*, I.16, è ancora modificata, mostrando questa volta incertezza nella prima strofa e un barlume subito smorzato di fermezza nella seconda:

Quale a l'onte de' venti su'l monte,
debil pianta agitata si mira,
tal s'aggira quest'alma nel seno.

La speranza l'avviva, l'inalza,
ma il timore che a terra m'incalza
non mi lascia godere il sereno.

L'unica modifica dell'atto terzo che riguardi un intero brano si trova nella scena nona in cui l'aria di Lisea è stata tagliata e non sostituita:

Cara gioia e bel diletto
provo in petto e sento in cor,
e a me intorno fan soggiorno
sol per gloria del mio amor.

Anche qui è difficile congetturare sui motivi che hanno portato all'esclusione di questo brano; si può solo dire che è improbabile che le cause siano da cercare nel contenuto del testo.

Le scene modificate sono dunque 14 e le modifiche hanno interessato tutti i personaggi, ad eccezione di Nicandro, per il quale d'altra parte in tutta l'opera vi sono solo tre brani solistici e uno d'insieme. I brani mutati si suddividono tra i vari personaggi come segue:

Barz.: I.6, I.10, II.2, III.8

Lis.: I.14, II.8, III.9

Tam.: I.7, II.3

Mir.: I.5, I.15

Ars.: I.2

Cis.: II.13

La prima impressione è che i brani sostitutivi siano spesso meno scorrevoli metricamente rispetto agli originali. Ma la differenza principale fra brani originali e sostitutivi sta nell'intensità degli affetti: mentre i testi della prima versione esprimono atteggiamenti e sentimenti molto forti, questi sono attenuati nella seconda, tanto da far pensare che uno dei motivi del rifiuto dei censori fosse la violenza delle passioni narrate in questo libretto.

Quali che siano stati i motivi di una così imponente rielaborazione della partitura, il lavoro di ricostruzione, oltre a consentire delle ipotesi sulla prima versione del libretto, ha portato al recupero di testi poetici e musiche che, dopo l'esclusione da quest'opera, in gran parte non sono stati più ripresi nemmeno in versione modificata.¹³

¹ R. GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, ERI, Torino, 1973, p. 141. Anche M. TALBOT (in *Vivaldi*, EdT, Torino, 1978, p. 53) e P. RYOM (in *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977, p. 371) citano il documento su cui si basa Giazotto, dicendo che l'opera era destinata all'Ascensione del 1715, ma il libretto fu rifiutato dalla censura. Cfr. K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991, p. 30; cfr. anche M. TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Olschki, Firenze, 1991, p. 117, n.° 366, che rimanda a E. SELFRIDGE-FIELD, *Dating Vivaldi's Venetian Operas*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 5, 1984, pp. 53-64. Nessuno di questi autori, nemmeno Giazotto che ne parla per primo, fornisce dati precisi sul documento che testimonia il provvedimento della censura.

² E. SELFRIDGE-FIELD, *Dating Vivaldi's*, cit., p. 56.

³ Si veda P. RYOM, *Les manuscrits*, cit., p. 103.

⁴ Nella schedatura dei drammi per la *Storia della musica teatrale a Venezia* di FRANCESCO CAFFI, I-Vnm, Cod. it. IV, 749 (10463-4), la scheda dedicata ad *Arsilda* è la n. 406: come interprete nel ruolo di Barzane è citato solo Valcata e non si nomina Cristini.

⁵ Lalli fa sentire le sue ragioni nella dedica del libretto stampato «All'illustris. Signore il Sig. Giacomo Brivio»: «[...] così per l'insufficienza del suo maestro che la compose, come per il gusto di coloro li quali han voluto in essa non già quello che ragionevole appariva, ma tutto quello che apertamente non si doveva, è tale che per la mia non la riconosco per che rossor n'averia in veggendola così affatto cangiata dal mio primo disegno, e per l'arie e per la sua giusta sceneggiatura».

⁶ Si vedano ad es. le due versioni dell'aria *Quale all'onte de' venti sul monte*, che si trovava originariamente in *Arsilda*, II.13, e che poi è stata esclusa forse per l'impossibilità di adattarla in modo soddisfacente. Si confronti anche la terza versione dello stesso testo ne *L'incoronazione di Dario*, I.16.

⁷ Cfr. P. RYOM, *Les manuscrits*, cit., p. 66.

⁸ P. EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 11, 1990, p. 36.

⁹ In tutte le opere di questo periodo i fascicoli sono numerati nell'angolo superiore destro; si veda P. RYOM, *Les manuscrits*, cit., p. 74.

¹⁰ Cfr. P. RYOM, *Les manuscrits*, cit., p. 66.

¹¹ P. RYOM, pp. 370-377, ha descritto piuttosto dettagliatamente la situazione del manoscritto autografo del primo atto; trattando dei due recitativi consecutivi che si trovano nella prima scena, si pone il problema di giustificarli supponendo che fossero in origine divisi da un brano poi tolto e perduto, uno spettacolare giuramento che interromperebbe il dialogo, e che non si troverebbe nelle partiture, ma sarebbe indicato nel libretto (p. 374). Visto lo stato del manoscritto in questo particolare punto e anche la coerenza del testo nel libretto, sembra più probabile che il giuramento sia da identificare semplicemente con il testo dei versi (nn. 18-22) che concludono il primo recitativo della scena. Esso compare in tutte e due le partiture: *Lis*. «E per quanto han di sacro/gli uomini in terra e gli alti numi in cielo/giuro non mai le vostre leggi, i riti/con disprezzo macchiar: e perché possa/esser mancando a voi vile spergiuro/sul brando l'osservanza ecco ne giuro». Se invece Ryom si riferisce alla didascalia iniziale che parla di un giuramento del popolo, questo si trova regolarmente, sia nel libretto sia nelle partiture, nel coro che segue il recitativo di Cisardo. Forse può indurre in dubbio l'indicazione del libretto che segue questi versi: «finito il giuramento e il coro Lisea creduta Tamese cala dal trono», in quanto l'unico coro della scena si trova, sia nel libretto sia nella partitura, prima e non dopo il giuramento, e non ne è segnata nessuna ripresa; si può quindi tutt'al più ipotizzare la mancanza di un coro dopo il giuramento. Con il giuramento di Lisea la carta (c. 8v) si conclude con aspetto compiuto e quella seguente (c. 9r) riprende il testo del recitativo successivo regolarmente; forse fra le due potrebbe esserci stata una carta ora perduta, contenente un coro in cui il popolo giura fedeltà a Lisea, ma di questo non c'è traccia nemmeno nel libretto.

¹² Parte dell'ipotesi viene a cadere se si suppone che le cifre romane «XVIII», che numerano la scena, comprendano una «I» di troppo e che in realtà l'autore volesse scrivere XIII; anche questo è possibile dato che la scena quattordicesima successiva e anche quella del primo atto sono numerate «XIV».

¹³ Quest'affermazione è da prendere con beneficio d'inventario: il confronto è stato condotto partendo dagli incipit testuali – visto che fino ad oggi non esistono incipiti musicali di arie di Vivaldi – e verificando poi se ad analogie poetiche corrispondevano analogie musicali.

Base iniziale per i confronti è stato l'elenco contenuto in A.L. BELLINA, B. BRIZI, M.G. PENSA, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982. A questa recensione sono sfuggite alcune arie: II.6 *Su alla caccia, si gridi alla caccia*; II.9 *Quel usignolo*; un altro testo con questo incipit si trova nell'elenco, ma si tratta di quello da *L'Oracolo in Messenia*, e non sembra presentare parentele con quello di *Arsilda*. Del testo in III.12, coro: *D'Imeneo la bella face* invece è stato registrato il secondo verso (*D'un tal dì sia lo splendor*) e non il primo. Due versi in I.8 («So ben io

qual pena sia/viver sol con la speranza»), che presentano qualche problema di classificazione, ma che per la sostanza musicale costituiscono in effetti il testo di una arietta, sono ugualmente stati tralasciati.

In qualche caso le analogie sono state riscontrate con la visione diretta dei manoscritti di Vivaldi. M. TALBOT, *Vivaldi*, EdT, Torino, 1978, p. 259, a proposito del materiale musicale riutilizzato, riferisce che due composizioni sacre, *Ad corda reclina* RV 646, e *Ihr Himmel nun*, RV 648, sono *contrafacta* da *Arsilda*.

"Arsilda regina di Ponto": A Reconstruction of the Original Version

(Summary)

The autograph of *Arsilda regina di Ponto* has survived in a state of considerable disarray. This fact can be explained by assuming that Vivaldi was forced to alter the finished score. Indeed, it would appear that Lali's libretto was rejected by the censors subsequent to Vivaldi's completion of the music.

Comparison of the two complete surviving sources of the opera – both of which, the autograph and a copy, are contained in Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Foà 35 – confirms the existence of two separate versions. In general, the differences regard the substitution of entire arias. In the autograph, the new pieces were added on gatherings inserted before, after or in the middle of those containing the original arias. The pages of the discarded text were sewn together at the margins; the stitches have since been removed, but the holes remain. Binding errors and the absence of some pages serve only to increase the general sense of disarray.

The original version presumably more closely represents the intentions of the poet who, in the preface to the printed libretto, disowns the revised text. The libretto was published on the occasion of the opera's production at the Teatro S. Angelo, Venice, in autumn 1716; no libretto survives for a further performance of the opera later that year in Kassel.

Unlike the autograph, the copy is both well ordered and legible. It contains no more than a few small copyist's errors – for example, the erroneous copying and subsequent cancellation of the opening words of an omitted text. The overture is missing; it was probably transferred to the score of *Teuzzone* (Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Giordano 36, fols 293r-298v), whose overture corresponds in all respects to that of the autograph of *Arsilda*.

A study of the corrections in the autograph score permits a hypothetical reconstruction of the original libretto and the recovery of a series of poetic and musical texts which, having been excluded from this opera, remained largely unused in original or modified form.

Ancora sull'ultima residenza vivaldiana

Gastone Vio

La documentazione in nostro possesso relativa all'arrivo a Venezia della notizia della morte di Antonio Vivaldi si ferma – come data più vicina alla sua scomparsa – al 3 settembre 1741,¹ quando le sorelle Margherita e Zaneta Vivaldi, residenti ancora in quella che era stata l'ultima abitazione del Prete Rosso,² ottennero da una magistratura veneziana il sequestro conservativo di tutto ciò che si trovava nella loro casa e che fosse potuto appartenere al fratello defunto.

Su indicazione del dottor Federico Montecuccoli degli Erri, cui vanno i nostri ringraziamenti, pubblichiamo un inventario di quanto effettivamente si rinvenne nella stessa abitazione in una data assai vicina ai fatti già noti, sebbene non sia, questo, l'inventario di cui si fa parola nel documento del 3 settembre 1741, ma sia pur sempre interessante, essendo l'unico che, allo stato attuale delle conoscenze, possediamo.³

Adì 15 settembre 1741

Sue Signorie illustrissime i Signori ser Alessandro Semitecolo e ser Anzolo Memo 3°, Illustrissimi Giudici del Examinador così instando domino Artabano Torri per le sue rappresentanze, hanno ordinato che da domino Antonio Butta publico comandador possi bollar nella casa di ragione del quondam reverendo don Antonio Vivaldi et bollato che sii dal nodaro del presente officio a quale spetta con la assistenza del sudetto comandador, sia inventariato li mobili et effeti in essa casa contenuti per cautione delle ragioni et ationi per le sue rapresentanze tiene il sudetto Artabano verso l'heredità del quondam reverendo don Antonio Vivaldi e per gli effeti di giustitia.

R. Miola comandador

die dicta

Conferitomi io Antonio Gasparini nodaro del ufficio del Examinador in executione dell'ordine di sue Eccellenze di questa matina in contrà di san Salvador, in calle de chà Bembo, alla casa del quondam reverendo don Antonio Vivaldi per un inventario di mobili et effeti esistenti in detta casa di ragione del quondam sudetto, per cautione delle ragioni et ationi tiene domino Artabano Torri verso il quondam sudetto ad istanza del sudetto Torri et per li effeti di giustitia e prima.

Nel porticho⁴

Sette pretine⁵ fodrate di terlice⁶ rigata
Dodici careghe⁷ di brocadelo zallo⁸ e rosso vechie
Quatro tavolini di perer⁹ nero
Una tavola ovata di albeo¹⁰ con coperta felzada¹¹ rigata
Una caseeta¹² con orologio rotto
Otto portiere de razza¹³ verde vechie con suoi ferri
Cinque careghe di pagia¹⁴
Due quadreti sancti
Due armeri¹⁵ di albeo lunghi dipinti alla chinese vuoti¹⁶

In una camera grande guarda sopra la riva del Ferro¹⁷

Un fornimento di cuori d'oro¹⁸ lache e oro di pelle n° 165 circa
Una portiera di brocadello¹⁹ rosso e zallo con sua buona gratia con sopra diversi scudelini²⁰ da caffè
Quatro quadri con soaza²¹ dorata con figure
Un deto con soaza d'oro piccolo con Beata Vergine
Sei lumiere dipinte alla chinese
Altri tre quadreti pecenini²²
Altra buona gratia con sopra porta di brocadello zallo e rosso con sopra scudelini da caffè
Un tavolin di legno di Giuda,²³ sopra del qualle
Una fortiera²⁴ con le chichere da chiocholata²⁵
Altre cichere da caffè tutte dipinte alla chinese scura²⁶
Due buffeti
Un tavolino di noghera²⁷
Un carabatolo con molte tazze e goti²⁸ di vetro
Due coltrine di tella verde alli balconi con suoi ferri
Due sotto balconi tella imprimida

In un camerino atacato alla sudetta camera

Un fornimento di cuori d'oro lacha e oro di pelle n° 50 circa
Due letti piccoli cioè due stramazzi²⁹ per letto piccoli, lenzioli³⁰ tre, pagiarizi³¹ cusini tre con intimele³² quatro, tre coperte e due copertori³³
Altro stramazzo di lana con un lenziol con sue tavole e cavaleti
Sette careghe di pagia
Una comodità di albeo
Un armer di albeo lungo dipinto alla chinese, vuoto³⁴
Un quadro con soaza dorata con una testa mezana
Uno detto con soaza di perer nero sudizo³⁵
Due detti piccoli paeseti
Un sotto balcon
Nove careghe de pagia

Nella cucina

Otto piati de latesin³⁶ de Faenza

Otto detti de latesin schietti³⁷

Due sechi³⁸ da aqua di rame, un grande et uno piccolo

Candelieri di otton stagnado due

Due armeri di albeo da cucina con caselle³⁹ con entro un mantil,⁴⁰ quatro tovaglioli vari pironi⁴¹ e corteli di ferro con manicho di osso nero

Una tavola tonda d'albeo

Una cazza⁴² di rame

Un mena rosto⁴³ con suo spedo⁴⁴

Un bufeto di albeo

In altra camera apreso la cucina

Un fornimento di telle dipinte di pelle n° 60 circa con sue colone

Due coltrine di tella alli balconi con suoi ferri

Altra camera attaccata alla sudetta

Un fornimento di cuori d'oro lacha e oro di pelle n° 150 circa

Due sopra porte con sue portiere di rassa rossa con suoi ferri⁴⁵

Due coltrine di tella zalla alli balconi con suoi ferri

In un andeto vicino alla scala del portico

Un fornimento di cuori d'oro vecchi di pelle n° 65 circa

A meza scala

Un feral di banda⁴⁶ con sue lastre

Nella intrada

Quatro banchi di albeo vecchi.

Nulla sappiamo dire riguardo alla persona in nome della quale è stato fatto questo inventario. Si trattò, con tutta probabilità, di un legale che agiva per conto di persone delle quali non vengono qui specificati i nomi. Questo, in tutti i casi, fu un pignoramento diverso e successivo a quello richiesto dalle sorelle del defunto Prete Rosso.

Circa il legale che volle questo pignoramento possiamo solo azzardare una supposizione: non molto lontano dall'abitazione di Anna Girò, che sappiamo si trovava nel 1740 nei pressi del Teatro S. Angelo, abitava, in Calle della Masena, un certo Francesco Torri. Non abbiamo elementi per poter affermare che si tratti di qualcuno appartenente alla stessa famiglia di Artabano Torri, per cui resterebbe nel campo della pura fantasia chi volesse vedere in questo intervento legale una tutela di eventuali interessi da parte della Girò nei confronti dei beni di Vivaldi.

Abbiamo già segnalato un precedente inventario di quanto fu trovato nel 1706 in questa stessa abitazione,⁴⁷ nell'epoca in cui i Vivaldi risiedevano ai Santi Filippo e Giacomo.

Nel vecchio inventario, per quanto si riferisce al «portico», notiamo che erano menzionate sei porte, al di sopra delle quali vi erano altrettanti dipinti. In questo inventario del 1741 sono invece menzionate otto porte, con altrettante tende vecchie, le quali, con tutta probabilità, erano state messe in opera quando i Vivaldi erano andati ad abitare, nel 1730, in questa casa; tende che, nell'estate del 1741, mostravano il logorio dovuto al loro lungo servizio. La differenza circa il numero delle porte ricordate nei due inventari può essere spiegata facilmente: le due porte in più erano quelle che immettevano una alla scala che portava alla stanza superiore, e l'altra al sottoscala della medesima.

Solo nel numero delle sedie i due inventari possono apparire discretamente concordanti. In quest'ultimo inventario non compare alcuno strumento musicale, ma fino al maggio dell'anno precedente, quando Vivaldi lasciò Venezia, se non proprio in questo locale almeno in altre stanze della casa non potevano mancare strumenti musicali. Non riteniamo del tutto improbabile che il violino di Giovanni Battista Vivaldi potesse trovarsi ancora, al momento di questo inventario, nella stessa casa, ma le due sorelle di Antonio potevano con tutta facilità aver dimostrato essere stato, quello, un oggetto di loro appartenenza in quanto ereditato dal padre.

