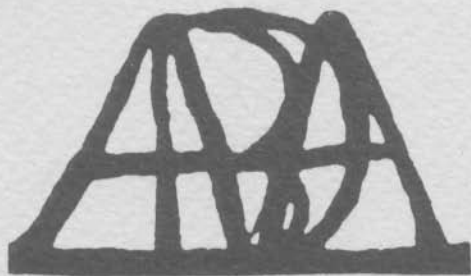


INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

16

1995

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

16

1995

RICORDI

INFORMAZIONI
E STUDI
VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE
DELL'ISTITUTO
ITALIANO
ANTONIO VIVALDI
VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

© 1995 by **CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A.**
Casa Ricordi Editore
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.
Condirettore: MICHAEL TALBOT.

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, Fokke Simonszstraat 40 III, 1017 TH 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.

Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. I: «Ottone in villa»; «Orlando finto pazzo»; «Arsilda regina di Ponto»; «L'incoronazione di Dario».

Livia Pancino

Nel periodo barocco un titolo non identifica una sola opera teatrale, anzi ogni singola serie di rappresentazioni ha valore di opera individuale, visto che, in caso di riprese di un'opera già rappresentata, il desiderio di novità del pubblico imponeva agli autori tante e tali modifiche da dare identità propria al risultato di tali elaborazioni; una di queste modifiche poteva riguardare appunto il titolo. Altre modifiche, rilevabili dalla stampa del libretto, sono quelle apportate per necessità di vario genere all'interno di una stessa stagione o serie di rappresentazioni.¹

Ogni unità costituita da libretto e partitura originali (non sempre pervenuti o identificabili come originali e da considerare quindi come astratto punto di partenza) è quindi la base di numerose opere, più o meno apparentate ma sempre diverse, individuabili con la data della rappresentazione, e solo secondariamente con il titolo. Nel nostro caso, lo stato delle partiture è tale che spesso non si può ricostruire per intero una singola versione, perché i segni della rielaborazione non permettono di stabilire cosa fu realmente eseguito in una data occasione e quindi di quali brani musicali si componga ogni singola unità. Si tenterà, in questi articoli, di segnare schematicamente il percorso di modifiche che ognuna di queste unità ha subito durante la storia della sua produzione. Verranno riunite in uno stesso gruppo le fonti delle diverse rappresentazioni di uno stesso lavoro costituite da libretti e partiture, comprese le riprese con titolo diverso ma riconducibili, nonostante i mutamenti testuali e musicali, ad un'opera già rappresentata in precedenza.

In questa prospettiva ad ogni fonte, partitura o stampa del libretto, corrisponde una rappresentazione e quindi un'opera.

Per ogni scena si elencheranno quindi gli incipit testuali delle arie che si trovano in tutte le fonti disponibili, riferendo per i recitativi di ogni libretto se il testo riportato è identico (=), parzialmente differente (\approx) o del tutto differente (\neq) da quello riportato dalla partitura; nel caso in cui esistano due partiture il termine di confronto sarà sempre l'autografo e comunque la prima fonte nell'ordine della scheda. Sarà schedato come identico (=) anche il testo che corrispondesse a

quanto si trova nella partitura in seguito ad una revisione o correzione, nel qual caso verranno descritte l'entità e la natura delle correzioni; capita frequentemente infatti che in un libretto si trovi il testo precedente l'intervento, taglio o correzione che sia, mentre un altro libretto porta il testo risultato dalla revisione: in modi diversi ambedue riportano il testo della partitura.

Non saranno segnalate varianti ortografiche o di singole parole, quando queste non siano determinanti per il senso.² Saranno citate per esteso, per le arie, le varianti che riguardassero interi versi o consistenti porzioni di verso, oppure l'intera strofa. Saranno riportate per intero le arie che non si trovano in nessuno dei libretti a stampa ma solo nella partitura.³

Accade spesso che le modifiche subite da un'opera riguardino la numerazione delle scene, per tagli, aggiunte o altro: quindi lo stesso testo si presenta con un numero di scena diverso per ogni fonte. In questi casi l'ordine delle schede seguirà la numerazione delle scene della partitura e ogni scheda riunirà brani di testo uguale e non di uguale numero di scena.

L'ordine cronologico che regolerà lo studio è stabilito in base alla prima rappresentazione di cui si ha fonte certa.⁴ L'elenco che segue comprende tutte le opere e i pasticci di cui si ha tutta o parte della musica. Nella schedatura non verranno considerate le opere di cui si hanno solo arie staccate.

- 1) *Ottone in villa*, RV 729; Vicenza, Teatro di Piazza, maggio 1713; partitura Torino, Foà 37.
- 2) *Orlando finto pazzo*, RV 727; Venezia, S. Angelo, autunno 1714; partitura Torino, Giordano 38.
- 3) *Arsilda regina di Ponto*, RV 700; Venezia, S. Angelo, autunno 1716; partitura Torino, Foà 35 autografo e copia.
- 4) *L'incoronazione di Dario*, RV 719; Venezia, S. Angelo, carnevale 1716; partitura Torino, Giordano 38.
- 5) *Armida al campo d'Egitto*, RV 699-A; Venezia, S. Moisè, carnevale 1718; partitura Torino, Foà 38 atti I e III; RV 699-B; Mantova, Arciduciale, aprile-maggio 1718; *Gli inganni per vendetta*, RV 699-C (RV 720); Vicenza, Garzerie, 1720;

- RV 699-D; Venezia, S. Angelo, carnevale 1738; alcuni movimenti in Torino, Foà 38.
- 6) *Teuzzone*, RV 736; Mantova, Arciducale, carnevale 1719; partitura Torino, Giordano 36 sinfonia, e Foà 33; Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, N. Mus. ms 125.
 - 7) *Tito Manlio*, RV 738-A; Mantova, Arciducale, carnevale 1719; partitura Torino, Giordano 39 e Foà 37; RV 738-B; rappresentazione e partitura sconosciute, 1739? RV 778; Roma, Teatro della Pace, 1720.
 - 8) *La verità in cimento*, RV 739; Venezia, S. Angelo, autunno 1720; partitura Torino, Foà 33.
 - 9) *Il Giustino*, RV 717; Roma, Capranica, carnevale 1724; partitura Torino, Foà 34.
 - 10) *La virtù trionfante*, RV 740; Roma, Capranica, carnevale 1724; partitura Torino, Giordano 37 atto II.
 - 11) *Dorilla in Tempe*, RV 709-A; Venezia, S. Angelo, autunno 1726; RV 709-B; Praga, Teatro Sporck, primavera 1732; RV 709-C; Venezia, S. Angelo, carnevale 1734; RV 709-D; rappresentazione sconosciuta; partitura Torino, Foà 39, pasticcio che solo parzialmente corrisponde a RV 709-C (1734).
 - 12) *Farnace*, RV 711-A; Venezia, S. Angelo, 1726; RV 711-B; Venezia, S. Angelo, autunno 1727; RV 711-C; Praga, Teatro Sporck, primavera 1731; RV 711-D; Pavia, Teatro Omodeo, 1731; partitura Torino, Giordano 36; RV 711-E; Mantova, Arciducale, carnevale 1732; RV 711-F; Treviso, Dolfín, 1737; RV 711-G; Ferrara 1738, non rappresentata; partitura incompleta Torino, Giordano 37.
 - 13) *Orlando (furioso)*, RV 728; Venezia, S. Angelo, autunno 1727; partitura Torino, Giordano 39bis.

- 14) *Atenaide*, RV 702-A; Firenze, La Pergola, carnevale 1729; partitura perduta; RV 702-B, 1731-32; partitura Torino, Giordano 39.
- 15) *La fida ninfa*, RV 714; Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, gennaio 1732; partitura Torino, Giordano 39bis.
- 16) *L'Olimpiade*, RV 725; Venezia, S. Angelo, carnevale 1734; partitura Torino, Foà 39.
- 17) *Bajazet (Il Tamerlano)*, RV 703; Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia, carnevale 1735; partitura Torino, Giordano 36.
- 18) *La Griselda*, RV 718; Venezia, S. Samuele, Ascensione 1735; partitura Torino, Foà 36.
- 19) *Catone in Utica*, RV 705; Verona, Teatro dell'Accademia, maggio 1737; partitura Torino, Foà 38 atti II e III.
- 20) *Rosmira (fedele)*, RV 731; Venezia, S. Angelo, carnevale 1738; partitura Torino, Foà 36.

Abbreviazioni:

- A. = Aria
 vs. = verso; vss. = versi
 R. = Recitativo

OTTONE IN VILLA, 1713

Prima opera teatrale di Vivaldi, rappresentata per la prima volta a Vicenza, al Teatro delle Garzerie o al Teatro di Piazza,⁵ il 17 maggio 1713, poi ripresa nel 1715 e nel 1720,⁶ rappresentazioni queste di cui non si ha il libretto, poi ancora nel 1729 nel Teatro Dolfìn di Treviso. In seguito al raffronto coi libretti risulta che la partitura originariamente riportava il testo della prima rappresentazione del '13; le modifiche che la partitura mostra sono segno di una revisione che mira ad avvicinarne il testo a quello del libretto del 1729. In sostanza il libretto del '29 presenta molti tagli di recitativi e sostituzioni di arie rispetto alla partitura, mentre il libretto del '13 ne riporta quasi interamente il

testo. La partitura sembra quindi essere stata preparata per una rappresentazione del testo più ampio e poi tagliata in una fase successiva.⁷ Inoltre nel libretto del '29 c'è il personaggio di Ersina che non compare nelle altre fonti; la musica cantata da questo personaggio semplicemente non c'è, ad ulteriore prova che la versione della partitura non è quella rappresentata in quella occasione, che quindi non è in alcun modo ricostruibile.

La collocazione della partitura al primo posto nella cronologia delle opere teatrali vivaldiane è suffragata anche da constatazioni stilistiche e da criteri paleografico-codicologici.⁸

Abbreviazioni:

F.37 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n. 37.

Lib. 13 = Libretto della rappresentazione del maggio 1713 a Vicenza.

Lib.29 = Libretto della rappresentazione dell'ottobre 1729 a Treviso.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Cleonilla = Cle.

Ottone = Ott.

Tullia = Tul.

Caio Silio = Cai.

Ersina (solo nel libretto del 1729) = Ers.

Decio = Dec.

Atto.Scena Fonte

I.1	F. 37	R. Cle. A. Cle. <i>Quanto m'alletta</i> <i>L'un con l'odore</i>
	Lib. 13	R. = A. Cle. <i>Quanto m'alletta</i> <i>L'un con l'odore</i>
	Lib.29	R. = ⁹
I.2	F. 37	R. Cai., Cle. Dopo il verso 11 e a metà del verso 35 ci sono dei segni di riferimento (del tipo di quelli usati nei «Da capo sino al segno» e in casi simili); l'indicazione «Si va al segno» sotto il primo dei due significa che la sezione compresa tra i due segni era da escludere dall'esecuzione; questa sezione manca dal libretto del '29 e si trova regolarmente in quello del '13. A. Cle. <i>Sole degl'occhi miei</i> <i>Quel fulgido splendore</i>
	Lib. 13	R. = A. Cle. <i>Sole degl'occhi miei</i> <i>Quel fulgido splendore</i>
	Lib.29	R. =

- I.3 F. 37 R. Cle., Cai., Ott. A metà del verso 16 e all'inizio del verso 35 ci sono dei segni di riferimento con l'indicazione «Si v'è al segno» sotto il primo dei due: la sezione compresa tra i due segni era da escludere dall'esecuzione; questa sezione manca dal libretto del '29 e si trova regolarmente in quello del '13.
A. Cle. *Caro bene* || *Sai che l'alma*
- Lib. 13 R. =
A. Cle. *Caro bene* || *Sai che l'alma*
- Lib. 29 R. =
A. Cle. *Quanto bramate* || *Vi dirà il core*
- I.4 F. 37 R. Cai., Ott. Alla fine del verso 11 e all'inizio del verso 18 ci sono dei segni di riferimento, con l'indicazione «Si v'è al segno» sotto il primo dei due: la sezione compresa tra i due segni era da escludere dall'esecuzione; questa sezione manca dal libretto del '29 e si trova regolarmente in quello del '13.
A. Ott. *Par tormento ed è piacer* || *È piacer perché si vede*
- Lib. 13 R. =
A. Ott. *Par tormento ed è piacer* || *È piacer perché si vede*
- Lib. 29 R. =
A. Ott. *Quanto gode vero amante* || *Perché sempre gelosia*
- I.5 F. 37 R. Cai., Tul. Nella partitura si trova per intero sia il testo del '29 che quello del '13; 40 battute prima della frase conclusiva, corrispondenti a 30 versi, sono cassate: se non si considera la correzione, il testo corrisponde al lib. 13; il risultato della correzione è il testo del '29.
A. Cai. *Chi seguir vuol la costanza* || *Non è fé ma sciocca usanza*
- Lib. 13 R. =
A. Cai. *Chi seguir vuol la costanza* || *Non è fé ma sciocca usanza*
- Lib. 29 R. =
A. Cai. *Chi seguir vuol la costanza* || *Non è fé ma sciocca usanza*
- I.6 F. 37 R. Tul.
A. Tul. *Con l'amor di donna amante* || *E nel sen de l'in-costante*

- Lib. 13 R. =
A. Tul. *Con l'amor di donna amante* || *E nel sen de l'in-*
costante
- Lib. 29 R. =
A. Tul. *Non sempre invendicata* || *Ti tolga ogni speran-*
za
- I.7 F. 37 R. Cle., Ott., Dec.
A. Ott. *Frema pur, si lagni Roma* || *Di quei rai l'augusta*
chioma
- Lib. 13 R. =
A. Ott. *Frema pur, si lagni Roma* || *Di quei rai l'augusta*
chioma
- Lib. 29 R. =
- I.8 F. 37 R. Dec., Tul., Cle.
A. diversa da quella dei due libretti, preceduta dalla di-
citura «Aria in bianco».
Dec. *Il tuo pensiero* || *L'alto splendore*
Il tuo pensiero
è lusinghiero
se ti fa credere
quel che non è.
L'alto splendore
del puro onore
non si racquista
se t'ama un re.
- Lib. 13 R. =
A. Cle. *Anche Cesare soggetti* || *Puro onore e bella fede*
- Lib. 29 R. ≈ Vs. 8, Dec. *Son l'attioni tue pur troppo indegne,*
mentre nella partitura e nel lib. 13: *Son le lascivie tue*
pur troppo indegne.
A. Dec. *Ardita farfalletta* || *Così chi assai pretende*
- I.9 F. 37 R. Cle., Tul.
A. Cle. *Che fé, che amor per te* || *Non dubbitar che*
amar
- Lib. 13 R. ≈ Fra quelli che nella partitura e nel lib. 29 sono i
vss. 9 e 10 c'è un verso in più: *senza temer che si palesi*
altrui. Vs. 32 *di scorgere qual per te sì fiero ardore,* dove
la partitura e il lib. 29: *di scorgere nel mio cor sì fiero*
ardore.
A. Cle. *Che fé, che amor per te* || *Non dubbitar che*
amar

- Lib. 29 R. ≈ Vs. 1, Cle. *Accostati o mio caro*, mentre nella partitura e nel lib. 13: *Porgimi il manto, o caro*.
A. Cle. *Tu non m'intendi ancor* || *So ben che il mio pensier*
- I.10 F. 37 R. Cai., Tul.
A. Tul. *Sì, sì deggio partir* || *Allor t'ascolterò*
- Lib. 13 R. =
A. Tul. *Sì, sì deggio partir* || *Allor t'ascolterò*
- Lib. 29 R. =
A. Tul. *Sì, sì deggio partir* || *Allor t'ascolterò*
- I.11 F. 37 R. Cai. Cassato ma con l'indicazione «Questo non si scrive» (sic).
A. Cai. *Gelosia* || *Ma se pria*. Segue l'indicazione «Fine dell'atto primo» sbarrata e sostituita da «Segue scena XII» che però poi non c'è.
- Lib. 13 R. =
A. Cai. *Gelosia* || *Ma se pria*. «Fine dell'atto primo».
- Lib. 29 R. ≈ Ha sei versi in più.
- I.12 F. 37 Non ha scena I.12.
Lib. 13 Non ha scena I.12.
Lib. 29 R. Ers.
A. Ers. *Se ricerco un faggio, un fiore* || *Ma chi in sen d'amore ha il dardo*
«Fine dell'atto primo».
- II.1 F. 37 R. Ott., Dec.
A. Ott. *Come l'onda* || *Così il core*
- Lib. 13 R. =
A. Ott. *Come l'onda* || *Così il core*
- Lib. 29 R. =
A. Ott. *Respira il core e freme* || *Ma, oh Dio, gli affetti miei*
- II.2 F. 37 R. Dec., Cai. In parte cassato ma con l'indicazione «Qui si scrive». Sulle ultime 5 battute che non si trovano nei libretti: «Qui non si scrive»; i versi di questa parte cassata sono: *Ah, con qual pena / in quest'incendio che da lui sfavilla / vedo che ancor l'impero suo vacilla*.
A. Dec. *Che giova un trono al re* || *Che un trionfante allor*

- Lib. 13 R. =
A. Dec. *Che giova un trono al re || Che un trionfante allor*
- Lib. 29 R. =
- II.3 F. 37 R. Cai., Tul. In parte cassato ma con l'indicazione «qui si scrive».
Cai., Tul. a due: *L'ombre l'aure e ancora il rio || Senti, senti quale orror*
- Lib. 13 R. =
Cai., Tul. a due: *L'ombre l'aure e ancora il rio || Senti, senti quale orror*
- Lib. 29 R. ≈ Con 4 versi in più prima della chiusa.
- II.4 F. 37 Cai., Tul.; le prime 5 battute, corrispondenti a 3 versi, sono cassate e con l'indicazione «qui non si dice».
A. Cai. *Su gli occhi del tuo ben || Sarà nel mio rigor*; l'aria è aggiunta su un fascicolo di carta con la rilegatura diversa dal resto del manoscritto.
- Lib. 13 R. = Comprende anche i 3 versi cassati dalla partitura.
A. Cai. *Su gli occhi del tuo ben || Sarà nel mio rigor*
- Lib. 29 R. ≈ Non riporta i 3 versi cassati dalla partitura e manca un'altra sezione intermedia di 9 versi.
A. Cai. *Al cader d'ultrice spada || Un governo giusto e forte*
- II.5 F. 37 R. Tul.
A. Tul. *Due tiranni ho nel mio core || L'un m'invita a la vendetta*
- Lib. 13 R. =
A. Tul. *Due tiranni ho nel mio core || L'un m'invita a la vendetta*
- Lib. 29 R. = Le scene V e VI sono numerate X e XI per errore di stampa.
A. Tul. *Resta pur mia bella spene || Per te provo gioia e affanno*
- II.6 F. 37 Nella partitura da qui in poi i numeri delle scene sono sbarrati e corretti; si trova scritto: «Qui va la scena nuova; Scena 6 7» (sic); alla scena successiva «Scena 7 8» (sic) e così via fino alla fine dell'atto. La numerazione sbarrata corrisponde a quanto si trova nel lib. 13, quella nuova a quanto si trova nel lib. 29. Secondo la nuova numerazione, seguita in questa schedatura, la partitura non ha scena II.6.

- Lib. 13 La scena è perfettamente corrispondente a quanto si trova nella partitura alla scena II.7 (ex II.6).
- Lib. 29 R. Cle., Ers.
A. Ers. *Vola il libero augelletto || Tal in petto anche il mio core*
- II.7 F. 37 R. Cle., Cai.
A. Cai. *Leggi almeno tiranna infedele || E se ancor mi sarai poi crudele*
- II.6 Lib. 13 R. =
A. Cai. *Leggi almeno tiranna infedele || E se ancor mi sarai poi crudele*
- II.7 Lib. 29 R. ≈ Differisce per un solo verso in meno, cioè quello che nella partitura e nel lib. 13 (però in quest'ultimo nella scena II.6) è il vs. 14.
- II.8 F. 37 R. Cle., Ott. Due segni di riferimento e l'indicazione «Si va al segno» che rimanda dall'uno all'altro indicano il taglio dei vss. 3-6; un'altra sezione centrale di 13 battute, i vss. 32-43, è cassata con sbarrature, segni, «Si va al segno» e «Qui non si dice».
A. Cle. *Tu vedrai || E dirai*
- II.7 Lib. 13 R. = comprende anche i versi della sezione mediana tagliata dalla partitura.
A. Cle. *Tu vedrai || E dirai*
- II.8 Lib. 29 R. = Non comprende i vss. 3-6 e 32-43 cioè le sezioni cassate dalla partitura.
- II.9 F. 37 R. Dec., Ott., Cle. Alla fine l'indicazione «Segue l'aria O quanto si lusinga».
A. Cle. *Povera fedeltà || Vanne piangendo, va*, cassata ma con l'indicazione: «Questa si dice».
- II.8 Lib. 13 R. =
A. Cle. *Povera fedeltà || Vanne piangendo, va*
- II.9 Lib. 29 R. =
A. Cle. *O quanto si lusinga || Colei ch'egli pretende*
- II.10 F. 37 R. Dec., Ott.
A. Dec. *Ben talor favella il cielo || Ma per opra dell'inferno*
- II.9 Lib. 13 R. =
A. Dec. *Ben talor favella il cielo || Ma per opra dell'inferno*
- II.10 Lib. 29 R. =
A. Dec. *Non so se i detti miei || Non so celarti il vero*

- II.11 F. 37 R. Ott., Cai. Si trovano due correzioni sovrapposte: il taglio di 10 battute corrispondenti ai vss. 29-35 con il sistema dei segni di riferimento, e il taglio di 6 battute, per i vss. 32-36, con sbarrature ma con «Qui si scrive».
- A. Ott. *Compatisco* || *Il mio core*
- II.10 Lib. 13 R. = comprende anche i 4 versi delle 5 battute tagliate dalla partitura.
- A. Ott. *Compatisco* || *Il mio core*
- II.11 Lib. 29 R. ≈ Manca una sezione intermedia che inizia due battute prima di quella cassata dalla partitura, rispetto alla quale mancano i versi 29-35.
- II.12 F. 37 R. Cai., Tul.
- A. Cai. *Io sembro appunto* || *Che se ben sciolto*
- II.11 Lib. 13 R. =
- A. Cai. *Io sembro appunto* || *Che se ben sciolto*
- II.12 Lib. 29 R. ≈ Cai. Rispetto alla partitura e al lib. 13 (scena precedente) mancano i versi 10-16.
- A. Cai. *Vedeste mai sul prato* || *Sol di furore armato*. «Fine dell'atto secondo».
- II.13 F. 37 R. Tul. sola. Interamente cassato, corrisponde perfettamente al testo del lib. 13, R. II.12.
- A. Tul. *Misero spirito mio* || *Ma come io posso, o Dio*. «Fine dell'atto secondo».
- II.12 Lib. 13 R. =
- A. *Misero spirito mio* || *Ma come io posso, o Dio*. «Fine dell'atto secondo».
- [...]
- Ma come io posso, o Dio*
spuntar la mia saetta
s'adoro il feritor.
- dove invece la partitura (alla scena successiva) riporta:
- [...]
- Ma come posso, o Dio*
spuntar la mia saetta
se adoro il traditor.
- III.1 F. 37 R. Ott., Dec. «Scena prima seconda» (sic), ma poi la numerazione seguita dalla partitura dalla terza scena in poi riprende quella che precedeva la correzione. Dei

- due libretti invece, nel testo del '29 le scene si susseguono secondo la numerazione corretta nella partitura, mentre quello del '13 coincide con il testo della partitura precedente la correzione.
- A. Dec. *Tutto sprezzo, e trono, e impero* || *Tu, che intendi il mio pensiero*
- III.2 Lib. 13 R. =
A. Dec. *Tutto sprezzo, e trono, e impero* || *Tu, che intendi il mio pensiero*
- III.2 Lib. 29 R. ≠ Ott., Ers.
A. Ers. *Che dolce vita* || *Pace gradita*
- III.2 Lib. 29 R. =
A. Dec. *Tutto sprezzo, e trono, e impero* || *Tu, che intendi il mio pensiero*
- III.2 F. 37 R. Dec. solo. «Scena ~~seconda~~ terza» (sic), poi come sopra.
A. Dec. *L'esser amante* || *Che un regio core*
- III.3 Lib. 13 R. =
A. Dec. *L'esser amante* || *Che un regio core*
- III.3 Lib. 29 R. =
A. Dec. *L'esser amante* || *Che un regio core*
- III.3 F. 37 R. Cle., Cai.
A. Cle. *Per te non ho più amor* || *Piangi nel tuo dolor*.
L'aria è tutta cassata e alla fine si legge «Qual gioia sento», cioè l'incipit dell'aria che si trova nel lib. 29 nella scena successiva.
- III.4 Lib. 13 R. =
A. Cle. *Per te non ho più amor* || *Piangi nel tuo dolor*
- III.4 Lib. 29 R. =
A. Cle. *Qual gioia io sento* || *Deb, cielo pietoso*
- III.4 F. 37 R. Tul., Cle., Cai.
A. Cai. *Guarda in quest'occhi e senti* || *Sol guarda i miei tormenti*. In quest'aria l'unica variante che la partitura presenta rispetto ai due libretti si trova nel primo verso di ogni strofa.
- III.5 Lib. 13 R. =
A. Cai. *Guardami almeno e senti* || *Sol mira i miei tormenti*
- III.5 Lib. 29 R. =
A. Cai. *Guardami almeno e senti* || *Sol mira i miei tormenti*

III.5 F. 37 R. Cle., Tul. «Non si dice» all'inizio del vs. 7 e «Si dice» all'inizio del vs. 23 impongono il taglio della sezione compresa fra di essi.

A. Tul. *Che bel contento* || *Non così lieta* || *Come il mio cor*

Che bel contento
io sento
or che il tuo braccio
con dolce laccio
mi stringe al seno,
mio dolce amor.
(*Tu prendi errore*)
[...]

dove invece entrambi i libretti:

Che bel contento
io sento
or che il tuo viso
con dolce riso
mi punge il seno,
mio dolce amor.
(*Tu prendi errore*)
[...]

Lib. 13 R. =

A. Tul. *Che bel contento* || *Non così lieta* || *Come il mio cor*

III.6 Lib. 29 R. Corrisponde a quello che si trova in III.5 della partitura e del lib. 13, rispetto ai quali mancano i vss. 7-22.

A. Tul. *Che bel contento* || *Non così lieta* || *Come il mio cor*

III.6 F. 37 R. Cai., Cle., Tul.

Lib. 13 R. =

III.7 Lib. 29 R. =

III.7 F. 37 R. Ott., Dec., Cle., Cai., Tul. «Scena 7a ed ultima». I vss. 37-47 sono cassati dalla partitura col sistema dei segni di riferimento e del «Qui non si dice» al primo segno e «Qui si dice» al secondo; un segno di richiamo 5 battute prima della cadenza finale impone l'inserimento di 3 battute, 2 versi, scritti dopo la fine, in fondo alla pagina.

Coro: *Grande è il contento* || *Dopo il furore*

- Lib. 13 R. = rispetto alla partitura ha un verso in meno, il vs. 17, cantato da Cle. Coro: *Grande è il contento* || *Dopo il furore*
- III.8 Lib. 29 R. corrisponde a quello che si trova in III.7 della partitura, compresi i 2 versi, 3 battute, aggiunti poco prima della fine; mancano invece i vss. 37-47.
Coro: *Grande è il contento* || *Dopo il furore*

ORLANDO FINTO PAZZO, 1714

La partitura presenta alcune arie in doppia versione musicale e altre tagliate e sostituite con testi nuovi, variazioni queste che possono essere state compiute all'interno di una stessa serie di rappresentazioni o prima della messa in scena, probabilmente per le pressioni dei cantanti come fa credere la frase esasperata scritta da Vivaldi in testa alla terza aria sostitutiva scritta per la scena III.7: «Se questa non piacerà non voglio più scrivere di musica».¹⁰

Per i recitativi, a parte il caso raro in cui libretto e partitura riportano testi del tutto identici, i rapporti tra il testo del libretto e quello della partitura presentano i seguenti casi: 1) Il libretto porta alcuni versi segnati all'inizio da virgolette, versi che non si trovano nella partitura. 2) La partitura porta delle sezioni cassate, con testo e musica coperti da sbarrature fitte per escludere la sezione dalla copiatura e dall'esecuzione: i versi virgolettati nel libretto corrispondono alle sezioni cassate. 3) La partitura contiene delle sezioni cassate i cui versi non sono esclusi in alcun modo dal libretto. Nei primi due casi il testo del libretto sarà considerato corrispondente a quello della partitura (e segnato con « = »). Nel terzo caso i testi saranno considerati lievemente differenti (« ≈ »). Il caso in cui le due fonti presentano recitativi del tutto differenti si presenta solo quando il recitativo di una scena è stato scritto più volte, una delle quali però sempre sul testo del libretto.

Durante la stessa serie di rappresentazioni dell'autunno del '14 al teatro di S. Angelo l'opera dovette essere riveduta; infatti del libretto di quella stagione esistono alcune copie con l'aggiunta di un bifoglio finale con arie e intere scene sostitutive. Anche la partitura porta, oltre ai brani alternativi che si trovano nella scena per cui sono stati scritti, alcune arie sostitutive alla fine.

Abbreviazioni:

G. 38 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n. 38.

Lib. 14 = Libretto della rappresentazione dell'autunno 1714 al S. Angelo.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Orlando = Orl.

Ersilla = Ers.

Tigrinda = Tig.

Origille = Ori.

Argillano = Arg.

Grifone = Gri.

Brandimarte = Bra.

Atto.Scena Fonte

I.1 G. 38 R. Bra., Gri., Ori. Sono cassate 9 battute, corrispondenti a 5 versi.

A. Bra. *Come invano minaccia, invano freme* || *Così se forte è il cuor, l'alma non teme*. La partitura aggiunge alla fine dell'aria due settenari giocando con le parole del testo, che nel libretto è composto di due strofe di tre versi; così la seconda strofa risulta di cinque versi:

[...]

*Così se forte è il cuor l'alma non teme
e di sorte all'orgoglio*

è più costante.

L'orgoglio della sorte

non teme alma costante.

Lib. 14 R. = Comprende, tra virgolette, anche i versi cassati dalla partitura.

A. Bra. *Come invano minaccia, invano freme* || *Così se forte è il cuor l'alma non teme*

I.2 G. 38 R. Gri., Ori. 11 battute, 10 versi, cassati.

Lib. 14 R. = Comprende, tra virgolette, anche i versi cassati dalla partitura.

I.3 G. 38 Coro. *Prima dell'Erebo.*

R. Ers., Tig., Ori., Gri. Due sezioni cassate: la prima di

8 battute, 5 versi, la seconda di 18 battute, 13 versi.

A. Ers. *Rasserena i vaghi rai* || *La dolcezza della spene*
Lib. 14 Coro. *Prima dell'Erebo.*

R. ≈ Comprende anche le due sezioni cassate dalla partitura; la seconda sezione di 13 versi è stampata tra virgolette.

Vs. 3: *D'Averno alto signor, che nel mio petto*, dove la partitura riporta *Sommo Tartareo Dio, che nel mio petto.*

A. Ers. *Rasserena i vaghi rai* || *La dolcezza della spene.*

Ognuna delle due quartine che si trovano nella partitura è preceduta nel libretto da un verso tra virgolette, che quindi non si canta; così stando al libretto l'aria dovrebbe avere come incipit *Tu sospiri, e perché mai?* || *E tu avvezzi a sperar*, ed è di due strofe di 5 versi.

I.4 G. 38 R. Gri., Ori., Arg., Tig. 4 battute, 3 versi, cassati.

A. Tig. *Son due venti infesti all'alma* || *Pur sospirando*

Lib. 14 R. = Comprende, virgolettati, anche i tre versi cassati dalla partitura.

A. Tig. *Son due venti infesti all'alma* || *Pur sospirando.*

Rispetto alla partitura manca un verso prima della chiusa:

[...]

*Pur sospirando
vado sperando
fauste le stelle,
fra le procelle
e in lor la calma
spera il mio cuor.*

dove invece la partitura:

[...]

*Pur sospirando
vado sperando
fauste le stelle,
fra le procelle
e in lor la calma
spera quest'alma,
spera il mio cuor.*

I.5 G. 38 R. Arg., Gri., Ori.

A. Arg. *In ogni sguardo* || *Ma se adirata*

Lib. 14 R. = I vss. 13-15, fra virgolette, non si trovano, nemmeno cassati, nella partitura.

A. Arg. *In ogni sguardo* || *Ma se adirata*. Lievi varianti lungo tutto il testo:

*In ogni sguardo
se vibri un dardo
mill'alme, e mille
dalle pupille
potrai piagar.*

*Ma se adirata,
bellezza vaga,
di brando armata,
cerchi far piaga,
invano tenti
di trionfar.*

nella partitura:

*In ogni sguardo
tu vibri un dardo;
mill'alme, e mille
con le pupille
potrai piagar.*

(La 2^a volta:

*con le pupille
se vibri un sguardo
mill'alme, e mille
saprai piagar.)*

*Ma se adirata,
di brando armata,
bellezza vaga,
cerchi far piaga,
invano tenti
di trionfar.*

- I.6 G. 38 R. Ori., Gri. 20 battute cassate.
A. Gri. *Alla rosa rugiadosa* || *Or dall'ape, o bella, impara*
- Lib. 14 R. ≈ Vs. 5: *giurasti all'alma mia*, mentre in G. 38 *giurasti all'amor mio*. I vss. 7-21 sono regolarmente riportati non virgolettati, anche se cassati dalla partitura.
A. Gri. *Alla rosa rugiadosa* || *Or dall'ape, o bella, impara*
- I.7 G. 38 R. Ori.
A. Ori. *Sentire che nel sen* || *Vedersi abandonar* || *Catene e pene*

La partitura riporta rispetto al libretto una strofa in più, ricavata combinando un solo verso nuovo, il primo, con due versi della prima strofa e due della terza:

[...]
*Saria pur dolce al cuor
sentire che nel sen
il cuor legato sta,
se chi fu già amoroso
or fosse almen pietoso.*

- Lib. 14 R. = I vss. 10-13, virgolettati, non ci sono, nemmeno cassati, in G. 38.
A. Ori. *Sentire che nel sen* || *Vedersi abandonar* || *Catene e pene*
- I.8 G. 38 R. Arg.
A. Arg. *Dirò allor di te che sei*. Sulla carta seguente si legge un'altra versione musicale dello stesso testo, tagliata cucendo le carte al margine.
R. (Un solo verso, una battuta e mezza, di congiunzione tra l'aria e il R. seguente.)
- Lib. 14 R. = I vss. 4-8 e 12-15, virgolettati, non ci sono, nemmeno cassati, in G. 38.
A. Arg. *Dirò allor di te che sei*
R. = (Un solo verso).
- I.9 G. 38 R. Orl., Arg. 4 battute e mezza cassate, corrispondenti ai vss. 10-12; poi altre 3 battute e mezza cassate, corrispondenti ai vss. 34-35.
A. Arg. *Il destin che mi sovrasta* || *Sola spene, solo bene*.
«Non si suona».
- Lib. 14 Per errore di stampa la scena è numerata II e non IX.
R. ≈ I vss. 10-12 e 34-35 sono virgolettati. Vs. 19: *Usurparsi il tesor de' rami aurati*, dove invece la partitura riporta *Usurparsi il tesor de' rami audaci*. Vs. 29: *Ma ti è scusa il tuo amor* mentre nella partitura: *Ma ti scusa il mio amor*, che nel contesto non ha senso.
A. 1ª Arg. *Il destin che mi sovrasta* || *Sola spene, solo bene*
A. 2ª Arg. Aggiunta alla fine del libretto con l'indicazione «In vece dell'aria *Il destin che mi sovrasta*» È *il destin della nave agitata* || *Sola speme di un cuor non amato*. Nella partitura si trova in III.12.

I.10 G. 38 R. Or. solo.
Lib. 14 R. = I vss. 5-8, virgolettati, non ci sono nemmeno cassati, nella partitura.

I.11 G. 38 Coro. *Nel ricetto* || *E risponda*
R. Or., Bra., Ers. Varie sezioni cassate: 15 battute e mezza corrispondenti ai vss. 25-40 del libretto; 4 battute e mezza corrispondenti ai vss. 83-85; una battuta e mezza per il vs. 88; 5 battute i cui versi non si trovano nel libretto.

La scena contiene due arie:

A. 1^a Bra.: sostitutiva dell'aria seguente, è aggiunta su di un fascicolo supplementare che prima si trovava altrove (come provano le cinque battute cassate di recitativo estraneo che la precedono) e quindi non è stato scritto per l'occasione; riporta sotto la stessa musica due testi diversi, il secondo dei quali è uguale a quello del libretto ed è aggiunto sotto al rigo del basso. 1° testo: *Nel pensier* || *Che il timor*; 2° testo: *In amor* || *Che infedel*.

1°:

*Nel pensier
del goder
quanto s'inganna
la rea tiranna
che m'ingannò.*

*Che il timor
e l'ardor,
né rei sospetti
né dolci affetti
io finger sò.*

2°:

*In amor
spesso il cuor,
bella, s'inganna
quando s'affanna
nel reo dolor.*

*Che infedel,
né crudel
è un vero amante
a quel semblante
che fa il suo ardor.*

A. 2^a Bra. *Amor non vuol che in pena* || *Dolce è la mia catena*

*Amor non vuol che in pena
viva un amante cuor
senza che l'altro ancor
viva in dolore.*

*Dolce è la mia catena
e pur convien penar
al solo sospirar
del tuo bel cuore.*

Lib. 14 Coro. *Nel ricetto* || *E risponda*. Dopo il coro il libretto riporta 22 versi di recitativo non fra virgolette e altre due strofe di coro virgolettate che non si trovano nemmeno cassati nella partitura.

R. ≈ I vss. 25-40 nella partitura sono cassati; di questi solo i vss. 33-39 sono virgolettati nel libretto (le virgolette iniziano a metà del vs. 33). Vss. 69-72, virgolettati, non si trovano del tutto nella partitura. I vss. 83-85 e 88, virgolettati, si trovano cassati in partitura. Vs. 42: *Il più bel del suo bello*, dove la partitura: *Il più bel del suo volto*.

A. 1^a Bra. *In amor* || *Che infedel*

A. 2^a Bra. Sul carticino finale si trova scritto: «In vece dell'aria *In amor* spesso il cuor» *Scenderei per far paghi i voti miei*, testo che nella partitura si trova, ampliato e variato, nella scena successiva.

*Scenderei per far paghi i voti miei
dell'inferno al cieco orror.
Non temer, bella mia stella,
non aver timor ma amor.*

mentre la partitura riporta:

Scenderei per far vaghi i desir miei* (*la seconda volta paghi)
*dell'inferno al cieco orror.
Fingo a lei sospetti, affetti,
ma non ho timor né amor.
Non temer, bella mia stella,
ama e lascia il reo timor.*

I.12

G. 38

R. Ers. sola.

La scena contiene due arie:

A. 1^a Ers. *La speranza verdeggiando* || *La costanza per far pago*, aggiunta su un fascicolo supplementare e sostitutiva della seguente.

A. 2^a Ers. La seconda strofa ha un secondo testo scritto

sotto la linea del basso: *Scenderei* || *Fingo a lei – Non temer.* Quest'aria si trova alla fine del libretto come sostitutiva di quella in scena I.11, ma lì lievemente abbreviata.

- Lib. 14 R. = I vss. 2-9, virgolettati, non si trovano nemmeno cassati nella partitura.
A. 1^a Ers. *La speranza verdeggiando* || *La costanza per far pago*
A. 2^a Ers. Sul carticino finale: «In vece dell'aria *La speranza verdeggiando*» *Con l'ali d'amore* || *Sparite o mie pene*
- II.1 G. 38 R. Gri., Tig. 7 battute e mezza, per 8 versi, cassate.
Lib. 14 R. ≈ I vss. 12-19, non virgolettati, sono cassati dalla partitura.
- II.2 G. 38 R. Ori., Tig., Gri. Tre battute cassate, per due versi; altra sezione cassata di 22 battute, 14 versi.
A. Gri. *È pur caro in questo petto* || *Donna sono, ed ho speranza.* Il testo è messo in musica due volte, la seconda su di un fascicolo aggiuntivo; a parte l'incipit della seconda strofa il testo corrisponde in tutto a quello del libretto.
Lib. 14 R. ≈ Vss. 9-10, virgolettati, corrispondono alla prima sezione cassata dalla partitura; i vss. 21-34, non virgolettati, corrispondono alla seconda sezione di 22 battute cassata dalla partitura.
A. Gri. *È pur caro in questo petto* || *Donna, t'amo, ed ho speranza*
- II.3 G. 38 R. Ori., Tig., Ers. Due sezioni cassate: la prima di 11 battute e mezza, la seconda di 10 battute e mezza.
A. Tig. *Quando agitato* || *Ma se tranquilla*
Lib. 14 R. ≈ Vs. 3 *Caro Argillan*, dove la partitura riporta: *Parla tra sè.* I vss. 12-19, tra virgolette nel libretto, corrispondono alla prima sezione cassata dalla partitura; un'altra sezione di testo, non virgolettata, che va da metà del vs. 23 fino a tutto il vs. 29, corrisponde alla seconda sezione cassata dalla partitura. Il vs. 35, virgolettato, non c'è, nemmeno cassato, nella partitura.
A. Tig. *Quando agitato* || *Ma se tranquilla*
- II.4 G. 38 R. Ori., Ers., Arg. Le prime tre battute, corrispondenti ai primi due versi, sono cassate; poco dopo è cassata un'altra sezione di tre battute.

- A. Ori. *Per lo stral che vien dai rai* || *Ognun l'arte menzogna*
- Lib. 14 R. = I vss. 1-2 e 5 (seconda metà) – 6, virgolettati, sono cassati dalla partitura.
A. Ori. *Per lo stral che vien dai rai* || *Ognun l'arte menzogna*
- II.5 G. 38 R. Arg., Ers. 12 battute cassate.
A. Ers. *Non ti lagnar di me* || *Povero cor mi spiace*
- Lib. 14 R. = I vss. 6, 14, virgolettati, sono cassati dalla partitura; l'ultimo verso, che funge da collegamento con l'aria seguente, è virgolettato e non si trova nemmeno cassato nella partitura.
A. Ers. *Se tu non hai mercè* || *Povero cor mi spiace*; lievi varianti rispetto alla partitura.
- Se tu non hai mercè
non ti lagnar di me,
la sorte, la stella
avversa, rubella
ti fanno spietato,
empio, ingrato,
tiranno amor.
[...]*
- dove la partitura:
- Non ti lagnar di me,
non puoi sperar mercè,
la sorte, la stella
avversa, rubella
ti fanno spietato,
empio, ingrato,
crudele amor.
[...]*
- II.6 G. 38 R. Arg. solo.
A. Arg. *Qualor si asconde* || *Se tra i splendori*. L'aria riporta molte correzioni e sezioni cassate, due della quali escludono del tutto il vs. 6 dalla musica da eseguire.
- Lib. 14 R. =
A. 1^a Arg. *Qualor si asconde* || *Se tra i splendori*. (Il vs. 6 si trova regolarmente nel libretto).
A. 2^a Arg. Sul carticino finale: «In vece dell'aria *Qualor si asconde*» *Se in amor non ha mercede* || *È ben folle quell'amante*

- II.7 G. 38 R. Orl., Bra.
 Lib. 14 R. = I vss. 2-8, virgolettati, non si trovano nemmeno cassati nella partitura; i vss. 12 (seconda metà) – 16, virgolettati, corrispondono alla sezione cassata dalla partitura.
- II.8 G. 38 R. Arg., Tig. 5 battute cassate.
 Lib. 14 R. = I vss. 12-15, virgolettati, corrispondono alle 5 battute cassate dalla partitura.
- II.9 G. 38 R. Ori., Arg., Tig.
 A. Tig. *Mio caro traditor* || *Vedimi in volto il lampo*
 Lib. 14 R. =
 A. 1ª Tig. *Mio caro traditor* || *Vedimi in volto il lampo*
 A. 2ª Tig. Sul carticino finale di brani aggiunti: «In vece dell'aria Mio caro traditor» *Tu lo vedi in questo volto* || *Dall'ardor che in fronte ho accolto*
- II.10 G. 38 R. Arg., Ori., Orl., Bra. Inizia con 11 battute cassate; poi un solo altro taglio di una battuta.
 A. Bra. *Quelle stille lagrimose* || *Di mutar le guance han vanto*
- Quelle stille lagrimose,
 o pupille rugiadoso,
 son qual è dell'alba il pianto,
 che irrigando e fiore e fronda
 non s'inviscera nel suol.*
- Di mutar le guance han vanto
 ma non passano nel cuore
 e sul volto è solo il duol.*
- Lib. 14 R. ≈ I vss. 1-8 virgolettati fino al n. 6, corrispondono alla sezione cassata dalla partitura; i vss. 31-33, 85-89, 95-100 sono virgolettati e non si trovano in partitura.
 A. Bra. *Non simulare il pianto* || *Non hai, qual credi, il vanto*
- II.11 G. 38 R. Ori. sola.
 A. Ori. *Se sempre a mio piacer* || *Ma incauto un dì* || *Crudel destin*
 Lib. 14 R. = I vss. 11-17 virgolettati, non ci sono nella partitura.
 A. Ori. *Se sempre a mio piacer* || *Ma incauto un dì* // *Crudel destin*

- II.12 G. 38 R. Ers., Arg.
 A. Arg. *Amor sprezzato diceva al cor* || *Egli arde, il vedi, tutto e sfavilla*
- Lib. 14 R. =
 A. 1^a Arg. *Amor sprezzato mi disse al cor* || *Egli arde, il vedi, tutto e sfavilla*; l'unica variante è nel primo verso.
 A. 2^a Arg. Sul carticino finale: «In vece dell'aria Amor sprezzato» *Non mi abbandona la mia speranza* || *Vincerò forse con la costanza*
- II.13 G. 38 R. Ers., Gri. Tre sezioni cassate: la prima di 16 battute, la seconda di 9, la terza di 10.
 A. Gri. *L'alma del forte* || *Sono i tormenti*. (L'A. è aggiunta in sostituzione di un'altra sullo stesso testo, della quale rimane solo l'ultima pagina).
- Lib. 14 R. ≈ I vss. 15-27, 42-47, 54 (seconda metà)-60 si trovano regolarmente nel libretto non virgolettati e corrispondono alle sezioni cassate dalla partitura; i vss. 2-3, 53-54 (prima metà), 66-68, virgolettati, non ci sono, nemmeno cassati, nella partitura. Vs. 24 *Sol io nume a stessa* (che non ha né senso né metro), mentre nella partitura, anche se cassato, si legge: *Son io nume a me stessa*.
 A. Gri. *L'alma del forte* || *Sono i tormenti*
- II.14 G. 38 Vivaldi ha iniziato a scrivere questa scena tre volte, e due volte ha scritto il recitativo per intero. La prima stesura che si trova nell'ordine del manoscritto, che è probabilmente l'ultima scritta, è quella corrispondente al libretto, con l'unica eccezione del vs. 3 che per una svista ripete una parola del verso precedente così da risultare: *E questo non si abusa* invece di *E questo non si teme*, come si trova nel libretto.
 R. 1^o Ers. sola.
 R. 2^o Ers., Bra. Corrisponde ad R.1^o solo per i primi tre versi, poi si discosta del tutto; presenta molti segni di correzione.
 R. 3^o Bra. solo (tre sole battute per due versi).
 A. Ers. *Se garrisce la rondinella* || *Poggia al colle e scende al prato*
- Lib. 14 R. 1^o=
 A. Ers. *Se garrisce la rondinella* || *Poggia al colle e scende al prato*

- III.1 G. 38 R. Ori., Gri. Le 42 battute finali sono cassate.
A. Ori. *Vedi spietato* || *Nel mio semblante*
Lib. 14 R. ≈ I vss. 3-10 virgolettati, non ci sono, nemmeno cassati, nella partitura; i versi dal n. 22 alla fine del recitativo, corrispondenti alla sezione cassata della partitura, si trovano regolarmente nel libretto.
A. Ori. *Vedi spietato* || *Nel mio semblante*
- III.2 G. 38 R. Gri., Arg.
Lib. 14 R. = I vss. 4-13, stampati fra virgolette, non ci sono nella partitura.
- III.3 G. 38 R. Tig., Gri.
A. Gri. *Il dì senza splendor* || *E il cielo senza rai*
Lib. 14 R. =
A. Gri. *Il dì senza splendor* || *E il cielo senza rai*
- III.4 G. 38 R. Arg., Tig.
A. 1^a Tig. *Vedrai leone audace* || *E pur con quel suo orgoglio*
A. 2^a Tig. (?) Alla fine della partitura, dopo la scena ultima, si trova un'aria con la dicitura: «In vece di Vedrai leone» *Quando sorte il crin ti porge* || *Che se lento ella ti scorge*
- Quando sorte il crin ti porge
ratto afferra il tuo destin.
Che se lento ella ti scorge
ti schernisce e vola alfin.*
- Lib. 14 R. = I vss. 13-22, virgolettati, non si trovano nella partitura.
A. 1^a Tig. *Vedrai leone audace* || *E pur con quel suo orgoglio*
A. 2^a Tig. Sul carticino finale: «In vece dell'aria Vedrai Leone» *Quando sorte il crin ti porge* || *Che se lento ella ti scorge*
- III.5 G. 38 R. Arg.
A. Arg. *Nascesti sospirando* || *Crescesti lagrimando*. La scena contiene due arie sullo stesso testo, la seconda inserita su un fascicolo supplementare in mezzo ai fogli su cui è scritta la prima.
Lib. 14 R. = I vss. 2 (seconda metà)-6, virgolettati, non si trovano in partitura.
A. Arg. *Nascesti sospirando* || *Crescesti lagrimando*

- III.6 G. 38 A. Ers. *Lo stridor, l'orror di Averno*
 R. Ers.
 Coro *Pel valor dell'alte voci || Vedi i nostri sguardi ardenti*
 R. Ers.
 Coro *Qual dall'ombre Febo sorge || La bella amabile*
 R. Ers.
- Lib. 14 A. Ers. *Lo stridor, l'orror di Averno*
 R. = I vss. 7 e 21-27, virgolettati, non ci sono in partitura.
 Coro *Pel valor dell'alte voci || Vedi i nostri sguardi ardenti*; rispetto alla partitura ci sono due versi in più, virgolettati, alla fine.
 R. Ers. =
 Coro *Qual dall'ombre Febo sorge || La bella amabile*
 R. Ers. =
- III.7 G. 38 R. Orl., Bra., Ers.
 La scena contiene due arie: la seconda, sostitutiva della prima, è scritta su un fascicolo supplementare inserito in mezzo ai fogli che contengono la prima. Una terza aria per la stessa scena si trova alla fine della partitura, con l'indicazione «In vece dell'usignuolo» e poi «Se questa non piacerà non voglio più scrivere di musica».
- A. 1^a Ers. *Se vedessi in faccia al porto || Vedi naufraga nel duolo*
- Se vedessi in faccia al porto
 navicella naufragare
 piangeresti un legno absorto
 e diresti oh infido mare.*
- Vedi naufraga nel duolo
 per te solo,
 l'anima mia per troppo amore,
 né compiangi l'empio fato,
 cuor ingrato,
 che mi guida a disperare.*
- A. 2^a Ers. *Sperai la pace qual usignuolo || Ma il tuo destino*
 A. 3^a Ers. *Sventurata navicella || Ma, infelice, io non sapea*
- Lib. 14 R. = Unica piccola variante è una esclamazione (vs. 22) che nella partitura è resa con *Ab ah*, e nel libretto con *Papè*.

- A. 1ª Ers. *Sperai la pace qual usignuolo* || *Ma il mio destino*. Unica variante è nel primo verso della seconda strofa.
- A. 2ª Ers. Sul carticino finale: «In vece dell'aria *Sperai la pace*» *Sventurata navicella* || *Ma, infelice, io non sapea*
- III.8 G. 38 R. Orl., Bra.
A. Bra. *L'inganno stesso* || *E spesso spesso*
Lib. 14 R. = I vss. 1(seconda metà)-3, 9-10(prima metà), 13-14, virgolettati, non ci sono in partitura.
A. Bra. *L'inganno stesso* || *E spesso spesso*
- III.9 G. 38 R. Orl. solo.
A. Orl. *Non paventi giammai le cadute* || *Che se cade, cadendo da forte*. L'aria ha due versioni musicali, la seconda scritta su un fascicolo inserito all'interno di quello che contiene la prima.
Lib. 14 R. = I primi tre versi sono virgolettati e non si trovano in partitura.
A. Orl. *Non paventi giammai le cadute* || *Che se cade, cadendo da forte*
- III.10 G. 38 Nella scena si trovano due recitativi: il primo che corrisponde a quello del libretto, il secondo sostitutivo del primo e che si trova sul carticino finale dopo le arie aggiunte, dove sono riscritte per intero le scene III.10, III.11 e III.12.
R. 1° Arg., Tig., Gri.
R. 2° Arg., Orl.
Lib. 14 R. 1° =
R. 2° = Sul carticino finale.
- III.11 G. 38 La scena ha due recitativi: il primo, che nel libretto si trova alla fine, è sostitutivo del secondo.
R. 1° Ori., Arg., Orl. «Segue l'aria *Anderò*».
R. 2° Arg., Ori.
A. Arg. *Quell'occhio, quel labbro* || *Il gelo, il veleno*
Lib. 14 R. 1ª = Sul carticino finale: «Segue l'aria *Anderò* volerò».
R. 2° =
A. Arg. *Quell'occhio, quel labbro* || *Il gelo, il veleno*
- III.12 G. 38 R. 1° Ori. sola. 8 battute cassate.
A. 1ª Ori. *Anderò, volerò, griderò* || *Empio duol che mi serpi nel seno*

La scena è riscritta per intero di bel nuovo dopo la scena ultima.

R. 2° Orl., Arg. «Qui l'aria segue» e poi «È il destin – Nella scena nuova».

A. 2° Arg. La seconda strofa ha due testi, il secondo scritto sotto il rigo del basso. È *il destin della nave agitata* || *Sola speme d'un cuor non amato – Vedi Ersilla tuo perfido fato*. La stessa aria, senza il secondo testo per la seconda strofa, si trova alla fine del libretto come sostitutiva per la scena I.9.

*È il destin della nave agitata,
quando freme Anfitrite sdegnata,
naufragata perire nel mar.*

*Sola speme d'un cuor non amato
è schernire il suo perfido fato
e morire per torsi al penar.*

*Vedi Ersilla tuo perfido fato,
tel rammenta il mio amor, che sprezzato,
vuol morire per torsi al penar.*

Lib. 14 R. 1° ≈ I vss. 3-10, virgolettati, non ci sono in partitura. I vss. 13-17, non virgolettati, corrispondono alle battute cassate dalla partitura.

A. 1° Ori. *Anderò, volerò, griderò* || *Empio duol che mi serpi nel seno*

R. 2° =

A. 2° Arg. Sul carticino finale, su cui è riscritta l'intera scena: *Furie e sdegno si destan nel petto* || *Muovon quelli più forte l'affetto*

III.13

G. 38 R. Orl., Bra., Arg., Ers.

A. Bra. (?) *Tutta duol, tutta orror, tutta inferno* || *Ma non sempre sarò invendicata*. Cassata ma con l'indicazione «Si dice»

*Tutta duol, tutta orror, tutta inferno,
disperata, confusa, agitata,
empio amor, empio ciel mi lasciò.*

*Ma non sempre sarò invendicata,
contro voi serberò un odio eterno
e tifei e titani armerò.*

Lib. 14 R. = I vss. 8-10, 30-39, 42-46, virgolettati, non ci sono in partitura.

- III.14 G. 38 La scena ha due recitativi: il primo, breve e senza correzioni, sostitutivo del secondo, che invece ha varie sezioni cassate e corrisponde in parte al testo del libretto.
 R. 1° Ori., Orl., Arg., Ers.
 R. 2° Bra., Ori., Orl., Arg., Gri., Tig. Sezioni cassate di 5, 5 e mezza, 4, 4 battute.
 Coro. *Con mirti e fiori* || *S'ama costante*
- Lib. 14 R. 2° ≈ I vss. 1-3, 8-14, 19-21 e 27-29, virgolettati, sono cassati dalla partitura. I vss. 32-34, virgolettati, non si trovano in partitura.
 Coro. *Con mirti e fiori* || *S'ama costante*

ARSILDA REGINA DI PONTO, 1716

Di quest'opera esistono due fonti musicali, l'autografo e una copia, legate in un solo volume, il Foà 35 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. L'autografo è la partitura stesa da Vivaldi durante il lavoro di composizione, che contiene due versioni dell'opera sovrapposte: una versione primitiva e su di questa tutti i segni di modifica che portarono alla versione definitiva. La stesura della copia fu necessaria perché le modifiche nell'autografo lo resero inutilizzabile per l'esecuzione; la copia infatti riporta la versione definitiva, che si ritrova esattamente anche nella stampa dell'unico libretto, relativo alla rappresentazione dell'autunno del 1716.¹¹

Abbreviazioni:

F. 35.I = Partitura autografa conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n. 35, cc. 1-172.

F. 35.II = Copia al netto conservata a Torino, fondo Foà n. 35, cc. 173-295.

Lib. 16 = Libretto della rappresentazione dell'autunno 1716 al S. Angelo.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Arsilda = Ars.

Lisea = Lis.

Mirinda = Mir.

Barzane = Bar.

Tamese = Tam.

Cisardo = Cis.

Nicandro = Nic.

- | Atto.Scena | Fonte | |
|------------|----------|--|
| I.1 | F. 35.I | R. Cis.
Coro. <i>Tutto il regno in lieta gara</i>
R. Lis., Nic., Mir., Cis., Coro, Ars.
A. Cis. <i>L'esperto nocchiero</i> <i>Ma tutto il pensiero</i> |
| | F. 35.II | R. =
Coro. <i>Tutto il regno in lieta gara</i>
A. Cis. <i>L'esperto nocchiero</i> <i>Ma tutto il pensiero</i> |
| | Lib. 16 | R. =
Coro. <i>Tutto il regno in lieta gara</i>
A. Cis. <i>L'esperto nocchiero</i> <i>Ma tutto il pensiero</i> |
| I.2 | F. 35.I | R. Lis., Ars., Mir., Nic.
A. 1ª Ars. <i>Del goder la bella spene</i> <i>Così in petto amante un core</i>

<i>Del goder* la bella spene</i> (*la seconda volta gioir)
<i>par diletto, perché finge;</i>
<i>tutto quel ch'ama dipinge.</i>
<i>È penar se poi ne viene dal tardar spento il piacer.</i>

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

A. 2ª Ars. <i>Io sento in questo seno</i> <i>E veggio che dolente</i> |
| | F. 35.II | R. =
A. Ars. <i>Io sento in questo seno</i> <i>E veggio che dolente</i> |
| | Lib. 16 | R. =
A. Ars. <i>Io sento in questo seno</i> <i>E veggio che dolente</i> |
| I.3 | F. 35.I | R. Lis., Nic.
A. Nic. <i>Col piacer della mia fede</i> <i>Lo splendor di sì bel giorno</i> |
| | F. 35.II | R. =
A. Nic. <i>Col piacer della mia fede</i> <i>Lo splendor di sì bel giorno</i> |
| | Lib. 16 | R. =
A. Nic. <i>Col piacer della mia fede</i> <i>Lo splendor di sì bel giorno</i> |
| I.4 | F. 35.I | R. Lis., Mir.
A. Lis. <i>Fingi d'avere un cor</i> <i>Fa che ti serpi in sen</i> |
| | F. 35.II | R. = |

- Lib. 16 A. Lis. *Fingi d'averè un cor || Fa che ti serpi in sen*
 R. =
 A. Lis. *Fingi d'averè un cor || Fa che ti serpi in sen*
- I.5 F. 35.I R. Mir. sola.
 A. 1^a Mir. *Io son quel gelsomino || Ha sol con fresche aurette*. Lo stesso testo si trova nella scena I.15 in una nuova versione musicale. Rispetto al testo stampato nel libretto in quella scena presenta delle lievi varianti:
- Io son quel gelsomino,
 vicino al ruscelletto,
 che ascoso tra l'erbette
 soletto se ne sta.*
- Ha sol con fresche erbette
 diletto a favellar,
 senza provar timor
 che sopra il suo candor
 ape a volar ne va.*
- mentre il libretto, in scena I.15:
- Io son quel gelsomino,
 vicino al ruscelletto,
 che ascoso tra l'erbette
 soletto se ne sta.*
- Cb'a sol con fresche aurette
 diletto a favellar,
 senza provar timor
 che sopra il suo candor
 ape a posar ne va.*
- F. 35.II A. 2^a Mir. *Non m'è caro amor penando || È follia viver amando*. L'aria ha due versioni musicali.
 R. =
 A. Mir. *Non m'è caro amor penando || È follia viver amando*
- Lib. 16 R. =
 A. Mir. *Non m'è caro amor penando || È follia viver amando*
- I.6 F. 35.I R. Bar. solo.
 A. 1^a Bar. *Sempre piace goder il suo bene || Pur che acquisti d'un labro i bei vezzi*

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

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

- A. 2^a Bar. *Dove sei bel volto amato* || *Il mio cor per te piagato*
- F. 35.II R. =
A. Bar. *Dove sei bel volto amato* || *Il mio cor per te piagato*
- Lib. 16 R. =
A. Bar. *Dove sei bel volto amato* || *Il mio cor per te piagato*
- I.7 F. 35.I R. Tam. solo.
A. 1^a Tam. *Va per selve e sol pien d'ira* || *Né s'acbeta se non mira*
- Va per selve e sol pien d'ira
quel leon che il nido amato
cacciator le devastò*
- Né s'acbeta se non mira
il suo affronto vendicato
col sbranar chi lo rubò.*
- A. 2^a Tam. *La tiranna avversa sorte* || *Tornerò qual fui, qual sono.* Il testo è messo in musica due volte, quindi le arie scritte per questa scena sono tre.
- F. 35.II R. =
A. Tam. *La tiranna avversa sorte* || *Tornerò qual fui, qual sono*
- Lib. 16 R. ≈ Vs.1: *D'Ama la reggia è questa: il patrio cielo,* mentre nelle due partiture si legge: *D'Ama la reggia è questa e questo cielo.*
A. Tam. *La tiranna avversa sorte* || *Tornerò qual fui, qual sono*
- I.8 F. 35.I A. Ars. *So ben io qual pena sia* || *Viver sol con la speranza* (solo questi due versi)
R. Ars. sola. Alla fine si ripete l'aria.
- F. 35.II A. Ars. *So ben io qual pena sia* || *Viver sol con la speranza*
R. =
- Lib. 16 A. Ars. *So ben io qual pena sia* || *Viver sol con la speranza*
R. =

- I.9 F. 35.I R. Bar., Ars., Tam.
 F. 35.II R. =
 Lib. 16 R. =
- I.10 F. 35.I R. Cis., Bar., Ars.
 A. Bar. *L'esser vinto non son le mie pene || Quel che solo si fa mio tormento*
*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 d'un misero amor.*
 F. 35.II R. =
 Lib. 16 R. =
- I.11 F. 35.I R. Ars., Tam.
 A. Ars. *Perché veggo nel tuo volto || Così amando il mio diletto*
 F. 35.II R. =
 A. Ars. *Perché veggo nel tuo volto || Così amando il mio diletto*
 Lib. 16 R. =
 A. Ars. *Perché veggo nel tuo volto || Così amando il mio diletto*
- I.12 F. 35.I R. Lis., Cis.
 Coro. *Amoretti vezzosetti*
 R. Lis., Cis.
 F. 35.II R. =
 Coro. *Amoretti vezzosetti*
 R. ≈ I primi due versi, che si trovano regolarmente sia nell'autografo che nel libretto, qui si trovano cassati.
 Lib. 16 R. =
 Coro. *Amoretti vezzosetti*
 R. =
- I.13 F. 35.I R. Nic., Lis.
 F. 35.II R. =
 Lib. 16 R. =
- I.14 F. 35.I R. Lis., Mir.
 A. Lis. *Porta amore una tal face || O se mai tu lo vedrai.*
 Il testo è messo in musica due volte, la seconda con una

piccola variante nella seconda strofa, variante che si trova poi anche nella copia (F. 35.II):

*O se mai tu lo vedrai
benché fiero nume arciero
di fuggirlo avrai dolor.*

dove la prima stesura e il Lib. 16 riportano:

*O se mai tu lo vedrai
benché fiero nudo arciero
di fuggirlo avrai dolor.*

F. 35.II R. =

A. Lis. *Porta amore una tal face* || *O se mai tu lo vedrai* (testo e musica della seconda stesura).

Lib. 16 R. ≈ Vs. 18: *Uopo è morir vivendo*, dove entrambe le partiture riportano: *Uopo è morir tacendo*.