Anche nelle più povere abitazioni del popolo si contavano a decine i quadri appesi alle pareti. Nel caso in cui si fosse trattato di semplici stampe, questo particolare veniva ricordato negli inventari. In questa che fu l'ultima abitazione di Vivaldi pare ci fossero ben pochi quadri alle pareti, tra i quali non è ricordato alcun ritratto né di Antonio Vivaldi né dei suoi familiari: si trovarono solamente due quadretti di santi, altri tre piccoli quadretti, una piccola Madonna e due «piccoli paesetti», unitamente a quattro dipinti «con figure» e ad una «testa mezzana», riducibili forse ad anonimi ritratti.

C'è da notare che in questo inventario non si fa alcun cenno al «meza» (mezzanino, tra il piano dell'entrata – probabilmente adibito a magazzini – e il piano di cui si parla nell'inventario), che pure faceva parte dell'appartamento preso in affitto dai Vivaldi nel 1730, come pure viene del tutto tralasciato ogni cenno all'unica stanza che esisteva al piano superiore. Si può supporre che in quei locali vivessero abitualmente le due anziane sorelle, e che fossero stati quindi riconosciuti come appartenenti esclusivamente a loro, e non soggetti perciò ad inventariamento e a pignoramento per quanto riguardava il loro contenuto.

¹ Vedi G. VIO, *Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, p. 89.

² Vedi G. VIO, *Ancora due residenze vivaldiane a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, p. 24.

³ ARCHIVIO di STATO di VENEZIA, *Giudici dell'Esaminador, Inventari*, Busta 14.

⁴ Malgrado si trovino ai nostri giorni, in aggiunta al più che centenario vocabolario del dialetto veneziano del Boerio, altre analoghe pubblicazioni (ultime, tra le altre: A. VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, 1992, e G. FOLENA, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Venezia, 1993), alcuni vocaboli pongono ancora degli interrogativi. Folena, alla voce «portego» cita Boerio: «Sala, luogo principale e più vasto della casa». Da questo locale, che solitamente coincideva con la stanza d'ingresso dell'appartamento e dal quale si accedeva alle altre stanze del medesimo, quasi sempre ha inizio la registrazione degli inventari dell'epoca. Boerio fa una distinzione tra «portego da basso», che si identifica con l'entrata di una casa, e «portego» che egli definisce come sopra si è detto.

⁵ Il Vitali, *op. cit.*, ci informa che con questa voce si intendeva un tipo di veste maschile, stretta dall'alto verso il basso ed allacciata, sul davanti, con numerosi bottoni. In questo inventario non crediamo si voglia parlare di vesti ma piuttosto di un certo tipo di sedia, in altri inventari indicata come «carega alla pretina».

⁶ Tessuto molto resistente con tre fili, per lo più canapa, lino, cotone.

⁷ Sedie.

⁸ Giallo.

⁹ Legno di pero.

¹⁰ Abete.

¹¹ Tipo di tessuto piuttosto grosso.

¹² Piccolo cassetto.

¹³ Panno di lana grossolano ed ordinario, con il quale per lo più si foderava il «felze», detto anche «il coperchio delle gondole».

¹⁴ Paglia.

¹⁵ Armadi. Probabilmente questi armadi, vuoti al momento della stesura dell'inventario, avevano contenuto la biblioteca musicale di Vivaldi.

¹⁶ L'aggettivo «vuoti» è stato aggiunto con altra penna.

¹⁷ Le parole «la riva del Ferro» sono state aggiunte correggendo con altra penna la dicitura «il canal».

¹⁸ Pannelli di cuoio inciso, variamente dipinti e dorati, che venivano usati per adobbare le pareti di una stanza.

- ¹⁹ Broccatello.
²⁰ Scodellini.
²¹ Cornice.
²² Piccolini.
²³ Si tratta del «cercis siliquastrum», pianta della famiglia delle leguminose il cui legno è pregiato.
²⁴ Vassoio.
²⁵ Cioccolata.
²⁶ «tutte dipinte alla cinese scura» sono parole aggiunte con altra penna.
²⁷ Noce.
²⁸ Bicchieri.
²⁹ Materassi.
³⁰ Lenzuola.
³¹ Pagliericci.
³² Federe.
³³ Copriletti.
³⁴ L'aggettivo «vuoto» è stato aggiunto successivamente, con altra penna. Forse in questo armadio erano posti, un tempo, i libri di musica di uso più immediato.
³⁵ Forse si intendeva dire in disordine.
³⁶ Maiolica di fabbricazione faentina, vedi A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Storia della ceramica a Venezia*, Firenze, 1981, pp. 26 nota 65, e 379.
³⁷ Terraglia semplice, senza alcuna decorazione.
³⁸ Secchi.
³⁹ Cassetti. Il contenuto di questi cassetti è stato aggiunto con altra penna.
⁴⁰ Tovaglia.
⁴¹ Forchette.
⁴² Mestolo.
⁴³ Girarrosto.
⁴⁴ Spiedo.
⁴⁵ «con suoi ferri» aggiunto con altra penna.
⁴⁶ Fanale di lamiera.
⁴⁷ Vedi G. VIO, *Ancora due residenze vivaldiane*, cit., p. 27.

More about Vivaldi's last Residence

(Summary)

The earliest documents regarding the arrival in Venice of the news of Vivaldi's death can be traced to 3 September 1741, when the Venetian magistrates granted his sisters Margherita and Zaneta receivership of the objects to be found in their common abode (in Calle S. Antonio) and whatever else might have belonged to their dead brother (cf. Gastone Vio, *Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, "Informazioni e studi vivaldiani", 11, 1990, pp. 89-96).

The present study contains information regarding an inventory drawn up on 15 September 1741 on the occasion of a further protective sequestration requested by a certain Artabano Torri.

Whereas no inventory is attached to the document of 3 September, that of 15 September contains a listing, room by room, of the furniture and of other objects belonging to Antonio Vivaldi which, on the date in question, were found in his abode. The list is included in the present article.

It is worth noting that the two wardrobes mentioned in the listing, which presumably contained Vivaldi's musical library, were empty on the date of the inventory. Indeed, the listing makes no mention whatever of musical instruments, scores or other music books.

Finally, it should be noted that the inventory contains no information on furniture and other objects found on the *mezzanino* (a floor with low ceiling, located between the ground floor – itself probably used as storage – and the so-called *piano nobile*, which figures in the inventory). Likewise, no mention is made of the contents of the single room existing on the floor above the *piano nobile*. These rooms were very probably used by Vivaldi's two sisters as their living quarters. They were not included in the inventory insofar as their contents would almost certainly have been recognized as belonging to the sisters themselves.

Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?

Jutta Wende

Das Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna verwahrt das Bildnis eines Geigers und Komponisten, welches nach wohl überwiegender Auffassung als ein Porträt Antonio Vivaldis gilt (Abb. 1).

Es handelt sich um ein Halbporträt mit dem Format 91 × 74 cm und somit um ein etwa lebensgroßes Bildnis. Das Gemälde ist weder signiert noch datiert. Den Maler kennt man nicht. Obwohl es sich um ein hübsches, insbesondere auch aufschlußreiches Bild handelt, erkennt man doch, daß dies kein Werk aus Meisterhand ist. Es ist im Stile Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) gemalt, eines Künstlers, der mit seinen kräftigen Farben und starken Lichtkontrasten noch dem Barock und der Rubens'schen Manier und mit der Gefälligkeit seiner Darstellung schon dem Rokoko angehörte. Sehr häufig, fast typischerweise, findet man in den Bildern dieses Malers unauffällige, versteckte Details, mit denen der Künstler die von ihm dargestellte Szene oder Person kommentiert, manchmal auch decouvriert.

Ob es sich bei dem hier dargestellten Musiker um Don Antonio Vivaldi handeln kann, entscheidet sich an einem solchen Detail, klein zwar, doch bedenklich genug: Der Mann trägt einen Ring am Ringfinger seiner rechten Hand. Vivaldi aber war Priester. Er wurde zwar von seinen Dienstpflichten suspendiert, behielt den Status jedoch zeitlebens bei und trug, wie wir aus Ghezzi's Zeichnung erfahren, pflichtgemäß auch die Tonsur. Das Tragen von Ringen war (und ist) nach kanonischem Recht aber den hohen geistlichen Würdenträgern vorbehalten. Einfachen Priestern wie auch Vivaldi waren Ringe hingegen verboten. Wer den Dargestellten für Vivaldi hält, traut ihm also einen Ungehorsam gegen die priesterlichen Standesregeln zu, der sich, wie wir sehen werden, nicht einmal in dem Verbot, sich mit Ringen zu schmücken, erschöpft haben dürfte.

Vivaldis Gehorsam gegen die Pflichten des Priesterstandes sind sicher Ansichtssache. Falls man ihm den mit diesem Ring dokumentierten Ungehorsam nicht zutraut, so wäre dies ein ausreichender, andererseits aber auch der einzige Grund, seine Identifizierung mit dem Musiker im roten Mantel abzulehnen

Vor kurzem erschien in dem Heft *Vivaldi. Vero e falso* (Olschki, Firenze, 1992) ein sehr ausführlicher Diskussionsbeitrag zu diesem anonymen Porträt. Die beiden Autoren Farges/Ducastel-Delacroix meldeten Zweifel an der Identität Vivaldis mit dem «roten Musiker» an, nicht jedoch wegen des oben erwähnten Ringes, sondern wegen

Maßabweichungen beim Vergleich dieses Porträts mit den beiden unbestrittenen von La Cave (Abb. 2) und Ghezzi (Abb. 3). Die beiden Autoren haben die Auskünfte der drei Porträts zwar akribisch genau gesammelt und verglichen. Dennoch überzeugt mich ihr Beitrag nicht, da nämlich allenfalls zweitrangige Kriterien in den ersten Rang erhoben, erstrangige Kriterien hingegen übersehen wurden und da es vor allem auch an einer hinreichend kritischen Prüfung der Glaubwürdigkeit aller Angaben fehlt.

Wer immer sich einem Kunstwerk des Settecento nähert, muß umdenken und berücksichtigen, daß man Wahrheit und Wirklichkeit damals durchaus anders mitzuteilen pflegte als heute üblich und daß man auch die Akzente anders setzte. Man schätzte die Natur und die Nacktheit der Tatsachen nicht. Man servierte den gebratenen Fasan in vollem Federschmuck und wußte dennoch, daß die Federn nur der schönen Form dienten, aber keinesfalls mitgegessen werden sollten. Wer zum Fleisch vordringen will, muß also die ausgeprägte Vorliebe jener Zeit für die schöne Form, für Verzierung, Überhöhung, Bedeutung und Anspielung mitberücksichtigen. Das gilt insbesondere für ein Gemälde aus der Hand oder aus dem Umkreis Giuseppe Maria Crespis, der nicht nur Porträt-, sondern auch Mysterienmaler war und sich durch eine ausgeprägte Vorliebe für Sinnbilder auszeichnet. Mir scheint, Farges/Ducastel-Delacroix haben bei aller Maßarbeit hin und wieder auf den Federn gekaut. Sie haben den vermeintlich zu kleinen Augen und der zu wenig fliehenden Stirn des Musikers im roten Mantel eine unangemessene Wertigkeit gegeben.

Vor allem haben sie, wie ihre Schlußbemerkungen zeigen, zwar erkannt, doch bei der Auswertung der Porträts nicht konsequent berücksichtigt, wie schillernd die Kriterien für ein Bildnis sind und daß es vor allem auf die Person ankommt.

Ein Porträt ist nicht schon dann ein gelungenes Bildnis, wenn es die Gesichtszüge des Modells genau und wirklichkeitsgetreu darstellt. Fotos genügen diesen technischen Anforderungen fast immer, und dennoch denkt man häufig: «Das bin ich doch gar nicht!» Andererseits gibt es hervorragende Porträts in großer Zahl aus fast jeder Epoche, die auf Wirklichkeitsnähe im vorerwähnten Sinn verzichten, gleichwohl aber sehr deutlich darüber Auskunft geben, wer und wie das Modell «sei». Man kann nicht oft genug betonen, daß ein Porträt eben nicht in der lebenswirklichen Darstellung physiognomischer Einzelheiten besteht und daß Naturgetreue dieser Art häufig sogar bewußt vermieden wird, weil der Künstler es ablehnt, die Natur sklavisch nachzuahmen, oder aber weil die Länge der Nase und Breite des Mundes als bloße Zufälligkeit über die

Person als solche nichts aussagt. Ein Porträt ist vielmehr dann ein Porträt, wenn das Modell findet: «Das bin ich», und wenn der Betrachter sagt: «Das ist er/sie». Immer kommt es darauf an, zu zeigen, wer, wie und was der Dargestellte ist. Wie er aber im einzelnen aussieht, kann völlig nebensächlich sein.

Da die künstlerischen Absichten, Fähigkeiten und Stilmittel der drei bildenden Künstler hier sehr voneinander abwichen, wären maßgenaue Übereinstimmungen der Gesichtszüge aller «drei Männer» geradezu ein Wunder.

Ghezzi genießt unter diesen drei Künstlern ersichtlich den bei weitem höchsten künstlerischen Rang. Seine Zeichnung des roten Priesters ist treffsicher und formvollendet. Überdies hat er Vivaldi zweifellos auf Grund eigener Anschauung dargestellt. Dennoch sah Vivaldi (auch nach Farges/Ducastel-Delacroix' Auffassung) keineswegs genauso aus, wie Ghezzi ihn zeichnete. Ghezzi war nämlich Karikaturist. Folglich mußte er überzeichnen.

La Cave hingegen war Kupferstecher. Kupferstecher haben es immer ein wenig schwerer als Maler und Zeichner, da sie mit dem harten Grabstichel arbeiten und das endgültige (nämlich umgekehrte) Ergebnis ihrer Arbeit nicht vor ihren Augen wachsen sehen. Jeder sieht sogleich, daß es mit La Caves handwerklichen Fertigkeiten nicht weit her gewesen sein kann. Sein Vivaldi wirkt sehr unnatürlich, fast wie falsch zusammengeschaubt. Die Augen sind keine Menschengenauigkeiten, sondern Eulenaugen, die tiefschwarzen Brauen passen nicht zu einem Rothaarigen, und das völlig glatte, faltenlose Gesicht ist nicht das eines 47-jährigen Mannes. Das Bildnis sieht so unwirklich aus, daß es tatsächlich scheint, als habe La Cave sein Modell nie gesehen, sondern lediglich eine in Venedig von fremder Hand gefertigte, ihm nach Amsterdam zugeschickte Skizze ausgearbeitet.

Ein Porträt in Öl hingegen ist ohne Porträtsitzungen kaum vorstellbar. Der Mann im roten Mantel muß seinem Maler daher Porträt gegessen haben. Die übliche Schmeichelei in Rechnung gestellt, war der Maler auch ersichtlich bereit, sein Modell zum Greifen nahe darzustellen, gerade so, als ob den «anonyme Musiker» in Lebensgröße vor dem Betrachter stünde, säße oder schwebte. Auch er war jedoch kein Meister, auch ihm unterliefen technische Fehler. Das Porträt des roten Musikers ist wegen des unverkennbaren Wohlwollens des Künstlers und seiner technischen Unvollkommenheit daher gleichfalls nicht verlässlich.

Hieraus folgt, daß an den Grad von Übereinstimmung der Gesichtszüge von vornherein nur geringe Anforderungen gestellt werden können.

Da das Bild nicht datiert ist, kann man die Zeit seiner Entstehung nur schlußfolgern. Aus dem Alter G.M. Crespis ergibt sich ein erster, vager Anhaltspunkt. Da nämlich Crespi 1665 geboren wurde, kann ein solches Bild aus seiner Hand oder seiner Schule unmöglich vor 1680 entstanden sein. Auf die Zeit nach 1740 kann man das Gemälde sicher nicht datieren, da eine Farbgebung in Rubens'scher Manier dann überholt war. Einen zweiten Anhaltspunkt bietet die Perücke. Sie lehrt, daß das Bild nicht aus dem 17. Jrdh. stammen kann, denn zu jener Zeit verwendete man für Perücken ausschließlich die natürlichen Farbtöne, also braun und blond. Dieser Mann hier trägt aber schon eine Perücke aus weißem Haar, das freilich durch die Patina des Bildes ein wenig vergilbt ist. Auch die Form der Perücke gibt Aufschluß. Es handelt sich um eine noch ziemlich hochgebauchte Perücke mit deutlichem Mittelscheitel, jedoch nicht um die herkömmliche Allonge-Perücke, die in Lockenschals endet, sondern um eine Zöpfchenperücke. Perücken dieser Art kamen etwa um 1710 in Mode. Damit läßt sich die Zeit, in der das Bildnis frühestens entstanden sein kann, ziemlich genau festlegen. Sein spätestes Entstehungsdatum hängt davon ab, ob der Mann auf dem Bild einen Sinn für modische Perücken hatte (dann kann man das Bild früh datieren) oder ob er sich auch mit einer überholten Perücke, einem Erbstück, präsentiert hätte (dann könnte das Bild auch noch um 1730 entstanden sein). Falls es sich um Vivaldi handelt, so darf man aus naheliegenden Gründen ruhig annehmen, daß er insofern mit der Mode ging; übrigens wählte er auch die flache Stutzperücke auf dem Kupferstich von 1725 nach der neuesten Mode.

Das Alter des roten Musikers läßt sich schwer schätzen. Oberflächlich gesehen, wirkt er noch sehr jung. Die Linien unter seinen Augen lehren aber, daß er doch nicht mehr ganz so jung sein kann. Er sieht etwa aus wie ein Mann im Alter von 25 bis 30 Jahren. Höchstwahrscheinlich allerdings hat ihm der Maler geschmeichelt, so das er durchaus auch einige Jahre älter sein kann.