A. Lis. *Porta amore una tal face* || *O se mai tu lo vedrai* (testo della prima stesura).

I.15

F. 35.I R. Mir. sola.

A. Mir. *Io son quel gelsomino* || *Ch'ha sol con fresche erbette*

F. 35.II R. =

A. Mir. *Io son quel gelsomino* || *Ch'ha sol con fresche erbette*

Lib. 16 R. ≈ Vs. 7: *Che sol ch'il prova il suo costume intende*, dove entrambe le partiture: *Che sol ch'il prova il suo martir intende*.

A. Mir. *Io son quel gelsomino* || *Ch'ha sol con fresche aurette*.

*Io son quel gelsomino,
vicino al ruscelletto,
che ascoso tra l'erbette
soletto se ne sta.*

*Ch'a sol con fresche aurette
diletto a favellar,
senza provar timor
che sopra il suo candor
ape a posar ne va.*

mentre le due partiture riportano:

*Io son quel gelsomino,
vicino al ruscelletto,
che ascoso tra le fronde
soletto se ne sta.*

*Ha sol con fresche erbette
diletto a favellar,
senza provar timor
che sopra il suo candor
ape a volar ne va.*

- II.1 F. 35.I R. Mir., Lis.
A. Mir. *Un certo non so che || Se questo è forse amor*
F. 35.II R. =
A. Mir. *Un certo non so che || Se questo è forse amor*
Lib. 16 R. =
A. Mir. *Un certo non so che || Se questo è forse amor*
- II.2 F. 35.I R. Lis., Bar.
A. 1° Bar. *Ab non so se quel ch'io sento || Ma che giova
alma pentita*
*Ab non so se quel ch'io sento
è virtù d'un pentimento,
o rimorso del mio error.*
*Ma che giova alma pentita,
se qui veggo incenerita
l'alta idea del primo ardor?*
A. 2° Bar. *Ben conosco a poco a poco || E un spavento in
me risento*
F. 35.II R. =
A. Bar. *Ben conosco a poco a poco || E un spavento in me
risento*
Lib. 16 R. ≈ Vss. 13-14: [...] *che || feci mai contro te? dove le
due partiture riportano che || già comisi mai?.*
A. Bar. *Ben conosco a poco a poco || E un spavento in me
risento*
- II.3 F. 35.I R. Lis., Ars., Tam.
A. Tam. *Va superbo quel vassallo || Saria l'oro un vil
metallo*
*Va superbo quel vassallo
ch'ha per gloria d'ubbidire
alma grande, invitto re.*
*Saria l'oro un vil metallo
ma sol mostra invitto ardire
perché il sol suo duce egli è.*
F. 35.II R. =
Lib. 16 R. ≈ Vss. 13-14: [...] *In cui i miei genitori || vedendo*

*estinti, mentre le partiture: In cui i miei genitori || uden-
do estinti.*

- II.4 F. 35.I R. Lis., Ars.
A. Lis. *Se un cor soffrir saprà || Al mondo così va || Talun
provato avrà || Il dolce e chi non sa*
F. 35.II R. =
A. Lis. *Se un cor soffrir saprà || Al mondo così va || Talun
provato avrà || Il dolce e chi non sa*
Lib. 16 R. =
A. Lis. *Se un cor soffrir saprà || Al mondo così va || Talun
provato avrà || Il dolce e chi non sa*
- II.5 F. 35.I R. Ars. sola.
A. Ars. *Precipizio è del mio petto || Così in ciel divise
stelle*
F. 35.II R. =
A. Ars. *Precipizio è del mio petto || Così in ciel divise
stelle*
Lib. 16 R. =
A. Ars. *Precipizio è del mio petto || Così in ciel divise
stelle*
- II.6 F. 35.I Coro. *Su alla caccia, si gridi, alla caccia*
A. Lis. *D'una cervetta || Non vò ch'erbetta*
A due Nic., Mir. *Già il prato ameno || E il verde colle*
R. Lis., Nic.
Ars., Cis., Tam., Mir., Lis., Coro. *Su svegliatevi augel-
letti || Di questi boschi*
R. Nic., Lis., Coro.
F. 35.II Coro. *Su alla caccia, si gridi, alla caccia*
A. Lis. *D'una cervetta || Non vò ch'erbetta*
A due Nic., Mir. *Già il prato ameno || E il verde colle*
R. =
Ars., Cis., Tam., Mir., Lis., Coro. *Su svegliatevi augel-
letti || Di questi boschi*
R. =
Lib. 16 Coro. *Su alla caccia, si gridi, alla caccia*
A. Lis. *D'una cervetta || Non vò ch'erbetta*
A due Nic., Mir. *Già il prato ameno || E il verde colle*
R. =
Ars., Cis., Tam., Mir., Lis., Coro. *Su svegliatevi augel-
letti || Di questi boschi*
R. =

- II.7 F. 35.I R. Bar. solo.
 F. 35.II R. =
 Lib. 16 R. ≈ Vs. 6: *Che così per Lisea mi parla al core*, mentre le partiture riportano entrambe: *Che così per Lisea mi par al core*.
- II.8 F. 35.I R. Bar., Lis.
 A. 1^a Lis. *Fra cieche tenebre || Ma se rimorso senti*
Fra cieche tenebre
d'un nero carcere
vanne la misera
a consolar.
Ma se rimorso senti,
fra quei tormenti
senza conforto
non la lasciar.
 A. 2^a Lis. *Vedrai nel volto di quella infelice || E se marmo non cinge il tuo petto*
 F. 35.II R. =
 A. Lis. *Vedrai nel volto di quella infelice || E se marmo non cinge il tuo petto*
 Lib. 16 R. =
 A. Lis. *Vedrai nel volto di quella infelice || E se marmo non cinge il tuo petto*
- II.9 F. 35.I R. Bar. solo.
 A. Bar. *Quel usignuolo || Poi se tra fronde*
 F. 35.II R. =
 A. Bar. *Quel usignuolo || Poi se tra fronde*
 Lib. 16 R. =
 A. Bar. *Quel usignuolo || Poi se tra fronde*
- II.10 F. 35.I R. Tam., Mir.
 A. Mir. *Ancor la tortorella || A Febo alma del giorno*
 F. 35.II R. =
 A. Mir. *Ancor la tortorella || A Febo alma del giorno*
 Lib. 16 R. =
 A. Mir. *Ancor la tortorella || A Febo alma del giorno*
- II.11 F. 35.I R. Tam., Ars.
 A. Tam. *Siano gli astri a me tiranni || Più che l'alma è in mar d'affanni*
 F. 35.II R. =

- A. Tam. *Siano gli astri a me tiranni* || *Più che l'alma è in mar d'affanni*
- Lib. 16 R. =
A. Tam. *Siano gli astri a me tiranni* || *Più che l'alma è in mar d'affanni*
- II.12 F. 35.I R. Ars. sola.
A. Ars. *Son come farfalletta* || *Ambe le sembran belle*
F. 35.II R. =
A. Ars. *Son come farfalletta* || *Ambe le sembran belle*
Lib. 16 R. =
A. Ars. *Son come farfalletta* || *Ambe le sembran belle*
- II.13 F. 35.I R. Cis., Nic.
A. 1^a Cis. *Quale all'onte de' venti sul monte* || *E il mio core sol pien di valore*
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.
A. 2^a Cis. *Qual'è a l'onte de' venti sul monte* || *La fortezza l'avviva, l'inalza*
Qual'è a l'onte de' venti sul monte
dehil 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.
- F. 35.II R. =
Lib. 16 R. ≈ Vs. 9: *Con l'amico fedel tutto dir lice, mentre le altre fonti*
Con l'amico fedel tutto si dice.
- II.14 F. 35.I R. Nic. solo.
A. Nic. *Quando sorge in ciel l'aurora* || *Così dice a un'alma ancora*
F. 35.II R. =
A. Nic. *Quando sorge in ciel l'aurora* || *Così dice a un'alma ancora*
Lib. 16 R. ≈ Vs. 2: *Non vuole il prence, dove le partiture: Non suole il prence.*

A. Nic. *Quando sorge in ciel l'aurora* || *Così dice a un'alma ancora*

- III.1 F. 35.I R. Lis. sola.
F. 35.II R. =
Lib. 16 R. ≈ Vs. 7: *La menzogna e il ver copre un colore*, dove le altre due fonti riportano *La menzogna e il ver copre un errore*.
- III.2 F. 35.I R. Lis., Bar.
A. Bar. *Pupille del mio ben* || *E quel tuo labro*
F. 35.II R. =
A. Bar. *Pupille del mio ben* || *E quel tuo labro*
Lib. 16 R. =
A. Bar. *Pupille del mio ben* || *E quel tuo labro*
- III.3 F. 35.I R. Lis. sola. Cinque battute e mezza sono cassate da entrambe le partiture, con la conseguente eliminazione dei versi, che poi non si trovano nel libretto: *Ecco che il caro amante / fido a me torna; il veggio / già sposo mio, ma come / ciò tu pensi eseguir? Un solo volto / far che in due si divida opra è ben stolta*.
A. Lis. *Di Cariddi li vortici ondosi* || *Né dal monte precipita il fonte*
F. 35.II R. = anche con la sezione cassata.
A. Lis. *Di Cariddi li vortici ondosi* || *Né dal monte precipita il fonte*
Lib. 16 R. = senza i versi della sezione cassata.
A. Lis. *Di Cariddi li vortici ondosi* || *Né dal monte precipita il fonte*
- III.4 F. 35.I R. Nic., Tam.
A. Nic. *Ride il fior, canta l'augello* || *Così lieto è sempre un regno*
F. 35.II R. =
A. Nic. *Ride il fior, canta l'augello* || *Così lieto è sempre un regno*
Lib. 16 R. =
A. Nic. *Ride il fior, canta l'augello* || *Così lieto è sempre un regno*
- III.5 F. 35.I R. Tam., Mir.
A. Mir. *Chi vuol goder d'amore* || *Così chi vuol di rosa*
F. 35.II R. =
A. Mir. *Chi vuol goder d'amore* || *Così chi vuol di rosa*

- Lib. 16 R. =
A. Mir. *Chi vuol goder d'amore || Così chi vuol di rosa*
- III.6 F. 35.I R. Tam., Cis.
A. Tam. *La mia gloria ed il mio amore || Pensa a far lieto il mio core*
- F. 35.II R. =
A. Tam. *La mia gloria ed il mio amore || Pensa a far lieto il mio core*
- Lib. 16 R. =
A. Tam. *La mia gloria ed il mio amore || Pensa a far lieto il mio core*
- III.7 F. 35.I R. Cis., Lis.
A. Cis. *Mille frodi e mille inganni || E per vanto del tuo onore*
- F. 35.II R. =
A. Cis. *Mille frodi e mille inganni || E per vanto del tuo onore*
- Lib. 16 R. =
A. Cis. *Mille frodi e mille inganni || E per vanto del tuo onore*
- III.8 F. 35.I R. Lis., Bar.
A. Bar. *Tornar voglio al primo ardore || Così poi nel petto il core. L'aria ha due versioni musicali.*
- F. 35.II R. =
A. Bar. *Tornar voglio al primo ardore || Così poi nel petto il core*
- Lib. 16 R. =
A. Bar. *Tornar voglio al primo ardore || E così nel petto il core*
- III.9 F. 35.I R. Lis., Ars.
A. Lis. *Cara gioia e bel diletto || E a me intorno fan soggiorno*
- F. 35.II R. ≈
- Lib. 16 R. ≈ Vss. 3-4: *Sparì de' tuoi sponsali / la per te sì noiosa aspra dimora; nella partitura autografa: Rotta è de' tuoi sponsali / la per te sì pensosa aspra dimora; nella copia: Rotta è de' tuoi sponsali / la per te sì penosa aspra dimora.*
- III.10 F. 35.I R. Ars. sola.
A. Ars. *Al nocchiero || A l'agnello*
- F. 35.II R. =

		A. Ars. <i>Al nocchiero</i> <i>A l'agnello</i>
Lib. 16	R. =	A. Ars. <i>Al nocchiero</i> <i>A l'agnello</i>
III.11	F. 35.I	R. Cis. solo.
	F. 35.II	R. =
	Lib. 16	R. =
III.12	F. 35.I	R. Lis., Tam., Ars., Bar., Cis., Nic., Coro. Coro <i>D'imeneo la bella face</i> <i>E sol gioia e cara pace</i>
	F. 35.II	R. = Coro <i>D'imeneo la bella face</i> <i>E sol gioia e cara pace</i>
	Lib. 16	R. = Coro <i>D'imeneo la bella face</i> <i>E sol gioia e cara pace</i>

L'INCORONAZIONE DI DARIO, 1716

Le differenze principali che si riscontrano tra le due fonti di quest'opera riguardano la numerazione delle scene. Accade così che uno stesso testo si trovi nella partitura in scena II.14 e nel libretto in scena II.13. Nel secondo atto questo accade perché il libretto riunisce in una sola scena il testo che nella partitura si trova diviso in due scene. Invece nel terzo atto la partitura passa, per un taglio, dalla scena III.7 alla III.10, mentre il libretto prosegue la numerazione con continuità senza considerare il taglio, così che la scena III.10 della partitura è numerata III.8 nel libretto. Nella schedatura si segue l'ordine di numerazione della partitura, riunendo in una scheda le scene di libretto e partitura che portano lo stesso testo, comunque siano numerate.

Abbreviazioni:

G. 38 = Partitura autografa conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n. 38.

Lib. 16 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1716 al S. Angelo.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Dario = Dar.

Statira = Sta.

Argene = Arg.

Niceno = Nic.

Alinda = Ali.

Oronte = Oro.
 Arpago = Arp.
 Flora = Flo.
 Ombra di Ciro = Omb.
 Oracolo = Ora.

Atto.Scena	Fonte	
I.1	G. 38 Lib. 16	R. Omb. R. =
I.2	G. 38 Lib. 16	R. Sta., Nic., Arg. Arg., Sta. a due: <i>Cessi il pianto e il riso torni</i> <i>Nubilosi e mesti i giorni</i> R. = Arg., Sta. a due: <i>Cessi il pianto e il riso torni</i> <i>Nubilosi e mesti i giorni</i>
I.3	G. 38 Lib. 16	R. Flo., Sta., Arg., Nic. R. =
I.4	G. 38 Lib. 16	R. Dar., Sta., Arg., Flo. A. Dar. <i>Sarà dono del tuo amore</i> <i>Tu consola amante un core</i> R. = A. Dar. <i>Sarà dono del tuo amore</i> <i>Tu consola amante un core</i>
I.5	G. 38 Lib. 16	R. Arg., Flo. A. Arg. <i>D'un bel viso in un momento</i> <i>So che il laccio dà tormento</i> R. = A. Arg. <i>D'un bel viso in un momento</i> <i>So che il laccio dà tormento</i>
I.6	G. 38 Lib. 16	R. Sta., Flo. A. Sta. <i>In petto ho un certo affanno</i> <i>Se questo è forse inganno</i> R. = A. Sta. <i>In petto ho un certo affanno</i> <i>Se questo è forse inganno</i> . Una variante apparentemente lievissima cambia il senso della seconda strofa:

*Se questo è forse inganno
 del traditor d'amor,
 quanto mi spiace.*

dove la partitura riporta invece:

*Se questo è forse inganno
del traditore amor,
quanto mi spiace.*

- I.7 G. 38 R. Flo. sola.
 A. Flo. *Arma il cor di bel coraggio || Ché d'amor chi ado-
ra il raggio*
 Lib. 16 R. =
 A. Flo. *Arma il cor di bel coraggio || Ché d'amor chi ado-
ra il raggio*
- I.8 G. 38 R. Arp. solo.
 Lib. 16 R. =
- I.9 G. 38 R. Oro., Arp.
 Lib. 16 R. =
- I.10 G. 38 R. Dar., Oro., Arp.
 A. Arp. *Cinto il crin di verde alloro || Ed in braccio al
ben che adoro*
 Lib. 16 R. =
 A. Arp. *Cintr il crin di verde alloro || Ed in braccio al
ben che adoro*
- I.11 G. 38 R. Dar.
 A. Dar. *Chi vantar può il suo valore || Io che temo un tal
rossore*
 Lib. 16 R. =
 A. Dar. *Chi vantar può il suo valore || Io che temo un tal
rossore*
- I.12 G. 38 R. Oro., Ali.
 A. Oro. *Lasciami in pace || Non so che farmi*
 Lib. 16 R. =
 A. Oro. *Lasciami in pace || Non so che farmi*
- I.13 G. 38 R. Ali. sola.
 A. Ali. *Se si potesse amar || Ma quel ch'è gran martir*
 Lib. 16 R. =
 A. Ali. *Se si potesse amar || Ma quel ch'è gran martir*
- I.14 G. 38 R. Nic. solo.
 Lib. 16 R. =

- I.15 G. 38 R. Sta., Nic.
 A. Nic. *L'adorar beltà che piace* || *Chi non scopre il suo tormento*
 R. Sta., Nic.
 A. Sta. *L'occhio, il labro, il seno, il core* || *Non può tormi il mio riposo.*
- I.14 Lib. 16 R. ≠ le scene 14 e 15 della partitura sono riunite in una unica scena 14 nel libretto, ma il testo non è del tutto corrispondente. La scena 15 della partitura inizia al verso 21 della scena 14 del libretto. I vss. dal n. 24 fino alla prima metà del n. 27 sono cassati dalla partitura ma si trovano regolarmente nel libretto.
 A. Nic. *L'adorar beltà che piace* || *Chi non scopre il suo tormento*
 R. ≈ L'ultimo verso è: *Sei tu fragile ancor, filosofia,* mentre nella partitura è: *Più resister non può l'anima mia.*
- I.16 G. 38 R. Nic., Arg.
 A. Arg. *Affetti del mio cor non vi condanno* || *L'affetto che del cor si fa tiranno*
- I.15 Lib. 16 R. =
 A. Arg. *Affetti del mio cor non vi condanno* || *L'affetto che del cor si fa tiranno*
- I.17 G. 38 R. Nic. solo. Il recitativo è scritto due volte di seguito: la prima volta con il testo corrispondente a quello del libretto, la seconda volta con l'aggiunta dei versi: *Ma per un sol momento / all'insidie d'amore e di fortuna / qui vò celarmi: al vigile splendore / di chimica fucina / consumo i giorni interi e pur mai sempre / scuro trovo l'ingegno; / e più che vò spargendo / di sudori le carte, io meno intendo.*
 A. Nic. *Quale all'onte de' venti sul monte* || *La speranza m'avviva, m'innalza*
- I.16 Lib. 16 R. =
 A. Nic. *Quale all'onte de' venti sul monte* || *La speranza l'avviva, l'inalza*
- [...]
*La speranza l'avviva, l'inalza,
 ma il timore che a terra m'incalza,
 non mi lascia godere il sereno.*

- II.5 G. 38 R. Flo. sola.
A. Flo. *Lo spietato e crudo amore* || *Quanto meno se n'avvede*
Lib. 16 R. =
A. Flo. *Lo spietato e crudo amore* || *Quanto meno se n'avvede*
- II.6 G. 38 Dar., Oro., Arp. a tre: *Lampa eterna, eterna face*
R. Apollo.
R. Dar., Oro., Arp.
A. Oro. *Non mi lusinga* || *Non è che finga*
Lib. 16 Dar., Oro.; Arp. a tre: *Lampa eterna, eterna face*
R. =
R. =
A. Oro. *Non mi lusinga* || *Non è che finga*
- II.7 G. 38 R. Sta., Nic.
Lib. 16 R. ≈ Rispetto alla partitura manca un verso dopo il vs. 4: *D'un si nobil arringo*. L'ultimo verso è *Che infiammar non mi senta il cor gelato* dove la partitura riporta: *Che piagar non mi senta il cor gelato*.
- II.8 G. 38 R. Arp., Sta., Nic.
A. Arp. *Mi va scherzando in sen* || *Già certo è il mio goder*
Mi va scherzando in sen
un placido seren
che mi lusinga il cor
e mi consola. (la seconda e la terza volta e m'innamora)
[...]
Lib. 16 R. =
A. Arp. *Mi va scherzando in sen* || *Già certo è il mio goder*
- II.9 G. 38 R. Oro., Nic., Sta.
Lib. 16 R. =
- II.10 G. 38 R. Ali., Oro., Sta.
A. Sta. *Serena il fosco nubilo* || *Su le mie luci stringilo*
Lib. 16 R. =
A. Sta. *Serena il tetro nubilo* || *Su le mie luci stringilo*.
L'unica variante si trova nel primo verso.

- II.11 G. 38 R. Ali., Oro.
A. Oro. *Se fui contento* || *Ad altro oggetto*
Lib. 16 R. =
A. Oro. *Se fui contento* || *Ad altro oggetto*
- II.12 G. 38 R. Ali. sola.
A. Ali. *Io son quel augelletto* || *Si duol della sua pena*¹³
Lib. 16 R. =
A. Ali. *Io son quel augelletto* || *Si duol de la sua pena*
- II.13 G. 38 A. Arg. *Dario Amato, e dove sei*
Lib. 16 Il libretto riunisce in un'unica scena 13 le scene 13 e 14 della partitura, così che da questa scena in poi la partitura numera una scena in più rispetto al libretto.
A. Arg. *Dario Amato, e dove sei*
- II.14 G. 38 R. Flo., Arg.
II.13 Lib. 16 R. =
- II.15 G. 38 R. Flo., Arg., Dar.
II.14 Lib. 16 R. = Il libretto unisce nella scena 14 le scene 15 e 16 della partitura così che da questa scena in poi la partitura numera due scene in più rispetto al libretto.
- II.16 G. 38 R. Dar., Arg.
II.14 Lib. 16 R. =
- II.17 G. 38 R. Sta., Nic., Arg., Dar.
A. Arg. *Sarà tua la bella sposa* || *Ama pur la tua vezzosa*
- II.15 Lib. 16 R. =
A. Arg. *Sarà tua la bella sposa* || *Stringi pur la tua vezzosa*. L'unica variante è nel primo verso della seconda strofa.
- II.18 G. 38 R. Dar., Sta.
A. Sta. *Se palpitarti in sen* || *Di me più non temer*
- II.16 Lib. 16 R. =
A. Sta. *Se palpitarti in sen* || *Di me più non temer*
- II.19 G. 38 R. Dar., Nic.
A. Nic. *Non lusinghi il core amante* || *Mai non gode un bel sembante*

[...]

*Mai non gode un bel semblante
cor superbo, se l'alletta
la vendetta* ed il rigor (*La seconda volta la
violenza)*

- II.17 Lib. 16 R. =
A. Nic. *Non lusinghi il core amante || Che mai gode un
bel semblante*
- II.20 G. 38 R. Dar. solo.
A. 1^a Dar. *Col furor ch'in petto io serbo || E di perdere il
mio bene*
*Col furor ch'in petto io serbo
l'ostinato cor superbo
de' rivali svenerò.*
*E di perdere il mio bene,
pria d'aver gelose pene,
con mia pace soffrirò.*
A. 2^a Dar. *Perderò la bella mia || Che a la pace del mio
core*
- II.18 Lib. 16 R. ≈ Vs. 3: *e questa e quello pende, mentre la partitura
riporta: e quella e questa perda.*
A. Dar. *Perderò la bella mia || Che a la pace del mio
core*
- III.1 G. 38 Oro., Arp. a due: *Col fulgor del sacro alloro*
R. Oro., Arp., Sta.
A. Arp. *Ubbidisco, amate stelle || Se sdegnate ch'io v'a-
dori*
- Lib. 16 Oro., Arp. a due: *Col splendor del sacro alloro*
*Col splendor del sacro alloro
de la Persia il Giove io sono:
sovra insegne inteste d'oro
pien di glorie io giungo al trono.*
mentre la partitura riporta:
*Col fulgor di sacro alloro
della Persia il Giove sono:
sovra insegne inteste d'oro
passo giù dal campo al trono.*
- R. =
A. Arp. *Ubbidisco, amate stelle || Se sdegnate ch'io v'a-
dori*

- III.2 G. 38 R. Arg., Flo., Nic., Sta.
A. Sta. *Sentirò fra ramo, e ramo || E co' zeffiri diletti*
Sentirò fra ramo e ramo
più tranquille e placidette
l'aure liete a sussurrar.
E co' zeffiri diletti
amorosi gli augelletti
tutti gioia a gareggiar.
- Lib. 16 R. ≈ Rispetto alla partitura manca un verso, dopo il vs. 4: *Qual giubilo improvviso?*
- III.3 G. 38 R. Flo., Arg.
La scena, composta di solo recitativo, è cassata, così che la partitura non ha scena terza: la scena successiva che è numerata come quarta ha il testo corrispondente a quello che si trova nella scena terza del libretto. Da qui in poi la partitura numera una scena in più rispetto al libretto. I versi del recitativo cassato sono: (Flo.) *Ben eseguito è il tuo voler?* (Arg.) *Si, fida, / ma perché non si scopra il gran disegno, / vanne, la siegui, e il mio pensier già intendi.* / (Flo.) *Io t'ubbidisco, e il compimento attendi.*
- III.4 G. 38 R. Arg., Dar. La partitura ha una lunga sezione cassata, con i seguenti versi, che non si trovano nel libretto: (Dar.) *Lo stupor mi confuse e le risposte, / varie a un tempo e discordi, entro le fauci / si raggruppano insieme.* / (Arg.) *Mi lusinga la speme; / ritentarlo vogl'io. Ti vidi appena / Dario, Dario mia vita, / che restai prigioniera in un momento.* / (Dar.) *Lasciami. Oh che tormento!* / (Arg.) *Ti tormenta chi t'ama? / Chi t'adora t'offende? / Oh nata in fra gli sterpi alma di gelo, / se mai, mai più ti parlo, / con lampi suoi m'incenerisca il cielo.*
A. Dar. *Fido amante.* L'aria è cassata e il testo è illeggibile.
- III.3 Lib. 16 R.= Non contiene i versi cassati dalla partitura.
- III.5 G. 38 R. Oro., Ali., Arg.
Ali., Arg. a due: *Se sperì di baciàr*
R. Oro., Ali., Arg.
A. Arg. *Se pensi ch'io baciàr*
- III.4 Lib. 16 R. =
Ali., Arg. a due: *Se sperì di baciàr*
R. =
A. Arg. *Se pensi ch'io baciàr*

- III.6 G. 38 R. Ali., Oro.
A. Ali. *Amorosa la mia speme* || *Brilla il cor tutto contento*
- III.5 Lib. 16 R. =
A. Ali. *Amorosa la mia speme* || *Brilla 'l cor tutto contento*. Varianti:

*Amorosa la mia speme,
del tuo amore più non teme:
è già certo il suo gioir.*

*Brilla 'l cor tutto contento
ché sparito è 'l suo tormento
ed ha fine 'l suo martir.*

mentre nella partitura si trova:

*Amorosa la mia speme, (la seconda volta fe-
de)
del tuo amore più non teme:
e già certo è il suo gioir.*

*Brilla il cor tutto contento
ché sparito è il suo tormento
e mercede ha il suo martir.*

- III.7 G. 38 R. Oro. solo.
A. Oro. *Crudeltà che m'è tiranna* (la seconda volta *pietosa*) || *Se son fido ho trono e sposa*. L'aria è seguita da un frammento iniziale di recitativo probabilmente di un'altra opera (scena 8ª), da cui si deve supporre provenga anche l'aria stessa con l'intero fascicolo che la contiene; i personaggi del recitativo estraneo sono Corisbo e Silvino.
- III.6 Lib. 16 R. =
A. Oro. *Crudeltà che m'è pietosa* || *Se son fido ho trono e sposa*
- (III.8) G. 38 La partitura non ha scena III.8 né scena III.9. Da questo punto in poi la partitura è tre numeri di scena più avanti rispetto al libretto.
- III.10 G. 38 R. Sta., Nic., Flo. Corrisponde a quello che si trova in scena III.7 del libretto. Quattro sezioni cassate, i cui versi non si trovano nel libretto.
A. Cor. (è il Corisbo del recitativo III.8 ? Chiave ed estensione corrispondono.) *Quella bianca e tenerina*

*Quella bianca e tenerina
non vi piaccia, ch'è per me.
Ma l'avrò sempre vicina,
ch'io vi credo poco affé.*

- III.7 Lib. 16 Rec. ≈ Differisce dal R. III.10 della partitura solo per il vs. 7: *Lasciar sola Statira in mezzo ai boschi*, che nella partitura è più breve: *Lasciar sola Statira*.
- III.11 G. 38 R. Nic., Sta. Corrisponde a quanto si trova nel libretto in scena III.8.
- III.8 Lib. 16 R. ≈ Una variante solo nell'ultimo verso che nella partitura è incompleto, *Né Dario, né...*: nel libretto invece il settenario è completato: *Né Dario...Deh Niceno...*
- III.12 G. 38 R. Dar., Sta., Nic. Corrisponde a quanto si trova nel libretto in scena III.9, ma con un verso in più alla fine: *(Presto che non si penta)*.
A. Nic. *Ma non sperì il tuo core, il tuo regno*
*Ma non sperì il tuo core, il tuo regno
un cor più costante, un'alma più grata,
né fede più bella di quella ch'è in me.*
- III.9 Lib. 16 R. ≈ Rispetto alla partitura ha un verso in meno alla fine.
- III.13 G. 38 R. Dar., Sta. Corrisponde a quanto si trova nel libretto in scena III.10.
Duetto Dar., Sta. *Pur t'abbraccio, pur t'annodo || Tu sei solo il mio riposo*. La seconda strofa è cassata e non sostituita.
- III.10 Lib. 16 R. ≈ Ultimo verso: *Se il mio liberator tu solo sei*, dove la partitura riporta *Se il mio liberator tu sei*.
Duetto Dar., Sta. *Pur t'abbraccio, pur t'annodo || Tu sei solo il mio riposo*. Comprende anche la seconda strofa, pur cassata dalla partitura.
- III.14 G. 38 R. Arg. sola.
- III.11 Lib. 16 R. ≈ Vss. 6-8: *Che mi cinga le chiome il sacro alloro; / la regina ora sono, / prendo il famoso scettro e ascendo al trono*, dove invece la partitura riporta: *Che m'incoroni il crine il sacro alloro; / regina io sono, / prendo il glorioso serto / e ascendo il trono*.

- III.15 G. 38 R. Ali., Arg.
A. Ali. *A me ceppi, a me catene* || *Lusingasti il cor trafitto*. La seconda strofa è cassata dalla partitura e rispetto al libretto ha il primo verso in meno.
- III.12 Lib. 16 R. =
A. Ali. *A me ceppi, a me catene* || *Col piacer del caro bene*
- III.16 G. 38 R. Arp., Oro. Gran parte del recitativo è cassata e ne rimangono solo le prime quattro battute.
- III.13 Lib. 16 R. = non riporta i versi cassati dalla partitura.
- III.17 G. 38 R. Dar., Arg., Oro., Arp., Ali., Sta.
A. Arg. *Ferri, ceppi, sangue, morte* || *Sol ch'io sono invendicata*
- III.14 Lib. 16 R. =
A. Arg. *Ferri, ceppi, sangue, morte* || *So (sic) ch'io sono invendicata*. L'unica variante, l'omissione della *l* che fa sì che *sol* diventi *so* nel primo verso della seconda strofa, è da attribuire ad un errore di stampa.
- III.18 G. 38 R. Oro., Arp., Dar., Sta., Ali.
Coro. *Rinforzi la gioia* || *Del Nilo risponda*
- III.15 Lib. 16 R. ≈ Vs. 9: *Stringi la destra; e al dolce nome, e caro*, mentre la partitura riporta solo *Stringi la destra; e al dolce nome*.
Coro. *Rinforzi la gioia* || *Del Nilo risponda*

¹ Si veda P. RYOM, *Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, I, pp. 259-272.

² Fra le varianti costituisce caso particolare l'alternanza o lo scambio incondizionato dei pronomi di prima, seconda e terza persona singolare, che spesso sono usati nella partitura con molta libertà senza nesso con il significato del testo: se una frase contenente un pronome per es. possessivo viene ripetuta più volte di seguito nella partitura, può succedere che il pronome venga cambiato a frasi alterne (es: *Arsilda, regina di Ponto*, II.8, aria *Vedrai nel volto*: «[...] Torna fido al costante *mio* amor, al costante *tu*o amor, al costante *mio* amor» etc.); questa è pratica comune e va classificata insieme a quelle libertà che il compositore si prende nei confronti del libretto, e che hanno motivazioni essenzialmente musicali, come è anche l'uso di inserire «no, no» oppure «sì, sì» dove alla musica necessitano delle sillabe che il testo non fornisce. Questo tipo particolare di varianti non verrà segnalato, essendo ininfluyente ai fini della ricostruzione del testo.

³ Per i criteri di edizione dei testi si veda B. BRIZI, *Per l'edizione dei testi operistici vivaldiani*, in «Chigiana», 46, 1989, pp. 137-160. Si veda anche G. FOLENA, *La cantata*

e Vivaldi, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, I, p. 151 n.

⁴ K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991.

⁵ Cfr.: BELLINA-BRIZI-PENSA, *I libretti vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 96-98. Si veda anche E. GARBERO, *Drammaturgia vivaldiana: regesto e concordanze*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. Degrada e M.T. Muraro, Electa, Milano, 1978, p. 111.

⁶ Cfr.: M. RINALDI, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze, 1979, pp. 65-70.

⁷ W. KOLNEDER, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978, pp. 252-253.

⁸ Cfr.: E. CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi*, UMI Research Press, Ann Arbor-Michigan, 1981, *passim*. Cfr. anche W. KOLNEDER, *cit.*, *loc. cit.* Per i criteri paleografico-codicologici si veda P. RYOM, *Les Manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977.

⁹ Quando nella scheda relativa ad una data fonte non c'è indicazione di aria, come in questo caso, questo significa semplicemente che quella fonte in quella scena non ha l'aria. L'assenza di un brano da una data fonte non sarà ulteriormente sottolineata.

¹⁰ Per i rapporti fra quest'opera e l'*Orlando furioso* di Ristori e poi con l'*Orlando (furioso)* di Vivaldi del '27 si veda B. BRIZI, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, pp. 315-330.

¹¹ Per più ampie informazioni sulla storia di quest'opera e sullo stato delle fonti si rimanda a: L. PANCINO, *Arsilda regina di Ponto: per una ricostruzione della versione primitiva*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 51-72.

¹² Vedi *Arsilda regina di Ponto*, II.13.

¹³ In quest'aria Vivaldi ha recuperato la musica della prima versione di *Io son quel gelsomino*, da *Arsilda regina di Ponto*, I.5, musica che non era stata poi eseguita in quell'opera.

Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. I: "Ottone in villa"; "Orlando finto pazzo"; "Arsilda regina di Ponto"; "L'incoronazione di Dario".

(Summary)

Recognizing baroque opera to be a fluid entity that is subject to continual change as one production is succeeded by another, the present listing sets itself the task of tracing the modifications that each of Vivaldi's operas underwent in the course of its production history.

To this end, agreements and disagreements between the sources, which if examined independently are incapable of providing clear information about the performances for which they were prepared, have been investigated. Most notably, the scores themselves often contain reworkings that cannot be linked, without external reference, to a specific occasion.

The extant operas are studied in chronological order, omitting those for which only "loose" arias survive.

Vivaldi's first four operas display four different patterns of source-relationship. "Ottone in villa" (1713) is preserved in two librettos, dated 1713 and 1729 respectively, and an autograph score that contains a more extensive underlaid text than that found in the 1729 libretto (to which it comes close, however, if a series of prescribed cuts are applied), while the original, uncut text is more similar to that of the 1713 libretto. The sources of "Orlando finto pazzo" (1714) reflect the situation of an opera that pleased neither its singers nor its audience; this is shown by the constant reworking that took place both before and during its run of performances. Indeed, there are many replacement arias inserted within or added at the end of the score, while some surviving examples of the single edition of the libretto append the texts of substituted arias. Of "Arsilda regina di Ponto" (1716) there survive two scores: a fair copy had to be prepared on account of the many changes made to the autograph score, rendering it unusable; the sole extant libretto, printed for the 1716 production, agrees perfectly with this copy. The two sources for "L'incoronazione di Dario" (1717), an autograph score and a libretto dated 1716 (*more veneto*), differ mainly in their numbering of the scenes; this is due to cuts and to the suppression of certain scene changes.

I nove «principi di altezza» corrispondenti di Vivaldi e la dedica enigmatica del Concerto RV 574. Alla ricerca dell'indirizzario perduto.

Carlo Vitali

a) Eccellenze, altezze e serenissimi

«P[er] questo hò l'onore di carteggiare con nove P[ri]n[ci]pi d'Altezza, e girano le mie lettere p[er] tutta l'Europa». L'orgogliosa affermazione di Vivaldi, contenuta nella celebre missiva a Guido Bentivoglio che Michael Talbot opportunamente definisce «apologia pro vita sua»,¹ desta da sempre nei biografi del compositore golosità e insieme frustrazione. Della produzione epistolare di Vivaldi, la quale dovette certo essere imponente sia per volume che per diffusione geografica, non conosciamo se non una piccola frazione: 23 documenti in tutto, di cui 14 relativi ai suoi rapporti d'affari con la famiglia ferrarese dei Bentivoglio (lo stesso Guido e suo padre Luigi), in ultima analisi un episodio relativamente minore e marginale della sua attività imprenditoriale. Molto resta sicuramente da scoprire, né sembra azzardato ritenere che una ricostruzione anche parziale della *mailing-list* vivaldiana potrebbe indicare nuove direzioni alla ricerca d'archivio. Particolarmente fruttuosa appare poi la traccia relativa ai corrispondenti di rango principesco, i cui carteggi tendono per ovvie ragioni storiche a conservarsi meglio di quelli dei comuni mortali.

Purtroppo Vivaldi non ci ha usato il riguardo di designare nominativamente questi suoi eccezionali corrispondenti, limitandosi ad indicarne il numero (nove) e il titolo («principi d'altezza»), a riprova dell'elevato livello sociale delle sue relazioni. Gli interrogativi suscitati da tale procedimento sono sintetizzati con buona approssimazione da Michael Talbot:² «[...] nove principi ai quali è appropriato rivolgersi col titolo di «altezza» piuttosto che con quello di «eccellenza» (usato con Bentivoglio, che è semplicemente marchese). L'elenco dei principi di «altezza» probabilmente comprende Carlo VI e Francesco Stefano di Lorena, forse anche il duca di Sassonia-Meiningen. Ma chi altri?». L'intuizione dello studioso britannico è valida nelle sue grandi linee; c'è solo da obiettare che Carlo VI non rientra sicuramente nell'elenco, perché in quanto sovrano del Sacro Romano Impero l'unico titolo a lui conveniente era quello di «maestà cesarea» – usato infatti da Vivaldi³ nella dedica della sua Op. IX (*La Cetra*, c. 1728). Per lo stesso motivo è da escludere a priori un altro ben noto protettore vi-

valdiano: Federico IV re di Danimarca e Norvegia, il dedicatario dell'Op. II (1709).⁴ Entrambi questi personaggi appartenevano ad un livello superiore, quello delle «teste coronate»; come si può riscontrare nell'ordinamento dei carteggi medicei, dove la classifica dei corrispondenti in base al rango sociale rimane costante per interi decenni, sia pur con marginali varianti, secondo una scala di valore discendente (!) così formulata: *Teste coronate, Altezze, Cardinali, Eccellenze, Prelati, Cavalieri, Frati, Particolari, Repubbliche e Comunità, Turchi*.⁵

Si tratta di uno schema gerarchico gradualmente diffusosi fin dal Rinascimento, e la cui terminologia si ritrova nelle principali lingue europee (oltre che nel latino cancelleresco). Così Jean Bodin, trattando del titolo di «Celsitudo» (Altezza), afferma che esso spetta «quibusdam Principibus quoad potestatem infra Reges constitutis [...] ut Saxoniae olim, Bavarorum, Allobrogum [=Savoia], Lotharingorum [=Lorena], Ferrariensium, Florentinorum, Mantuanorum Duces & Majestatis appellatione abstineant, Celsitudinis verbo contenti aut Serenitatis quam sibi Dux Venetiarum tribuit». Vediamo qui affermata *in nuce* l'equivalenza dei titoli di «altezza» e «serenità», destinata a trasformarsi in endiadi nel predicato «altezza serenissima». Di questa fase di transizione, e delle relative oscillazioni terminologiche, ci offre testimonianza l'inglese John Selden nel suo commento al surriferito passo di Bodin: «Et videmus communiter vocabula *Celsitudo, Altezza, Hautess* [sic], & *Highbness* ejusmodi Ducibus tribui. Neque splendidus vocabulum abstractum tribuitur Principibus *Walliae* [Galles] apud nos. Sed *Bodinus*, ut vides, putat *Serenitatis* vocem esse indifferentem pro istis similibusque Ducibus. *Serenissimi & Excellentissimi* appellantur nunc saepe in literis aliorum Principum, & aliquando *Illustrissimi nec non Excellentissimi*. Appellatio autem *Serenissimi* creditur esse sublimius attributum, & unum ex summis pertinens ad quemcunque [sic] Principem supremo Regis titulo carentem».⁶ Dal suo punto di vista rigoristico di giurista e diplomatico – uno dei più raffinati e spettacolosamente eruditi di tutta l'età barocca – Selden contempla in un primo momento per i sovrani territoriali di rango appena inferiore a quello regio anche forme di intitolazione alternative e meno elevate (ad esempio «illustrissimo ed eccellentissimo»), ma per concludere infine, seppure con una certa prudenza («creditor») a favore di «serenissimo», beninteso come sostantivo o come attributo del sostantivo «altezza».

A tale decisione non deve essere estraneo l'inflattivo diffondersi del titolo di «eccellenza», già avvertito in Italia fin dai primi del Seicento e registrato con sarcasmo nelle pagine di uno scrittore irregolare come Traiano Boccalini: «I DUCHI, I MARCHESI, E GLI ALTRI

Titolati di Parnaso risentitamente si dogliono con Apollo, che il loro honoratissimo titolo di Eccellenza venga usato anco da Dottori di Leggi, e di Medicina». Ai neo-feudatari, i quali argomentano «che [...] molti di essi [a] caro prezzo havevano comperato il titolo senza Stato, quando ad un castello, ò altro luogo, che prima col titolo di Barone, di Signore, ò di Marchese possedevano dal Prencipe loro supremo havevano comperato il titolo di Duca, e di Prencipe, solo per essere honorati con l'Eccellenza», Apollo risponde infatti: «se i Duchi, e gli altri Titolati in infinito volevano esaltar le persone loro, ponessero mano alla borsa, e con beneficiare i Virtuosi professori delle buone Lettere, si acquistassero lo speciosissimo Titolo di Liberale, il quale appresso gli huomini di sodo giudicio, e di sano intelletto in tanto più valeva dell'Eccellenza Ducale, che di gran lunga era stimato avanzare quello dell'Altezza, del Serenissimo, e della stessa Sacra Cesarea Maestà Imperiale». ⁷

Discendendo ora dalle formulazioni generali alla esemplificazione dei casi particolari, noteremo che in Italia all'epoca di Vivaldi fruivano del titolo di «altezza serenissima» i sovrani dei ducati e principati di: Parma, Modena, Mantova, Guastalla, Massa e Carrara, Piombino-Elba, più i Dogi di Genova e Venezia (ma non il gonfaloniere della Repubblica di Lucca, che era soltanto «eccellenza»). Una posizione distinta era quella della casa granducale di Toscana; avendo i Medici ottenuto nel 1691 dall'imperatore il c.d. «trattamento regio», cominciarono a fregiarsi dell'appellativo «altezza reale» al pari dei principi del sangue di case effettivamente reali, pur continuando ad alternarlo con il tradizionale «altezza serenissima» secondo un criterio che non sempre appare chiaro e coerente. ⁸ Lo stesso privilegio era stato conferito fin dal 1689 ai duchi di Savoia e principi di Piemonte, che d'altronde già portavano il titolo di pretensione dei regni di Cipro e di Gerusalemme, ed in seguito (1713) poterono fregiarsi senza contrasto di quello di «maestà» annesso alla corona di Sicilia – poi barattata cinque anni dopo con quella di Sardegna. I principi del ramo cadetto di Savoia-Carignano erano invece «altezze serenissime». Nel regno di Napoli e nel ducato di Milano né i viceré o governatori spagnoli né quelli asburgici avevano diritto *ipso iure* al trattamento di «altezza», a meno che non competesse loro personalmente, come nel caso del principe Eugenio di Savoia. Solo nel 1734, con l'inizio del governo diretto da parte di Carlo VII di Borbone, il principe ereditario delle Due Sicilie assunse il titolo di «altezza reale» col predicato di duca di Calabria. I molti principi e duchi napoletani o siciliani, anche se pari di Spagna, continuarono ad essere semplicemente «principi di eccellenza», e altrettanto può dirsi delle grandi famiglie romane, come Co-

lonna, Orsini, Borghese, ecc. Infine i cardinali, principi della Chiesa, erano tutti «eminenza reverendissima», compresi quelli incaricati *pro tempore* del governo delle Legazioni marchigiane e romagnole. Si è già visto come nel protocollo epistolare mediceo i cardinali occupassero una posizione intermedia fra le «altezze» e le «eccellenze»; dunque è praticamente escluso che Vivaldi potesse catalogare fra i «principi di altezza» il suo protettore Pietro Ottoboni, il quale per nascita era un semplice patrizio veneto, pur se nipote di un pontefice.⁹

Nei paesi di lingua tedesca il titolo equivalente a «serenissimo» si esprimeva con «durchlauchtigst», superlativo dell'aggettivo «durchlauchtig» – a sua volta derivato da «Durchlaucht» (serenitas). Associato o meno col sostantivo «Fürst» (principe), esso era comunemente attribuito agli elettori laici. Per gli elettori spirituali veniva sostituito dal titolo di «hochwürdigst» (reverendissimo), oppure posposto a quest'ultimo solo nel caso che l'interessato vi avesse già diritto per nascita. Così ad esempio il diffuso manuale di cancelleria dello Stieler¹⁰ prescrive per le lettere indirizzate al vescovo-elettore di Colonia Clemens August von Wittelsbach, nato principe della casa elettorale di Baviera, la formula altisonante: «Dem Hochwürdigst-Durchlauchtigsten Fürsten» (al reverendissimo-serenissimo principe). «Durchlauchtigst» erano infine anche gli arciduchi (Erzherzöge) della casa d'Asburgo. Fin dal momento della sua ascesa al trono imperiale (1711) Carlo VI si era sforzato di contenere l'uso del «serenissimo» nei termini sopraddetti, onde evitarne la svalutazione; ciononostante, in base ad un accordo firmato il 14 maggio 1712, esso veniva usato nei rapporti reciproci fra i principati, non tutti elettorali, di: Palatinato (Pfalz), Sassonia (Sachsen), Brandeburgo, Braunschweig, Assia (Hessen), Baden, Mecklemburgo, Pre-Pomerania (Vorpommern),¹¹ Holstein, Anhalt e Aremberg. Gli altri duchi e principi di investitura imperiale («Reichs-Fürsten») dovevano fare a meno del superlativo, accontentandosi dei più semplici «durchlauchtiger Fürst» (sereno principe) o «erlauch» (illustre); per i conti (Grafen), i baroni (Freiherren) e il patriziato minore era prevista tutta una serie di appellativi onorifici grosso modo equivalenti alla forma italiana «eccellenza» o a quella, che soprattutto i veneziani consideravano svalutatissima, di «illustrissimo»; vale a dire: «hochgeboren», «hochwohlgeboren» e «hochedelgeboren».

Nonostante le differenze e le maggiori complessità che questo codice sociale presenta rispetto a quello in vigore in Italia,¹² abbiamo almeno una prova circa la capacità di Vivaldi nel maneggiarlo con una precisione che nulla concede all'amplificazione adulatoria, anche quando le più difficili circostanze sembrerebbero per lo meno scusar-

la. Difatti nella ricevuta autografa datata Vienna 28 giugno 1741¹³ Vivaldi denomina col semplice titolo di «S.[ua] E.[ccellenza]» il conte «Antonio Vinciguerra» [recte: Vinciguerra Tommaso VI] von und zu Collalto, Tarvisio und San Salvatore (1710-1769), l'ultimo acquirente a prezzo di liquidazione dei suoi concerti.¹⁴ Costui dopo la morte recente del padre Antonio Rambaldo (1681-1740) era «regierender Fürstlicher Graf», cioè titolare attuale *cum sublimi territorij jure*, di una costellazione di feudi sparsi fra Friuli e Moravia – peraltro di natura allodiale, tali da porlo nel rango dei «liberi nobiles» (Freiherren) ma non dei «sereni» «Reichs-Fürsten». A questa impressione di rigore non contrasta sostanzialmente l'estensione al cadetto Philipp di Hessen-Darmstadt del titolo di «principe langravio», compiuta da Vivaldi nei frontespizi di parecchi libretti e in quello dell'Op. X (ma non nella lettera «pro vita sua», dove lo chiama solo «Piissimo Principe Darmistath»). Il fenomeno per la verità è comune a molte fonti italiane coeve, comprese quelle di carattere ufficiale, e riguarda anche i figli di Philipp, Theodora e Joseph; quindi andrà inteso come «principe» (titolo personale) «dei langravii di Hessen-Darmstadt» (titolo di famiglia).¹⁵

L'Italia e i paesi dell'Impero germanico (Austria e Boemia ovviamente incluse) furono certamente il principale teatro di operazioni per la strategia artistico-commerciale del Prete Rosso, e insieme, data la frammentazione statale e l'elevata feudalizzazione che li caratterizzava, il suo maggior serbatoio di protettori e clienti di rango principesco. Diverso è il caso dell'Olanda, un paese anch'esso assai ricettivo all'influenza vivaldiana, come dimostra se non altro l'episodio ancora non perfettamente chiarito della commissione di musica per il centenario del teatro Schouwburg di Amsterdam (1738). In quella piccola repubblica mercantile e oligarchica i «principi di altezza» non erano totalmente assenti, ma si potevano contare sulle dita di una sola mano. Nella prima metà del Settecento tali erano i principi e le principesse della casa di Oranje-Nassau, che tennero corte a Leeuwarden sino al 1747, l'anno in cui l'autorità dello stadhouder fu riconosciuta da tutte le Provincie Unite; vale a dire Johan Willem Friso, graaf (conte) van Nassau (stadhouder di Frisia dal 1696 al 1711), sua moglie Henriëtte Amalia van Nassau-Diez, il loro figlio Willem Karel Hendrik Friso (1711-1751) e la di lui moglie Anna van Hannover (1709-1759), figlia di Giorgio II re d'Inghilterra sposata nel 1734 (già allieva di Händel).¹⁶

In Francia il titolo di «altesse» fu riservato dapprima ai fratelli del re e ai loro figli; pare che Gaston d'Orléans sia stato il primo ad assumere (nel 1631 o 1633) quello di «altesse royale» e soltanto duran-

te il regno di Luigi XIV il principe di Condé si attribuì quello di «altesse sérénissime»; nella stessa epoca i principi della casa di Rohan si intitolavano anche loro «altesse». I duchi di Borbone continuarono ad intitolarsi «altesse sérénissime» fino al 1824, quando Carlo X concesse loro il trattamento di «altesse royale». ¹⁷ Per quanto il filone dei rapporti di Vivaldi con la Francia appaia assai ricco e meritevole di ulteriore approfondimento (si veda a questo proposito lo stato delle conoscenze riassunto da MAMY 1992), nessuna traccia di «principi di altezza» si è scoperta a tutt'oggi fra i protettori francesi del Prete Rosso. Il tentativo compiuto da Eleanor Selfridge-Field di porlo in relazione con Philippe d'Orléans appare infatti privo di fondamento. ¹⁸

Per la Spagna non sembra che il titolo di altezza circolasse al di fuori dei principi del sangue (come il principe delle Asturie, erede al trono). Non era attribuito ad altri principi, ad esempio a Luís Reggio Branciforte principe di Campoflorido, ambasciatore di Spagna a Venezia, il quale viene citato nel carteggio Vivaldi-Bentivoglio del 1738 come «eccellenza». ¹⁹ Altrettanto vale per l'Inghilterra dove, riservato il rango principesco (highness, royal highness) ai figli del sangue reale, perfino i duchi e i membri della camera dei pari si appagarono sempre dell'appellativo «your grace». Del resto i *partners* britannici di Vivaldi, come Charles Jennens o Edward Holdsworth, appartenevano più al ceto dei possidenti intellettuali che non all'aristocrazia – eccezion fatta per William Capel terzo conte («earl») di Essex. ²⁰

b) Il gioco delle case

Nel tentativo di avvicinarci un poco alla ricostruzione del nostro ideale indirizzario principesco, procederemo ora ad incrociare i presupposti fin qui offertici da scienze ausiliarie controverse e leggermente polverose, quali sono l'araldica e il diritto pubblico imperiale, con i dati della bio-bibliografia vivaldiana così come risultano dallo stato attuale della ricerca, ancora contrassegnato da numerose zone d'ombra. I risultati così ottenuti non potranno essere che approssimativi e largamente aperti alle revisioni derivanti da auspicabili nuove scoperte. Il metodo più conveniente appare la costruzione di un quadro cronologico dei contatti avuti a vario titolo da Vivaldi coi portatori del titolo di «altezza» o equivalenti, raggruppandoli a seconda delle casate di appartenenza.

1 Casa granducale dei Medici di Toscana

1.1 Ferdinando de' Medici, granprincipe ereditario (1663-1713).

dediche:

Op. III (*L'Estro armonico*), 1711

firma: Vivaldi / titolo: altezza reale.

1.2 Suo fratello Gian Gastone (1671-1737), granprincipe dal 1713, granduca regnante dal 1721 alla morte, avvenuta il 9 luglio, dunque appena 4 mesi prima della famosa lettera vivaldiana. Cinque opere vivaldiane furono rappresentate al Teatro della Pergola sotto la sua «protezione» ufficialmente attestata nei frontespizzi dei libretti, ma la scelta del compositore ed i carteggi a lui diretti vanno riferiti all'iniziativa del marchese Luca Casimiro degli Albizzi.²¹

dediche:

Scanderbeg RV 732 (estate 1718) / tit.: altezza reale del serenissimo gran principe.

Ipermestra RV 722 (carnevale 1727) / tit.: altezza reale del serenissimo gran duca.

L'Atenaide RV 702-A (carnevale 1729) / tit.: idem c.s.

Ginevra principessa di Scozia RV 716 (carnevale 1736) / tit.: idem c.s.

2 Casa dei Gonzaga (ramo ducale di Guastalla)

2.1 Antonio Ferdinando Gonzaga (1687-1729), duca regnante dal 1714 alla morte. Sposa in seconde nozze (1727) Theodora di Hessen-Darmstadt (v. 5.3), ma senza discendenza. Assiste personalmente alla stagione veneziana del carnevale 1716-17 in compagnia di Philipp di Hessen-Darmstadt (v. 5.1). Altro soggiorno veneziano, questa volta da solo, nel carnevale 1725.²²

dediche:

L'incoronazione di Dario RV 719 (T.S. Angelo, carnevale 1716)

firma: nessuna / tit.: altezza serenissima duca.

2.2 Suo fratello Giuseppe Maria (1690-1746), duca regnante dal 1729 al 1734 e dal 1738 alla morte. Soggiorna stabilmente a Venezia per qualche tempo dagli inizi del 1715 e nel 1734-36. Sposa nel 1731

Maria Eleonore Charlotte, secondogenita dei duchi di Schleswig-Holstein. Nel 1736 parzialmente soppiantato sul trono dalla moglie. Muore senza discendenza (v. *infra*, d.1).

dediche:

Rodomonte sdegnato (mus. M. Gasparini, T.S. Angelo, carnevale 1713-14)

firma: Vivaldi (probabilmente in qualità di impresario) / tit.: altezza serenissima il signor principe.

2.3 Eleonora (1685-1742),²³ sorella dei precedenti. Nel 1709 sposa il granprincipe, ex-cardinale, Francesco Maria de' Medici, fratello di 2.1 e 2.2. Rimasta vedova dopo nemmeno due anni, avrebbe dovuto passare a seconde nozze nel 1718-20 col principe Philipp di Hessen-Darmstad (v. 5.2), ma il matrimonio venne cancellato all'ultimo istante (v. *infra*, d.1).

3 Casa dei margravii di Baden-Baden, ramo cadetto di Baden-Durlach

3.1 Carl Wilhelm III (1679-1738), margravio dal 1709. Un soggiorno veneziano è attestato nel 1711-12 (ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1882, p. 238).

dediche:

Orlando finto pazzo RV 727 (T.S. Angelo, autunno 1714)

firma: Grazio Braccioli / tit.: altezza serenissima il sig.r prencipe [...] margraf.

4 Casa dei Wettin, ramo della Sassonia elettorale o «albertino»

4.1 Friedrich August II (1696-1763), elettore di Sassonia dal 1733; nello stesso anno succede al padre anche come re elettivo di Polonia (viene incoronato nel 1734 col nome di Augusto III). Ancora da principe ereditario visita Venezia nel 1712, 1713 e 1716-17, accompagnato dal suo virtuoso Georg Pisendel che si perfeziona alla scuola di Vivaldi e riporta a Dresda un gran numero di musiche del Prete Rosso. «p[er] S.[ua] A.[l]tezza R.[eale] di Sas.[soni]» recita espressamente una postilla autografa sul manoscritto torinese del Concerto a 10 RV 576.²⁴

4.2 Suo figlio Friedrich Christian Leopold (1722-1763), principe ereditario, elettore per soli tre mesi nel 1763. Soggiorna a Venezia nel 1738 e nel 1739-1740. Nel marzo del 1740 ascolta alla Pietà una serenata di Gennaro d'Alessandro (*Il coro delle Muse*), con intermezzi strumentali di Vivaldi.²⁵

5 Casa di Hessen, ramo dei langravii di Darmstadt

5.1 Philipp (1671-1736), fratello cadetto del langravio Ernst Ludwig, dapprima a Napoli dal 1709 al 1713 in veste di comandante del corpo d'occupazione asburgico;²⁶ a partire dal 1714 governatore imperiale plenipotenziario del ducato di Mantova. Richiamato a Vienna nel 1735. I suoi contatti con Vivaldi risalgono almeno al 1716, quando assiste alle rappresentazioni del carnevale veneziano in compagnia di 2.1. Vivaldi esercitò effettivamente le funzioni di «maestro di cappella da camera» alla sua corte dai primi del 1718 al febbraio-marzo 1720, ma continuò anche in seguito a fornirgli musica e a portarne il titolo di protezione almeno fino al 1735, e forse oltre.²⁷

dediche:

Armida al campo d'Egitto RV 699-B (Mantova, T. Arciduciale, primavera 1718)

firma: Pietro Ramponi / tit.: altezza serenissima il sig. principe [...] langravio.