Über die Heimat dieses Musikers werden wir genau unterrichtet. Insofern erlaubt das Bild keinen Zweifel. Der Mann trägt nämlich einen weiten, zeltartigen Umhang ohne Ärmel und Knöpfe, eine Art Mantel. Wir wissen, daß das Bildnis zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden sein muß. In dieser Zeit trug man gemeinhin aber keine Mäntel, da das zumeist gefütterte Jackett, der Justaucorps, warm genug war, um den Mantel zu ersetzen. Überdies war ein leuchtendes Rot wie bei diesem Umhang oder Mantel damals eine geradezu unmögliche Farbe. In Venedig aber, und nur dort, trug man solche Mäntel, traditionell in leuchtendem, venezianischem Rot, inzwischen auch in bürgerlichem Schwarz. Canalettos Veduten von Venedig

schildern diese Spezialität sehr deutlich. Der rote Zeltmantel war wie die Gondeln und Kanäle ein unverwechselbares Kennzeichen Venedigs. Pantalone, der venezianische Kaufmann aus der *Commedia dell'arte*, trug ihn (allerdings in altertümlich kurzer Form) und schon Lucrezia Borgia erhielt zu ihrer Hochzeit mit dem Herzog d'Este als landestypisches Geschenk der Republik Venedig zwei weite, kostbare Mäntel aus rotem Samt. Wie der Kilt den Schotten und die Lederhose den Bayern, so kennzeichnet der rote Tabarro den Musiker also als Venezianer.

Der Mann hält in der Linken eine Violine und in der Rechten einen Gänsekiel. Auf dem Tisch liegt eine offenbar von ihm verfaßte Komposition. Er ist daher gleichermaßen Violinist und Komponist und schreibt vermutlich in erster Linie Kompositionen für die Violine.

Trotz der Perücke erkennt man sehr deutlich, daß dieser Mann rothaarig ist. Er hat so sehr das typische Gesicht eines Rothaarigen, daß man sein Haarfarbe fast schon auf einer Schwarz-Weiß-Kopie erriete. Seine Brauen sind eindeutig rötlich. Darüber hinaus haben Farges/Ducastel-Delacroix an sich zutreffend festgestellt, daß auch auf den Wangen des Mannes deutlich rötliche Schatten liegen. Ihre Schlußfolgerung, daß der Maler wohl mit Vorliebe rötlich schattiere und rote Schatten also kein Hinweis auf rotes Haar seien, entbehrt nicht einer gewissen Komik. Rötliche Schatten auf den Wangen eines Mannes mit rötlichen Brauen entsprechen – als Bartschatten natürlich – doch wohl der Lebenswirklichkeit. Der Maler hat durch die rötliche Schattierung der Haut den Typus seines Modells offenbar besonders unterstreichen wollen. Er ist noch einen Schritt weitergegangen und hat wider alle Regel sogar das Haupthaar des Musikers trotz Perücke sichtbar gemacht. Über der Stirn sieht man einen Anflug von rotem Haaransatz, und unter dem linken Ohr wird durch entsprechende Schattierung der Eindruck einer rötlichen Haarsträhne erweckt.

Fassen wir zusammen: Es handelt sich also um einen Rothaarigen, einen venezianischen Geiger und Komponisten, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts um die 30 Jahre alt war.

Mir fällt dazu nur Vivaldi ein.

Um Vivaldi unverwechselbar darzustellen, braucht es nicht viel: Eine Collage aus Violine, Partitur, roter Haarsträhne und Tabarro (oder Gondel) würde schon völlig genügen. Wer dächte da nicht sogleich an Vivaldi!

Ich räume ein, daß es freilich auch andere rothaarige Venezianer gegeben hat, und der eine oder andere mag sogar Geiger und Komponist gewesen sein. Man kann die Existenz eines solchen Doppelgängers Vivaldis logisch nicht ausschließen, denn ein solcher

zu seiner Zeit durchaus bekannter Musiker könnte heute in Vergessenheit geraten sein. Schließlich war auch Vivaldi lange Zeit vergessen. Andererseits aber kann man tatsächlich ausschließen, daß sich der theoretisch denkbare, unbekannte Komponist auf solche Weise hätte porträtieren lassen. Wir wissen nämlich genug über die venezianische Musik zu Beginn des Settecento, um behaupten zu können, daß Vivaldi dort jedenfalls der mit Abstand berühmteste rothaarige Violinist und Komponist gewesen sein muß. Ihn also hätte man in erster Linie mit diesem Bildnis identifiziert. Wer aber, ohne Vivaldi zu sein und ohne seinen Namen in das Bild hineinschreiben zu lassen, sich «wie Vivaldi» porträtieren ließ, der wäre gar nicht als er selbst erkannt worden. Wie peinlich! Er hätte sich geradezu neben das Gemälde stellen und jedem sagen müssen: «Das ist nicht der große Vivaldi, das bin nur ich».

Bevor wir uns den physiognomischen Einzelheiten der drei Porträts zuwenden, müssen wir uns mit deren Form auseinandersetzen, da dieser Gesichtspunkt unbedingt vorrangig ist. Die Porträtähnlichkeit seines Werks mag einem Künstler nämlich unwichtig erscheinen; die Form eines Kunstwerkes hingegen ist niemals unwichtig und beliebig.

Eine formale Ähnlichkeit der Zeichnung Ghezzis mit den beiden anderen Porträts gibt es ersichtlich nicht.

La Caves Kupferstich und das Ölgemälde hingegen haben eine auffallend ähnliche Komposition. In beiden Fällen sieht man einen Mann in Halbporträt, die rechte Schulter dem Betrachter zugewandt. Beide male kann man nicht unterscheiden, ob der Mann sitzt oder steht. Die Perspektive ist hier wie dort so gewählt, daß der Mann recht groß erscheint, auf dem Kupferstich freilich noch mehr als auf dem Gemälde. Das Licht kommt von links oben, so daß der rechte Arm und die rechte Hand hell beleuchtet sind, wohingegen die linke Schulter im Dunkel liegt. Rechts unten im Bild sieht man ein Tischchen, darauf ein Tintenfaß von fast identischer Form; der Gänsekiel in diesem Faß weist beide Male in dieselbe Richtung. Die Gestalt ist pyramidenförmig aufgebaut. Dazu bildet der rechte Arm mit der Violine hier bzw. der rechte Arm mit dem Notenblatt dort eine Diagonale von links unten nach rechts oben. Der Hintergrund ist, für barocke Gemälde eher ungewöhnlich, völlig kahl und ungeschmückt. Auch der Mann selbst präsentiert sich, von der Perücke abgesehen, betont schmucklos. Insbesondere trägt er nicht die übliche barocke Herrenbekleidung, also hochgeschlossenes Hemd mit Schalwickel, Weste und Justaucorps, sondern ein schlichtes, weißes, in beiden Fällen weit geöffnetes Hemd. Dieses

Hemd ist eigentlich eine Zumutung, denn es handelt sich um Leibwäsche, die grundsätzlich nicht sichtbar werden, sondern unter Kravatte und Anzug verschwinden sollte. Nur auf sehr wenigen barocken Herrenporträts sieht man Männer mit offenem Hemd. Es handelt sich dann allerdings fast immer um ein Paradehemd mit Spitzenbesatz, nicht aber um ein einfaches Unterhemd; wohl niemals wird es so ungeniert offen getragen wie in beiden Fällen hier.

Eine große Besonderheit ist die Blickrichtung des Modells, das dem Betrachter in beiden Fällen unvermittelt und direkt in die Augen schaut, ihn geradezu fixiert. Man mag das heute nicht mehr als ungewöhnlich empfinden, ist man doch daran gewöhnt, von Fotos angesehen und angelächelt zu werden. Nach den Regeln der Porträtkunst alter Schule aber war ein solcher Blick fast ein Tabu, eine Unhöflichkeit sondergleichen. Die Gründe hierfür lernt man nachzuvollziehen, wenn man sich auf la Caves Kupferstich einläßt. Sehr leicht stellt sich dabei ein Abwehrhaltung, wenn nicht gar eine bewußte Abneigung gegen den Dargestellten ein. Wenn dieser Mann mißfällt, so liegt es aber nicht an einer abstoßenden Äußerlichkeit. Er wird nicht als häßlich, sondern eher als gemein empfunden, denn man möchte so nicht angesehen werden, so selbstbewußt, selbstgefällig und von oben herab. Ein direkter Blick ist wie ein hingeworfener Fehdehandschuh, eine Kraftprobe, bei der der Betrachter eines Gemäldes gegenüber dem gemalten Menschen notwendig den kürzeren zieht. Daher wurde er nach den Regeln alter Schule sorgsam vermieden. Allerdings gab es einige festumrissene Ausnahmen von dieser Regel: Für Selbstporträts (bei denen der Maler mit seinen Blicken nur in sich selbst dringt), für Kinder (denn das harmlos-neugierige Anstarren ist typisch kindlich) für Mätressenporträts (da der unmittelbare Blickkontakt ein intimes Band knüpft) und für Madonnenbilder (vor denen der Betrachter seinerseits die Augen niederschlägt). Keine dieser Ausnahmen trifft aber auf Vivaldi zu. Oder doch? Das formale Detail des frontalen Blicks wurde als so auffallend empfunden, daß es sich auf allen posthumen Porträts – mit teilweise noch abstoßenderer Wirkung – wiederholt.

Der Kupferstich ähnelt dem Gemälde in seiner Komposition einschließlich seiner Regelwidrigkeiten in einem Maße, daß es sich fast zwingend um ein bewußtes Zitat oder aber um ein schlichtes Abkupfern handelt.

Die vorrangigen Kriterien der Bedeutung und der Gestaltung sprechen daher in so hohem Maße für eine Identifizierung des anonymen Musikers mit Vivaldi, daß dieser Mann fast aussehen

könnte wie er wollte, und dennoch wäre er Vivaldi.

Nun können wir uns mit der Porträtähnlichkeit auseinandersetzen, auf die es allerdings nicht – oder kaum noch – ankommt.

Vorrangig ist allerdings nicht das Detail, sondern der Gesamteindruck. Dieser ist auf allen Porträts erstaunlich ähnlich.

Man weiß nicht recht, was man von diesem Mann halten soll, und hat einen recht zwiespältigen Eindruck. Soll man hinsehen oder wegsehen? Lieber wegsehen. Das ist kein Mensch aus *einem* Guss, es geht ein Riß durch ihn hindurch, und er ruht nicht in sich selbst. Er ist allzu aufreizend und auf irritierende Weise maskulin und feminin zugleich. Der Kupferstich zeigt ihn mit außergewöhnlich breiter Statur, so daß er fast aussieht wie ein Gondoliere oder Kofferträger. Auch wenn man es heute vielleicht anders sieht: als Kompliment war das nicht gemeint. Breite Schultern galten nicht als schön, und darum wurden sie weder durch modische Attribute unterstrichen noch auf Bildnissen herausgestellt. «Sportlichkeit» hatte keinen Prestigewert, vielmehr betonte der Mann von Welt mit seiner Aufmachung von Kopf bis Fuß, daß er jegliche Kraftentfaltung den anderen überließ. Ich halte es daher für ein grundsätzlichen Mißverständnis der damaligen Wertmaßstäbe, das Vivaldis Statur beschönigt worden sei. Insbesondere in Verbindung mit der sehr saloppen Kleidung müßte sie als eher derb und unfein empfunden worden sein. Ein asthmatischer Künstler muß also nicht aussehen, als ob ein Windhauch ihn umbließe. Das ist nur ein Vorurteil. Auf dem Ölgemälde sehen wir Vivaldi mit ebenso breiten, wiederum betont geraden Schultern. Dieselbe Auskunft gibt auch Ghezzis Karikatur. Allerdings darf man das Porträt Vivaldis nicht isoliert sehen. Dann erkennt man allenfalls, daß ihn die Soutane recht sehr beengt, im wörtlichen oder im übertragenen Sinne. Wie Vivaldis Statur aber gemeint ist, erkennt man erst im Vergleich mit anderen Karikaturen aus Ghezzis Feder. Hierzu genügt das von Farges/Ducastel-Delacroix vollständig abgebildete Blatt mit insgesamt drei verschiedenen Porträts (Abb. 3). Der Mann Vivaldi gegenüber ist tatsächlich dünn wie ein Hering. Im Vergleich zu ihm und auch zu dem älteren Herrn unten Mitte wirkt Vivaldi sehr breit. Auf diesem Männerkörper sitzt nun aber der Kopf eines vergleichsweise recht hübschen, charmanten späten Mädchens, versehen mit der Tonsur und mit einer scheußlichen, bei näherem Hinsehen sogar anstößigen Männernase. Welch ein Gegensatz!

Auf den beiden anderen Porträts ist dieses Spannungsverhältnis zwischen Gesicht und Körper wie auch zwischen männlicher Nase und weiblichem Mund nicht minder deutlich ausgeprägt.

Diese irritierende Gegensätzlichkeit wie auch die selbstbewußte erotische Ausstrahlung Vivaldis trägt nach meiner Überzeugung wesentlich dazu bei, daß man sich kaum vorbehaltlos und unbefangen auf die Porträts einlassen und sich mit ihnen auseinandersetzen kann.

Nun zu den Einzelheiten:

Individuell, unverwechselbar und im wesentlichen immer gleich (selbst auf den posthumen Porträts) sind die Nase, der Mund und das Kinn. Sie prägen das insgesamt ein wenig puppenhafte Gesicht.

Der Mund ist stets ein Schlängelmund von eigentümlicher Ausstrahlung. Die Skizze hebt deutlich hervor, daß es an der vorspringenden Oberlippe und den aufgebogenen Mundwinkeln liegt. Ähnlich, wenn gleich weniger krass, sieht man es auf dem Gemälde. Auf dem Kupferstich hingegen scheint die Oberlippe eher zurückzutreten, doch ist dieses schematische Porträt im Zweifel kein Masstab. Außerdem besteht die Möglichkeit, daß sich die Form des Mundes durch den Verlust von Zähnen zwischenzeitlich verändert hatte. Der Ausdruck aber bleibt derselbe. Auch Farges/Ducastel-Delacroix erkennen die ähnliche Darstellung des Mundes. Ihrer Auffassung, daß diese Übereinstimmung kaum etwas besage, da es sich um einen Allerweltmund handele (a.a.O. S. 166), muß ich jedoch entschieden widersprechen. Diesen eigentümlichen, femininen, zweifelhaften Schlängelmund verwechselt man nicht so leicht; er prägt das ganze Gesicht.

Die Nase ist allemal kräftig und gebogen, mit breiten, schräg abgespreizten Nasenflügeln. Freilich, ein Monstrum war sie nicht, auch wenn es auf Ghezzis Skizze so aussieht. Insbesondere war sie nicht übertrieben lang, wie sich allein schon aus ihrem Vergleich mit der fast gurkenartigen Nase des Mannes rechts oben auf demselben Skizzenblatt ergibt. Auf ein lebensnahes Format zurückgeführt, entspricht sie in jeder Weise der Nase des Musikers im roten Mantel. Gewiß sieht die Nase häßlich aus, doch an dem stark gebogenen Nasenrücken liegt es wohl weniger, und sie wirkt auch nicht «komisch», wie Farges/Ducastel-Delacroix finden (a.a.O.); ich halte diese Darstellung von Vivaldis Nase, zweifellos der Dreh- und Angelpunkt der Karikatur, viel eher für boshaft und hinterhältig. Die Form der Nasenspitze ist abscheulich; das Nasenloch ist allzu stark betont und sieht mit der doppelten Strichelung fast aus, als habe man es aufgeschlitzt. Ein Schelm, der Schlechtes dabei denkt? Gewiß, doch wird man durch boshafte Anspielung zum Denken aufgefordert und zum Schelm gemacht. Mir scheint, daß Ghezzi bei dieser Karikatur an die Grenze des Zulässigen ging.

Farges/Ducastel-Delacroix sehen auf den Porträts Ghezzis und La Caves übereinstimmend ein «bedeutendes Kinn» (a.a.O.). Auch diese Auffassung teile ich nicht. Vivaldis Kinn springt zwar deutlich und ein wenig spitz vor, jedoch handelt es sich insbesondere auf dem Kupferstich eher um ein kleines Kinn mit einem Grübchen. Dort ist das Kinn schematisiert, auf dem Bologneser Ölgemälde sieht man dasselbe Kinn in natürlicher, unschematisierter Form. Auf den drei Porträts sehe ich allemale etwa dasselbe Kinn.

Die übrigen Einzelheiten des Gesichts scheinen mir weit weniger prägend als Nase, Mund und Kinn. Dennoch seien die Übereinstimmungen und Unterschiede erwähnt:

Die Stirn ist auf dem Ölgemälde und auf der Skizze eigentümlich doppelt gewölbt. Dies ist eine Besonderheit, mit der sich Farges/Ducastel-Delacroix seltsamerweise nicht befaßt haben. Stattdessen betonen sie, daß Ghezzis Vivaldi eine fliehende Stirn habe, der Mann auf dem Ölgemälde hingegen nicht (a.a.O. S. 167). Richtig ist zwar, daß die Stirn auf Ghezzis Zeichnung schräg verläuft, so daß sie ein wenig fliehend erscheint. Um Porträtähnlichkeit muß es sich dabei jedoch durchaus nicht handeln. Möglicherweise diene der schräge Verlauf der Stirn nicht nur der Betonung der Nase, welche bei einer senkrechten Stirn ebenso zum Ausdruck gekommen wäre. Vor allem aber ist eine Stirn nicht nur ein anatomisches Detail, sondern stets auch Aushängeschild des Geistes. Eine hohe Stirn ist eine Denkerstirn, und hinter einer niedrigen Stirn verbirgt sich ein Spatzenhirn. Die Karikatur des schon mehrfach zitierten Skizzenblatt-Nachbarn Vivaldis mit dessen überaus flacher Stirn stellt klar: Dort handelt es sich um einen offenbar beschränkten Menschen. Vivaldis Stirn ist in diesem Vergleich wesentlich höher. Seine Stirn ist eigenwillig und individuell, allerdings hat auch er gewiß keine Denkerstirn – so die Einschätzung Ghezzis. So hoch und steil wie auf la Caves Kupferstich, der offiziellen Visitenkarte des großen Vivaldi, muß sie nicht gewesen sein. Dort wird Vivaldi, gemessen an seiner Stirn, tatsächlich als Geistesriese geschildert. Nehmen wir also einen im einzelnen nicht feststellbaren Mittelwert an, und zwar mit der individuellen Besonderheit einer waagrecht verlaufenden Furche.