Teuzzone RV 736 (ivi, carnevale 1719)

firma: Giovanni Antonio Mauro / tit.: idem c.s.

Artabano RV 706-D (ivi, carnevale 1725)

firma: Sante Burigotti / tit.: idem c.s.

Serenata a quattro voci, Queste, Eurilla gentil RV 692 (ivi, Pal. d. Favorita, luglio 1726) per il suo 55° compleanno, offerta dai «serenissimi suoi figli» (v. infra: 5.3-5) / tit.: idem c.s.

Farnace RV 711-E (ivi, T. Arciduciale, carnevale 1732)

firma: l'impresario / tit.: idem c.s.

5.2 Eleonora Gonzaga di Guastalla, sua promessa sposa nel 1718-20 (cfr. 2.3)

dediche:

Tito Manlio RV 738-A (Mantova, T. Arciduciale, carnevale 1719)

firma: Giovanni Antonio Mauro / tit.: altezza serenissima la signora principessa.

opere eseguite sotto la sua «protezione»:

La Candace RV 704 (ivi, carnevale 1720)

tit.: idem c.s.

5.3-4 Theodora (1706-1784) e Joseph (1699-1768), figli di 5.1 e della prima moglie di lui, Marie Therèse dei duchi di Croy (1673-1714). Theodora sposa 2.2 (nel 1727). Ancora adolescente, Joseph partecipa in prima persona ad attività teatrali e musicali di corte.²⁸ In seguito abbraccia la carriera ecclesiastica, ricoprendo varii canonicati e prelature in Germania e Ungheria e ottenendo infine (1740) l'episcopato di Augusta.

dediche:

Orlando furioso (Mantova, T. Ducale, carnevale 1725). Musica di Orazio Pollaroli con contributi di Vivaldi
firma: Sante Burigotti (impresario) / tit.: serenissime altezze della signora principessa [...] e signor principe.

5.5 Joseph (da solo)

dediche:

Semiramide RV 733 (ivi, carnevale 1732)

firma: l'impresario / tit.: altezza sereniss. e reverendiss. del sig. principe [...] langravio [...] canonico.

6 Casa dei Wettin, ramo ducale di Sassonia-Meiningen

6.1 Anton Ulrich (1687-1763), dal 1727 duca co-reggente in compagnia del fratello Friederich Wilhelm e di due nipoti. Nell'ottobre del 1723 aveva ricevuto dal conte boemo Wenzel von Morzin, il dedicatario dell'Op. VIII, sette concerti di Vivaldi; nel febbraio del 1741 Vivaldi gli fece più volte visita a Vienna, ma apparentemente con poco successo.²⁹

7 Casa dei Cybo-Malaspina, duchi di Massa e Carrara

7.1 Alderano IV (1690-1731), duca regnante dal 1715; durante il carnevale del 1725 soggiorna a Venezia e dona per tramite di Vivaldi 60 zecchini ad Anna Girò affinché acquisti un prezioso cembalo di Domenico da Pesaro. Muore senza discendenti maschi. Tit.: altezza serenissima.³⁰

8 Casa degli Este, duchi di Modena e Reggio

8.1 Rinaldo I d'Este (1655-1737), duca regnante dal 1694 al 1702, poi 1707-34 e 1736-37. La sua presenza è segnalata a Venezia nel dicembre del 1724.³¹

dediche:

Siroe Re di Persia RV 735-A (Reggio Em., Teatro pubblico, 1727)

firma: gli impresari / tit.: altezza serenissima [...] duca.

9 Casa dei duchi di Mecklenburg-Strelitz

9.1 Carl Ludwig Friedrich (1708-1752), fratello cadetto del duca regnante Adolf Friedrich III. Suo predicato ufficiale: Herzog von Mecklenburg zu Mirow. Dilettante di flauto; fra il dicembre 1728 e i primi del 1729 ebbe contatti personali con Vivaldi a Venezia e prese da lui lezioni di musica. Vivaldi gli scrisse nel giugno del 1730, al ritorno dal proprio viaggio in Austria e Boemia (?), nel corso del quale sembra lo avesse reincontrato brevemente.³² Titolo usato da Vivaldi nel suo carteggio: altezza serenissima.

10 Casa dei Vaudemont, duchi di Lorena e di Bar

10.1 François III Etienne (1708-1765), duca regnante dal 1729 al 1736, poi principe consorte della arciduchessa ereditaria Maria Teresa d'Asburgo-Austria e granduca di Toscana dal luglio 1737. In seguito (1745) eletto imperatore col nome di Francesco I. In base ai libretti, Vivaldi si fregia del titolo di suo maestro di cappella nel 1731 e dal 1735 al 1739. Probabilmente lo conobbe a Vienna (?) durante il viaggio compiuto tra l'ottobre del 1729 e il maggio del 1730; anzi probabilmente alla fine del 1729, visto che il 3 gennaio del 1730 il duca era già tornato a Nancy, la capitale del suo ducato, donde non ripartì che nell'aprile del 1731 alla volta dell'Inghilterra.³³ Tit.: altezza reale il serenissimo sig. duca (*Farnace* RV 711-D, Pavia, T. Omodeo, 1731); altezza reale il serenissimo duca [...] gran duca di Toscana (*Feraspe* RV 713, Venezia, T. S. Angelo, autunno 1739).

11 Casa degli Schellenberg, principi di Liechtenstein

11.1 Joseph Johann Adam (1690-1732), principe regnante dal 1721 alla morte. Probabilmente conosciuto a Vienna nel 1730. Vivaldi si dichiara suo maestro di cappella nel libretto del citato *Farnace* RV 711-D. Tit.: altezza serenissima il sig. principe [...] prencipe regnante.

12 Casa dei Wittelsbach, ramo elettorale di Monaco

12.1 Karl Albrecht (1697-1745) figlio terzogenito dell'elettore Max II Emanuel. Dal 1726 elettore di Baviera, dal 1742 imperatore di Germania col nome di Carlo VII. Ancora principe ereditario, visita Venezia nel febbraio-marzo 1716.³⁴ Due ulteriori visite, in compagnia del fratello Ferdinand Maria (12.2), nel maggio 1722³⁵ e nel maggio-giugno 1737. Sempre al principio del maggio 1737 entrambi i fratelli avrebbero assistito insieme ad una recita del *Catone in Utica* RV 705 al Teatro Filarmonico di Verona.³⁶

12.2 Ferdinand Maria Innozenz (1699-1738), fratello cadetto del precedente (q.v.). In sua presenza fu eseguita presso l'Ospedale della Pietà l'«egloga pescatoria» *Il Mopso* RV 691, come attesterebbe il libretto registrato senza data nel repertorio dell'Allacci, ma del quale non si conosce alcun esemplare. Giazotto colloca questa seconda visita veneziana nel febbraio del 1739; viceversa il principe era morto a Monaco il 9.12.1738, dunque si tratterà semmai del carnevale 1737-38.³⁷

13 Casa degli Hohenzollern, ramo di Brandenburg-Culmbach, dal 1726 margravii di Bayreuth

13.1 Friedrich (1711-1763), margravio regnante dal 1735 alla morte.

dediche:

Rosmira RV 731 (Venezia, T. S. Angelò, carnevale 1738; pasticcio con la partecipazione di Vivaldi, forse anche in qualità di impresario).

tit.: altezza serenissima... margravio.

13.2 Friderica Sophia Wilhelmine principessa reale di Prussia (1709-1758), sua prima moglie dal 1731. La margravia era entusiasta della musica italiana e compositrice dilettante (un suo concerto per clavicembalo e orchestra è tuttora presente in repertorio). Giacomo Zaghini, uno dei virtuosi al suo «servizio attuale», cantò al Sant'Angelo nella stagione 1738-39 in tre opere vivaldiane: *L'oracolo in Messenia* RV 726, *Rosmira* RV 731 (carnevale) e *Feraspe* RV 713 (autunno), e figura poi nei ruoli di quella corte almeno fino al 1762. Esemplari degli ultimi due libretti, provenienti dalla collezione della margravia, si conservano oggi a D-ERu.³⁸

c) Conclusione (provvisoria) ed invito

Nel corso della sua carriera Vivaldi ebbe rapporti documentati come fornitore di partiture e spettacoli, maestro di cappella più o meno onorario, insegnante, accompagnatore turistico-musicale ecc. con almeno una ventina di «principi di altezza». Naturalmente non è detto che tutti costoro abbiano in effetti «carteggiato» con lui, né tanto meno che continuassero a farlo nel novembre 1737, quando fu stesa la drammatica lettera al marchese Guido Bentivoglio: alcuni nel frattempo erano morti, altri – per ciò che se ne sa – non dettero più segni di vita dopo un primo ed unico contatto. Procedendo per esclusioni abbastanza logiche, si arriva appunto per quella data alla cifra di una decina di possibili candidati. Sono in primo luogo da depennare, perché deceduti da anni: 1.1; 2.1; 7.1; 11.1, e probabilmente anche 5.1 (ma con la riserva a suo luogo indicata). Così pure alcuni altri, di recente morti oppure promossi ad un grado superiore: 1.2 (m. 9.7.1737); 8.1 (m. 26.10.1737); 4.1 (che in quanto re incoronato di Polonia ha ormai diritto al titolo di maestà) – nonché 3.1, il cui unico contatto documentato con l'ambiente vivaldiano è abbastanza remoto. Restano infine: 2.2; (2.3 all'epoca dovrebbe risiedere a Padova, ma è in disgrazia del fratello duca e della famiglia; probabilmente è opportuno escluderla); 4.2 (peraltro appena quindicenne ed in qualche modo da ricondurre sotto l'iniziativa del reale genitore); 5.3 (come principessa vedova e prevalentemente dedita, a quanto racconta Affò, ad opere di carità, andrà anch'essa esclusa); 5.4; 6.1; 9.1; 10.1; 12.1 e 12.2; 13.1 e 13.2. Nel complesso dieci principi, tra cui una coppia coniugale ed una fraterna; per cui – sia pure concedendo ulteriori accorpamenti, oppure un vuoto di memoria da parte di Vivaldi – il mistico numero nove appare assai verosimile. Una volta di più, come ha già rilevato Talbot, il Prete Rosso è bensì capace di presentare le statistiche nella

luce a lui più favorevole, ma nel complesso non inventa cifre a caso.³⁹

Quanto alla loro distribuzione geografica, i nostri serenissimi risiedono tutti (a parte 2.2) nel vasto impero romano-germanico, con una netta prevalenza dell'area sud-orientale: 4.2 a Dresda; 5.4 nominalmente a Foldvar in Ungheria ma di fatto a Vienna; 6.1 ufficialmente in Turingia, ma con lunghi e frequenti soggiorni a Vienna; 9.1 a Mirow nel Mecklenburg; 10.1 è temporaneamente distaccato a Firenze, ma in predicato, per ovvii motivi dinastici, di tornare prima o poi a Vienna – ciò che farà in effetti il 27.4.1740; 12.1 e 12.2 a Monaco, 13.1. e 13.2 a Bayreuth. Tale stato di cose – sommandosi ai sintomi del declino di popolarità già ben avvertibile a Venezia fin dal 1739 (cfr. la spesso citata testimonianza di De Brosses) e ai ripetuti rovesci in campo impresariale eloquentemente attestati nel carteggio Bentivoglio del 1737-39 – può aver contribuito ad indicare a Vivaldi l'unica strada rimastagli per tentare un rilancio delle sue pericolanti fortune: quella, del resto a lui già nota, che conduceva a Vienna.⁴⁰

Ad altri viaggi non meno lunghi e avventurosi dovrà sobbarcarsi la ricerca vivaldiana se desidera almeno una possibilità di ricomporre i *membra disiecta* del carteggio fra Vivaldi e i suoi patroni. Nei due secoli e mezzo trascorsi dalla morte del compositore, alchimie dinastiche, nascite e morti di stati, rivoluzioni e guerre, ruberie di collezionisti e insensibilità di burocrati hanno inevitabilmente aggrovigliati fino a spezzarli in molti punti i fili della ragnatela epistolare con la quale egli si vantava di aver avviluppato «tutta l'Europa». A riannodare ciò che ne resta serviranno collaborazioni internazionali e competenze interdisciplinari: sarà necessario rivolgersi innanzitutto alla storia locale e ai suoi cultori, per sapere ad esempio che le carte del ducato di Guastalla si trovano oggi smembrate fra la locale Biblioteca municipale Maldottiana e l'Archivio di Stato di Parma, oppure per capire in qual modo gli archivi del margraviato di Bayreuth siano approdati alla Universitätsbibliothek di Erlangen. Superando le tentazioni artigianali e rinunciando una volta per tutte al metodo pionieristico delle catene di ipotesi *ad hoc*, brillanti e quasi sempre infondate, occorrerà interrogare araldisti e genealogisti per conoscere meglio le storie personali di questi mecenati e per interpretare i complessi rapporti di parentela che stringevano l'alta nobiltà europea in una sorta di villaggio globale. I risultati potrebbero valere la fatica anche sul piano strettamente musicologico, come ci sforzeremo di dimostrare col seguente esercizio di applicazione.

d.1) Concerto per un principe melanconico

Il concerto in Fa maggiore RV 574 è un lavoro affascinante per la sua spettacolare ricchezza timbrica. Oltre al violino principale e al quartetto d'archi più il basso continuo per l'organo, esso sfrutta le risorse di una strumentazione comprendente due coppie di fiati (oboi e corni) e un fagotto; in particolare l'Allegro conclusivo prevede un'importante funzione solistica anche per il primo violoncello e una sostanziosa attività concertante dei fiati nelle sezioni di ritornello. Sono caratteristiche che sembrano apparentare questo brano ai concerti RV 562, 568, 569 e 571 – e ancor di più al 576, il quale del 574 sembra quasi un *pendant*, salvo la sostituzione dei due corni con due flauti dritti. Sia RV 574 che RV 576 si conservano in serie apografe di parti separate nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda; la prima è adespota, la seconda esplicitamente attribuita a Vivaldi. Le fonti torinesi in partitura degli stessi concerti, esse pure apografe, recano però entrambe varie correzioni e aggiunte di mano del compositore, e tra queste due dediche del massimo interesse: per RV 576, come già si è accennato, al principe ereditario di Sassonia Friedrich August; viceversa RV 574⁴¹ ci presenta la sfida di un crittogramma disperatamente oscuro, tanto oscuro che la letteratura secondaria diverge perfino nella sua trascrizione. Ad esempio GIAZOTTO 1965, p. 332 e KOLNEDER 1965, p. 174, leggono: «P.S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.I.M.B.» Più esattamente TALBOT 1984, p. 95, parla di una «dedication [...] to: S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.S.M.B.», mentre STEGEMANN 1984, secondo criteri di tutto diplomatici, la rende come: «p.S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.S.M.B.».

Di fatto, come si vede dal facsimile che pubblichiamo in allegato, la prima «p» è minuscola e porta un segno soprascritto di abbreviazione; la terzultima lettera è senza alcun dubbio una «S» maiuscola. Quanto ad un'eventuale interpretazione, se Giazotto si limita ad ammettere: «Il significato di questa abbreviazione (probabilmente una dedica) non è noto», Talbot ritiene che «the intriguingly enigmatic dedication [...] must be in jest, satirizing the eighteenth century's fondness for abbreviation», il che rimane pur sempre un'opinione rispettabile. Da parte sua Kolneder ci fa dono di una decrittazione parziale da lui attribuita a Marc Pincherle, della quale però non mi è riuscito di trovar traccia negli scritti pubblicati dall'eminente musicologo francese, e che pertanto devo ritenere sino a prova contraria frutto di una comunicazione personale:⁴²«Pincherle vermutet einen Scherztitel für Pisendel (Per Sua Altezza Serenissima il Signor Pisendel Gior-

gio...»). Nulla da obbiettare circa il tono scherzoso, che ben si adattebbe al tono familiare dei rapporti tra i due musicisti, così come li intravediamo dalla glossa «per li Cogliioni» nell'autografo del concerto RV 340, ben spiegata in TALBOT 1984, p. 94. Peccato che la sequenza inversa cognome-nome sia del tutto impensabile nell'*usus scribendi* del primo Settecento italiano, salvo che nelle rubriche alfabetiche e negli indici analitici dei libri, e che anche oggi giorno sia praticata solo nella più sciatta prosa burocratica o poliziesca.⁴³ Stegemann si mostra incline ad avvalorare la stessa ipotesi, come parte di una più vasta rivendicazione di tutto o quasi il repertorio vivaldiano per corno a destinazioni «ultramontane» (dresdensi, olandesi o boeme). Per RV 574 egli propone di conseguenza una datazione al periodo 1716-17, fondata in primo luogo su criteri interni di orchestrazione e di stile, che in ogni modo non contrasta troppo sostanzialmente con quella, parimenti *stilkritisch*, di DEMOULIN 1980, orientata sul periodo mantovano (1718-20). In effetti Talbot ha fatto notare come il corno sia uno strumento caratteristico di molti lavori vivaldiani certamente destinati a Mantova⁴⁴ e, sia pur con le riserve avanzate in proposito da CATALDI 1985⁴⁵ circa l'assenza di cornisti dal ruolo stabile della cappella mantovana, l'argomento basterebbe se non altro a far dubitare della meccanica equazione: corni = orchestra nordeuropea. D'altro canto l'organico indicato nella partitura torinese non designa esattamente i «corni da caccia», come fa invece la parte di Dresda, bensì i «trombon da caccia».⁴⁶ La differenza è più che altro terminologica, come riconosce anche KOLNEDER 1965 (*loc. cit.*), e come dimostra la scrittura delle relative parti strumentali; come che sia, la dizione «trombe da caccia» non è insolita nemmeno nelle partiture operistiche italiane del secondo ventennio del Settecento, il che non è fatto per semplificarci le idee circa la datazione e la destinazione di RV 574.⁴⁷

Purtroppo in questo caso i dati codicologici esterni non valgono a risolvere la questione in modo univoco: il manoscritto torinese si compone infatti di due tipi di carta, uno dei quali è quello siglato da Paul Everett⁴⁸ come B15 (lo stesso usato per RV 328, 613, 638, 642 e 644, che pare essere stato usato da Vivaldi e dai suoi copisti per un periodo abbastanza lungo), e le rastrografie presentano notevoli divergenze. In tanta incertezza varrà magari la pena di sperimentare l'applicazione della nostra *mailing-list* principesca. Prendendo per buona la sequenza iniziale del crittogramma «p[er] S.[ua] A.[ltezza] S.[erenissima]» – differente, è bene sottolinearlo, dal «S.[ua] A.[ltezza] R.[eale]» di RV 576 – non è difficile constatare che le cinque lettere seguenti si attagliano benissimo ad uno e uno solo dei personaggi elen-

cati, vale a dire 2.2. Avremmo dunque: «Per Sua Altezza Serenissima Il Signor Principe Giuseppe Maria». Le due lettere successive si possono risolvere ugualmente bene con «De' Gonzaga» o «Di Guastalla», entrambi coerenti; per la sequenza finale «S.M.B.» occorre tirare ad indovinare. Personalmente inclinerei a «Signor Mio Benignissimo», che se non altro è analogo al *delectus verborum* utilizzato da Vivaldi in altri suoi scritti sia pubblici che privati. Si confrontino le forme: «benignissimo / benignità» in varie lettere a Guido Bentivoglio, «benignissimo costume», nella dedica dell'*Adelaide* RV 695 (Verona 1735) e «somma benignità» nella dedica dell'Op. III (1711). Un approfondimento delle vicende biografiche relative al principe guastallese al di là dei pochi cenni forniti più sopra, potrà offrire nuovi elementi di verifica.

d.2) Digressione biografica

Giuseppe Maria, ultimogenito di Vincenzo Gonzaga duca di Guastalla e di Maria Vittoria Gonzaga cugina di lui in primo grado, nacque a Guastalla il 20.3.1690. Nella eredità genetica di questo matrimonio tra consanguinei risiede forse la chiave di un tragico destino di sterilità, follia e morte precoce cui non sfuggì nessuno dei principi di quell'ultima generazione: Maria Isabella (1680-1726) morta demente; Antonia (1682-1685); Eleonora (1686-1742), protagonista di due scandalosi matrimoni in bianco, spinta dall'ambizione a ordire intrighi e forse a commissionare l'omicidio del ministro conte Spilimbergo; Antonio Ferdinando, rozzo e paranoide (1687-1729), piromane, deceduto in un orrendo incidente nel quale si possono ravvisare gli estremi di un suicidio preterintenzionale;⁴⁹ e infine Giuseppe Maria, delle cui tare diremo più avanti. Peraltro, a dire dell'Affò, egli era in gioventù «assai bello della persona, gioviale, amante dell'onesto trattamento, e specialmente del Teatro, e della Musica, in cui a perfezione versato trattava strumenti d'arco egregiamente».⁵⁰ In questo quadro rientra a perfezione la dedica, datata Venezia 20 gennaio 1714, che Vivaldi gli indirizzò – probabilmente in qualità di impresario – nel libretto del *Rodomonte sdegnato* di Michelangelo Gasparini, andato in scena al Teatro Sant'Angelo come seconda opera del carnevale 1713-1714. Essa sembra fra l'altro attestare l'esistenza di rapporti personali pregressi fra il musicista e il principe: «L'Umilissima servitù, che ho l'onore di professare all'A.V.S.» [...] «mi faccio animo a sperare, che da V.A.S. sarà riguardata la mia riverente divozione con una di

quelle occhiate generose, che sogliono dar risalto al nulla dell'essermio».

Poco tempo dopo, la popolarità che il giovane principe godeva fra i sudditi guastallesi e gli intrighi di un cortigiano veneziano (tale Boneri) avrebbero indotto il duca Antonio Ferdinando, salito al trono nell'aprile del 1714, ad allontanarlo dalla corte relegandolo nel feudo di famiglia a San Paolo [in Galatina] presso Lecce. Di lì egli si sarebbe allontanato nel gennaio o febbraio del 1715: «s'incamminò a Venezia, deliberato di vivere allegramente in quella Metropoli». ⁵¹

La successiva presenza di Antonio Ferdinando a Venezia nel carnevale del 1716-17 in compagnia del principe Philipp di Hessen-Darmstadt (governatore imperiale di Mantova e suo futuro suocero di lì a oltre un decennio), appare palesemente connessa alla rappresentazione presso il Sant'Angelo della vivaldiana *Incoronazione di Dario* RV 719, a lui dedicata. ⁵² E si potrebbe perfino intravedere nella comune frequentazione del teatro vivaldiano sotto la qualificata veste di protettori tanto l'indizio di un riavvicinamento (o almeno di una tregua) fra i due fratelli, quanto – più romanzescamente – la conferma di una machiavellica manovra di Antonio Ferdinando ai danni del cadetto, così come viene adombrata in termini di misteriosa terribilità dall'Affò: «Quindi non so con quali artifizj tratto in insidie quel povero Signore fu privato di libertà per opera del Duca Fratello, e così mal governato, e peggio trattato, senza che mai più in Guastalla se ne sapesse novella, che caduto in deplorabile malinconia, tale divenne quale a suo tempo lo verrò dipingendo». ⁵³

In questa prigionia familiare, che da alcuni vaghi indizii si intuisce essere localizzata nell'immediata terraferma veneziana, in una località denominata Campocroce, ⁵⁴ Giuseppe Maria sarebbe rimasto per circa 14 anni, finché la tragica morte del fratello (19.4.1729) non lo ricondusse a Guastalla per assumerne la successione. Soggetto ad accessi di follia (modernamente si parlerebbe forse di sindrome depressiva ricorrente e delirio di persecuzione), non gli furono risparmiati nemmeno alti e bassi politici: depresso il 19.5.1734 in seguito alle vicende della guerra di successione polacca che condussero all'occupazione del ducato da parte delle truppe imperiali e poi gallo-sarde, si recò ancora una volta in esilio a Venezia (questa volta con tutta la sua corte), e non poté ritornare in patria che nel novembre di due anni dopo.

Ulteriori problemi glieli crearono le donne della famiglia: in primo luogo la sorella Eleonora, la quale, rimasta vedova nel 1711 dal breve ed infelice matrimonio di convenienza coll'ex-cardinale Francesco Maria de' Medici, era stata in predicato di risposarsi col principe

Philipp di Hessen-Darmstadt, anch'esso vedovo,⁵⁵ aggiungendo così un nuovo anello alla complicatissima catena di parentele e di velleitarie rivendicazioni che stringeva il minuscolo ducato di Guastalla alla culla mantovana della dinastia, ormai stabilmente retrocessa all'Impero dopo la deposizione (1708) dell'inetto Ferdinando Carlo. I capitoli e le convenzioni redatte per questo progetto matrimoniale⁵⁶ sono datati 4 febbraio 1718 e 9 marzo 1719, ma le cose andarono per le lunghe, come testimoniano anche due libretti operistici vivaldiani dedicati ad Eleonora, il *Tito Manlio* RV 738-A (Mantova, T. Arciduca, carnevale 1719) e *La Candace* RV 704 (ivi, carnevale 1720) che la qualificano «sposa», cioè fidanzata, del principe tedesco. In ultimo il fidanzamento fu bruscamente rotto – non si sa bene per iniziativa di chi – proprio alla vigilia della celebrazione nuziale, ed Eleonora tornò a Firenze col suo malinconico ruolo di «Granprincipessa vedova di Toscana».⁵⁷ Il giovedì santo del 1729 sarebbe stata ancora presente a Firenze; rientrò a Guastalla nel giugno dello stesso anno dopo la morte di Antonio Ferdinando.⁵⁸

Nonostante gli strascichi dell'oscuro episodio, Eleonora risulta ancora molto attiva nei complotti intesi ad interdire e soppiantare Giuseppe Maria, fin dal momento dell'ascesa al trono di lui, in combutta con altri partigiani ed emissarii di Vienna, evidentemente interessati a riassorbire anche lo staterello guastallese mediante la devoluzione all'Impero. Ma il sospetto di mire personali della principessa, possibilmente estese fino al recupero di Mantova ai Gonzaga,⁵⁹ finì per indurre la cancelleria viennese a favorire invece i progetti matrimoniali di Giuseppe Maria, o meglio del suo ministro il conte Spilimbergo. La sposa per lui prescelta grazie ai buoni uffici dello stesso principe Philipp e di Eugenio di Savoia fu Maria Eleonore Charlotte, secondogenita del duca Leopold di Schleswig-Holstein. Dal 1731 in poi la presenza a corte di due principesse tedesche (la nuova duchessa e Theodora di Hessen-Darmstadt, vedova di Antonio Ferdinando) rappresentò una forte ipoteca del partito asburgico sulla politica del ducato, culminata nel 1736 in un nuovo tentativo di interdizione legale del duca. Con diploma imperiale del 18 ottobre Maria Eleonore otteneva infatti per sé la reggenza dello Stato. Ma le condizioni mentali di Giuseppe Maria si dimostrarono sufficientemente stabili per sventare questi progetti e consentirgli di riassumere almeno in parte le sue prerogative sovrane – anzi, secondo Affò:⁶⁰ «colla buona cura si era nondimeno ridotto a tale stato di sanità corporale, che godendo buoni intervalli usava talvolta de' suoi vecchi esercizi della Musica, e del Teatro».

Interessi che d'altronde non sembra avesse mai abbandonato del tutto: le gazzette del 1735 ci informano della sua presenza a Venezia durante il Carnevale, in compagnia della moglie e della cognata Theodora. A cavallo tra la fine di febbraio e i primi di marzo sarebbe anzi stato raggiunto da altri membri della famiglia: il principe Philipp, che coi figli faceva ritorno a Vienna al termine del suo governatorato mantovano, ed Eleonora di Toscana – proveniente viceversa proprio dalla capitale dell'Impero. Avrà approfittato Vivaldi di tale straordinaria concentrazione «a domicilio» dei suoi serenissimi protettori per rinnovare l'offerta di servizi e sollecitare nuove commissioni? La logica indurrebbe a optare per il sì, senonché l'evidenza dei libretti ce lo mostra in quel carnevale impegnato al Filarmonico di Verona, nella duplice veste di compositore e di impresario, a curare l'allestimento del *Tamerlano* e dell'*Adelaide*. Dunque se incontro vi fu (e non è possibile darlo per scontato in mancanza di sicure prove documentarie), esso dovette avvenire all'ultimo momento e in gran fretta, poco prima che con l'inizio della Quaresima (23 febbraio) i principeschi turisti iniziasero a ripartire per le loro rispettive destinazioni.⁶¹

Giuseppe Maria Gonzaga morì infine il 16 agosto 1746 senza lasciare discendenti, a causa anche (sostiene l'Affò) della totale non-colloaborazione della consorte; sicché l'imperatrice Maria Teresa poté raccogliere il frutto della paziente politica di famiglia e dichiarare immediatamente la devoluzione di Guastalla al demanio imperiale. Ma l'acquisto non era destinato a durare: come è noto, col trattato di Aquisgrana del 1748 i tre ducati di Parma, Piacenza e Guastalla venivano riuniti nelle mani dell'infante Don Filippo di Borbone-Spagna.

e) Conclusioni seconde

Riassumendo: un principe musicofilo e anzi musicista, che ama vivere a Venezia e patroneggia il Teatro Sant'Angelo è certo un candidato plausibile per la dedica di un concerto. Ma perché mai Vivaldi avrebbe occultato la ovvia *routine* di un simile atto di omaggio dietro al mistero di una lunga dedica crittografica? Molte sarebbero le risposte possibili nel campo della pura speculazione. Volontà ludica, come riteneva Pincherle (*teste* Kolneder)? Ironia metalinguistica, come opina Talbot? Tutto ciò può essere, ma la romanzesca vicenda di questo Amleto padano, per lunghi anni prigioniero di un brutale fratello, potrebbe anche suggerire dell'altro: una umanissima riservatezza e prudenza da parte di chi, pur nutrendo per lui deferenza di cliente (e forse – chissà? – perfino una qualche forma di simpatia o di affetto) con-

tinuava ad avere rapporti con altri membri della famiglia di lui. D'altra parte nessuno di tali ipotetici sentimenti avrebbe potuto impedire al Prete Rosso di riciclare *more solito* la partitura (ovviamente senza la dedica, che infatti restò ben custodita nel suo archivio personale) a beneficio del suo allievo Pisendel e della splendida orchestra di Dresda.

E dunque in quest'ottica la datazione proposta per la prima stesura («torinese») di RV 574 sarebbe intorno al 1715, prima che avessero inizio la lunga carcerazione e la malattia mentale di Giuseppe Maria. E' escluso invece che essa sia posteriore alla sua liberazione, giacché dopo l'aprile del 1729 il titolo del dedicatario sarebbe stato infatti «duca», e non più «principe». Per la versione «dresdense» il 1716-17, secondo l'argomentazione di Stegemann, appare del tutto accettabile.⁶²

Sigle di biblioteca

D-Dlb = Dresden, Sächsische Landesbibliothek

D-ERu = Erlangen, Universitätsbibliothek

I-Fas = Firenze, Archivio di Stato

I-GU = Guastalla, Biblioteca comunale Maldotti

I-Tn = Torino, Biblioteca Nazionale

Bibliografia

AFFÒ 1787

Ireneo Affò, *Istoria della città e ducato di Guastalla* [...] tomo quarto, Regio-ducal stamperia, Guastalla, 1787.

ACTON 1962

Harold Acton, *Gli ultimi Medici*, Einaudi, Torino, 1962.

ALLACCI 1755

Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, presso Giambatista Pasquali, in Venezia, 1755.

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1882

Allgemeine deutsche Biographie auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern [...], München, 1882, 15. Band [ristampa anastatica: Duncker & Humblot, Berlin, 1969].

ALLGEMEINE ENCYCLOPÄDIE 1836

Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Brockhaus, Leipzig, 1836 – (ad voces: «Durchlaucht», «Excellenz», «Hohheit»).

AMADEI 1957

Federigo Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, vol. IV, CITEM, Mantova, 1957.

ANTONICEK 1978

Theophil Antonicek, *Vivaldi in Österreich*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXXIII, 1978, pp. 128-134.

BAUER 1982

Hans-Joachim Bauer, *Barockoper in Bayreuth*, Laaber-Verlag, Laaber, 1982.

BECKERS 1649

Wilhelm Beckers, *Synopsis juris Imperii Romani*, apud Andream Bingham, Coloniae, 1649.

BOCCALINI 1613

Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, Locarni e Bidelli, Milano, 1613.

BOLOGNA

«Bologna» (gazzetta settimanale), Sassi, Bologna, 1719-1780, vari numeri.

CATALDI 1985

Luigi Cataldi, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto il Comico» di Mantova*, «Informazioni e studi vivaldiani», 6, 1985, pp. 88-110.

CATALDI 1987/a

idem, *Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova*, ivi, 8, 1987, pp. 13-23.

CATALDI 1987/b

idem, *La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di Antonio Vivaldi*, ibid., pp. 52-89.

CATALDI 1988

idem, *L'attività operistica di Vivaldi a Mantova*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 131-145.

CAVICCHI 1967

Adriano Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, pp.45-79.

CORTI 1980

Gino Corti, *Il Teatro La Pergola e la stagione d'opera per il carnevale 1726-27: lettere di Luca Casimiro degli Albizzi a Vivaldi, Porpora ed altri*, «Rivista italiana di musicologia», V, 1980, pp. 182-188.

CROLLALANZA 1964

Goffredo di Crollalanza, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, Forni, Bologna, 1964.

DEMOULIN 1980

Jean-Pierre Demoulin, *A propos de la chronologie des oeuvres de Vivaldi. Definition des périodes créatives stylistiques*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Olschki, Firenze, 1980, pp. 25-35.

ELLER 1969

Rudolf Eller, *Über Charakter und Geschichte der Dresdner Vivaldi-Manuskripte*, «Vivaldiana», I, 1969, pp. 57-67.

ELLER 1989

idem, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 5-23.

FOCHESSATI 1930

Giuseppe Fochessati, *I Gonzaga di Mantova e l'ultimo duca*, Ceschina, Milano, 1930.

GIAZOTTO 1965

Remo Giazotto, *Antonio Vivaldi*, Nuova Accademia, Milano, 1965.

GIAZOTTO 1973

idem, *Antonio Vivaldi*, ERI, Torino, 1973.

HELLER 1971

Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, VEB, Leipzig, 1971 («Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, 2»).

HELLER, 1991/a

idem, *Vivaldi: Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991.

HELLER 1991/b

idem, *Antonio Vivaldi*, Reclam-Verlag, Leipzig, 1991.

HEROLD 1964

Hofpfalzgrafen-Register (hrsg. v. Herold), Degener & Co., Neustadt a.d. Aisch, 1964, Bd. 1.

HOLMES 1988

William C. Holmes, *Vivaldi e il teatro La Pergola a Firenze: nuove fonti*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 117-130.

HUBERTY et al. 1976

Michel Huberty, Alain Giraud, F. e B. Magdelaine, *L'Allemagne dynastique: Les 15 familles qui ont fait l'Empire*, Giraud, Le Perreux, 1976-?

HÜBNER 1727-33

Johann Hübner, *Genealogische Tabellen, nebst denen dazu gehörigen genealogischen Fragen, zur Erläuterung der politischen Historie [...]* Erster Theil, bey Johann Friedrich Gleditschens seel. Sohn, Leipzig, 1727 [II: 1727; III: 1728; IV: 1733].

KOLNEDER 1965

Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi: Leben und Werk*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1965.

KOLNEDER 1984

idem, *Lübbes Vivaldi-Lexikon*, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1984.

LANDMANN 1981

Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, in *Vivaldi-Studien: Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981.

LITTA 1835

Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane*, XXXIII/49, *Gonzaga di Mantova*, Tip. Giulio Ferrerio, Milano, 1835, tav. VIII.

MAMY 1992

Sylvie Mamy, «*Le Printemps*» d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau, «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 51-65.

MERCURIO

«Mercurio storico, e politico, il qual contiene lo stato presente dell'Europa [...]» (periodico mensile), Luigi Pavini, Venezia, 1718-?, vari numeri.

MORETTI 1980

Lino Moretti, *Un cembalo per la Girò*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1, 1980, pp. 58-60.

MOSSINA 1936

Aldo Mossina, *Storia di Guastalla*, Editoriale Guastallese, Guastalla, 1936.

PALLADE VENETA

Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750, a cura di Eleanor Selfridge-Field, Fondazione Levi, Venezia, 1985.

RYOM 1971

Peter Ryom, *Le dernier voyage de Vivaldi*, «Vivaldi informations», 1, 1971-72, pp. 81-84.

RYOM 1986

idem, *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi: Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødring, Copenhague, 1986.

SELDEN 1696

Tituli honorum, auctore [...] Joanne Seldeno, [...] juxta Editionem tertiam Londinensem Anni 1672 [...], Impensis Jeremiae Schrey, & Henrici Johannis Meyeri Haered. [...], Francofurti, 1696.

SELFRIDGE-FIELD 1981

Eleanor Selfridge-Field, *Vivaldi's "Te Deum": Clue to a French Patron?*, «Informazioni e studi vivaldiani», 2, 1981, pp. 44-50.

SELFRIDGE-FIELD 1992

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

SOTHEBY 1991

Fine Printed and Manuscript Music including the Mannheim Collection [Catalogo d'asta di Sotheby's, 6.12.1991], Sotheby's, London, 1991.

STEFANI 1871

Federigo Stefani, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano maestro compositore di musica della prima metà del secolo XVIII*, Visentini, Venezia, 1871.

STEGEMANN 1984

Michael Stegemann, *Vivaldi und das Horn. Mutmassungen über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539*, «Informazioni e studi vivaldiani», 7, 1986, pp. 62-71.

STIELER 1726

Caspar Stieler, *Teutscher Sekretariat-Kunst vierte und [...] veränderte Auflage*, Johann Hofmann, Nürnberg, 1726.

STORIA 1730-31

La Storia degli anni 1730 e 1731, Amsterdam [ma: Pitteri, Venezia], s.a. [1732].

TALBOT 1980

Michael Talbot, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Olschki, Firenze, 1980, pp. 67-75.

TALBOT 1984

idem, *Vivaldi*, Dent & Sons, London, 1984^{II}.

TALBOT 1987

idem, *Vivaldi and the Empire*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 31-51.

TALBOT 1991

idem, *Vivaldi: Fonti e letteratura critica*, Olschki, Firenze, 1991.

TALBOT-EVERETT 1994

Michael Talbot, Paul Everett, *Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice 1725 and ca. 1726)*, in *Antonio Vivaldi. Due serenate* [RV 687 e 693; partitura in facsimile], Ricordi, Milano, 1994, pp. I-LXXXVII.

VITALI-FURNARI 1991

Carlo Vitali, Antonello Furnari, *Händels Italienreise: Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», 4, 1991, pp. 41-66.

VITALI 1993

Carlo Vitali, *Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna*, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, pp. 75-91.

¹ Datata 16.11.1737 sec. STEFANI, p. 22 mentre sec. SOTHEBY 1991, pp. 48-49, che fornisce anche un facsimile parziale comprendente il passo citato, la data sarebbe 26 novembre, ma aggiunta da altra mano. La definizione «apologia pro vita sua» è in TALBOT 1984, p. 88.

² TALBOT 1991, pp. 182-183.

³ Vivaldi usa anzi la forma amplificata «sacra cesarea cattolica real maestà», laddove «cattolica» allude al titolo di pretensione sulla corona di Spagna.

⁴ Nella dedica firmata Vivaldi lo interpella coi titoli di «maestà» e «sire».

⁵ Cfr. ad es: I-Fas, Mediceo del Principato, Carteggio del Granprincipe Ferdinando, Filza 5989 (anno 1708). Si noti che perfino i sovrani degli stati nordafricani come Algeri e Tunisi sono relegati nell'ultima categoria, quella dei «Turchi».

⁶ Citiamo secondo la lezione contenuta in SELDEN 1696, II/10, pp. 669-70. Il passo di Bodin, riscontrabile in una grande varietà di edizioni, si trova nel *De Republica*, Libro I/9.

⁷ BOCCALINI 1613, I/49, pp. 221-26; al medesimo passo rimanda anche SELDEN 1696, *loc. cit.*

⁸ Si noti inoltre l'apparente paradosso per cui nel ventennio a cavallo del 1700 il regnante Cosimo III è «serenissimo granduca», mentre i suoi figli – incluso Ferdinando, l'erede presuntivo – «serenissimi granprincipi».

⁹ Di fatto l'Ottoboni è chiamato «eminentissimo prencipe» nel frontespizio dell'Op. I di Albinoni e nella dedica dell'Op. IV di Corelli (entrambe 1694). Nella ristampa di quest'ultimo lavoro (Komarek, Roma, 1695), il nuovo dedicatario Innocenzo Pamphilij – un laico – è «illustrissimo ed eccellentissimo signore» nel frontespizio, ma «illustrissimo ed eccellentissimo prencipe», nonché «eccellenza vostra», nella dedica firmata Sebastiano Testa.

¹⁰ STIELER 1726, p. 278; e *passim* per il contenuto di tutto il presente paragrafo. V. anche ALLGEMEINE ENCYCLOPÄDIE, *ad vocem* «Durchlaucht».

¹¹ Unita alla corona di Svezia.

¹² Complessità che si riflette bene nel seguente passo di BECKERS 1649: «Generaliter [...] Principes dici possunt, ii, qui in magno aliquo potentatu, proximi à rege sunt [...] & tali Principum appellatione, non solum Duces, Marchiones, Landgravi: sed & Comites, // Barones continentur. [...] ad quorum differentiam, Imperator plerumque summus Princeps appellari solet. Attribuitur etiam quibusdam in specie Principis nomen, qui neque Duces, neque Marchiones sunt, sed tantum Principes dicuntur. Talis in imperio est, Princeps Anhaltinus, Zollerensis, ita ut quidem omnis Dux, Marchio etiam Imperii Princeps sit: non vero contra, omnis Princeps Dux sit, marchio aut Landgravius.» (pp. 271-272).

SELDEN 1696 introduce nel quadro ulteriori dettagli, distinguendo fra ben quattro diverse accezioni del titolo di «principe» (Fürst). Nella prima rientrerebbero i sovrani di alcuni territori cui il principato fu annesso per concessione imperiale come titolo di speciale onore: tali sono soltanto i principi di Anhalt, i margravi di Brandeburgo e i duchi di Mecklemburgo (II/I, p. 160). Del secondo gruppo fanno parte «non solummodo Electores (qui & aliquando appellantur Archi-principes) Duces & Comites in nominibus suis gerentes additamenta illa Pfalz / Land / Marck / Burg [vale a dire i conti palatini, i langravi, margravi e burgravi]. Comites denique Principes facti [i cosiddetti «gefürstete Grafen»] sed & Episcopi, Abbates nonnulli, & Praepositi & Abbatissae, intuitu potestatis suae saecularis». Questi ultimi si possono definire *principes in propria persona* (ivi, p. 162). Nella terza si annoverano i conti e baroni che, pur non essendo elettori, hanno diritto di voto nelle diete imperiali – cui però non ci si rivolge col titolo di «Fürst», ma solo di «Wohlgeborener Herr» (ivi, pp. 163-164). Infine nella quarta, legata al diritto sassone, si parla di «schlechte Fürsten» (cattivi principi), ovvero «Fürsten-Genossen» per i principi privi di giurisdizione territoriale: «illi habent quidem jura Principis personalia, at jura realia, seu territorialia non item» (ibidem).

Rispetto alla coppia «durchlauchtigst / hochgeboren» bisogna rilevare come la lingua tedesca conoscesse anche termini specifici etimologicamente più simili agli italiani, come «Hoheit» per «altezza» e «Excellenz». Essi però avevano seguito un'evoluzione storica divergente, sicché all'epoca di cui ci occupiamo il primo indicava esclusivamente i rampolli di case reali e granducali (come l'italiano «altezza reale») e il secondo, dopo essere stato nel medioevo titolo addirittura imperiale e regio, era ormai riservato a inviati diplomatici e alti funzionari di corte.

¹³ TALBOT 1991, pp. 46-47, n° 3.

¹⁴ TALBOT 1987, p. 45 e n. 49

¹⁵ Nel 1806 il langraviato di Hessen-Darmstadt fu innalzato a granducato ed i suoi sovrani assunsero il titolo di «altezza reale» (königliche Hoheit). Cfr. HUBERTY et al. 1976, I / p. 70.

¹⁶ Cortese comunicazione di Kees Vlaardingebroek. Altre possibili candidate sarebbero due nobildonne straniere: Charlotte Amélie von Aldenburg, nata principessa de la Trémouille (1652-1732), che risiedeva nel castello di Doorwerth in Gheldria, e una non meglio identificata principessa tedesca della casa di Anhalt, morta a Velp verso il 1725.

¹⁷ CROLLALANZA 1964, p. 29 (*ad vocem* «Altezza»).

¹⁸ Cfr. SELFRIDGE FIELD 1981 e TALBOT 1991, p. 118, n° 371.

¹⁹ CAVICCHI 1967, pp. 74-75.

²⁰ Cfr. TALBOT 1980.

²¹ Cfr. CORTI 1989 e HOLMES 1988.

²² Cfr. PALLADE VENETA 1985, pp. 300-301 e n. 324, e MERCURIO, LXXXV (gennaio 1725), p. 29.

²³ Date fornite da LITTA 1835. Sec. MOSSINA 1936, p. 61, sarebbe invece morta a Padova nel 1738.

²⁴ I-Tn, Foà 32, cc. 67r-86r. Cfr. TALBOT 1984, pp. 61-62; 245-246.

²⁵ GIAZOTTO 1973, p. 306-308; HELLER pp. 334-335.

²⁶ VITALI-FURNARI 1991, p. 42.

²⁷ Cfr. TALBOT 1991, p. 34 e n. 8.

²⁸ Cfr. CATALDI 1987b e 1988.

²⁹ HELLER, pp. 344-345.

³⁰ MERCURIO, LXXXVII (marzo 1725), p. 22; MORETTI 1980.

³¹ MERCURIO, LXXXV (genn. 1725), p. 29.

³² ELLER 1989.

³³ STORIA 1730-31; 1730: p. 242-246.

³⁴ PALLADE VENETA, p. 283-84. Il principe viaggiava in incognito sotto l'identità di «Conte di Traunitz».

³⁵ I-Vas, Inquisitori di Stato, Busta 708, Avvisi (Pietro Donado, 16.5.1722; Francesco Alvisi, stessa data e 30.5.1722). I due illustri ospiti, anche questa volta in incognito, provenivano da Firenze e si trattarono a Venezia il tempo necessario per assistere alla Fiera dell'Ascensione, onorando della loro presenza il Teatro di San Samuele dove si rappresentava *L'amor trannico* (libr. D. Lalli, mus. di F. Chelleri e G. Porta).

³⁶ GIAZOTTO 1965, p. 241; TALBOT-EVERETT 1994.

³⁷ ALLACCI 1755, coll. 537-538; GIAZOTTO 1965, pp. 259-60; HUBERTY et al. 1976, IV, p. 210 e p. 260 (n. 390); TALBOT-EVERETT 1994.

³⁸ Cfr. BAUER 1982, pp. 116; 182-188. Particolarmente interessante ai nostri fini è il frontespizio bilingue, italiano e tedesco, di un altro libretto conservato in questa sede - quello del *Lucidoro* di vari autori (T. di Bayreuth, 1743). Esso ci consente infatti di comparare i titoli dell'augusta coppia in entrambe le lingue, vale a dire: «altezza serenissima / durchlauchtigster Fürst» per il marito; «altezza reale / königliche Hoheit» per la moglie. Tale era ella infatti per diritto di nascita, essendo figlia di Federico Guglielmo I di Prussia e quindi sorella di Federico il Grande.

³⁹ TALBOT 1984, pp. 80 e 94.

⁴⁰ All'epoca della sua partenza anche 12.1 è morto, ma nel frattempo 4.2 si è già sufficientemente emancipato al punto di trattenersi per diverso tempo in Italia, sicché il bilancio complessivo resta invariato.

⁴¹ I-Tn, Giordano 31, cc. 134r-163r.

⁴² Cito dalla lezione contenuta in KOLNEDER 1965, *loc. cit.*; d'altronde ripresa quasi alla lettera in KOLNEDER 1984, *ad vocem* «Abkürzungen».

⁴³ Della curiosa tendenza a fare di Pisendel una sorta di *passepertout* per forzare le porte chiuse della biografia vivaldiana è recente testimonianza SELFRIDGE-FIELD 1992; circa il quale si veda altresì VITALI 1993.

⁴⁴ TALBOT 1984, p. 65.

⁴⁵ Alle pp. 91-92 e relative note.

⁴⁶ Anche il basso continuo passa nella fonte di Dresda dall'organo al cembalo; inoltre varianti testuali importanti tra le due fonti sono segnalate da HELLER 1971, p. 144. Nel complesso una filiazione immediata delle parti di Dresda dalla partitura di Torino appare improbabile.

⁴⁷ Un elenco, probabilmente incompleto, può annoverare: l'*Angelica* di Porpora (Napoli 1720), *La contesa delle stagioni* di D. Scarlatti (Lisbona 1720), *L'Olimpiade* di Pergolesi (Roma 1735), l'*Ezio* di Lampugnani (Venezia 1737) e *Il decreto del fato* di Paradies (Venezia 1740).

⁴⁸ Cortese comunicazione personale dello studioso.

⁴⁹ AFFÒ 1787, pp. 26-28.

⁵⁰ AFFÒ 1787, p. 1.

⁵¹ AFFÒ 1787, p. 3.

⁵² La dedica, del tutto generica e siglata N.N., appare redatta da un rifacitore del dramma originale di Adriano Morselli.

⁵³ AFFÒ 1787, *loc. cit.*

⁵⁴ Nell'area esistono ancor oggi due piccoli centri così denominati, frazione rispettivamente dei comuni di Mirano e di Mogliano Veneto.

⁵⁵ Dal 1714.

⁵⁶ I-GU, MSS 82¹¹⁻¹².

⁵⁷ LITTA 1835, AMADEI 1957, p. 351.

⁵⁸ ACTON 1962, p. 297; AFFÒ 1787, p. 30.

⁵⁹ MOSSINA 1936, p. 64.

⁶⁰ AFFÒ 1787, p. 89.

⁶¹ BOLOGNA, *ad annum* 1735, n.° 8 (22 febr.) e n.° 9 (1° marzo); MERCURIO, CCV (marzo 1735), p. 23.

⁶² Ringrazio di cuore i seguenti studiosi, che mi sono stati prodighi di informazioni e di amichevoli suggerimenti: Paul Everett, Antonio Fanna, Karl Heller, Paolo Rigoli, Juliane Riepe, Michael Talbot, Kees Vlaardingerbroek. Naturalmente il metodo e le conclusioni del presente articolo sono invece da imputare soltanto alla personale responsabilità dello scrivente.

The Nine “Principi di altezza” with whom Vivaldi Corresponded and the Enigmatic Dedication of the Concerto RV 574. The Search for the Lost Mailing List

(Summary)

Vivaldi's well-known statement in a letter sent by him in November 1737 to Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona: “I have the honour to exchange letters with nine Highnesses, and my letters travel all over Europe” is most certainly not an idle boast. In fact, in the course of his career the Red-haired Priest kept up connections of various kinds with a score of “highnesses”, this term (“*altezza*” in Italian) denoting at the time a precise degree of nobility whose significance and extent the article examines in detail, with special reference to those European countries where Vivaldi's music had admirers and patrons (Italy, the Habsburg domains, France, Spain, Holland and England).

Of course, it is not claimed that all twenty “highnesses” corresponded with him, let alone that those who did were continuing to do so at the time in question. By correlating historical and biographical data with heraldic information, one arrives by a process of elimination at a “mailing list” of exactly nine or ten names. This list includes: Giuseppe Maria Gonzaga, duke of Guastalla (1690-1746); Friedrich Christian Leopold, crown prince of Saxony (1722-1763); Joseph of Hesse-Darmstadt (1699-1768), son of the prince Philip who was governor of Mantua; Anton Ulrich, duke of Saxe-Meiningen (1687-1763); Carl Ludwig Friedrich, duke of Mecklenburg-Strelitz (1708-1752); Franz Stephan, duke of Lorraine and grand duke of Tuscany (1708-1765); Karl Albrecht, elector of Bavaria (1697-1745) and his brother Ferdinand Maria Innozenz (1699-1738); Friedrich of Brandenburg-Culmbach, margrave of Bayreuth (1711-1763), and possibly his wife Friderica Sophia Wilhelmine, born princess royal of Prussia (1709-1758).

Both the longer and the shorter forms of this list invite further researches aimed at augmenting the still very patchy corpus of letters by Vivaldi. In an appendix the writer examines the questions raised by the concerto in F major RV 574, cryptically headed “p.S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.S.M.B.”, which, it is suggested, should be read as: “Per Sua Altezza Serenissima Il Signor Principe Giuseppe Maria De' Gonzaga [or “Di Guastalla”] Signor Mio Benignissimo”. On this basis the work can be dated to around 1715.

Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands

Kees Vlaardingerbroek

Introduction*

Even less than C.D. Ebeling and J.J.C. Bode, who published a German edition of Burney's accounts of his two great continental travels, could the Groningen composer and organist Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), the editor of an annotated Dutch translation of the German version, resist the temptation to try to refute Burney's sometimes rather disparaging remarks about musical practice in the Netherlands and Germany.¹ Above all, Burney's frequent expressions of dislike for carillons are seldom recorded without comment. When the English traveller arrives in Amsterdam on 21 October 1772, he walks to an inn in a street called the Warmoesstraat – probably the inn run by a certain Thiebault, called the “Eerste” or “Middelste Bijbel” (“First” or “Middle Bible”) – and before he has an opportunity to raise the subject himself, Lustig adds a characteristic footnote: “He should have found himself an inn more distant from a carillon. In the streets he could escape the noise, but during his sleepless hours he may have been driven almost mad by what should have been a diversion”. And indeed: a few passages later Burney extols the virtues of the blind Jacobus Potholt (1720-1782; Burney gives his name as Pothoff) on both organ and carillon, expressing wonder that such a genius occupies himself with chimes and surprise that he developed such good taste in a city where no other music is appreciated than the “jingling of bells, and of ducats”. Burney is fair enough, however, to admit that the period when he undertook his journey may have influenced his continental experiences negatively. He informs us that no public concert season had yet started in October in Amsterdam – in those years concert series were organized by the violinist-composers Ignazio Raimondi and Karl Michael, Ritter von Esser, as Burney discovers, and possibly also by Johann Gabriel Meder, Hendrik de Hey and Hendrik Chalon. Nor does Burney mention the elaborate Roman Catholic church music in the *Mozes en Aaronkerk*; or theatrical performances (he records the temporary closure of the Schouwburg, which burned down on 11 May 1772); or concerts by visiting virtuosi.² During his short visit to Amsterdam (from Wednesday 21 to Saturday 24 October), Burney did, however, come into contact with Jewish liturgical music, organ and

carillon playing and the music trade (in the shape of the music publisher and dealer Johann Julius Hummel and the bookseller Rey). In the present article organs and carillons will figure prominently again in connection with the circulation of Vivaldi's music in the Netherlands. But every discussion on Vivaldi and Holland must of course begin by considering the familiar old question: did Vivaldi direct the Schouwburg orchestra in 1738?

Vivaldi and the Schouwburg Centenary in 1738

It may be useful to summarize briefly the background to the Schouwburg centenary in 1738. In 1622 one of the Amsterdam theatres, the so-called "Duytsche Academie" (Dutch Academy), became the property of the *Burgerweeshuis*, an orphanage for children of both sexes from the middle and upper classes. By investing in a theatre, the regents of the orphanage hoped to guarantee a useful source of income, just as the *Oudemannenbuis* (despite its name, a home for indigent elderly people of both sexes) had done earlier by co-operating with Amsterdam's oldest *rederijderskamer* (chamber of rhetoric), called the *Eglantier*. As a result of direct intervention by the burgomasters the competition between the two theatres ended in 1632, when a merger took place.

In 1637 the originally wooden building of the Duytsche Academie was completely reconstructed in stone. The new Schouwburg opened on 3 January 1638 with Vondel's tragedy *Gijsbrecht van Aemstel*. This play and all later plays were almost invariably accompanied by music: trumpeters and drummers signalled the beginnings or ends of acts, playing during battle scenes and whenever important guests were welcomed. Instrumental interludes were performed between acts; on many occasions, ballets and dancing were also included, while choruses and songs might form part of the plays themselves.³ From 1693 to 1773 the six male members of the board of the *Burgerweeshuis* and the four male members of the board of the *Oudemannenbuis* were directly involved in the management of the theatre. The entire personnel, including actors and musicians, was engaged by these same burghers, all members of the city's bourgeoisie or its patriciate. Day-to-day affairs were delegated to two professional directors ("adsistenten", "direckteurs", "boekhouders" ["book-keepers"] or "loontrekkende regenten" ["salaried regents"]), the most prominent of whom in 1738 was Jan de Marre (1696-1763). (The other "adsistent" was Laurens Nuyts, or Nuits).

Jan de Marre was also a respected playwright. He was probably instrumental in persuading the regents to celebrate the Schouwburg's centenary in 1738 with unprecedented splendour. When, in early 1737, the regents obtained permission from the burgomasters to make all the necessary arrangements – the burgomasters' permission was sought because of anticipated vehement opposition from the orthodox wing of the local Calvinist clergy – De Marre had already started work on a celebratory *Zinnespel* (allegorical play) titled *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg*. This play was to be given its première on 7 January 1738 in the presence of almost every person of importance in Amsterdam. Also present was the best Dutch dramatist of that period, Pieter Langendijk, whose vernacular adaptation of François-Michel-Chrétien Deschamps' tragedy *Caton d'Utique* (first given in 1720 as *Julius Cezar en Kato*) was staged as a companion piece to the *Eeuwgetyde* that evening.⁴

Because of the lavish character of the altogether seventeen performances of the *Eeuwgetyde* – many new young actors and extra musicians were hired, while expensive stage machinery and costumes were specially produced – a striking number of sources (printed or handwritten reports from eye-witnesses, illustrations, musical scores) have been preserved. It is the merit of Roelof Jan Hendrik Veltkamp to have scrupulously compiled and compared all available sources in a fairly recent thesis.⁵

When, in 1948, Marc Pincherle described Vivaldi's presumed involvement in the Schouwburg centenary in his monumental monograph on Vivaldi, he referred to D.F. Scheurleer's book on Dutch musical life in the second (sic!) half of the eighteenth century.⁶ Scheurleer's description was based on one specific compilation of all kinds of documents pertaining to the Schouwburg and its history in general and the centenary in particular and today held by Amsterdam University Library (shelfmark XXI B 26). Among other things, this collection contains an handwritten description of the history of the building and of the celebration itself, many beautifully coloured prints and water-colours (four of them show scenes from the *Eeuwgetyde*), occasional poems and satirical drawings. Also included are two lists of the orchestral musicians in 1738 and the parts of the ten orchestral compositions played on the occasion, beginning with those for Vivaldi's *Concerto Grosso à 10. Stromenti* in D major, RV 562a, for solo violin, two oboes, two "corni da caccia", timpani, strings and basso continuo.⁷ The well-known "Effigies Antonii Vivaldi" by François Morellon La Cave included in the *Le Cène* edition of Vivaldi's Op. 8 (1725) is also present.

It is not known who put together this very costly *mélange*, but we do know that it was sold on 19 or 20 December 1754 (together with a number of handwritten plays) by the Amsterdam bookseller Kornelis van Tongerlo, who received for it 425 guilders, an amount exceeding the annual earnings of a manual labourer. So it is understandable that this source has been, and still is, considered of canonic importance, a fact that has led to the relative neglect of most of the other collections of materials on the centenary, numbering almost a dozen. As already stated, the “Tongerlo” collection also contains two lists – identical except (sometimes) for the spelling of names and, in one case, the sequence of names – of 25 musicians who played in the orchestra: Scheurleer transcribes the first list (p. 213), while Pincherle provides a facsimile of the second (between p. 24 and p. 25). Veltkamp found two more, slightly divergent handwritten lists with 24 (not 25) musicians’ names and two identical specifications of the payments made to the eleven “extra” musicians (i.e., not the regular members of the Schouwburg orchestra) hired for the period during which the *Eeuwgetyde* was performed (7 January to 15 March).⁸

Although some details remain unclear, the orchestra was probably made up in the following manner. The names given in italics are those of the non-regular members of the orchestra.