Wie Farges/Ducastel zutreffend feststellen, sind die Augen «der Modelle» des Ölgemäldes und des Kupferstiches völlig verschieden (a.a.O. S. 167). Warum aber die so offenkundig unnatürlichen Augen mit den schwarzen, bis über die Konturen des Gesichtes hinausreichenden Brauen, die wir auf dem Kupferstich sehen, von den beiden Autoren als Maßstab der Wirklichkeit genommen werden, vermag ich nicht nachzuvollziehen. Auch der Maler des Musikers im

roten Mantel hatte bei diesem physiognomischen Detail keine gute Hand. Die Augenpartie scheint mir auf beiden Porträts ausnehmend schlecht gelungen und schon deshalb wenig aussagekräftig. Dennoch sollte eine seltsame Übereinstimmung auffallen: Auf beiden Porträts nämlich ist das linke Auge viel höher als das rechte. Vielleicht handelte es sich dabei wirklich um eine Besonderheit des Gesichtes, vielleicht auch hat La Cave einen bloßen Fehler seiner Vorlage kritiklos kopiert. Ghezzi Vivaldi wiederum hat nur auf den allerersten Blick verhältnismäßig große, runde Augen. Man vergleiche ihn mit seinem Gegenüber: dieser hat wirklich große Augen, Glubschaugen sogar. Ghezzi mußte Vivaldis Augen in der Seitenansicht ein wenig vergrößern, da er sonst den lebhaften, zugewandten Ausdruck des Gesichtes verfehlt hätte. Falls die Größe von Vivaldis Augen irgend interessiert, so mag man auch hier einen Mittelwert annehmen. Sie werden, nach La Caves deutlicher Auskunft, transparent und, dem Ölgemälde zufolge, von kaum definierbarer, vermischter Farbe gewesen sein.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch das von Farges/Ducastel-Delacroix für signifikant gehaltene Fältchen neben dem rechten Nasenflügel, das Grübchen unter der Unterlippe und die schrägen Wangenknochen.

Der Mann im roten Mantel bedeutet daher nicht nur Vivaldi. Der Maler schildert ihn vielmehr im wesentlichen auch so, wie er aussah.

Vor dunklem Grunde leuchtet er auf, fast schwebend, fast wie ein Engel. Auf dem Gemälde weht und brennt es. Der feuerrote Mantel scheint zu flattern, und der Gänsekiel ist wie ein Fähnchen im Winde.

Fast wie ein Engel?

Der erste Eindruck der Engelhaftigkeit, maßgeblich bewirkt durch die androgyne Unbestimmtheit der Person, ist durchaus falsch. Hier lodert die Passion. Der Musiker im roten Mantel ist gewiß kein Engel und wohl auch kein Putto im Doppelsinn von «Kindchen» und «jungfräulich», auch wenn er etwa ein Jahrzehnt später in der Satire *Il teatro alla moda* auf diese Weise verulkt wird. Hier ist er «amato bene». So innig, wie er blickt und mit lächelndem, leicht geöffneten Mund lockt, mit so viel Haut und mit leicht dérangierter Haartracht, hätte er sich auf einem Porträt im offiziellen Auftrag wohl kaum abbilden lassen dürfen. In einem solchen Falle hätte der Maler sein Werk übrigens höchstwahrscheinlich signiert und datiert. Die Anonymität des Gemäldes senkt dessen Marktwert beträchtlich, so daß es als Wertanlage nicht in Betracht kam.

Vivaldi trägt, wie schon bemerkt, einen Ring, unpassend eigentlich zur Hand eines Mannes und zumal eines Priesters, doch passend zu dieser Hand und auch zum Gesamteindruck des Bildes. Der Ring ist zart, fein und genau gemalt. Es ist ein schmaler, fast unverzierter, goldener Reif mit einem farblosen, geschliffenen Stein, vermutlich einem Diamanten. Er wird nicht beiläufig getragen, sondern dem Betrachter geradezu entgegengedrängt, hell beleuchtet, ganz im Vordergrund des Gemäldes. Man *soll* ihn beachten.

Dient er zum Schmuck?

Aber nein. Vivaldi schmückt sich nicht, auf keinem seiner Porträts. Er sieht stets aus, als habe man ihn zwischen Tür und Angel provisorisch hergerichtet.

Man denkt vielleicht, ein einzelner, schmaler Ring sei wenig. Man habe sich im Barock doch so gern und überreichlich geschmückt! Das ist im Grunde zwar richtig. Die Mode geht jedoch seltsame Wege. Barocke Männer schmücken sich gern mit Samt und Spitzen, mit kostbaren Knöpfen, Schnallen und Agraffen, mit ziselierten Degen, mit mehreren Uhren zugleich, mit Schlüsselketten, silbernen Flohfallen und goldenen Tabakdosen – doch ihre Hände schmücken sie nicht. Ringe waren (außer für gewöhnliche Priester) zwar kein Tabu, sie waren jedoch nicht modisch und daher sehr selten. Sie galten nicht als Schmuck, sondern als Symbol einer weltlichen Macht, einer geistlichen Würde oder einer besonderen persönlichen Beziehung. Man kaufte sie sich nicht, sondern sie wurden verschenkt, verehrt oder «verliehen». Der Schluß von dem Ring auf ein enges, persönliches Band ist hier ganz unabweisbar. Die Art der Verbindung erahnt man sogleich. Das Bildnis erzählt eine Geschichte. Doch urteilen wir nicht voreilig: berücksichtigen wir lieber auch das Brauchtum Venedigs zur fraglichen Zeit. Wie also verhielt es sich damals mit solchen Ringen?

Sie waren ein ganz unmißverständliches Symbol, dessen Bedeutung jeder Venezianer erkannte: Alljährlich am Sonntag vor Pfingsten fuhr der Doge im festlichen Geleitzug hunderter Gondeln mit der goldenen Staatsgaleere aufs Meer, um einen solchen Ring ins Wasser zu werfen. Das hieß: er vermählte sich der Adria, seiner Braut. Veronese schildert die Vermählung der heiligen Katharina nicht als Vorgang der Trauung, vielmehr zeigt die Braut der Madonna den Diamantring an ihrer Hand. In Goldonis Komödien finden wir vielfach die Übergabe des Ringes als Zeichen des Versprechens. Über sich selbst schreibt Goldoni in seinen Memoiren, daß er angesichts der notwendigen Ausgaben für einen solchen Ring eine unbedachte und unlukrative Verlobung abgesagt habe. (Andererseits aber besaß er selbst einen Diamantring als Liebespfand einer anonymen «persona

amata»). Da sein französischer Leser sich mit den Bräuchen Venedigs nicht auskennt, beschreibt er, wie solch ein Ring auszusehen hat: Er ist üblicherweise ein schmaler Ring mit einem einzeln gefaßten Diamanten. Bei den Armen, die auf dieses Ritual gleichfalls nicht verzichten wollten, war der «Stein» vermutlich aus Glas. Der Ring war das Unterpfeand der treusorgenden Liebe des Mannes.

Unmöglich! Vivaldi war aber doch Priester!

Und wenn er *nicht* Priester gewesen wäre?

Wer sollte ihm den Ring verehrt haben? Etwa Anna Girò, seine Primadonna und Vertraute, die vielleicht 20 Jahre jünger war als er? Von *ihr* hat er den Ring ganz sicher nicht!

Die Überlegung, man müßte die Spur des Ringes doch irgendwie nachvollziehen, zumindest einen geringen Anhaltspunkt haben, ist gewiß nicht völlig verfehlt. Sehen wir einmal von der Vermutung ab, daß es sich um eine Liebesbeziehung handelte, so war der Ring doch immerhin Symbol eines besonderen Bandes. Dieses aber hätte, gleich ob verboten oder noch im Rahmen des Erlaubten, einen Nachhall haben müssen. Vivaldi bekam ein sehr privates Geschenk, daß er offenkundig in Ehren hielt. Er wurde geliebt, gleichviel, welchen Akzent man dieser Liebe gibt. Daher hätte er diese Geste doch wohl erwidert – oder der Ring war eine Erwidernng auf eine Geste Vivaldis. Wie aber ein Goldschmied aus Liebe oder großer Freundschaft ein Schmuckstück oder ein Dichter ein Gedicht verschenkt, so hätte Vivaldi Musik verschenkt. Das scheint mir gar nicht anders vorstellbar. Der Ring müßte also in seiner Musik eine Spur hinterlassen haben – doch könnte sie verwischt sein.

Wenden wir uns nun den anderen Gegenständen zu, die, gleichauf mit dem Ring, im Vordergrund des Bildes sind. Es handelt sich um ein Notenblatt, eine Mappe und, ein wenig nach hinten gerückt, ein Tintenfaß. Das Tintenfaß ist insofern ungewöhnlich, als darin ein zweiter Gänsekiel steckt. Üblicherweise genügt doch ein einzelner. Ich weiß jedoch wirklich nicht, welchen Reim man sich auf diesen zweiten Federkiel machen soll und glaube auch nicht, daß er eine besondere Bedeutung hat.

Das Notenblatt hingegen ist bemerkenswert. Es handelt sich zweifelsfrei um eine Komposition für Violine, denn die Geige ruht auf dem Blatt und wirft ihren Schatten darauf; das Papier schmiegt sich um das Instrument; beide Gegenstände stehen in inniger Verbindung.

Das Notenblatt wiederum berührt die Mappe. Diese besteht aus weißem Papier. Das Deckblatt ist nicht beschriftet. Man kann also nicht sehen, was in dieser Mappe geschrieben steht, doch sicher

handelt es sich weder um Rechnungen, noch um Gedichte, sondern um Noten. Es ist *ein* sehr dickes Heft, nicht etwa ein Stapel von Kompositionen und fliegenden Blättern. Was da liegt, gehört als *ein* Œuvre zusammen.

Partitur und Notenmappe müssen den Betrachter sehr verwundern. Obwohl nämlich beide Gegenstände nach vorn gerückt, gut beleuchtet und mit dickem Pinselstrich gemalt sind, tragen sie keine Beschriftungen. Der Kopf der Partitur wäre *der* Platz für den Namen des Komponisten. Zumindest aber auf dem Deckblatt der Mappe hätte man irgendeinen Hinweis vermutet. Das Fehlen des so Naheliegenden wirkt fast wie ein Verschweigen. Es komplettiert die «Anonymität» des Gemäldes. Vivaldi aber war auch ohne Namensnennung deutlich zu erkennen. Vielleicht gilt dasselbe für die Komposition. *Die* Komposition? Handelt es sich nicht um zwei, Blatt und Heft? Mir scheint aber, daß sich das Blatt auf das anonyme Heft bezieht, gleichsam als dessen Inhaltsangabe, Titel und Wegweiser.

Man versucht, die Komposition zu lesen, doch es gelingt nicht. Der Maler hat verhindert, daß sich auch nur *eine* Note lesen läßt. Selbst eine Lupe hilft nicht weiter – denn alle Notensysteme tragen *vier* Linien. Vierlinige Notensysteme sind in den Augen eines Musikers des achtzehnten Jahrhunderts aber so absurd wie eine Violine mit fünf Saiten oder eine Hand mit vier Fingern. Man *kann* einen solchen Fehler nicht durchgehen lassen, wenn er ein Fehler ist. Man hätte den Fehler auch jederzeit nachträglich durch Hinzuführen einer 5. Linie berichtigen können; dafür war noch Platz. Der Maler hätte sich mit dieser Eigentümlichkeit weder irren noch sich über Vivaldi heimlich lustig machen können, da Vivaldi – wie wohl jeder seiner Kollegen – der richtigen Darstellung der Violine und der Notenblattes gewiß mehr Aufmerksamkeit gezollt hätte als allen anderen Details des Bildes. Er hätte den «Fehler» sofort bemerkt und wäre über einen solchen Schabernak außer sich geraten. Dennoch ging der «Fehler» durch. Er war also beabsichtigt und hatte einen Sinn.

Er bewirkt, daß man gegen alle Gewohnheiten nicht die Noten lesen kann, sondern allein die *Linien*. Diese aber soll man lesen. Liest man in ihnen, so liest man nichts anderes als: «vier».

Handelt es sich dabei etwa um den Namen des Werks?

Man weiß es nicht. Man kann nur raten.

Wenn man es wissen und beweisen sollte, so wäre es nicht verschlüsselt.

Das auf den ersten Blick nur harmlos – hübsche, leicht süßliche Bildnis ist bei näherem Hinsehen daher durchaus ungewöhnlich, apart und interessant.

Alle drei Porträts erwecken übereinstimmend einen etwas heiklen, extravaganen Eindruck, dessen Bewertung (oder Nichtbewertung) dem Betrachter freigestellt bleibt.

Un ritratto di Antonio Vivaldi?

(Sommario)

L'articolo prende in esame il noto ritratto, di autore ignoto, conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna e rappresentante un musicista che l'autrice riconosce potersi identificare con Antonio Vivaldi.

Vengono citate, e in parte non condivise, osservazioni fatte da Farges/Ducastel-Delacroix in un saggio recentemente apparso che prende in esame il dipinto ad olio bolognese confrontandolo con l'incisione di La Cave e la caricatura di Ghezzi raffiguranti Vivaldi.

Si discute poi su numerosi particolari del ritratto di Bologna: la carnagione (tipica, secondo l'autrice, della persona con i capelli rossi) la parrucca (sotto la quale spunta una ciocca di capelli), il mantello, l'anello al dito, oltre alla provenienza e all'età del personaggio nonché alla possibile data del dipinto.

Quindi l'articolo procede al confronto tra i due ritratti fra loro (l'anonimo di Bologna e quello di La Cave) e con la caricatura di Ghezzi, rilevandone le somiglianze e facendo notare come i ritratti mostrino un tipo di personaggio che si potrebbe definire «androgino».

Da ultimo, l'autrice si chiede se gli inusuali righi musicali a quattro linee che figurano, nel dipinto di Bologna, sulla pagina su cui appoggia il violino, non celino qualche sottinteso riferentesi all'identità del personaggio.

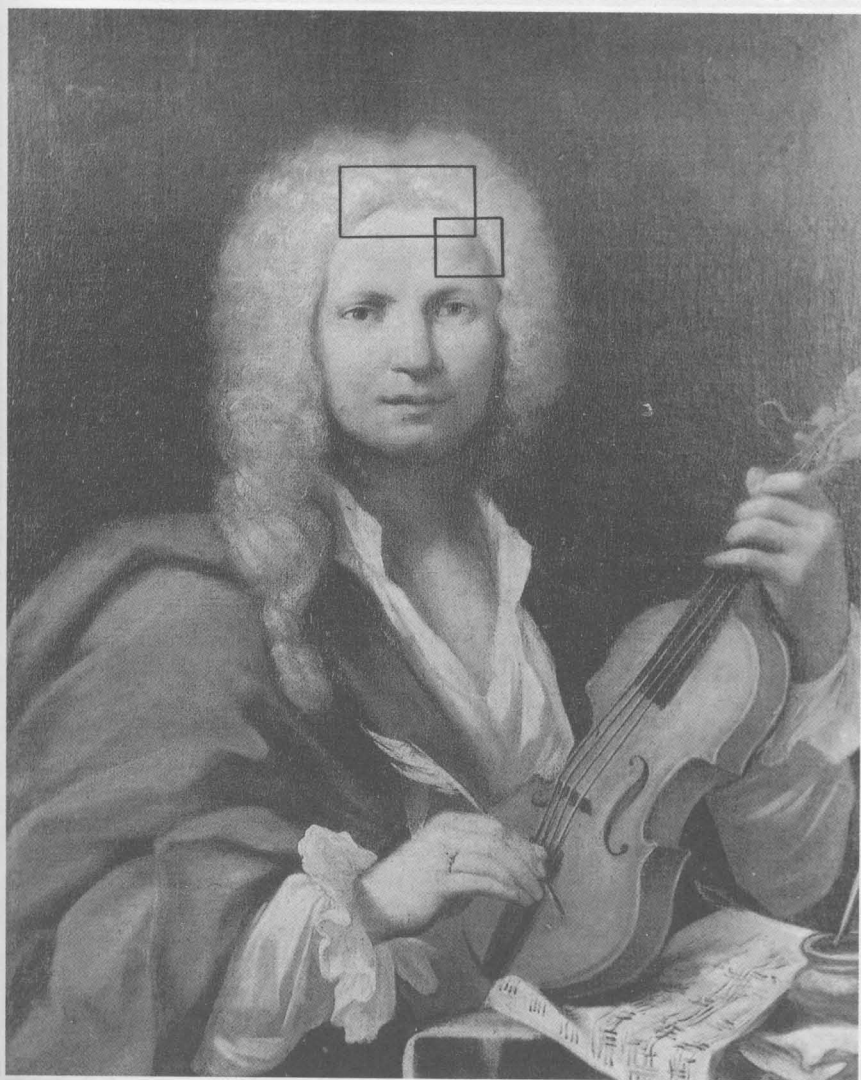


Figura 1 - Abb. 1



EFFIGIES ANTONII VIVALDI .