- Harpichord: *Jan Ulhoorn* (temporarily acting as director of the band and responsible for hiring ten “foreign” musicians)
- First violin: Johannes Friezen (or Fr(i)ese; leader of the violins?)
 Hendrik Chalon (co-principal?)
 Pieter Lebé
 Jacob Vos
François Kruinder
Carel Kruinder
 ...Kannibe (also oboe)
Kruinder senior (also oboe)
- Second violin: Ludolph (also Hendrik) Munnikhuizen
 Jan Gartener (also “Gartenaar”)
Anthonijs Kruinder
 [in AUL XXI B 26 also: Leendert van Vlissingen and “one more” – see note 8]
- Viola: Oratius de Vries
 Franciscus de Wolf
‘knegt’ [assistant] of Kruinder
- Violoncello: *Hendrik Krauser* (or *Kranser*)
François Frankenhuizen
- Double-bass: Zacharias Koopman
Hendrik Rijst (or *Rijnst*)

Trumpet: Jan Bernardus (also "Bernards")
 ...*Schil*
 Bassoon: Daniel Dreux (also "De Reu")
 Frederik Ide
 Timpani: ...*Keyser (or Kijzen)*

In a particularly important description of the centenary and its preparations (hereafter identified as *Aantekening*) written by an unnamed friend of De Marre's today in Leiden University Library we find the following details regarding the orchestra:

In addition, the number of musicians was increased to 24 persons, for which purpose the best [players] from other regions were selected. This task, as well as the leadership of the orchestra (for the duration of the centenary play), was entrusted to the famous musician Ulhoorn.⁹

This Johannes Ulhoorn (1697-1742), one of the teachers of the Jacobus Potholt mentioned earlier, became organist of the *Oude Kerk* in 1728. This was the best paid and most prestigious position Amsterdam could offer to a musician. According to two preserved payment lists Jan Ulhoorn received 3 ducats per performance, an impressive sum compared with the approximately one ducat that the best-paid actors earned per evening; Kruinder senior and his three sons received altogether 8 ducats per evening; the six other "vreemde musicanten" probably earned less.¹⁰

With the orchestra nearly doubled in size, the orchestra pit had to be enlarged, since it normally housed only fourteen players. In the *Aantekening* it is stated that for this purpose the first two rows of benches had to make way for the pit. Veltkamp found proof, however, that three rows had to be removed.¹¹

On the use of the music and the make-up of the orchestra we read:

The music that was to be played before the play, between the acts and afterwards, was more than once essayed by the regents and a few connoisseurs. The orchestra consisted of a harpsichord, cellos ["Bassen"], violins, double-basses ["Contra-bassen"], oboes, trumpets, horns, timpani, etc.¹²

Since horn players are mentioned separately in no other source, it is possible that the trumpeters played horns, as was still common practice in those days. But according to the *Aantekening* the raising of the curtain was accompanied by the sounds of "timpani, trumpets and hunting horns".¹³ Did some of the brass players figure among the

military guard of honour drawn up in the inner courtyard to receive the magistrates? The specific description in the *Aantekening* seems to exclude that possibility: "For the burgomasters ranks doubled, arms presented, colours flying and the drum beaten".¹⁴ Let us just say that the two *corno da caccia* parts were definitely played on horns, since the parts require the note *a* frequently, a register hardly ever used by Vivaldi for trumpets and employed by other composers of the time only for especially lugubrious effects (e.g. the *trombe basse* in Biber's *Requiem à 15*).

On the list naming the orchestral players published in facsimile by Pincherle, Vivaldi is mentioned first: "Anthonii [sic] Vivaldi companist van 't muzijk". Elsewhere in AUL XXI B 26, too, the anonymous author pontifically ascribes the music to the Venetian composer, whose given name awkwardly appears both times in the genitive of its Latin form Ant(h)onius (perhaps derived from La Cave's caption) without mention of any other composers' names. In contrast, the parts for the music, preserved at the end of the same collection, do indeed mention most of the other names.

In AUL XXI B 26 the sequence is as follows:

pp. 3-45 I Antonio Vivaldi (1678-1741): *Concerto grosso à 10 stromenti*: (D major; corno da caccia primo, corno da caccia secondo ex D, tympano, oboe primo, oboe secondo, violino principale, violino primo, violino secondo, alto viola, basso continuo [figured]): Allegro, Grave, Allegro [RV 562a].

pp. 46-61 II Johan Joachim Agrell (1701-65): *Sinfonia à 4 stromenti* (E flat major; violino primo, violino secondo, alto viola, basso per il cimbalo [figured]): Allegro, Andante, Allegro.

pp. 62-77 III Bernard Hupfeld (1717-96): *Sinfonia à 4 stromenti* (E flat major; violino primo, violino secondo, alto viola, basso per il cembalo [no figures]): Allegro, Andante, Fuga Allegro, Minuetto.

pp. 78-93 IV Willem de Fesch (1687-1761): *Concerto à 4 stromenti* (A minor; violino primo, violino secondo, violino ripieno, basso [no figures]): Allegro, Largo e spiccato, Vivace.

pp. 94-111 V Giovanni Chinzler (c. 1700-after 1749): *Concerto à 4tro* (E minor; scoring as De Fesch): Allegro, Grave, Allegro.

pp. 112-125 VI Anonymous: *Concerto à 4 stromenti* (D minor; violino primo, violino secondo, alto viola, basso [no figures]): Allegro, Andante, Allegro.

pp. 126-141 VII Giovanni Chinzler: *Concerto à 4 stromenti* (D major; violino primo, violino secondo, alto viola, basso per il cembalo [figured]): Allegro, Largo, Allegro.

pp. 142-149 VIII Anonymous [probably Solnitz]: *Concerto à 4 stromenti* (C major; violino primo, violino secondo, alto viola, basso per il cembalo [no figures]): Vivace, Adagio, Menuet.

pp. 150-159 IX Anonymous [Giovanni Battista Sammartini, JC 73]: *Sonata à 4tro stromenti* (A major; violino primo, violino secondo, alto viola, basso per il cembalo [figured]): Allegro, Andante, Tempo di Minuetto.

pp. 160-167 X Andrea Temanza Romano: *Sinfonia à quatro stromenti* (A minor; violino primo, secondo, alto viola, cimbalo [figured]): Allegro assai, Andante, Non presto.

For most of the non-Vivaldian items it remains to be established whether these are preserved in other sources or printed collections. With the exception of Temanza, information about all these composers can be found in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and other reference works. According to the Amsterdam source, Andrea Temanza was born or trained in Rome ("Romano"). His year of birth and death are unknown. The Amsterdam-based organist and publisher Gerhard Fredrik Witvogel published no fewer than three collections of his music during the 1730s.¹⁵ De Fesch's concerto is not known from elsewhere, and the same seems true of the Hupfeld piece (Hupfeld, Agrell's pupil in Kassel, was only 21 in 1738 and had his first opus published 27 years later).¹⁶ (The question of the authorship of the three anonymous items will be dealt with in a separate contribution.)

But to return to our accounts of the celebration of the *Eeuwgetyde*: Vivaldi nowhere enters the picture as a soloist. In the *Aantekening* already cited we find a reference to the eldest of the Kruinder brothers, 16 years of age and playing first violin, who amazed everybody in the audience by his dexterity. But it was the youngest of the brothers who seems to have excited most interest:

A young boy named Anth. Cruyden, who was not older than ten or eleven years and whose father and two brothers were also members of the orchestra, [played] all the parts that were performed with such singular ability, combined with such natural gentleness and civility, that this child won over everybody's heart completely and was rewarded by a great many persons.¹⁷

No answer is given to the question of who played the exacting solo in Vivaldi's concerto. Obviously, it cannot have been Vivaldi himself – it would seem very unlikely that a child would be given so much attention and the old Venetian celebrity none. This leaves the leader of the first violinists as the most likely candidate. But even about *his* identity the sources are not unequivocal: was he Johann Friese, cited as leader of the Schouwburg orchestra in AUL XXI B 25, or the young violinist and composer Hendrik Chalon (1715-1789, not 1790 as normally given), who led the orchestra from (later in?) 1738 to 1772?

This is still unclear – but it is at least safe to say that the sources corroborate Luc van Hasselt's thesis (based on circumstantial evidence and the collection of documents AUL XXI B 26) that a personal visit by Vivaldi to Amsterdam in 1738 is ruled out.¹⁸ We can safely assume that Vivaldi was present when his pasticcio *Rosmira* opened in Venice on 27 January, with his protégée Anna Girò in the title-role.

The Amsterdam Schouburg Concerto RV 562a

So was Vivaldi's role limited to responding to a commission and mailing the piece to Amsterdam? Perhaps it was even smaller than that. The non-autograph composition is undoubtedly his: its outer movements are almost identical with those of the concerto RV 562 written for the same forces minus the timpani and preserved under Vivaldi's name in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden.¹⁹ The surviving parts of RV 562 are in the hand of the German composer and violin virtuoso Johann Georg Pisendel (1687-1755), whose personal and professional connections with Vivaldi are well known. The Schouburg concerto (RV 562a) was not copied from the Dresden work, however: its second movement is completely different, and there are differences also in the fast movements, especially in the handling of the oboes, and sometimes even in the length of their solo episodes.²⁰

As the incompletely conserved Dresden parts were copied by Pisendel on Italian paper, it seems most likely that the copying was carried out in Venice during Pisendel's stay in 1716-1717 and that the orchestration of RV 562 reflects Vivaldi's original conception. Karl Heller thinks that it is even safe to assume that RV 562 was one of the concertos actually performed in Venice by Pisendel, either as entr'acte music during an opera (as is documented in the case of the almost similarly scored concerto RV 571), or during a concert for the entertainment of the electoral prince of Saxony, in whose service Pisendel sojourned in Italy.²¹

No such reassuring observations can be made about the authenticity of RV 562a. Admittedly, the style of its second movement is utterly Vivaldian and seems authentic enough, even in the absence of another source for the movement: its beginning is a favourite device, and in bar 23-24 there are two augmented seconds occurring in close succession in the *violino principale* line, which are almost a personal signature.²² Moreover, its *Kopfmotiv* is an ornamented version of the one in the second movement (Largo) of the violin concerto RV 212a: a

movement also found in two violin sonatas (RV 22 and RV 776). Since RV 562, according to a superscription on the Dresden score, was written or at least used for an important occasion (the feast of St. Lawrence on 10 August, observed with great pomp by the aristocratic Benedictine convent in Venice named after this saint), a plausible inference could be that the composer refurbished the older work for the equally important, albeit secular, occasion in 1738. But whereas RV 562a is apparently based on a Vivaldian original (or originals?), the form in which the work has come down to us seems to exclude any direct involvement by the composer. If the nomenclature (“Alto-Viola” instead of *viola* or *violetta*; “Tympano” instead of *timpani*, *tamburri* or *timbal(l)i*) already rouses suspicions, this feeling is deepened by the nature of some of the parts. The writing for the oboes, especially, does not conform to Vivaldi’s normal way of handling the instruments: in the ritornelli they constantly change roles – from doubling the violins exactly or playing a simplified version of the violins’ parts to adding short new motives of their own. In most cases, the changes in the Amsterdam version (compared with RV 562) are not for the better and sometimes smack of the work of a not fully competent arranger.

RV 562, I, 35 - 37

oboe I + II uniss.

Violino principale /
Violino I + II

RV 562a, I, 35 - 37

oboe I + II

Violino principale /
Violino I + II (sic!)

The *violino principale* part, on the other hand, is almost identical with its Dresden counterpart, except for a few small changes, especially concerning phrasing. The basso continuo is much more sparsely figured than in Dresden and contains many (mostly small) differences. One remarkable feature is the presence of a part for timpani; the parts for RV 562a are the only source transmitting an independent instrumental composition by Vivaldi in which this instrument is expressly required.

The way in which the parts for the music have been notated in the Amsterdam source (XXI B 26) establishes beyond doubt that they were not intended to be used in actual performance. This is clear, for example, from the fact that the third movement's second horn part shares a page with the beginning of the first movement's timpani part and that the first bars of the second oboe part are found on the same page as the last bars of the first oboe part. Also, the beginning of the viola part shares a page with the end of the second violin part, and the beginning of the basso continuo with the viola. The parts in XXI B 26 were probably copied from a score not obtained directly from Vivaldi or from the (more accurate, one hopes!) parts used in the actual performance: their "unpractical" notation marks them out as expressly copied for presentational or documentary purposes. This observation is true for all ten concertos of the manuscript: very often a part is written on a pair of facing pages, another part beginning on the *verso* of the second page.

Music and its Use during the Schouwburg Centenary

About the manner in which the music by Vivaldi and the other composers was used during the performances the sources are all but clear. At first sight, the sheer amount of music preserved in connection with the centenary is amazing: apart from the ten orchestral compositions mentioned earlier, the anonymous settings of all nine song-texts included in De Marre's *Eeuwgetyde* have come down to us.²³ We have to bear in mind, however, that the entire performance took a full five hours: it started at four p.m. and did not end until nine, after which another two hours were needed for the last guests to depart! As we have seen above, the *Aantekening* mentions "music that was to be played before the play, between the acts and afterwards".²⁴ This passage is rather enigmatic, for De Marre's *Eeuwgetyde* is written in one act and seventeen scenes. It could be argued that our eye-witness mistook the four different sets used for the *Eeuwgetyde* ("Hell", "The wood",

“Apollo’s court” and the “Mount of Parnassus”) for the same number of acts. However, even if these set changes took some time to be executed, they are an unlikely place for the insertion of a concerto, the more so as the disappearance of Hell is coupled with the sound of thunder and lightning, according to a scene direction in De Marre’s text, and the appearance of Mount Parnassus is accompanied by a duet for Melpomené and the allegorical character “Exercise” (“Oeffening”). Nor is it likely that the concertos were used as dance-music: the stanzas of two short songs (no. 2 and no. 6) are interrupted by a dance, which must therefore have been unambitiously short. Moreover, the French style of the songs contrasts strongly with the Italian style of the concertos, though Dutch audiences were admittedly so well used to both styles that they probably would not have felt uneasy about such a combination. Unfortunately, no music for the dances in the *Eeuwgetyde* is known to have survived. To complicate things further, De Marre also gives five directions for the use of instrumental music; the function of three of these is limited to indicating that certain chorally sung sections of the songs have to be accompanied by the orchestra as well. (In this context the “chorus” is the ensemble of all the singing actors present on the stage during the scene in question; in all, the *Eeuwgetyde* requires 15 singing actors and actresses for 18 roles.) The only source for the music of the songs (NTI B c 7) presents them in one or two singing parts with basso continuo throughout, suggesting that the orchestral parts were adapted from the sung parts. The two other directions for “the sound of instruments” (“het geluid van speeltuig”), on the other hand, make room for a (probably short) independent instrumental piece, the character of which cannot be determined.

All in all, it seems likely that what the *Aantekening* really means is that the concertos were heard before the *Eeuwgetyde*, before and after its companion piece and possibly between the acts of the more extended companion pieces (see note 4). The *Aantekening* at least indicates that the plays by De Marre and Langendijk were separated by “een Concert” to give the actors time and occasion to change costumes and that the evening concluded with a concert.²⁵

The following interesting passage from the *Aantekening* concerns the beginning of the *Eeuwgetyde*:

[...] a sign was given to start the play, after which a pleasing concert of all instruments was immediately heard and the curtain was raised, accompanied by the sounds of timpani, trumpets and hunting horns. Then, accompanied by beautiful music, a cloud was seen to descend. As it opened, the famous actor

Jan Punt (representing Apollo) emerged, wearing a sun on his head and carrying a harp in his hand. At this sight there was again an immediate change of music, until the cloud reached the floor, at which moment the afore-mentioned actor spoke an address (in verses printed before the play itself) to Their Lordships.²⁶

Since, curiously enough, none of the compositions besides Vivaldi's concerto includes wind instruments, it seems safe to conclude that the latter work was the first to be heard. (It is also the first piece copied down in AUL XXI B 26.) The quotation shows that RV 562a was used not as an independent overture but as incidental music accompanying the raising of the curtain (first movement), the cloud's descent (second movement) and the cloud's opening, Apollo's appearance and its further descent (third movement). It seems, therefore, that about twelve minutes passed before Apollo spoke his first words: a laudatory sonnet by Jacob Voordaagh (one of the regents of the *Oudemannenhuys*) addressed to the burgomasters and regents of Amsterdam, which is printed before the text of De Marre's *Eeuwgetyde* in the printed edition of the play.

The Three Anonymous Instrumental Compositions RV Anh. 2, 3 and 5

Since Pincherle did not doubt Vivaldi's personal involvement, it was only logical that he should ascribe the three anonymous compositions played in 1738 "de façon conjecturale" to the Venetian master. Accordingly, they were listed as nos. 445-447 in his catalogue. Ryom placed the works in the *Anhang* of the *kleine Ausgabe* of his catalogue (P.445/RV Anh. 3; P.446/RV Anh. 2; P.447/RV Anh. 5). I have found more information only in the case of the last two compositions. As Ryom himself notes, the Sonata in A major RV Anh. 5 is attributed in another source to Giovanni Battista Sammartini (JC 73). Since the piece is very similar to the overture to Sammartini's first opera, *Memet* (1732), this attribution has to be taken very seriously. Another source for the string concerto P.446/RV Anh. 2 is found in the University Library of Lund, Sweden, where it is ascribed to Locatelli. The Leipzig firm of music publishers Breitkopf offered the same work under Sammartini's name ("Sign. Martino", most likely, Giovanni Battista is meant, not his brother Giuseppe). Curiously, the University Library of Lund possesses yet another copy of the work, but this time under the name of Solnitz. Dunning writes, in his catalogue of Locatelli's compositions: "Diese Zuschreibung an Solnitz ist unbedingt

ernst zu nehmen, da übrige Solnitz-Werke aus der gleichen Sammlung [Engelhart] zweifelsfreier Authentizität (aus dessen gedruckten *XII Sinfonie*, Opus I, Amsterdam, Witvogel) sind".²⁷ Dunning's observation is corroborated by the appearance of the work's incipit (transposed from C major to D major) in the famous Sonsfeldt Catalogue, where it is likewise attributed to Solnitz ("Simphonia à 4").²⁸

De Gruyters and his Carillon Book

Dass auch eben diese Species [full instrumental music] sich auf einem einzigen vollstimmigen Instrumente / Z. E. auf der Orgel oder dem Clavier / zur Curiosité tractiren lasse / bewiess unter andern vor einigen Jahren der berühmte / aber blinde Organiste an der Neuen Kirchen auf dem Damm zu Amsterdam / Msr. de Graue; welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten Ec. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste / und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte.

This passage from Mattheson's *Das beschützte Orchestre*, published in 1717 in Hamburg but referring to Mattheson's stay in Holland in 1704 or possibly in 1712-1713, certainly seems to indicate that Jan Jacob de Graaf, organist at the *Nieuwe Kerk* in Amsterdam from 1702-1738, was one of the best organists – but far from the only one ("unter andern") – who adapted Italian trio sonatas and concertos for his instrument.²⁹

Cleverly relating Mattheson's description to Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar's musical experiences in Holland during his study at Utrecht University between February 1711 and July 1713, Hans-Joachim Schulze in 1972 tentatively concluded that the prince commissioned similar transcriptions from Johann Gottfried Walther and Johann Sebastian Bach after his return to Weimar in July 1713.³⁰

Jacob Wilhelm Lustig unsuccessfully tried to transplant this tradition to London during his visit in December 1732, bringing with him several trios "arranged from harmonious violin and traverso sonatas, much more suited to the organ than harpsichord pieces ["clavierstukken"], the neat performance of which proves that one player can do the same as three players in concerts".³¹ Unfortunately, no Dutch keyboard arrangements from the late baroque era have survived, unless Leonard Frischmuth's harpsichord transcriptions of six Tartini violin concertos, published in Amsterdam in 1755, are counted.³² In the case of the blind De Graaf this is understandable enough, but in general

one wonders in what form organists wrote down their arrangements. That they usually wrote them down seems the inescapable consequence of the fact that most more heavily scored works such as trio sonatas and concertos circulated, or were published, in parts (in contrast to sonatas for melody instrument and basso continuo, which were published in score). Probably these musical documents were easily lost after their owner's death, for this kind of personal *Gebrauchsmusik* was rarely published and did not enter the possession of the musical archive of the institution for which they worked (unlike the works composed by employees of churches and court chapels). The number of preserved Bach and Walther concerto transcriptions (22 and 14 respectively) is exceptionally high, even in a German context. Ironically, we would probably not have known of the three harpsichord sonatas by Sybrandus van Noordt (1659-1705), had not two of them been adapted for violin with basso continuo (or two solo violins) and recorder with basso continuo, thereby making them easier to sell.³³

It has been suggested that the scantily preserved sources of eighteenth-century carillon music allow us a glimpse of the kind of repertoire that organists played during that period. Most carillon players were also active in a separate capacity as organists. Certainly, they were as keen on displaying their virtuosity as any other instrumentalists. In Louvain in the Southern Netherlands Burney observed:

[...] I found, that M. [Willem Gommaar] Kennis [1717-89] is the most remarkable performer on the violin in point of execution, not only of Lovain [sic], but of all this part of the world. The solos he writes for his own instrument and hand, are so difficult, that no one hereabouts attempts them but himself, except M. Scheppen [Cornelis Schēpers?], the *Carillonneur*, who lately, piqued by the high reputation of M. Kennis, laid a wager, that he would execute upon the bells one of his most difficult solos, to the satisfaction of judges, appointed to determine the matter in dispute; and he gained not only his wager, but great honour by his success, in so difficult an enterprize. This circumstance is mentioned in order to convey some idea to my English readers, of the high cultivation of this species of music in the Netherlands. For there the inhabitants of every city think it is an indispensable point of honour, to tell every stranger, that their *carillons* are better than all others.³⁴

This quest for the impossible is sometimes reflected in the eighteenth-century carillon literature that has come down to us, too. Keeping in mind the profusion of first-class instruments in both the Northern and the Southern Netherlands, the number of preserved carillon compositions or arrangements from this century is

disappointingly small. The most important collections of eighteenth-century carillon literature from the Low Countries are the following: a collection of 49 pieces entitled *Beÿaert 1728* discovered fairly recently in the Antwerp City Archives; a large part of the carillon repertory of Johannes and Frederik Berghuys of Delft, eleven notebooks in the Delft City Archives dated 1775-1816 (father and son Berghuys were city carillonneurs from 1741 to 1835);³⁵ the dazzling preludes of Matthias Van den Gheyn (1721-1785), city carillonneur of Leuven (Louvain) from 1745-1785 and sometimes nicknamed "the Bach of the carillons"; a collection of marches by Boudewijn Schepers; and the carillon book compiled in 1746 by the Antwerp carillonneur, organist and violinist Joannes de Gruyters (1709-1772), who was appointed carillonneur of the two carillons housed in one of the towers of the local cathedral (the "Chapter", or church-owned, carillon and the city, or "Kermis", carillon) in 1740.³⁶

The title-page of De Gruyters' manuscript reads:

Andanten, / marchen, gavotten, Ariaen, giuen, / Corenten, Contre-dansen,
Allegros, / preludies, menuetten, trion, &. &. / Voor Den Beÿaert ofte /
klok-spil / Bij een vergaert ende opgesteld / Door mij / Ioannes de gruijters,
/ beÿart ofte klok-spilder der / stad ende Chatedraele / tot Antwerpen /
1746.³⁷

The book contains 190 numbered and four unnumbered pieces. This number looks impressive, but the impression is somewhat weakened by the fact that, for example, the repetition of a small piece such as no. 26 ("Soet chatarintjen") an octave higher is fully written out and counted as a separate piece (no. 27). Most of the pieces are anonymous. Minuets (81) and marches (31) are favoured. Several of the 63 pieces attributed to a named composer are taken from published keyboard music collections, often by musicians working in Antwerp who were probably personal acquaintances of De Gruyters: Dieudonné Raick, (Johann Conrad or Jan Thomas?) Baustetter, Willem de Fesch, Joseph-Hector Fiocco and others. Henri-Jacques de Croes figures prominently among this group with no fewer than 17 pieces, not all of which are known from other sources.

When I skimmed the volume some time ago, I was pleasantly surprised to find a complete transcription of Vivaldi's Violin Concerto in G major, RV 310, issued in his own day as Op. 3 no. 3. In published literature the source was not identified, but I found out later that Peter Bremer had compared De Gruyters' transcriptions with the original pieces attributed to a named composer (or, at least, the ones then

available in print) in an unpublished paper written during his studies at Utrecht University in 1983. As Peter Bremer is also a professional carillonneur, I gratefully take over here some of his technical observations on the Vivaldi transcription.

In De Gruyters' carillon book RV 310, transposed down a major second to F major, appears as a "Concerto par Mr Vivaldi" under the numbers 185-187 (pp. 144-149). The transposition was necessary because of the original key of the second movement, E minor, a key carefully avoided by De Gruyters, since it seems to have been found unsuitable for a carillon tuned in mean-tone temperament.

Of all the attributed multi-movement compositions, Vivaldi's is the only one to be transcribed in its entirety; only bar 76 of the third movement has been lost in the process. In all three movements the transcription is in two parts, except for three bars in the second movement and eleven bars in the third movement, which are notated in three parts. Normally, De Gruyters transcribes the *violino principale* part literally, though usually without the trills specified by the printed edition. Interestingly, he rejects the augmented fifth between the violin parts and the *basso* in bar 8 of the first movement, just as Bach did in his transcription for harpsichord, BWV 978. The bass part is subjected to more changes, not only in rhythmic details but often also in the choice of actual notes. Sometimes, a change is occasioned by harmonic considerations; in order to avoid having chords without a third in passages where the *violino principale* and the bass (or *bassetto*) part do not form one, the latter is sometimes altered to make a first inversion. At other times, especially in the finale, the original bass part is very busy and would have caused the large bass bells completely to drown the smaller high bells. De Gruyters avoids the problem intelligently by changing the semiquaver passages into series of crotchets. But there are also some rather arbitrary changes in De Gruyters' bass part that were not prompted by immediately understandable reasons.

Rather enigmatic, too, is the fact that De Gruyters transcribed the Largo in only two parts, sacrificing the middle voices even in this predominantly chordal piece. Admittedly, the heavy touch of the instrument's keyboard put a severe strain on the carillonneurs of those days, but the slow tempo would have allowed a virtuoso player like De Gruyters successfully to play the four-part chords of the original *arpeggio*. Did he fill in the written-out two-part skeleton during actual performance? This possibility seems to be supported by the few bars that feature three-part writing; the function of the extra notes seems to be to banish any harmonic ambiguity (see bars 16 and 18-19. In bars 18-19 De Gruyters forgot to add the necessary accidentals in the middle voice).

199

Concerto 2^{da} 1^o Violini

135

allegro

Handwritten musical notation for the first system, measures 135-136. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The bottom staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Handwritten musical notation for the second system, measures 137-138. The top staff continues the melodic line with some grace notes. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, measures 139-140. The top staff features a more intricate melodic passage with slurs and accents. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 141-142. The top staff has a dense, fast-moving melodic line. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 143-144. The top staff continues the fast melodic line. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical notation for the sixth system, measures 145-146. The top staff concludes the melodic line with a flourish. The bottom staff concludes the accompaniment.

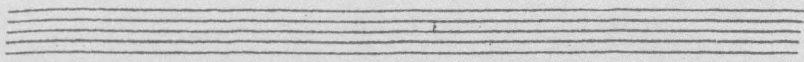
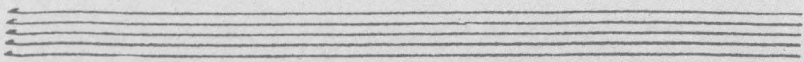
A handwritten musical score consisting of seven systems of two staves each. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly detailed, with many beamed notes and slurs. The final system concludes with a double bar line and the word "Fin" written in a cursive hand, with a large flourish underneath it.

146

168

Largo

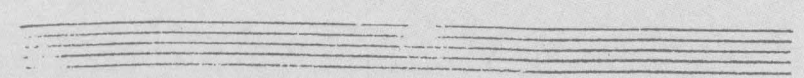
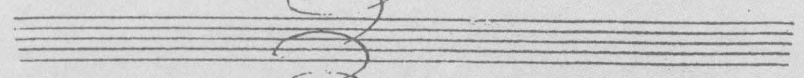
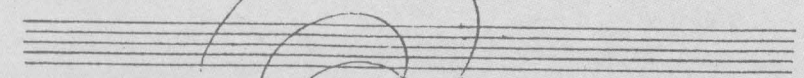
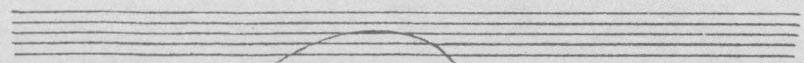
The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 146 at the top left and 168 on the left margin. The music is written on ten systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Largo*. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and complex patterns like triplets and sixteenth-note runs. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.



Volta

Pro

allegro



148

157

allegro

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains ten systems of music, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

199

Tin

According to Peter Bremer, the transcription as a whole is very successful, resulting in a wonderful showpiece and one of the highlights of eighteenth-century carillon literature.

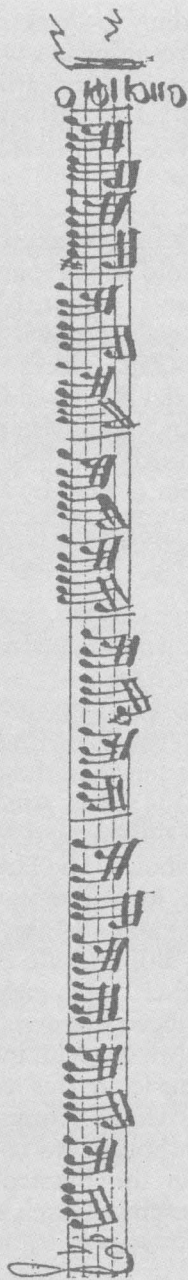
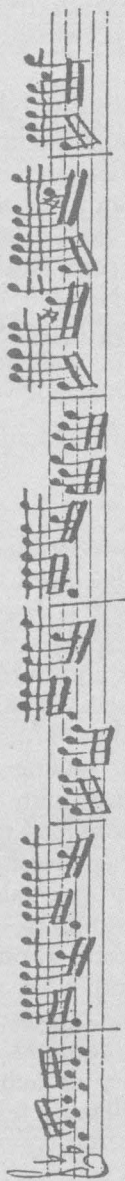
Summertime

For curiosity's sake I would like to mention here a short extract from the solo violin part of the first movement of the "Summer Concerto" in G minor, RV 315, from *Le quattro stagioni*: bars 31-51 have been copied down in a huge collection of Dutch provenance containing 758 pieces for unaccompanied melody instrument ("Koekoek del Sig: Vivaldi. Allegro. No. 746"). A final G minor chord was added by the copyist, showing that the piece was intended for violin in this context too. The manuscript was dated c. 1750 by J. W. Enschedé but c. 1770 by Marie Veldhuyzen.³⁸

Conclusion

In this article many aspects of the relation between Vivaldi and the Netherlands have had to be left undiscussed. Many further questions still need to be answered. To give just a few examples: it would be exciting to try to trace the history of the Le Cène *Nachlass* and its contents further than the booksellers and publishers Emanuel-Jean de la Coste (1743-46), Antoine Chareau (1746-48) and Jan Covens, Arnoldus Olofsen and Johann Julius Hummel.³⁹ The bookseller Nicolaas Selhof at The Hague and the catalogue of his *Nachlass*, which includes at least five flute concertos with titles not encountered elsewhere among Vivaldi compositions for flute (and in four cases nowhere at all), likewise invites further investigation.⁴⁰ The same goes for many other Dutch eighteenth-century catalogues containing music, which have been preserved in great numbers; a study of their contents would doubtless yield interesting facts about the dissemination of Vivaldi's music in this country. And what is one to think of the presumed Dutch origin of the music collection of the Wittenhorst-Sonsfeldt family, the contents of which are partly preserved in the Fürstenberg library at Schloss Herdringen?⁴¹ No doubt, research in Dutch archives still has a few surprises in store!

Kochek. ded. G. Princi. Allegro. N.º 746.



* The author would like to thank Drs J.A.A.M. Biemans, head curator of the manuscript department of the Library of the University of Amsterdam, René Rolff and Wim Stoffels of the Music Library of the Netherlands Broadcasting Company and Dr. Rudolf Rasch of the State University of Utrecht. This article is dedicated to Dr. Laura Schram-Pighi.