Figura 3 - Abb. 3



Figura 4

Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana

Federico Maria Sardelli

Che i musicologi ed i musicisti non debbano necessariamente essere competenti intorno alla storia ed alle tecniche dell'arte figurativa è normale, essendo il loro un campo che, per quanto accomunato alla pittura come alle lettere da inscindibili interrelazioni storiche, si fonda su idiomi e tecniche radicalmente difforni da quelle musicali. E tutto ciò non costituirebbe alcun pregiudizio al sereno e proficuo cammino delle due discipline, se non fosse per l'esistenza di una piccola, forse insignificante, zona oscura in cui i campi si sovrappongono quasi incidentalmente, dando vita a quell'area franca conosciuta come iconografia musicale. Si tratta di un campo le cui capacità ed utilità cognitive sono fortunatamente assai marginali rispetto alle branche d'indagine di cui musicologia e storia dell'arte dispongono per svolgere il loro cammino, e purtuttavia di un campo insidioso, se affrontato senza disporre di alcune essenziali cognizioni tecnico-artistiche.

Un caso – fra i tanti – particolarmente eloquente circa i rischi che il musicologo corre, è indubbiamente quello dell'iconografia vivaldiana. Nel tentativo di trarre dalle immagini informazioni ulteriori sopra il personaggio, i musicologi che hanno indagato la vita e l'opera del Prete Rosso si sono posti il problema di ricercare, collezionare e identificare i ritratti superstiti che lo raffigurano: così, da Pincherle a Giazotto, da Kolneder a Talbot, sono state tentate numerose letture iconografiche. Tutto nacque, in verità, dalla coraggiosa – e a nostro parere esatta – identificazione che Francesco Vatielli¹ fece, nel 1938, del bel ritratto che tuttora campeggia, tra i moltissimi altri, nella sala di lettura della biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Figura 1). In esso è raffigurato un uomo abbastanza giovane con parrucca bianca, camicia aperta ed ampio drappaggio rosso sulla spalla destra; nella mano sinistra tiene un violino per il manico, nella destra una penna con cui si accinge a scrivere della musica su un foglio poggiato nell'angolo di un tavolo che gli sta di fronte, munito, com'è ovvio, di calamaio. È il tipico ritratto di un musicista, certo professionista, se è stato raffigurato con «i ferri del mestiere» in così bella evidenza, collocabile per lo stile pittorico, la preparazione del fondo e – per ultimo – la foggia della parrucca e della camicia, nei quattro decenni a cavallo tra '600 e '700. Ora, qui viene il primo punto debole di una lettura iconografica che ha accumulato – *mutatis mutandis* – gli studiosi che da Vatielli a Talbot si sono occupati di quest'immagine: l'identificazione con Antonio Vivaldi dell'uomo raffigurato è stata fi-

nora avvalorata dall'esistenza di un ciuffo di capelli rossi che fuoriuscirebbe dalla parrucca, per fornire la prova di come il pittore avrebbe inteso lasciar identificare facilmente il suo personaggio, noto all'epoca anche in virtù del particolare colore dei suoi capelli. Si tratta qui di confutare l'esistenza di quel ciuffo ai fini dell'identificazione vivaldiana (che, vedremo più oltre, è ancor valida, ma per altre considerazioni): in verità, un'analisi che tenga conto delle caratteristiche tecnico-stilistiche del dipinto rivela che quel ciuffo non esiste.

Chi conosce il procedimento e la maniera che presiede alla composizione di un quadro di quegli anni – e nella fattispecie la tecnica ritrattistica – sa che il dipinto veniva tirato su man mano dal fondo, utilizzando questo come tono medio di base per armonizzare tutte le tinte e fornire i raccordi tra le campiture. Nel periodo che sta a cavallo dei due secoli, dominato, almeno in area veneta, dai lavori di Piazzetta, di Sebastiano Ricci, di Marieschi, Amigoni, Pittoni, e infine del giovane Tiepolo, il fondo, ovvero il colore d'imprimitura della tela, veniva steso con toni che andavano dal bruno alle terre, fino agli ocri, ma comunque sempre con tinte calde la cui dominante era un rossiccio aranciato di vario viraggio. Superato ormai in quegli anni l'uso seicentesco di ascendenza tardo caravaggesca che voleva i ritratti nascere per progressiva illuminazione da un fondo propriamente nero o plumbeo, l'esigenza d'un colore di base più caldo e luminoso veniva a nascere dalla ragionevole necessità di disporre immediatamente della tonalità di base degli incarnati senza doverla raggiungere, più faticosamente, tramite reiterate sovrapposizioni. Su questo fondo il pittore tracciava il disegno col pennello intinto d'un bruno più scuro, tono che, se usato con la dovuta accortezza e senza invadere le zone di luce, doveva essere recuperato come tratto d'ombra nei punti di scuro massimo; queste rapide pennellate venivano poi raccordate col fondo (che in quanto tono medio e legame di tutte le tinte non veniva mai coperto del tutto) tramite le ombre mediane, sempre distese con colore piuttosto liquido e trasparente. A questo punto il dipinto – nel nostro caso un volto – appariva come già definito e chiaroscurato in ogni sua parte, ma privo delle luci che, fino a questo momento, erano sostituite dall'aranciato del fondo; con colore più solido (perché i chiari ne hanno bisogno per esser coprenti) si procedeva così ad illuminare il dipinto, avendo cura che il limite di queste ultime pennellate, per la sua tendenza ad essere sempre troppo netto e crudo, si sfumasse col tono medio del fondo (che dunque esercitava finalmente la sua vera funzione di «cuscinetto» tra i chiari e gli scuri) grazie all'aiuto che una tela piuttosto granosa poteva fornire: in questo caso una tela di juta, come nel ritratto vivaldiano, consentiva alla pennellata di frantumarsi naturalmente col diminuire della pressione della mano, ottenendo così

quella dolcezza di passaggi che poteva consentire non solo un certo realismo ma anche la presenza di una «atmosfera» e di un'«aria» che circolava nel dipinto. Talvolta si procedeva anche «dal centro», ossia completando il volto per toni medi, sia chiari che scuri, riservando all'ultimo l'applicazione dei toni estremi. Comunque si lavorasse, infine, si ridefiniva il disegno nei suoi scuri massimi (linea superiore delle palpebre, pupille, taglio delle labbra, ombre forti sotto il mento e sul lato in ombra del volto, etc.) con pennellate ben delineate caricate di bruno scuro.

Nell'anonimo dipinto di cui parliamo, dunque, il cosiddetto «ciuffo» di capelli rossi che fuoriuscirebbe dalla parrucca altro non è che un residuo di quel fondo su cui tutto il ritratto si poggia e che, nel nostro caso, serve a dividere in maniera dolce e indefinita la fronte dalla parrucca.

A ben osservare infatti, si noterà che le pennellate chiare della fronte vanno progressivamente sfumandosi verso l'attaccatura della parrucca grazie ad una diversa pressione della mano che le rende più trasparenti ed infine più inconsistenti, creando così quella necessaria zona di transizione volumetrico-tonale utile a non dare alla parrucca l'impressione di un colbacco calcato sulla fronte; è questa piccola zona di colore trasparente e rossiccio ciò che molti studiosi hanno scambiato per un ciuffo. Molto spesso le letture iconografiche risentono troppo di ciò che già si conosce sulla vita o sull'opera di un certo personaggio, originando delle sovrapposizioni *a posteriori* tese ad attribuire all'immagine esaminata ciò che già si conosce; è mia impressione che se non si fosse saputo che Vivaldi aveva i capelli rossi, a nessuno sarebbe venuto in mente di cercare dei ciuffi in quella zona.

Una variante dell'interpretazione di Vatielli, poi ripresa da Talbot,² e cioè che il ciuffo si trovi sotto alla divisione della parrucca, veniva fornita da Kolneder,³ a cui pareva invece di indovinare il ciuffo sulla tempia sinistra del compositore. Quest'idea trae la sua giustificazione da una pennellata della fronte mal raccordata col resto, che meglio si presta ad esser scambiata per un ciuffo. Si tratta invece, anche qui, di un colpo di pennello a color bruno-rossiccio (questa volta applicato a corpo, e non lasciato trasparire dal fondo) che doveva sottolineare la presenza di pronunciate bozze frontali nella fisionomia del compositore (bozze che vengono confermate in tutta la loro prominenza dalla caricatura di Pier Leone Ghezzi che vedremo più avanti); ora, nella sua disinvoltura, il pittore ha dimenticato di ricordare pedissequamente il margine inferiore della pennellata col resto dell'ombra (la pennellata proveniva, com'è naturale, dall'alto verso il basso), originando quella lieve marcatura del gesto pittorico che è venuta in soccorso d'una lettura iconografica tutta volta al dettaglio anziché all'insieme tecnico-strutturale del quadro.

Risolta dunque la questione dei ciuffi, giungiamo ad altre osservazioni che sono state svolte sopra questo dipinto; a tal proposito ci corre l'obbligo di sfatare, sempre perché frutto di un'attenzione troppo volta al dettaglio, la pretesa significatività di certi oggetti raffigurati nel dipinto che, come la penna, l'altra penna nel calamaio, l'anello al dito e il foglio di musica indecifrabile, nulla di nuovo aggiungono alla lettura «simbolica» dell'opera: su questo piano infatti, tutto il simbolismo di cui l'immagine è capace (e siamo davvero a livelli minimi, com'è normale per quello stile e quel genere), si risolve nella comunicazione del rango, della professione e della più o meno agiatezza del personaggio rappresentato; che il pittore, ormai stanco d'aver dipinto con precisione il volto (ossia la parte più difficile) venga progressivamente giù con sempre maggiore sciattezza di disegno e pennellata ad elencare violino, carta, calamaio ed altro ancora, nulla aggiunge alle poche, essenziali prerogative che gli premeva d'espore.

Basterebbe infatti riflettere su alcune essenziali «regole» non scritte dell'arte pittorica; le accenneremo qui brevemente per chiarire il metodo di lettura della nostra opera. Anzitutto la somiglianza d'un ritratto al suo soggetto si può evincere dal grado di bravura del pittore. Un dipinto sarà dunque tanto più somigliante quanto più abile è la mano che lo ha tracciato: i criteri che sottostanno a questa definizione sono ovviamente molto complessi per essere tratteggiati in questa sede; tuttavia, in sintesi, si potrà dire che la presenza di una pennellata fresca e decisa, di un disegno proporzionato e senza errori, di un colore pulito e privo di quelle cadute di luminosità dovute all'incontro dei bianchi con i neri fa sì che, in questo preciso ambito storico-stilistico, ci si trovi di fronte ad un'opera confezionata almeno secondo le regole del buon mestiere. Avviene poi che anche il pittore più abile possa registrare, sia all'interno della sua produzione come di un'opera in particolare, delle cadute di stile e di tecnica; nel secondo caso, che è poi il nostro, la ricerca interpretativa del fruitore dovrà differenziarsi in relazione ai diversi registri espressivi usati, per non cadere in facili equivoci. Tiziano dipinse con perizia il volto di Pietro Aretino⁴ ma tirò giù sempre più frettolosamente il resto, tanto che il poeta ebbe molto a lamentarsene: si poteva trattare di fretta o di noia, o ancora di semplici gerarchie con cui contrassegnare gli elementi più o meno eminenti della composizione; ma il critico che cerchi oggi d'indagare con i medesimi strumenti di lettura ora l'espressione del volto, ora il perché di una sì brutta veste, cadrebbe nelle più strane congetture. La fondatezza semantica di certi elementi e simboli pittorici va dunque ricercata in quegli stili, quelle scuole e quei periodi storici che fecero del simbolismo, o perlomeno dell'uso deliberato di referenti semantici esterni all'opera, una parte integrante del loro idioma: è dunque tanto ne-

cessario cercare di decodificare gli oggetti e le situazioni descritte in un'incisione di Dürer come in un dipinto di Van Eyck, quanto inutile e peregrino cercarle in un dipinto macchiaiolo o in una veduta del Bellotto.

Nel dipinto di Bologna quindi, sulla base di queste riflessioni, c'è da supporre una buona somiglianza con il soggetto, sia esso Vivaldi o no, in forza di quella discreta tecnica pittorica che traspare dalla perizia e freschezza con cui sono tracciati il volto e la mano destra. A questi elementi si giustappone tuttavia l'estrema faciloneria con cui il pur bravo pittore enumera tutti gli altri dettagli (in ordine decrescente: violino, calamaio, carta, libro) che, proprio perché tracciati frettolosamente, non devono meritare un'attenzione sopravvalutante. Che dunque quel foglio rechi solo degli sgorbi musicali, che il calamaio contenga una seconda penna oltre a quella in mano al musicista, che spunti fuori un brutto angolo d'un libro, ciò significa solo: questo è un compositore violinista, punto e basta. Che egli abbia un anello al dito, significa che egli aveva un anello al dito; che le note sul foglio siano illeggibili, significa che il pittore si era stancato di dipingere; che ci sia una seconda penna nel calamaio, significa o che Vivaldi ne aveva due, o che un calamaio senza penna poteva sembrare anche un vasetto di marmellata.

Non si creda tuttavia che, al seguito di queste riflessioni, s'intenda concludere che il ritratto in questione non raffiguri Antonio Vivaldi. L'effigie del musicista conservato a Bologna può in realtà essere identificata con quella di Vivaldi *solo* in virtù della somiglianza con l'unica effigie accreditata pervenutaci, ossia l'incisione di La Cave prefissa all'edizione di *Le Cène* dell'op. VIII di Vivaldi, uscita nel 1725 (Figura 2). Questa lastra, incisa a bulino da mano esperta, sì nell'incisione, ma non troppo nel disegno,⁵ ci raffigura il musicista con un foglietto musicale in mano, l'espressione sorridente, la camicia aperta come nel ritratto bolognese; ancora, di fronte a sé figura un calamaio con penna poggiato su un angolo del tavolo; sotto a tutto, la didascalia: «Effigies Antonii Vivaldi». L'impostazione formale del disegno è grosso modo la stessa dell'olio di Bologna, ma, al di là dei particolari poco eloquenti dell'acconciatura o del vestiario, quello che più sollecita l'identificazione è la somiglianza del tratto somatico: stesso naso piuttosto grosso e un po' camuso, stessa bocca dalle labbra a cuore con il labbro superiore un po' sporgente ed il taglio all'insù, stessa fronte ovoidale e sfuggente all'indietro, stessa attaccatura della parucca, un po' di doppio mento probabilmente accumulato con gli anni che separano questa lastra dal dipinto bolognese, stesso ovale (anche se un po' più oblungo) del viso. Quanto agli occhi, l'incisione di La Cave non è da prendere molto alla lettera perché, nonostante che il ta-

glio un po' a mandorla corrisponda, c'è da credere che egli ne abbia esagerato la dimensione, così come è riuscito a fare con la brutta mano in primo piano. Insomma, ancora una volta, in assenza dell'originale, bisogna misurare la somiglianza in base alla bravura del disegnatore: è dato che ci troviamo di fronte ad un caso mediocre, ancorché puntuale, c'è da supporre che, con qualche piccolo errore di proporzione correggibile mentalmente (e senza fare raffronti con il dipinto bolognese), l'effigies *Antonii Vivaldi* ci presenti una preziosa collezione di dati somatici utili a riconoscere Antonio Vivaldi. C'è altresì da credere che quest'incisione sia stata tratta da un disegno a sua volta rilevato dal dipinto, vista la simile impostazione formale, ma questo, sebbene rientrasse nella consueta procedura per un'incisione, non è possibile confermarlo.

Infine uno schizzo a penna, che ritrae Vivaldi in caricatura assieme ad altri due religiosi, fu tracciato da Pier Leone Ghezzi⁶ quando il musicista si trovava a Roma per rappresentarvi il suo *Ercole sul Termodonte* nel 1723; una scritta recita: «Il Prete Rosso Compositore di Musica che fece L'opera a Capranica del 1723» (Figura 3). Con questo schizzo si completa la messe iconografica di cui disponiamo, se non si considerano, ovviamente, i ritratti postumi come quelli di James Caldwell e di James Lambert, entrambi fondati sul ritratto di La Cave.⁷ La caricatura di Ghezzi, oltre ad essere una buona caricatura per la freschezza del segno e la capacità di cogliere il carattere, aiuta a confermare l'identificazione del ritratto di Bologna, in quanto, pur attraverso l'iperbole, coincide sia con i tratti del dipinto che con quelli dell'incisione: naso grosso e curvo, bozze frontali, labbra un poco a cuore con taglio all'insù, mento con fossetta, fronte spiovente all'indietro. I capelli sono poi raffigurati con una certa fluenza, e per la loro attaccatura in cima alla fronte, così come per il movimento che fanno sulla tempia, si può dedurre che non si tratti di una parrucca; le persone dai capelli rossi possiedono infatti una naturale arricciatura dovuta allo spessore di questo particolare capello, sicché c'è da credere che il musicista potesse, quando lo voleva, far tranquillamente a meno della parrucca.

All'interno poi delle concordanze somatiche che collegano i tre ritratti qui considerati, c'è da notare come il dipinto a olio rappresenti l'uomo nella sua gioventù (intorno ai 25-30 anni d'età, e dunque, nel caso di Vivaldi, circa al tempo dell'*Estro Armonico*), mentre le due testimonianze grafiche si situino entrambe intorno agli anni 23-25 del secolo, riportandoci un Vivaldi più maturo e nel pieno della sua carriera. Le lievi modificazioni dell'aspetto che intercorrono tra le due rappresentazioni, lungi dall'alimentare dubbi di concordanza, contribuiscono ad arricchire l'esiguo patrimonio iconografico ed a confermare l'identità del personaggio.

Un'ultima notazione va svolta sopra ad un particolare che accomuna i tre ritratti: su tutti il musicista viene colto in un'espressione sorridente se non proprio allegra: senza voler qui minimamente azzardare perniciose letture psicanalitiche, bisogna tuttavia supporre che questa fosse l'immagine che Vivaldi dava o voleva dare di sé. Durante la posa per un quadro o un disegno, infatti, il soggetto ha il largo potere di pretendere d'essere rappresentato in un certo modo, vuoi in forza d'una volizione particolare (il desiderio di far inserire dettagli che il soggetto ritiene indispensabili alla definizione della sua immagine o l'assunzione di una particolare espressione), come – molto più probabilmente – di una naturale disposizione del carattere e quindi del soma; c'è quindi da credere che, se tre fonti su tre ci riportano un Vivaldi sorridente e dallo sguardo vivace, ebbene, con buona probabilità, questo doveva essere il suo vero aspetto e l'indizio del suo carattere. Un musicista poi all'apice della sua carriera che si trova a Roma coronato dalla gloria («ho suonato in teatro, e si sa che sino Sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto»)⁸ e che si lascia sottoporre alla deformazione caricaturale, ci conferma l'idea che Vivaldi fosse un uomo di spirito e di carattere allegro – anche se di uno spirito impetuoso e spesso altero, come le testimonianze scritte ci rammentano – poiché molte sono le persone che considerano la caricatura come una menomazione insopportabile delle proprie presunte bellezze.

In un saggio sopra la fisionomia vivaldiana, François Farges e Michel Ducastel-Delacroix hanno recentemente posto in dubbio l'identificazione vivaldiana del ritratto di Bologna.⁹ Essi ne motivano le perplessità fondandosi su un metodo di comparazione fisiognomica che pone in relazione tutti i ritratti vivaldiani (e dunque anche le repliche di Caldwell e Lambert nonché un oscuro e fallacissimo ritratto a olio ora conservato a Piacenza) tramite linee orizzontali che ne proporzionano i lineamenti principali. Da questa interrelazione risulterebbe che gli occhi, il naso, la fronte e una guancia non risponderebbero al disegno di Ghezzi, assunto dai due studiosi a paradigma di somiglianza. Questo metodo di analisi iconografica a noi pare inaccettabile, perché è intrinsecamente impossibile – oltreché inutile – misurare geometricamente tra loro ritratti che mani, stili, tecniche, committenze ed abilità diverse produssero in epoche luoghi e destinazioni diverse. Analogo metodo riserverebbe risultati ben strani se applicato, per fare un esempio, alla fitta schiera di autoritratti rembrandtiani, oppure alla collezione delle effigi beethoveniane: se ne dovrebbe evincere che si tratta, ogni volta, di perlomeno tre o quattro personaggi differenti, tanti sono gli scarti di proporzione, lineamenti, tecnica ed espressione

che frastagliano innocuamente la coerenza identificativa di queste «gallerie». Inoltre, non ci pare assolutamente possibile affidare ad una caricatura delle virtù paradigmatiche; è pur vero che essa è particolarmente clemente e poco deforme, ma non ci è possibile seguire Farges e Ducastel-Delacroix quando affermano che l'iperbole si debba limitare al solo naso, o quando argomentano che si tratti di un disegno ottenuto con pazienza e ripensamento: le linee che i due studiosi suppongono malcerte per eccesso di indugio sono presenti in ogni schizzo ghezziano e fanno parte del suo stile disegnativo; si osservino, per esempio, i tratti del mento dei due prelati ritratti insieme a Vivaldi, o la pedissequa elencazione dei capelli: si tratta di segni interrotti o tremolanti tracciati tuttavia con la rapidità che l'infido inchiostro, specie se nelle situazioni di estemporaneità che la caricatura richiede, impone alla mano. Inoltre, a conferma che si tratti di una caricatura *tout court* e quindi da non considerare con eccessiva fiducia (specie se per condurvi sopra misurazioni ed estendere ad altri lavori le sue proporzioni), basti considerare l'occhio, innaturalmente troppo basso rispetto al naso. È evidente che Ghezzi, attento a fissare i lineamenti di questo prete ciarliero e vivace, abbia colto gli elementi somatici da pose lievemente differenti (inconveniente che ben conosce chi abbia tracciato delle caricature *ex tempore*), rendendoci sì i lineamenti giusti, ma in contesti proporzionali un poco inesatti. È proprio l'occhio di Vivaldi che produce, nel saggio di Farges e Ducastel-Delacroix, le difficoltà più vistose: dopo essere stato assunto come modello, se ne conclude che il bulino di La Cave vi trovi buona corrispondenza e legittimazione (così come per altri lineamenti), mentre l'identificazione del ritratto di Bologna sembra perdere ogni fondamento. Anzitutto i due studiosi avrebbero dovuto raddrizzare la testa che Ghezzi estroflette un po' all'indietro, per pretendere un raffronto coerente con le teste erette degli altri ritratti; ed è poi evidente che se – per accidente – l'occhio tracciato da Ghezzi viene a coincidere (almeno in altezza, non certo per reale somiglianza) con quello del non abilissimo La Cave, tutto ciò va a testimoniare ulteriormente, anziché la reciproca legittimazione di questi due ritratti, la scarsa capacità ritrattistica del La Cave, che quando traccia un ritratto serio scivola inconsapevolmente nelle proporzioni d'una caricatura. Non a caso infatti il replicatore Caldwell correggerà istintivamente le esagerate dimensioni degli occhi tracciati da La Cave riportandosi a quella buona proporzione con le linee del volto che noi crediamo essere, con le dovute approssimazioni, quella autentica. Non c'è dunque da avanzare ipotesi di ipertiroidismi che avrebbero spinto a Vivaldi, dal giovanile ritratto di Bologna alla matura effigie di La Cave, gli occhi fuori dalle orbite. C'è piuttosto da ribadire, contrariamente a quanto sostengono i due studiosi, che

quello di Bologna è un ritratto – pur nei limiti d'una scuola di maniera e d'una personalità pittorica di non brillante rilievo – di buona fattura tecnica, di bella pennellata, di colore pulito e di buon senso delle proporzioni; elementi, questi, che ci inducono a considerare con maggior favore delle altre questa fonte, stante che, laddove ci s'imbatte in una preparazione tecnica migliore, più certa ed approssimata alla realtà è anche la capacità di cogliere la somiglianza. Tra le numerose aporie generate dal metodo di Farges/Ducastel-Delacroix, un'ultima ci pare emblematica: per mezzo suo stava per venir legittimata l'identificazione vivaldiana di un mediocre dipinto a olio, per di più stilisticamente di poco posteriore, raffigurante un tipo che assomma nel suo sembiante quanto di più opposto ai lineamenti vivaldiani si possa immaginare (Figura 4). Che sia stato necessario decretarne l'allontanamento dalla schiera delle effigi vivaldiane per l'accertata assenza di qualsiasi ciuffo rosso¹⁰ anziché in virtù della dissimiglianza con tutte le pur incoerenti testimonianze iconografiche vivaldiane, ci conferma le riserve fin qui avanzate su questo metodo.

Concludendo, possiamo così riassumere la nostra riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana: nelle analisi iconografico-musicali si tiene presente troppo spesso solo una lettura simbolico-narrativa dell'immagine, ignorando l'analisi tecnico-pittorica. È questo tipo di approccio che ha indotto molti studiosi vivaldiani – da Vatielli ai nostri giorni – a ravvisare nel ritratto di musicista conservato a Bologna presso il Civico Museo Bibliografico Musicale un ciuffo di capelli rossi alla base della parrucca in funzione del quale viene ormai tradizionalmente confermata l'identificazione vivaldiana del personaggio.

Dall'analisi della tecnica e dello stile pittorico del dipinto si evince invece che questo ciuffo non esiste, e che dunque non può costituire alcun fondamento attributivo né confermativo.

Purtuttavia l'analisi delle due principali fonti iconografiche vivaldiane certe (l'incisione di La Cave e lo schizzo di Ghezzi) ci induce a rilevare la notevole rispondenza somatica con il ritratto bolognese, permettendoci di restaurare la tradizionale attribuzione, così emendata dai suoi elementi incoerenti.

Ulteriori elementi a favore dell'identificazione vivaldiana del ritratto bolognese provengono poi dalla lettura delle immagini e della tecnica con cui sono state tracciate: da un lato, il dipinto appare frutto di una mano non eccelsa ma sciolta e preparata, e quindi capace di cogliere una somiglianza; si suppone infatti che una buona tecnica pittorica costituisca un primato di aderenza con la realtà. Chi poi sia il personaggio raffigurato ci viene suggerito dall'incisione di La Cave, che pur rivelando lacune nel disegno e nelle proporzioni costituisce, assie-

me all'iperbole tracciata da Ghezzi, un sicuro repertorio di tratti somatici ben definiti: astratti dalle incoerenze proporzionali con cui sono delineati (da Ghezzi volutamente, da La Cave inconsapevolmente), questi tratti vengono infatti a combaciare con quelli del dipinto bolognese, confermandoci la sua identificazione con Antonio Vivaldi.

Disponiamo quindi di un ritratto di buona fattura ma d'incerta identificazione che viene compensato e identificato da due ritratti di mediocre fattura ma di certa identificazione.

¹ F. VATIELLI, *Un ritratto di Antonio Vivaldi?*, «La rassegna musicale», 11, 1938, pp. 224-227.

² M. TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Olschki, Firenze, 1991, pp. 169-174.

³ W. Kolneder, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978, verso della prima tavola nel testo.

⁴ TIZIANO, *Ritratto di Pietro Aretino*, 1545, Firenze, Palazzo Pitti.

⁵ François Morillon La Cave infatti, allievo di Bernard Picart, fu un discreto incisore di musica (di sua mano è, ad esempio, l'op. II di Locatelli), ma un ritrattista non troppo abile.

⁶ Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, Codice Ottoboni, 3114, f. 26.

⁷ Ci sono validi motivi formali per ritenere, infatti, che la scritta *Gravé par Lambert j.ne d'après le Dessein Original appartenant à Mr. Fayolle*, che sottostà al ritratto, faccia in realtà riferimento ad un disegno a sua volta rilevato dall'incisione di La Cave, se non alla stessa.

⁸ Lettera al Marchese Guido Bentivoglio del 16 Novembre 1737.

⁹ F. FARGES e M. DUCASTEL-DELACROIX, *Au sujet du vrai visage de Vivaldi: essai iconographique*, in *Vivaldi. Vero e falso*, Olschki, Firenze, 1992.

¹⁰ Il ritratto in questione, tirato in ballo senza convincenti indizi intorno agli anni 1978-82, fu sempre conosciuto attraverso una sua riproduzione fotografica in bianco e nero. Solo recentemente, grazie alle ricerche di Francesco Fanna, è stato ritrovato l'originale, conservato in una villa piacentina presso un collezionista privato; il ritrovamento ha consentito di osservare che il colore dei capelli, anziché rosso come si sperava, è invece grigio-nero. Questo ritratto, nonché il ritratto bolognese, sono riportati a colori nel libro citato nella nota n. 9.

Red Locks of Hair... Towards a Reconsideration of Vivaldi Iconography

(Summary)

Musical iconography all too frequently stops short at a purely symbolic and narrative reading of the image, to the exclusion of technical and pictorial analysis. This approach has led many Vivaldi scholars, from Vatielli to recent times, to observe in the portrait of the musician hanging in the Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, a lock of red hair at the base of the wig. On the basis of this observation, the subject of the portrait has traditionally been identified as Vivaldi.

Stylistic and technical analysis of the portrait confirms that the aforesaid lock of hair does not exist. In itself, it thus provides no valid reason for associating the painting with Vivaldi.

Nevertheless, analysis of the principal Vivaldian iconographic sources (La Cave's engraving, Ghezzi's sketch), unequivocally associated with the composer, reveals a considerable degree of similarity with the somatic features of the figure in the Bologna portrait. It is therefore possible to confirm the received identification, stripped of its erroneous elements.

A reading of the images in the portrait and the way in which they are drawn provides further confirmation of its identification as a portrait of Vivaldi. The painter's hand seems fluent and well-prepared, though hardly excellent: a sound pictorial technique can be assumed to presuppose a close adherence to reality. Though La Cave's engraving reveals a number of *lacunae* in terms of its design, together with Ghezzi's sketch it provides a basic repertory of well-defined somatic features. Despite the inexact proportions characterising both representations (deliberately, in the case of Ghezzi), the basic features resemble closely those of the Bolognese portrait. The situation is as follows: a well-executed portrait of uncertain identification is "compended" and identified by two mediocre portraits of certain identification.

The methods of physiognomic comparison by which Farges/Ducastel-Delacroix add what is certainly a spurious painting to Vivaldi iconography is here criticized, as regards both premises and results.

Miscellany

Compiled by Michael Talbot

1993 was a relatively quiet year by Vivaldian standards: no new works were reported; no major monographs (apart from new editions of existing ones) were published; no new letters were announced and no old ones surfaced in sale-rooms.

Perhaps the most important publishing event of the year was the appearance of **H.C. Robbins Landon's "Vivaldi, Voice of the Baroque"** (Thames and Hudson). Since this book has already received some sharply critical reviews, I must immediately make my meaning clear. It does not pretend to be an exploratory book but is content to be a divulgative one; many contributors to this yearbook will note with pleasure how often their opinions and findings are invoked in it and with what generous scrupulousness their writings are cited in footnotes. It is true that the material is not always fully digested – old, mostly superseded, beliefs and claims sit uncomfortably beside newer and better documented ones – and this is a pity. But Landon's book has the signal merit of conveying to a broad public much of what the most recent research on Vivaldi, hitherto confined to a scholarly readership, has been about. Even if few contributors to *Informazioni e studi vivaldiani* would themselves wish to write so profoundly and deliberately unoriginal a study, it is undeniable that popular books of this kind are vital to our musical culture. In a way, it is a good thing that Landon has occupied himself little with Vivaldi since editing the *Magnificat* (in its Osek version) in 1960, since this has given him a useful impartiality. I foresee large sales and many translations for this attractively written volume of just over 200 pages, which promises significantly to raise public interest in our composer.

This is not to say that Landon has no opinions of his own. He admits to some scepticism about the possibility of reviving Vivaldi's operas successfully on the stage today, an opinion already formed in 1961, when, as he tells us, he examined the scores in Turin in the illustrious company of Gian Francesco Malipiero, Karl-Heinz Füssl and Siro Cisilino. Events since then have perhaps proved him wrong, but it is difficult to refute his general observation that Vivaldi's operas, like those of Handel, remain the most difficult part of their composer's oeuvre to "sell" to the general public. On the other hand, to encounter a statement such as "his sacred music will soon be regarded as the equal of, if not in many respects superior to, the

instrumental music” is for me the most beautiful preview of the central thesis of a book I am now writing!

The sacred music is, of course, one domain where the problem of authenticity – and therefore of accurate critical evaluation – still raises its head. The most problematic works are the six preserved in Warsaw: RV 586, 592, 614, 646 (= RV Anh. 59.24), 647 (= RV Anh. 59.25) and 648 (= RV Anh. 59.26). As reported in last year’s *Miscellany*, all these works came originally from suppressed religious houses in Breslau. As part of the preparation for my book, I examined photocopies of the sources of these works and was surprised to find the name “Hasse” written on the title-page of the “**Credo**” RV 592 (earlier accounts have read the word as “Weisser”). RV 592 is certainly Neapolitan in style. One pointer to this is the appearance of *alla breve* notation in two movements: whereas Venetian composer of Vivaldi’s time tended to reserve 2/2 and 4/2 metres for movements written in the *stile antico*, Neapolitan composers and those influenced by them extended their use to lively, even *cantabile*, movements written in “modern” style. Hasse’s aria *Vedeste mai sul prato*, inserted into Vivaldi’s *Tamerlano*, is a good case in point. However, the attribution of the *Credo* to Hasse cannot be endorsed without supporting evidence. It is certainly not among the works listed in Walther Müller’s catalogue of 1911, and I know of no other setting of the same text attributed to Hasse of which it could be a concordance. Further investigation is needed!

One doctoral thesis accepted in 1993 will be of special interest to Vivaldians. This is **Faun Tanenbaum’s “The Partbook Collection from the Ospedale della Pietà and the Sacred Music of Giovanni Porta”** (New York University). In the course of her work on the manuscripts of the Fondo Esposti preserved in the library of the Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” in Venice Dr. Tanenbaum discovered several fragments of music by Vivaldi, as readers of this yearbook will know. Here, finally, is a study of an important contemporary of Vivaldi working at the heart of the institution with which the *Prete Rosso* enjoyed such a long and many-sided association. Many general questions it raises are directly pertinent to Vivaldi’s music. For example: who sang the tenor and bass parts at the Pietà, and in which octave?

I omitted to mention last year an important new book tracing the history of the violin concerto in the eighteenth century with Vivaldi as

its starting point: **Chappell White's "From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto"** (Gordon and Breach, Philadelphia, 1992). What is especially pleasant in this book is the author's treatment of the eighteenth century as a unified whole. For Italians, accustomed in musicology and other disciplines to deal in whole centuries (Seicento, Settecento etc.), this is no novelty, but for Anglophone and German scholars, who like to divide the eighteenth century down the middle into "late baroque" and "classical" segments (and sometimes also wedge in a "galant" or "preclassical" segment), this is a fresh and stimulating way of thinking.

The major performance event of the year was the "création mondiale" of **"Dorilla in Tempe"** (1734 version) at the Salle Apollon, Nice, in March 1993. The edition used was by Gilbert Bezzina, who also directed the Ensemble Baroque de Nice and the chorus of l'Opéra de Nice. Since the associated recording has been discussed in these pages by Roger-Claude Travers, there is little to add, but this production places on the agenda once more the question of transposing the parts of male characters down an octave in order to make them singable by "natural" male voices. There is no doubt that dramatic naturalism, as we generally conceive it today, gains by this exercise, and in certain circumstances the variety of voice-types is increased, which, to the modern way of thinking, is a gain. On the other hand, the texture of the accompaniment, originally fitted to a high voice, is unlikely to work so well with a low one. There is also the matter of fidelity to the composer's intention, which, for many experts and lay people alike, is a non-negotiable demand. The dilemma is unlikely to go away. It is a part of a broad problem confronting the public performance of early music, reducible to the simple question: how far should one seek to "educate" in the act of entertaining, when the consequences of the education alienate the members of the audience from past experience and thereby pose a threat to the entertainment? If we are honest, we must recognize that most solutions are compromises, however strongly they tend to one side or the other.

Another "first" was the American première, in December 1993, of the **"Dixit Dominus" RV 595** (the so-called "Prague" *Dixit*) in Newark, New Jersey, in a performance directed by John Floreen. For this performance the score recently published in the New Critical Edition was used.

Another boost to Vivaldi's standing in the United States was the foundation of the **Vivaldi Society of America**. Anyone familiar with the history of the post-war Vivaldi revival will remember how important national (and even local) organisations devoted to Vivaldi's music have been in the past – one need think only of the Cercle Vivaldi de Belgique and the Association Vivaldi de Poitiers – and the long-overdue formation of such a society in the United States augurs well for the promotion of performances of Vivaldi's music and scholarly work on our composer on the far side of the Atlantic. The Advisory Board of the new society has a truly international flavour, but the real work will be done by Americans, to whom we send congratulations and best wishes.

Miscellanea

a cura di Michael Talbot

Il 1993 è stato un anno relativamente tranquillo in base agli standard vivaldiani; non sono state scoperte nuove opere; non sono state pubblicate nuove fondamentali monografie, non considerando le nuove edizioni di quelle già esistenti; non è stato annunciato il ritrovamento di nuove lettere e nessuna di quelle già note è emersa in vendite antiquarie.

Forse l'evento editoriale più importante dell'anno è stata l'apparizione del volume di **H.C. Robbins Landon**, «**Vivaldi's Voice of the Baroque**» (Thames and Hudson). Dal momento che a questo libro sono state già riservate alcune recensioni duramente critiche, devo chiarire subito il mio pensiero. Il libro non pretende di essere un'indagine scientifica, ma ha intenti semplicemente divulgativi; molti collaboratori di questo Bollettino noteranno con compiacimento quante volte si fa riferimento alle loro opinioni e alle loro scoperte e con quale generosa precisione i loro scritti sono citati nelle note a piè di pagina. È vero che il materiale non è sempre ben assimilato: molte vecchie opinioni e supposizioni, per la maggior parte superate, convivono accanto ad altre nuove e meglio documentate, e questo è un peccato. Ma il libro di Landon ha il particolare merito di trasferire a un largo pubblico molti risultati della più recente ricerca vivaldiana, sinora confinati a una ristretta cerchia di specialisti. Anche se pochi tra i collaboratori di *Informazioni e studi vivaldiani* ambirebbero a scrivere un libro così profondamente e deliberatamente non originale, non si può negare che libri divulgativi di questo genere sono vitali per la nostra cultura musicale. In un certo senso è un bene che Landon si sia occupato poco di Vivaldi dopo aver curato nel 1960 l'edizione del *Magnificat* (nella versione di Osek) in quanto questo lo ha messo in un'utile posizione di imparzialità. Personalmente prevedo una larga vendita e molte traduzioni per questo volume, scritto in una prosa gradevole e appena superiore alle 200 pagine, che promette di aumentare significativamente l'interesse del largo pubblico intorno al nostro compositore.

Questo non significa che Landon non abbia opinioni personali. Ammette di essere abbastanza scettico sulla possibilità di ripresentare con successo sulle scene, ai giorni nostri, opere di Vivaldi, un'opinione già formatasi in lui nel 1961, quando – come ci dice egli stesso – esaminò le partiture di Torino con l'illustre compagnia di Gian Francesco Malipiero, Karl-Heins Füssl e Siro Cisilino. Gli avvenimenti

successivi forse hanno provato che si sbagliava, ma è difficile respingere la sua osservazione di fondo che le opere di Vivaldi, come quelle di Handel, rimangono la parte più difficile della produzione dei rispettivi compositori da «vendere» al grande pubblico. D'altra parte, incontrare un'affermazione quale «la sua musica sacra sarà presto considerata come equivalente, se non addirittura per molti aspetti anche superiore, alla sua musica strumentale», è per me la più bella anticipazione della tesi di fondo del libro che sto ora scrivendo.

La musica sacra è – naturalmente – un ambito nel quale il problema dell'autenticità continua a presentarsi. Le opere più problematiche sono le sei conservate a Varsavia: RV 586, 592, 614, 646 (= RV Anh. 59.24), RV 647 (= RV Anh. 59.25) e RV 648 (= RV Anh. 59.26). Come è stato detto nella *Miscellanea* dell'anno scorso, tutti questi lavori provengono in origine da ordini religiosi soppressi della Breslavia. Nella fase preparatoria del mio libro ho esaminato le fotocopie delle fonti e sono stato sorpreso di trovare il nome di «Hasse» scritto sul frontespizio del «Credo» RV 592 (studiosi precedenti avevano letto erroneamente il nome «Weisser»). RV 592 è certamente in stile napoletano. Un indizio è l'apparizione della notazione *alla breve* in due movimenti: mentre i compositori veneziani del tempo di Vivaldi tendevano a riservare i metri di 2/2 e 4/2 ai movimenti nello *stile antico*, i compositori napoletani e quelli sotto la loro influenza estesero il loro uso a movimenti vivaci, o addirittura *cantabili*, scritti nello stile «moderno». L'aria di Hasse *Vedeste mai sul prato*, inserita nel *Tamerlano* di Vivaldi, è un esempio pertinente. Tuttavia l'attribuzione del *Credo* a Hasse non può essere avallata senza il supporto di prove. Non è certamente tra le opere elencate nel catalogo di Walther Müller del 1911 e non conosco altre intonazioni dello stesso testo attribuite a Hasse che potrebbero fungere da concordanza. Sono necessarie ulteriori ricerche!

Una tesi di dottorato discussa nel 1993 sarà di speciale interesse per gli studiosi vivaldiani. Si tratta di **Faun Tanenbaum**, «**The Part-book Collection from the Ospedale della Pietà and the Sacred Music of Giovanni Porta**» (New York University). Nel corso del suo lavoro sui manoscritti del Fondo Esposti conservato presso la biblioteca del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello» di Venezia, la Dottoressa Tanenbaum ha scoperto, come i lettori di questo annuario certamente sapranno, diversi frammenti di musiche di Vivaldi. Abbiamo finalmente uno studio su un importante contemporaneo di Vivaldi

che lavorava all'interno dell'istituzione con la quale il Prete Rosso mantenne una collaborazione tanto lunga e ricca di rapporti. Alcune questioni generali sollevate dal lavoro della Tanenbaum si riferiscono direttamente anche alla musica di Vivaldi. Per esempio: chi cantava le parti di tenore e di basso alla Pietà, e in quale ottava?

Ho tralasciato di ricordare lo scorso anno un importante nuovo libro, che traccia la storia del concerto per violino nel Settecento e che ha Vivaldi come punto iniziale: «**From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto**» di **Chappell White** (Gordon and Breach, Philadelphia, 1992). Ciò che particolarmente si apprezza in questo libro è il trattamento del Settecento come un periodo unitario. Per gli Italiani, abituati nella musicologia così come nelle altre discipline, ad avere a che fare con interi secoli (il Seicento, il Settecento, etc.), questo non rappresenta una novità, ma per gli studiosi anglofoni e tedeschi, che tendono a dividere il secolo diciottesimo in due segmenti, «tardo barocco» e «classico» (nei quali incuneano talora anche un periodo «galante» o «preclassico»), questo rappresenta un modo fresco e stimolante di considerare le cose.

Il più importante evento esecutivo dell'anno è stato la «création mondiale» di «**Dorilla in Tempe**» (versione 1734) alla Salle Apollon di Nizza nel marzo 1993. L'edizione utilizzata è stata curata da Gilbert Bezzina, che ha anche diretto l'Ensemble Baroque de Nice e il coro dell'Opéra de Nice. Dal momento che la registrazione dell'avvenimento è stata discussa su queste pagine da Roger-Claude Travers, vi è poco da aggiungere, ma questa rappresentazione pone di nuovo all'attenzione il problema della trasposizione all'ottava inferiore delle parti dei ruoli maschili, allo scopo di renderle eseguibili da voci maschili «naturali». Non v'è dubbio che il naturalismo drammatico, così come lo concepiamo oggi, ha tutto da guadagnare da questa prassi, e in certe circostanze è messa in risalto la varietà dei registri vocali. D'altra parte, è difficile che la struttura dell'accompagnamento, pensata in origine in funzione di una voce di registro acuto, funzioni altrettanto bene con una di registro grave. Ma vi è anche un problema di fedeltà alle intenzioni del compositore, che per molti esperti, così come per molti profani, non è una questione che possa essere superata. È improbabile che il dilemma si possa mettere da parte. Fa parte di un problema più ampio relativo all'esecuzione pubblica della musica antica, che si può ridurre alla semplice domanda: quanto ci si può spingere nel cercare di «educare» un pubblico mentre lo si intrattiene, se la conseguenza di questo ammaestramento allontana l'uditorio dall'e-

sperienza del passato e pertanto pone una minaccia al divertimento stesso? Se siamo onesti, dobbiamo riconoscere che la maggior parte delle soluzioni sono compromessi, per quanto fortemente tendano nell'un senso o nell'altro.

Un'altra «prima» è stato il battesimo americano, nel dicembre 1993, del «**Dixit Dominus**» **RV 595** (il cosiddetto *Dixit* di Praga), a Newark, New Jersey, in un'esecuzione diretta da John Floreen. Per questa esecuzione è stata usata la partitura edita recentemente nella Nuova Edizione Critica.

Altra spinta alla notorietà di Vivaldi negli Stati Uniti è rappresentata dalla costituzione della **Vivaldi Society of America**. Chiunque conosca la storia della rinascita vivaldiana posteriore alla seconda guerra mondiale ricorderà l'importanza che hanno avuto in passato le organizzazioni nazionali (o addirittura locali) dedicate alla musica di Vivaldi: basti pensare al Cercle Vivaldi de Belgique e all'Association Vivaldi de Poitiers. La costituzione di una società come questa negli Stati Uniti – da tempo attesa – fa ben sperare per la promozione di esecuzioni delle musiche di Vivaldi e per il lavoro di ricerca sul nostro compositore al di là dell'Atlantico. Il Comitato Direttivo della nuova società ha un tono davvero internazionale, ma il lavoro vero e proprio sarà portato avanti dagli americani, ai quali porgiamo le nostre congratulazioni e i nostri migliori auguri.

Discographie Vivaldi n° 15 - 1993

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1993 au 31 décembre 1993 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: 1993/ 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, des compact-discs vidéos et des cassettes vidéos sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, CDV et Casette Vidéo. 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 1993

- 1993/1 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (versione di Manchester); Concerto per 3 violini RV 551; Concerto per archi RV 128
G. Carmignola (violino), Suonatori de la Gioiosa Marca
ABEGG/CD RS 6367-25
- 1993/2 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
G. Guglielmo (violino), Ensemble di Venezia
ABEGG/CD RS 6367-40

- 1993/3 11 Sinfonie e Concerti per archi RV 119, RV 123, RV 129, RV 138, RV 143, RV 151, RV 155, RV 156, RV 157, RV 159, RV 161 (volume 2)
Solistes de Moscou-Montpellier
ARKADIA/CD CDAK 117-1
- 1993/4 Sonate per violoncello RV 40, RV 41, RV 43, RV. 45, RV 46, RV 47 (volume 2)
A. Dmitriev (violoncello), S. Akopov (contrabbasso)
ARKADIA/CD CDAK 119-1
- 1993/5 Concerto *Per l'orchestra di Dresda* RV 577
Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD 1076-2
(+ Telemann, Heinichen, Fasch, Graun)
- 1993/6 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
J.-F. Manzone (violino), Czech String Ensemble
BNL/CD 112832
- 1993/7* 6 Sonate per violino Op. II n° 1-6 (volume 1)
J.-F. Manzone (violino), M. Raibaldi (clavicembalo)
BNL/CD 112838
- 1993/8 Concerto per 2 mandolini (Andante) (trascrizione per flauto e oboe)
A. Kuskina (flauto), D. Bender (oboe), G. Kessler (chitarra)
BOSTON SKYLINE/CD BSD114
(+ Tomkin, Telemann, Granados, Bach, Woolridge, Noda)
- 1993/9 Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208
S. Standage (violino), Collegium Musicum 90
CHANDOS/CD 0530
(+ Bach, Bonporti)
- 1993/10 Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208
M. Huggett (violino), The European Community Baroque Orchestra
CHANNEL CLASSICS/CD CCS 4392
(+ Muffat, Schmelzer, Biber, Farina)
- 1993/11* 6 Concerti per violino Op. IV n° 3, 4, 5, 8, 10, 12
A. Manze (violino), La Stravaganza Köln
DENON/CD CO-75.598
- 1993/12* 12 Concerti Op. VII (integrale)
H. Schellenberger (oboe), I Solisti Italiani
DENON/2CD CO-75.498-99
- 1993/13 *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, Concerti Op. VIII (integrale)
C. Chiarappa (violino e dir.), Accademia Bizantina
DENON/CD CO-75352 (volume 1: Op. VIII n° 1-6); DENON/CD
CO-75.447 (volume 2: Op. VIII n° 7-12)

- 1993/14 Concerti per flauto traverso RV 438, RV 440; Concerti per oboe RV 457, RV 461; Concerti per fagotto RV 474, RV 484; Concerto da camera RV 107
M. Arita (flauto traverso), M. Homma (oboe), K. Dosaka (fagotto),
Bach-Mozart Ensemble Tokyo
DENON/CD CO-75.198
- 1993/15 Concerti per oboe Op. VIII n° 9, RV 447
H. Schellenberger (oboe), I Solisti Italiani
DENON/CD CO-75.338
(+ Albinoni, A. Scarlatti)
- 1993/16 Sinfonia de *L'Olimpiade* RV 725s; Concerto per archi RV 158; Concerto Op. III n° 10
Freiburger Barockorchester, T. Hengelbrock (dir.)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 05 472 77289-2
(+ Bach)
- 1993/17 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
G. Kremer (violino), English Chamber Orchestra (Ø live 1981)
DEUTSCHE GRAMOPHON/CDV 072 184-1
- 1993/18 Concerti per flauto traverso Op. X n° 5, RV 427
G. Bernabò (flauto traverso), Orchestra L'Estro Armonico di Venezia, E. Mabilia (dir.)
DYNAMIC/CD CDS 100
(+ Albinoni, Galuppi, Tartini)
- 1993/19 Concerti per archi *Madrigalesco* RV 129, RV 156; Concerto per violino Op. XI n° 4; Concerto Op. III n° 10; Concerto per flauto traverso *La notte* Op. X n° 2; Concerto per oboe RV 463; Concerto per 2 trombe RV 537
The Hannover Band, A. Halstead (dir.)
EMI Eminence/CD 7 64 7999
- 1993/20 Concerto per 3 violini RV 551
I Musici (Ø live 1964)
ERMITAGE/CD ERM 129
(+ Corelli, Bonporti, Paisiello, Telemann)
- 1993/21 Concerti per violino Op. IV n° 5, Op. VIII n° 11, Op. IX n° 3, Op. IX n° 10, *Il sospetto* RV 199; Concerto per 2 violini Op. III n° 11
P. Peabody (violino), Philharmonia Virtuosi, R. Kapp (dir.)
ESS.A.Y./CD 1024
- 1993/22 Concerto per violino Op. IX n° 8 (trascrizione per arpa)
M. Nordmann (arpa), Orchestre d'Auvergne, J.-J. Kantorow (dir.)
FNAC MUSIC/CD 59 2099
(+ Handel, Petrini, Zach, Haydn)

- 1993/23 Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12
C. Banchini, E. Gatti (violini), R. Gini (viola da gamba), L. Alvini (clavicembalo)
FONIT CETRA/CD CDC 38
(+ Frescobaldi, Riccio, Picchi, Legrenzi, Caldara)
- 1993/24* Sonate per violino RV 6, RV 7a, RV 22, RV 757
R. Elmiger (violino), M. Mitrani (clavicembalo)
GALLO/CD 752
(+ Albinoni)
- 1993/25 Sonata per flauto e fagotto RV 86
H. Tol (flauto diritto), D. Mings (fagotto), P. Ayrton (organo)
GLOBE/CD GLO 5094
(+ Sammartini, Finger, Corelli, Boismortier, De la Barre, Handel)
- 1993/26** 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)
Romanesca: A. Manze (violino), M. North (arciliuto, tiorba, chitarra), J.
Toll (clavicembalo)
HARMONIA MUNDI FRANCE/2CD HMV 90 7089.90
- 1993/27 Sonata per oboe RV 53; Sonata per 2 oboi RV 81; Sonata da camera RV
779; Sonate Op. XIII n° 4, 6 (di N. Chédeville attribuite a Vivaldi)
P. Goodwin, G. Hennessey (oboe), J. Holloway (violino), C. Lawson
(salmoè), S. Sheppard (violoncello), F. Eustace (fagotto), J. Toll (clavi-
cembalo e organo)
HARMONIA MUNDI FRANCE/CD HMU 90 7104
- 1993/28 Concerti per violino Op. VIII n° 5, 6, 7, 10 (*); Concerti per 2 violini Op.
III n° 8, 11 (**)
Budapest Strings, K. Botvai (dir.) (*); Prague Festival Strings, P. Urbanek
(dir.) (**)
LASERLIGHT/CD 14.099
- 1993/29 Concerti per flauto traverso Op. X n° 1, 2, 3, 5; Concerti per flautino RV
443, RV 444
Z. Gyöngyössy (flauto traverso e flauto piccolo), Budapest Strings, K.
Botvai (dir.)
LASERLIGHT/CD 14.094
- 1993/30 Concerto per 2 trombe RV 537; Concerto per 2 corni RV 538
Musici Bavariae
KOCH SCHWANN/CD SCH 31025-2
(+ Fiedler, De Fesch, Rosetti, Heinichen)

- 1993/31 Concerti per violino Op. VIII n° 1, 3 (trascrizioni per flauto); Concerto per flautino RV 443
Ensemble de flûtes à bec de Lyon, M. Moricourt (dir.)
L'AIR DU TEMPS/CD MA 2005
(+ Handel, Cooke, Werdin, Telemann, Dufour)
- 1993/32 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
R. Kussmaul (violino), Stuttgarter Kammerorchester, M. Sieghart (dir.)
MEDIAPHON/CD 72.134
- 1993/33 *Nisi Dominus* RV 608
V. Kagan-Palei (controttenore), Vivaldi Chamber Orchestra, S. Bezrodnaya (dir.)
MEZHDUNARODNAYA KNIGA/CD MK 4 17107
(+ Pergolesi)
- 1993/34* 12 Concerti per violino RV 172, RV 205, RV 213, RV 228, RV 237, RV 292, RV 302, RV 319, RV 328, RV 340, RV 370, RV 582
S. Mintz (violino), Israël Chamber Orchestra
MUSICMASTERS/2CD 67.112-2
- 1993/35 Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Trio RV 82; Sonata per violoncello RV 42 (trascrizione per chitarra); Concerto Op. III n° 9 (trascrizione per chitarra)
E. Fisk, F. Hand (chitarre), L. Schulman (viola d'amore), A. Fuller (clavicembalo), Orchestra of St. Luke's
MUSICMASTERS/CD 67.097-2
- 1993/36 *Dixit Dominus* RV 594
American Boychoir, Albemarle Consort of Voices, The Eighteenth Century Ensemble, J. Litton (dir.)
MUSICMASTERS/CD 67.084-2
(+ Handel)
- 1993/37 Concerto per violino *Per il Natale* RV 270
Capella Istropolitana, J. Krček
NAXOS/CD 8.550567
(+ Corelli, Manfredini, Bach, Locatelli, Torelli, Handel)
- 1993/38 Concerto per liuto RV 93; Concerto per mandolino RV 425; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per violino *Il favorito* Op. XI n° 2 (trascrizioni per chitarra)
G. Garcia (chitarra), Camerata Cassovia, P. Breiner (dir.)
NAXOS/CD 8.550274
- 1993/39 Sonata da camera RV 779
A. & Q. Hölbling (violini), J. Stavik (violoncello), V. Ruso (organo)
NAXOS/CD 8.550619
(+ Geminiani, Corelli, Pugnani, Porpora)

- 1993/40 *Il pastor fido*, 6 Sonate Op. XIII (di N. Chédeville, attribuite a Vivaldi, integrale)
B. Drahos (flauto), P. Kelemen (violoncello), Z. Pertis (clavicembalo)
NAXOS/CD 8.550648
- 1993/41* Concerti per oboe RV 447, RV 457, RV 461, RV 463; Concerto per 2 oboi RV 535; Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV 559
S. Hammer, F. de Bruine (oboi), E. Hoeprich, A. Pay (clarinetti), Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)
OISEAU/LYRE/CD 433 674-2
- 1993/42* Concerti per violino RV 281, *Per la solennità di S. Lorenzo* RV 286; Concerto per 2 violini RV 511; Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto per violoncello RV 407; Concerto per archi RV 133; Concerto per violino e organo RV 541
L'Europa galante, F. Biondi (violino e dir.)
OPUS 111/CD OPS 30-86
- 1993/43 Sonate per violoncello RV 40, RV 43, RV 45, RV 46
H. Schiff (violoncello), J. ter Linden (2do violoncello), T. Koopman (clavicembalo)
PHILIPS/CD 434 124-2
(+ Geminiani)
- 1993/44 Concerti da camera RV 88, RV 99, RV 103, RV 105, RV 107; Sonata per flauto e fagotto RV 86
Philidor Ensemble
PHILIPS/CD 434 995-2
- 1993/45* *La stravaganza*, 12 Concerti per violino, Op. IV (integrale)
Ensemble Baroque de Nice, G. Bezzina (violino e dir.)
PIERRE VERANY/2CD PV 7930 22/23
- 1993/46* 6 Concerti per fagotto RV 484, RV 485, RV 489, RV 496, RV 498, *La notte* RV 501
C. Wassmer (fagotto), Académie Sainte Cécile, P. Couvert (dir.)
PIERRE VERANY/CD PV 7930 42
- 1993/47 Concerto per archi *Alla rustica* RV 151
Guildhall String Ensemble, R. Salter (dir.)
RCA Victor «Red Seal»/CD 61275-2
(+ Pachelbel, Bach, Hoffstetter, Elgar, Purcell, Marais, Barber, Handel, Albinoni, Boccherini)
- 1993/48* Concerti per violoncello RV 404, RV 407, RV 411, RV 417, RV 420; Concerto per violino e violoncello RV 544 (volume 3)
O. Harnoy (violoncello), I. Oistrakh (violino), Toronto Chamber Orchestra, P. Robinson (dir.)
RCA Victor «Red Seal»/CD 61578-2

- 1993/49 Sonata per violino Op. V n° 6
Ensemble Mensa Sonora, J. Mailliet (violino e dir.)
POLY-ART RECORDS/CD 9202
(+ Biber, Cazzati, Cima, Corelli, Legrenzi, Schmelzer)
- 1993/50* Concerti per violoncello RV 413, RV 417
R. Rostropovitch (violoncello), Moscow Chamber Orchestra, R. Barchai
(dir.)
RUSSIAN DISC/CD RVS 11113
(+ C.P.E. Bach, Tartini)
- 1993/51* Concerti per flauto traverso RV 430, RV 783; Concerto per violino e or-
gano RV 541; *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flau-
to)
J.-P. Rampal (flauto), Franz Liszt Chamber Orchestra, J. Rolla (dir.)
SONY Classical/CD SD 53105
- 1993/52 Concerto per 2 trombe RV 537
C. Steele-Perkins (tromba), Tafelmusik, J. Lamon (dir.)
SONY Classical/CD SD 53365
(+ Stradella, Biber, Albinoni, Telemann, Handel)
- 1993/53 Concerto per violoncello RV 406
M. Rostropovitch (violoncello), The Saint-Paul Chamber Orchestra, H.
Wolff (dir.)
TELDEC/CD 9031-77311-2
(+ Tartini, C.P.E. Bach)
- 1993/54* Concerto «Con molti stromenti» RV 558; Concerto per viola d'amore e
liuto RV 540; Concerto per mandolino RV 425; Concerto per 2 mandoli-
ni RV 532; Trii RV 82, RV 85; Concerto per liuto RV 93
Il Giardino Armonico, G. Antonini (dir.)
TELDEC/CD 4509 91182-2

II. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

1993 restera un tout petit millésime vivaldien. Rien d'intéressant surtout, dans le domaine de la musique vocale, sacrée ou profane. Pas d'opéras, ni de récitals d'airs. Des programmes de musique instrumentale essentiellement, avec bien sûr des concerti mais aussi, seul indice encourageant de l'année, quelques anthologies consacrées aux *Sonate per violino*.

Evoquons d'abord les grands recueils édités à Amsterdam, célébrés par trois gravures estimables. L'intégrale de *La stravaganza*, Opus IV, par l'Ensemble Baroque de Nice (1993/45) est moins brillante que celle de Standage/Pinnock, moins raffinée que celle de

Huggett/Hogwood, mais reste avant tout latine, attachante, et terriblement inventive, comme dans ces passages de *bizzarria*, mis en relief avec une admirable acuité. Disposition stéréophonique des violons 1 et 2, altos bien clairs, basses charnues, replètes, mais jamais lourdes, toujours prêtes à rebondir au service d'une jolie pulsation rythmique. Le violon de Bezzina déploie une sonorité chaleureuse. L'agilité est cependant limitée. La bien nommée *Stravaganza Köln* d'Andrew Manze (1993/11) n'offre qu'un florilège de 6 *Concerti* de l'Opus IV. Sa séduction tient à l'intelligence de la lecture analytique des textes. Découpe bien nette des reliefs par un orchestre ferme et bondissant, précision dans la conduite de la dynamique orchestrale et les recherches rythmiques, élégance et jolie ornementation du violon de Manze, qui s'offre plus d'audaces virtuoses que celui de Bezzina, mais préserve plus pudiquement son émotion. Quelques frottements un peu acides des archets sur la corde décourageront cependant les farouches défenseurs des instruments modernes, qui ne seront pas déçus, en revanche, par la prestation des *Solisti Italiani* dans l'intégrale des 12 *Concerti*, Opus VII (1993/12). Les archets sont savoureux: violon chaud, plein, souple de Luca Fanfoni. Sonorité fine, souple, délicate, fragile de Gino Maestri. Contours fermes, précis, brillants avec Federico Guglielmo. Élégance, force intérieure, charge émotive avec Paolo Ciociola. Clarté tranchante, panache avec Giovanni Guglielmo. Mais la réalisation certainement la plus ambitieuse de l'année 1993 est la mise en oeuvre par le grand virtuose de l'archet Shlomo Mintz de l'enregistrement intégral des *Concerti per violino* du Prete Rosso, avec l'Orchestre de Chambre d'Israël, qui suit le matériel élaboré par Gian Francesco Malipiero pour l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (1993/34). En avant-première, une anthologie un peu désordonnée était parue l'an dernier (1992/50), sans fil thématique précis. Les 12 *concerti* réunis dans ce nouveau récital sont rattachés un peu abusivement au nom de Pisendel, alors qu'un prochain volume regroupera des concerti prétendument joués par Anna-Maria. Des 6 *Concerti* réellement dédiés à Pisendel (RV 172, RV 237, RV 340, RV 305, RV 314, RV 242), seuls les quatre premiers sont retenus. Les autres oeuvres sont puisées dans le fonds de Dresde, certaines d'ailleurs étant transmises dans l'écriture même de Pisendel. Ce qui rend l'entreprise particulièrement estimable est cette tentative originale de regrouper les oeuvres selon des critères thématiques, stylistiques ou historiques. L'exhumation d'inédits discographiques n'est pas négligeable non plus (RV 172, RV 205, RV 228, RV 237, RV 292, RV 319, RV 328). De cette riche moisson, retenons surtout le Ré mineur RV 237, avec l'assise rythmique presque bachienne de son Allegro initial, où le violon

explore un subtil et étrange monde harmonique, et le Ré majeur RV 205, peu mélodique, mais édifiant quant à la technique violonistique de Vivaldi vers 1716-17: entrée en fanfare en doubles cordes, puis démonstration: arpèges rapides en position aiguë, bariolages, traits, brisures sur plusieurs cordes, coups d'archets variés, staccato rapide. Un feu d'artifice, par un Shlomo Mintz avec l'archet bien à la corde, techniquement infaillible, mais un peu lourdement soutenu par un orchestre stylistiquement marqué. Niveau de réussite violonistique presque aussi satisfaisant avec Fabio Biondi dans le Concerto pour violon en Mi mineur RV 281, révélé pour la première fois au disque. Leçon d'accentuation, avec l'entrée *forte molto* des basses (avec un clavecin d'Alessandrini réalisé avec beaucoup de chic) imposant leur loi aux voix de dessus notées *pp* dans le premier tutti. Panache de Biondi dans les staccato, sostenuto, sforzando, liaisons, notes pointées ou détachées. Le reste du récital, encore peu galvaudé, distille de savoureux moments (1993/42). Le violoncelle vivaldien est également copieusement servi. Voici le volume 3 de l'intégrale entreprise par Ofra Harnoy (1993/48). Virtuosité de premier plan, sonorité agréable, mais respiration un peu courte, et pas le moindre ornement ni la moindre fantaisie agogique. Harnoy prise tout particulièrement le registre sentimental flamboyant, avec une inclination vers le poignant et le pathétique. Une gravure utile: le Ré majeur RV 404, dont on ne connaissait que la truculente version de 1957 par les Solistes de Liège. L'exhumation d'archives russes des années soixante nous révèle un Rostropovitch déchaîné (1993/50) dans ses recherches rythmiques, irrésistible dans les soli vivaldiens chantants et bien articulés, bondissant, vigoureux, avec une plénitude des timbres, soutenu par l'orchestre de Barchai aux sentiments forts, à l'engagement charnel, qui fait un splendide travail sur la dynamique. «Slava» sert merveilleusement le Vivaldi joyeux et tonifiant que l'on aime. Dans un registre un peu similaire, le jeune ensemble Il Giardino Armonico mérite de même quelques lauriers. Etourdissante salve de timbres extraordinaires dans le *Concerto* RV 558 «de 1740». Sans aucun doute, la référence des *Concerti con molti stromenti* viendra de ces Milanais, les seuls parmi les Italiens en mesure d'émettre le son avec une telle variété d'émotions et de libérer une énergie intarissable (1993/54). Saluons aussi Jean-Pierre Rampal (1993/51), fureteur impénitent, découvreur inlassable d'oeuvres inédites, qui offre la première gravure discographique du RV 783 de Schwerin, et du RV 420 de Darmstadt. Intérêt musical mince, mais non négligeable pour les spécialistes. Lecture satisfaisante de *Concerti* pour 1 ou 2 hautbois par l'Academy of Ancient Music de Hogwood (1993/41), dans une forme convenable.

Honorable technique de Frank de Bruine sur hautbois baroque. Stephen Hammer est plus inégal, avec quelques dérapages cancanants déplaisants dans l'Allegro non molto du RV 457. Les *Concerti da chiesa* RV 535 et RV 559 auraient enfin mérité un continuo avec orgue et cordes pincées. La réalisation d'Hogwood au clavecin est un peu bavarde. Hommage enfin au basson baroque de Claude Wassmer (1993/46), qui ourle les dessins avec un phrasé bien net. L'intonation est chaleureuse, les accents rythmiques, la ponctuation, les nuances dynamiques toujours pertinentes et claires. L'Académie Sainte-Cécile de Philippe Couvert, à la pâte encore un peu fruste, donne aux tutti un relief intéressant, avec des effets de dynamique pointus. La combinaison orgue/archiluth est bien choisie. Le travail sur le continuo globalement réussi.

La musique de chambre pour archets révèle aussi d'excellentes surprises. Un vrai moment de musique, sur instruments modernes, avec les 6 premières Sonates de l'Opus II par Jacques-Francis Manzone, soutenu par la fort jolie réalisation de Martine Raibaldi, au toucher plein de tact et l'intelligence (1993/7). Un violon d'une tenue superbe, volontaire, rayonnant dans les mouvements vifs, intime, secret, d'expression pudique un peu mélancolique dans les mouvements lents. Un bel enregistrement, malgré quelques fautes de rhétorique, comme ces *Preludio Andante* pris systématiquement *Largo*. Travail consciencieux d'authentiques amoureux de Vivaldi, comme celui de Roger Elmiger et Micheline Mitrani (1993/24), qui livrent la première lecture de la Sonate RV 7a d'Udine, la version de Bruxelles de la RV 22, la RV 757 de Manchester et la RV 6 de Manchester, sauf pour l'Allemanda finale, où Micheline Mitrani alterne les versions de Manchester et de Dresde. Solution très intéressante à découvrir. Dernier hommage au violon vivaldien, couronné par le jury du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*, les 12 Sonates pour violon dites «de Manchester» (1993/26) par l'ensemble Romanesca présentent moins d'excès et de provocations que la version de Fabio Biondi parue l'an passé (1992/5). Le matériel est façonné par une intelligence de tous les instants. Le violon d'Andrew Manze cultive l'humilité. Le discours est élégant et dense à la fois, ferme et enlevé à l'occasion, mais surtout, dans les plus beaux instants, serein et apaisé. Nigel North, à l'archiluth, au théorbe ou à la guitare, et John Toll au clavecin, sont excellents, inventifs, et rivalisent d'imagination pour qu'au fil des mouvements, une monotonie subversive du continuo ne fige pas l'expression du violon. Recommandé pour sens fragiles.

INDICE

Peter Ryom, <i>Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi</i>	5
<i>Double Versions in Opera Scores</i> (Summary)	50
Livia Pancino, « <i>Arsilda regina di Ponto</i> »: <i>per una ricostruzione della versione primitiva</i>	51
<i>"Arsilda regina di Ponto": A Reconstruction of the Original Version</i> (Summary)	73
Gastone Vio, <i>Ancora sull'ultima residenza vivaldiana</i>	75
<i>More about Vivaldi's last Residence</i> (Summary)	81
Jutta Wende, <i>Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?</i>	83
<i>Un ritratto di Antonio Vivaldi?</i> (Sommario)	98
Federico Maria Sardelli, <i>Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana</i>	103
<i>Red Locks of Hair... Towards a Reconsideration of Vivaldi Iconography</i> (Summary)	113
Miscellany (M. Talbot)	115
Miscellanea (M. Talbot)	119
Discographie Vivaldi n° 15 - 1993 (R.C. Travers)	123