¹ C. BURNEY, *Muzikale reizen. Kroniek van het Europese muziekleven in de 18de eeuw*. Modern version of *Rijk gestoffeerd verhaal van de eigenlijke gesteldheid der bedendaagsche toonkunst; of, Karel Burney's ... Dagboek van zyne, onlangs gedaane, musicale reizen door Frankrijk, Italie en Duitschland, [...] vertaald en opgeluisterd door Jacob Wilhelm Lustig, organist te Groningen [...]*, J. Oomkes, Groningen, 1786 ["Richly upholstered account of the real condition of contemporary music, or, Charles Burney's ... diary of his recent musical travels in France, Italy and Germany, [...] translated and elaborated by Jacob Wilhelm Lustig, organist at Groningen", etc.]. New edition: Hadewijch, Antwerp/Anthos, Baarn, 1991. This is a translation of *The Present State of Music in France and Italy* (1771) and *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* (1773) in one volume, based on the German version published by C.D. EBELING and J.J.C. BODE as *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch ...*, 3 vols, Hamburg, 1772-1773. Modern English edition in P.A. Scholes (ed.), *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, 2 vols, Oxford University Press, London/New York/Toronto, 1959.

² For a good general introduction in English to Dutch musical life in the eighteenth century see R.A. RASCH, *The Dutch Republic*, in G.J. Buelow (ed.), *Man & Music: The Late Baroque Era: From the 1670s to the Mid-18th Century*, Granada/Macmillan, London etc., 1993, pp. 393-410 (with bibliography). Regular public concerts (in contrast to the much older tradition of occasional concerts by travelling virtuosi) may have started earlier than the generally accepted date of 1762, when Raimondi organized his first series. From the diary of the Amsterdam book-keeper and music-lover Jan de Boer one learns that the composer and violinist Hendrik Chalon (1715-89) held subscription concerts every two weeks in the concert hall above the stables of the riding-school – the same room where Mozart and his sister gave several concerts in January, February and April 1766. See K. VLAARDINGERBROEK, *Muziek en politiek in 1753: een Amsterdams schandaal in de Concertkamer*, "Mens en Melodie", 45, 1990, pp. 92-99.

³ On the early history of the Amsterdam Schouwburg see R.A. RASCH, *De muziek in de Amsterdamsche Schouwburg (1638-1664)*, "Spiegel Historiae", 22, 1987, pp. 185-190.

⁴ De Marre's *Eeuwgetyde* was performed on seventeen evenings. On the first and second occasion it partnered Langendijk's adaptation of Deschamps' tragedy. On the other 15 nights – the last being on 15 March – the *Eeuwgetyde* appeared with other tragedies or with allegorical plays and comedies. Only four combinations were used twice; most of the "supplementary" plays were given on just one occasion.

⁵ R.J.H. VELTKAMP, *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg. Een schouwburgfeest in 1738 naar zijn bronnen beschreven en geanalyseerd* ["The Centenary of the Amsterdam Theatre: a Theatre Festival Described and Analysed from the Sources"], Thesis doctorandus degree, Theatre Studies, University of Amsterdam, 1984.

⁶ M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Flourey, Paris, 1, pp. 24-25. D.F. SCHEURLEER, *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft van de 18de eeuw* ["Musical Life in the Netherlands during the Second Half of the Eighteenth Century"], Martinus Nijhoff, The Hague, 1909, pp. 195ff and especially pp. 210-213.

⁷ I know of only one recording of RV 562a – by Carmel Kaine (violin) and the

Academy of St. Martin-in-the-Fields, directed by Neville Marriner. This recording has been issued twice, on Philips 6833172 and Philips 6833260.

⁸ At present four lists of the musicians in the orchestra are known. Two essentially identical ones are included among the Schouwburg collection AUL XXI B 26. Two more form part of similar collections of documents pertaining to the Schouwburg and its centenary. These are today housed in (a) the Netherlands Theatre Institute (hereafter NTI), shelfmark B a 18, and (b) the Amsterdam University Library, shelfmark XXI B 25. The last two sources also contain lists of the eleven supplementary musicians, and the daily payments made to five of them. The lists of names in NTI B a 18 and AUL XXI B 25 have identical headings and list the names in the same sequence; only in the spelling of some of the names do a few small differences occur. The same is true of the lists of payments (in NTI B a 18 and AUL XXI B 25), neither of which is complete, since only the daily pay of the four members of the Kruinder family (totalling 8 ducats per evening) and of Johannes Ulhoorn (3 ducats per evening) is recorded. The main differences between the two lists of names in AUL XXI B 26 on the one hand and those in NTI B a 18 and AUL XXI B 25 on the other are the following:

– in XXI B 26 (both lists) “Kannibe Haubert” and Kruinder senior (“De oude Kruinder”) are numbered among the first violins without being identified as oboe players (as well).

– in XXI B 26 (both lists) two more second violinists are specified than in AUL XXI B 25 and NTI B a 18: Leendert van Vlissingen and “one more” (“noch een ander”) are not named in the last two sources. On the other hand, the lists in XXI B 26 do not include among the *first* violins the middle member of the Kruinder brothers (all violinists), Carel Kruinder – who was certainly there, however, as his name appears on both payment lists in NTI B a 18 and AUL XXI B 25. Is he to be equated with the mysterious “one more” mentioned among the *second* violins on the two lists in AUL XXI B 26? In that case, the lists in AUL XXI B 26 differ only by adding Leendert van Vlissingen’s name to the orchestra, giving a total of 25 players, compared to the 24 players in NTI B a 18 and AUL XXI B 25. Since most of the sources mention only 24 players, Veltkamp believes the lists in AUL XXI B 25 to be unreliable, an assumption that he sees confirmed by the fact that these sources do not identify Kannibe and Kruinder senior as oboe players but list them instead among the first violins and by the fact that “Kannibe Haubert” is an obvious slip of the pen for the player’s surname and instrument. In my view, however, it is possible that Kannibe and Kruinder senior played both the oboe and the violin. Moreover, the number of 25 musicians is quite possibly correct, since both payment lists (in XXI B 25 and NTI B a 18) contain *eleven* “foreign” musicians and the Schouwburg’s own orchestra normally comprised *fourteen* members at this time (Scheurleer, p. 200). Unaccountably, another description of the Schouwburg centenary in NTI B c 5 refers to as many as 27 musicians. This rather sketchy account states that for the first night a further 200 guilders were spent on the music (“extra muziek f 200:-”). This sum seems to be higher than the daily payments made to the eleven supplementary musicians: as stated earlier, Jan Ulhoorn received 3 ducats a day (approximately 15 guilders) and the four members of the Kruinder family 8 ducats (approximately 40 guilders). Neither in AUL XXI B 25 nor in NTI B a 18 is the money spent on the remaining six supplementary players specified, but it is unlikely that they altogether received more than 60 guilders per evening. This leaves a shortfall of 85 guilders – perhaps used for the travel expenses claimed by some of the eleven musicians.

⁹ *Aantekening van den opkomst en voortgang der Schouwburg tot op het vieren van het Eeuwgetyde derzelve op den 7 January 1738* [“Note on the foundation and progress of the [Amsterdam] theatre up to the celebration of its centenary on 7 January 1738”], manuscript in Leiden University Library, shelfmark Ltk 2136, p. 19: “Het getal der

Musicanten werd ook tot 24 personen vergroot, waertoe uit andere Landen de voornaemste daertoe werden opgezogt, welke Commissie, benevens de Directie over 't Orquest (voor zo lang het Eeuwspel zouden vertoont worden) aenden beroemde Musicant Ulhoorn werd opgedragen".

¹⁰ Cf. note 8. For the actors' pay see Veltkamp, *op. cit.*, p. 43b.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Aantekening* ..., p. 20: "Het Musicq dat voor 't spel, tussen de bedryven, en in 't einde zoude gespeelt worden, wierd verscheidenen malen de proef van genomen door de Regenten en eenige Liefhebbers; bestaende de Instrumenten daertoe, in een Clavecymbael, Bassen, Fioolen, Contra-bassen, Houbois, Trompetten, Waldhoornen, Keteltrommen, &c."

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21: "Voor Burgemeesteren dubbelt gelit, geweer gepresenteert, vliedeng vaandel en trom geroerd".

¹⁵ These collections are the following: 12 *Idee harmoniose* (12 trio sonatas Op. 1, c. 1735); 12 sinfonias for strings (Op. 2, c. 1736); 12 trio sonatas, Op. 3 (c. 1738; there is a later edition by Jan Covens). See A. DUNNING, *De muziekuitegever Gerbard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitegeverij in de achttiende eeuw* (Muziekhistorische Monografieën II), Oosthoek, Utrecht, 1966, pp. 29, 30, 45-46, 49.

¹⁶ The last two movements of the De Fesch work are given in score in F. VAN DEN BREMT, *Willem de Fesch (1687-1757?), Nederlands Componist en Virtuoso. Leven en Werk*, Paleis der Academiën, Brussels, 1949, pp. 331-340.

¹⁷ *Aantekening* ..., p. 24: "[...] een Jongske, Anth. Cruynen genaemt, ten hoogste tussen de 10 of 11 Jaeren berykende (wiens Vader en twee broeders mede tot het Orquest behoorde) [accompagneerde op de Fiool] alle de Partyen die gespeeld werden met een sonderlinge bekwaemheit, gepaerd met een aengeboorne vriendelykheit en aertigheit [...], zulx dit kind genoegsaem een yders hart tot zich trok, en ook van zeer vele begiftigt werd [...]"

¹⁸ L. VAN HASSELT, *Heeft Vivaldi in 1738 Amsterdam bezocht?*, "Mens en Melodie", 32, 1977, pp. 398-399.

¹⁹ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2389-0-94 (*olim* Cx 1062).

²⁰ It does not seem very useful to make here an exact comparison between RV 562 and RV 562a, since I have consulted RV 562 only in the old Ricordi edition (*Tomo 380*, ed. Gianfranco Prato), which is not wholly reliable. Particularly suspicious is the occurrence of a continuo part lacking the solo part with which it undoubtedly belongs! See first movement, bars 98-107.

²¹ K. HELLER, *Die deutsche Ueberlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (*Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, 2), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, pp. 26-27. Cf. M. FECHNER, *Bemerkungen zu einigen Dresdner Vivaldi-Manuskripten*, in A. Fanna and G. Morelli (eds.), *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Florence, 1988, pp. 775-784: 778. Fechner suggests that the scores for RV 568 and 571 were copied in 1726 in Venice, and thereby excludes the possibility that RV 571 was played by Pisendel in 1716-1717 (p. 779) but accepts Heller's hypothesis concerning RV 562. Indeed, it seems far-fetched to suppose that Pisendel brought a now lost score and blank Italian music paper with him to Dresden and reorchestrated the original.

²² The beginning of the second movement recalls the concertos RV 578 and RV 297 as well as the aria *Gelido in ogni vena*, originally composed for *Siroe, re di Persia*.

²³ Veltkamp assumes that the songs (preserved in the library of the Nederlands

Theater Instituut, shelfmark B c 7) were composed by the theatre's own leading singing actor ("zangmeester"), Jan (or Jean) David Papillon (Papilion, Papillion), who sang in no fewer than seven of the nine songs included in the *Eeuwgetyde*. I can add here that the French *ariette*, *O Dieux! versez toujours vos dons incomparables*, which he and the singing actress Anna Bocan performed together during the banquet for all the actors after the first performance of the *Eeuwgetyde*, is certainly ascribed to him in AUL XXI B 25 (*Historie ...*, pp. 19-20; the song is also preserved in NTI B c 7, with a text in Dutch). This duet is strikingly similar to the kind of vocal music used in the play itself.

²⁴ See note 12.

²⁵ *Aantekening ...*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 23: "[...] een Zyn [werd] gegeven, om het Spel te beginnen, waerop aenstonts een aengaenaem Concert van alle Instrumenten gehoord werd, waerop ook onder het geluit van Keteltrommen, Trompetten, en Waldhoornen het Gordyn geopent werd, waerop men onder een fraey Musycq, een Wolk zach nederdalen, die zich opende, wanneer daer uyt de beroemde Tooneel-Speeler Jan Punt (verbeeldende Apollo) tevoorschyn quam, met een Zon op 't hoofd, en een Harp in de Handt. Op dit gezicht werd weder aenstonts een verandering van Musicq gehoord, totdat de Wolk tot aen de grond was nedergedaelt, wanneer de genoemde Speeller naderde, en een aenspraek (in verzen voor het Spel gedrukt) aen hunne Groot Achtb: deed [...]".

²⁷ A. DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, Frits Knuf, Buren, 1981, 2, p. 105.

²⁸ See J. Kindermann (ed.), *Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung*, 3, Bärenreiter, Kassel etc., 1992, p. 160. The transposition to D major is probably due to the fact that the instrumentation is now given as "Flauto Traversier, 1 Violin, Viola & Basso"; D major is the key in which the old transverse flute was pitched.

²⁹ The quotation from Mattheson's *Das beschützte Orchestre* is taken from H.-J. SCHULZE, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen - Studien- oder Auftragswerke?*, "Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft", 18, 1973-1977, pp. 80-100: 85. According to his autobiography Mattheson stayed in Holland in 1704. He possibly returned there in 1712-1713 as a diplomat: see Schulze, p. 86.

³⁰ H.-J. SCHULZE, *J.S. Bach's Concerto-Arrangements for Organ: Studies or Commissioned Works?*, "The Organ Yearbook", 3, 1972, pp. 4-13. The article referred to in note 29 is a slightly expanded version of the same article in German. A good summary of Bach's keyboard transcriptions of Italian concertos and some unanswered questions still surrounding them is found in P. DRUMMOND, *The German Concerto. Five Eighteenth-Century Studies*, Clarendon Press, Oxford, 1980, pp. 1-17.

³¹ Cited after J. DU SAAR, *Het leven en de werken van Jacob Wilhelm Lustig, organist te Groningen (geboren 1706, overleden 1796)*, Alsbach, Amsterdam, 1948, pp. 35-36.

³² See M. DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1935, p. 198. In Dounias' catalogue the violin concertos arranged by Frischmuth have the following numbers: 9, 32, 50, 63, 81 and 98. Frischmuth died in Amsterdam on 3 October 1764. He was appointed organist of the Nieuwe Zijdskapel on 26 July 1763. He was in Amsterdam by 1762 at the latest; see "Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis" 8, 1905-1908, p. 151. The edition of the Frischmuth transcriptions by the bookseller and publisher Arnoldus Olofsen should be dated around 1755. See J.W. ENSCHEDE, *Arnoldus Olofsen, muziekuutgever te Amsterdam in 1755*, "TVNM", 8, 1905-1908, pp. 45-56: 51.

³³ SYBRANDUS VAN NOORDT, *Sonate per il cimbalo appropriate al flauto & violino ... Opera prima*, Amsterdam, c. 1700-1702, published with a new title-page by Estienne Roger in 1704. The collection contains three sonatas (one in two versions): one for recorder and basso continuo, one for violin and basso continuo also given in a transcription for two violins without basso continuo and a sonata "à Cimbalo Solo". As it used to be thought that the collection first came out c. 1690, the harpsichord sonata was viewed as the earliest solo sonata for harpsichord printed outside Italy. See W.S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, University of North Carolina Press, New York, 1972, pp. 341-342. This date was proved to be wrong by R. Verhagen in his *Sybrandus van Noordt – organist van Amsterdam en Haarlem 1659-1705*, Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars-Vereniging, Amsterdam, 1989, pp. 147, 154. Intriguingly, the so called harpsichord sonata cannot have been written for harpsichord in the form in which it was published, as was remarked by Rudolf Rasch in his review of Verhagen's book in the "Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", 40, 1990, pp. 83-86: 85. This work, too, gives the impression of being an arrangement for solo instrument and basso continuo made after a work for harpsichord.

³⁴ SHOLES/BURNEY, *op. cit.*, 2, p. 22. In 1772 Matthias Van den Gheyn was the only carillonneur active in Louvain. "Scheppen" in Burney's text may be identical with Cornelis Schepers, who in 1772 was appointed carillon player in Aalst (as successor to his more famous father, Boudewijn Schepers). The names of Schepen or Schepers occur neither in the Louvain citizen records nor in the city accounts, where the payments made to the city carillonneur are recorded year by year. Burney probably confused Van den Gheyn with Schepers, whose name does not figure in the section on Aalst. His anecdote could also refer to a contest between Van den Gheyn and Kennis. See E. Schreurs (ed.), *Charles Burney's muzikaal reisverslag met betrekking tot de Lage Landen VII. Van Brussel, via Leuven, Luik en Maastricht naar Duitsland*, "Musica Antiqua", 10, 1993, pp. 8-20: 15.

³⁵ On father and son Berghuys and their carillon repertoire see L.J. MEILINK-HOEDEMAKER, *Luidklokken en speelklokken in Delft: een cultuur-historische studie over een Nederlands erfgoed*, Meinema, Delft, 1985, pp. 94-105, 236-238. Such composers as Corelli, Geminiani, Locatelli and Scarlatti are included, but Vivaldi's name is missing.

³⁶ On Gruytters, the most important study remains P. VERHEYDEN, *Het Beiaardrepertorium van Joannes de Gruytters (Antwerpen, 1746)*, "Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres, Mechelen 1922", L. Godenne, Mechelen, pp. 149-186. Some new biographical material is found in G. SPIESSENS, *Muziekleven en muzikanten te Antwerpen 1700-1750*, in T. Fair and G. Huybens (eds.), *Aspecten van de 18de-eeuwse beiaardkunst in de Nederlanden. Bijdragen rond de uitgave van een Vlaams beiaardboek van 1728, (Jaarboek van het Vlaams centrum voor oude muziek, 1)*, VZW Musica, Peer, 1985, pp. 73-107: 82-83.

Several eighteenth-century *versteekboeken* ("roset books", books of music arranged for mechanical instruments) from the Netherlands have been preserved. Fortunately, we sometimes know what kind of music was inscribed on the carillon drum even if the original *versteekboeken* are lost. For the carillon of the Alkmaar Waagtoren we have a manuscript giving short titles of all the pieces that were selected for the drum from 1688 to 1727. Apart from Genevan psalm melodies, marches and numerous folk tunes, one finds pieces from contemporary French operas, extracts from Bonporti, Corelli and Vitali and, apparently, newly written pieces by local carillonneurs. It goes without saying that a carillonneur in the Roman Catholic Southern Netherlands would not include the Genevan psalm melodies. See H.C. ROGGE, *Register der klokkendeunen van den*

Alkmaarschen Waagtoren, "Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis", 5, 1895-1897, pp. 274-280.

³⁷ In 1968 the Eijsbouts Bell Foundry in Asten (Holland) published a facsimile of the original manuscript now in the library of the Flemish Conservatory of Music in Antwerp. Since 1971 this edition has been available from Broekmans & Van Poppel, Amsterdam.

³⁸ Amsterdam, Toonkunst Library, shelfmark 205 F 38-39. For a description of this source, see M. VELDHUYZEN, *Eine Amsterdamer Melodien-Handschrift aus dem 18. Jahrhundert*, in L. Finscher and C.H. Mahling (eds.), *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, Bärenreiter, Kassel etc., 1967, pp. 357-361.

³⁹ Cf. A. DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, Frits Knuf, Buren, 1981, 1, p. 300; R.A. RASCH, *Estienne Roger en Michel-Charles le Cène, Europese muziekuitgevers te Amsterdam, 1696-1743*, "Historisch Tijdschrift Holland", 26, 1994, pp. 292-313: 297.

⁴⁰ See M. TALBOT, *Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof*, "Informazioni e studi vivaldiani", 6, 1985, pp. 57-63.

⁴¹ Cf. J. DOMP, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelsböfen im XVIII. Jahrhundert*, H. Krumbiegel Nachf., Düsseldorf, 1934, p. 124.

Echi veneziani lungo i canali nordici: musiche vivaldiane nei Paesi Bassi

(Sommarrio)

In questo articolo l'autore (ri)esamina alcuni aspetti del complesso rapporto che esiste fra la biografia e l'opera vivaldiana da una parte, e la cultura musicale dei Paesi Bassi della prima metà del Settecento dall'altra. La celebrazione del centenario dello *Schouwburg* (Teatro) d'Amsterdam nel 1738 viene descritta sulla base dei numerosi documenti d'archivio conservati. Di particolare interesse è una descrizione manoscritta anonima, ora nella biblioteca dell'Università di Leida, stilata da «un amico» dell'autore del nuovo dramma allegorico recitato per l'occasione, l'*Eeuwgetyde* del poeta Jan de Marre. Questo documento fornisce numerosi dettagli sulle faccende musicali del centenario – musicisti, cantanti, l'uso della musica durante le rappresentazioni – senza mai far cenno a una presenza personale di Vivaldi, ammessa da molti suoi biografi ma già messa in dubbio dal musicologo olandese Van Hasselt nel 1977. Numerose fonti, fra le quali la descrizione anonima già ricordata e due liste di pagamento, assegnano la direzione dell'orchestra (aumentata di 11 «forestieri» e comprendente 24 o 25 musicisti) per tutto il periodo in cui l'*Eeuwgetyde* fu recitato (17 volte dal 7 Gennaio al 15 Marzo del 1738, sempre in combinazione con vari altri drammi), all'organista locale della *Oude Kerk* («chiesa vecchia»), Johannes Ulhoorn. Fra i documenti musicali pervenuti in relazione al centenario – le parti per 10 concerti di autori diversi e la partitura anonima delle 9 canzoni i cui testi si trovano nel libretto pubblicato dell'*Eeuwgetyde* – figura anche il concerto in Re maggiore, RV 562a. La natura delle parti strumentali di RV 562a sembra escludere che questa composizione sia frutto di una commissione a Vivaldi; probabilmente si tratta dell'elaborazione anonima d'una partitura non ottenuta direttamente dal compositore.

La seconda parte dell'articolo è dedicata all'elaborazione del concerto per violino in Sol maggiore, RV 310 (Op. 3 n. 3), che fa parte di un libro composto di 194 pezzi per carillon, scritti oppure elaborati nel 1746 dal suonatore dei due carillons del campanile della cattedrale di Anversa, Johannes de Gruyters (1709-1772). I movimenti del concerto furono tutti e tre trasposti alla seconda maggiore inferiore (rispettivamente Fa maggiore, Re minore e Fa maggiore), e sono numerati separatamente (nn. 185-187).

Antonio Vivaldi chierico veneziano

Gastone Vio

Malgrado quanto può essere stato scritto su Antonio Vivaldi chierico¹ (e successivamente prete veneziano), possiamo affermare con tutta sicurezza che non è mai esistito – riguardo alla sua formazione religiosa – un «caso Vivaldi», in quanto egli arrivò al sacerdozio percorrendo la trafila comune a tutti i chierici veneziani del suo tempo senza aver frequentato né il seminario diocesano né quello ducale. Divenne sacerdote senza ricorrere a ripieghi o a scappatoie, né si trovò mai nella necessità di cercare un parroco pietoso che lo tenesse presso di sé, né come «allievo» né come «apprendista», quasi avesse dovuto vivere in prima persona le vicende de *L'apprendista stregone* di Dukas.

Già prima delle direttive del Concilio di Trento per la costituzione dei seminari diocesani, esistevano a Venezia le «scuole sestierali»,² nelle quali andava formandosi il clero con una preparazione culturale certamente non profonda ma adeguata ai tempi ed alle specifiche attività che attendevano il futuro prete nell'ambito della parrocchia, particolarmente in ordine alle cerimonie ed al canto liturgico. I risultati di questa preparazione crediamo siano constatabili nelle singolari parole di lode che i Visitatori Apostolici indirizzarono nel 1581 ai sacerdoti veneziani, rilevando come le loro chiese, quanto a ricchezza di arredi ed a sfarzo nelle celebrazioni liturgiche, potevano paragonarsi a chiese vescovili più che a semplici chiese parrocchiali.³

Anche dopo il Concilio tridentino, pur esistendo due seminari, quello diocesano per la formazione del clero cittadino e quello ducale per il clero marciano, le antiche scuole sestierali di Venezia conservarono la loro ragione di essere, a causa della scarsa capienza del seminario diocesano (che poteva accogliere solo poche decine di alunni) ma, soprattutto, per le difficoltà di carattere economico delle parrocchie e delle famiglie di origine dei futuri sacerdoti, i quali, a differenza degli alunni del seminario ducale che venivano ammessi a titolo gratuito, dovevano versare un contributo per le spese di gestione.

Ogni giorno, in ognuna delle 70 chiese parrocchiali di Venezia, venivano celebrate parecchie messe, anche 30 o 40, alle quali frequentemente se ne aggiungevano altre (anche cento e più, a volte), che un defunto, con disposizione testamentaria, poteva aver richiesto che venissero celebrate, in parrocchia, prima della sua sepoltura.⁴ Non mancavano, nelle parrocchie, inservienti sempre a disposizione, i chierichetti appunto, tra i quali (i più impegnati), ogni parroco aveva modo di scegliere quelli che fossero da avviare al sacerdozio, ammettendoli alla

«vestizione clericale», che rappresentava il primo passo nella «carriera ecclesiastica». Era importante la data della vestizione clericale perché, a parità di condizioni, serviva come punto di riferimento su cui basare la «precedenza» rispetto ad altri chierici della stessa chiesa. Quella della ordinazione sacerdotale sarebbe stata una successiva data di riferimento per stabilire la precedenza tra i sacerdoti della stessa parrocchia.⁵

I parroci di Venezia avevano, *ab antiquo*, la facoltà di conferire ai loro piccoli, fedeli e scelti collaboratori, una volta accertata la loro attitudine di arrivare al sacerdozio, l'uso della veste talare anche al di fuori del servizio liturgico. Questi futuri chierici dovevano essere esenti da quei difetti fisici che avessero potuto dare adito a scherno: orbi, gobbi, storpi, blesi, epilettici, di per sé non potevano essere ammessi alla vestizione clericale perché non avrebbero mai potuto diventare sacerdoti. Nei parroci c'era anche un certo impegno, a quanto si legge in un documento settecentesco, di non scegliere i loro chierici «tra la gente necessaria al pubblico servizio come sono i figli di arsenalotti e gondolieri», così come non ne sceglievano tra «l'infima plebe». Dai sacerdoti veneziani che nel corso del Settecento divennero parroci o membri dei capitoli parrocchiali, sono rappresentate quasi tutte le attività artigianali, eccettuati appunto gli arsenalotti ed i gondolieri (alcuni sacerdoti sono figli di generici «barcaroli».)⁶

I chierichetti che avessero mostrato maggiore impegno nel servizio dell'altare e costanza nel portare con serietà la veste talare, venivano in un secondo tempo presentati all'autorità ecclesiastica per essere ammessi alla tonsura clericale, e accedere quindi ai vari ordini: prima i quattro minori che sono ostiariato, lettorato, esorcistato, accolitato; poi i tre ordini maggiori: suddiaconato, diaconato, presbiterato.

Prima della ammissione alla tonsura ecclesiastica, che è quasi la porta che introduce ai vari ordini successivi, venivano escussi dalla autorità ecclesiastica due testi per provare la legittimità dei natali del futuro sacerdote, la sua buona indole, l'onestà della famiglia d'origine.

Ogni parroco poteva scegliere come suo futuro chierico chiunque avesse voluto, anche se non abitava di fatto nella sua parrocchia. Per un ragazzo desideroso di avviarsi al sacerdozio era essenziale trovare un parroco benevolo che lo ammettesse alla vestizione clericale. Fino a quando non avesse raggiunto il sacerdozio quel chierico poteva spostarsi da una parrocchia all'altra, sempre che avesse trovato un parroco disposto ad accettarlo. Nella seconda metà del Settecento la cosa avrebbe presentato una difficoltà in più perché non bastava aver trovato un parroco benevolo ma occorreva che in quella data parrocchia ci fosse stato anche un posto vuoto disponibile: il 6 marzo 1752 infatti, per decisione del Consiglio dei Dieci, ad ogni parrocchia, eccettuate quelle che

avevano sede in chiese di religiosi, eccettuate pure S. Marco e S. Giovanni di Rialto,⁷ era stato assegnato un certo numero di chierici, che per nessuna ragione poteva essere superato.

Il capitolo parrocchiale era formato dal parroco e dai sacerdoti eletti dal capitolo stesso. Il più delle volte si trattava di 3 sacerdoti che affiancavano il parroco con il titolo di suddiacono, diacono, presbitero.⁸ In alcune parrocchie vi era anche il titolo di accolito.⁹

Nel caso concreto di Vivaldi vediamo che, come tonsurato e ostiario apparteneva alla parrocchia di S. Geminiano, successivamente con il lettorato (il secondo degli ordini minori) apparteneva a quella di S. Giovanni in Oleo, che era, «geograficamente», più vicina alla sua abitazione paterna (situata in S. Giovanni in Bràgora) che non la parrocchia di S. Geminiano. Apparteneva ancora a S. Geminiano quando venne ammesso al suddiaconato,¹⁰ ma quando divenne diacono e soprattutto quando divenne sacerdote *ad titulum servitutis ecclesiae*,¹¹ lo vediamo ascritto alla parrocchia di S. Giovanni in Oleo, alla quale avrebbe dovuto restare legato ricevendo, in cambio delle sue prestazioni sacerdotali, il necessario per vivere. Nel caso del suo mancato servizio, la parrocchia, con buona pace di tutti, non gli avrebbe data alcuna assistenza sul piano economico, senza recriminazioni, come appunto avvenne.

Antonio Vivaldi ricevette la veste talare in un imprecisato giorno dell'anno 1693¹² da prè Giovanni Cavalli, parroco a S. Geminiano dall'11 aprile 1687. A S. Giovanni in Oleo, alla stessa data, era parroco da 39 anni prè Giovanni Maggia al quale, il 23 gennaio 1699, subentrò il quarantasettenne prè Antonio Andreis.

Sono molto scarsi i dati relativi alla popolazione ed al clero delle 70 parrocchie di Venezia tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento: solo dopo la metà di quel secolo troviamo dati un po' più soddisfacenti.

La parrocchia di S. Geminiano, con le sue 1.600 anime, era relativamente piccola, quanto a territorio, quasi schiacciata tra la parrocchia di S. Moisè, che contava nel 1751 circa 8.000 abitanti, e quella di S. Marco. A quella data, nel capitolo di S. Geminiano il parroco era affiancato da due presbiteri, un diacono, due suddiaconi e due accoliti. I chierici erano 9, e 21 i «giovani di chiesa», cioè i sacerdoti a suo tempo ammessi al presbiterato *ad titulum servitutis ecclesiae* con l'impegno di prestare il loro servizio in quella parrocchia.¹³

Alla stessa epoca nella parrocchia S. Giovanni in Oleo, che conta circa 2.000 anime, il parroco, nel capitolo, era affiancato da due presbiteri, un diacono ed un suddiacono. I chierici erano 16 mentre i giovani di chiesa erano 26.

Vivaldi, che come chierico aveva iniziato la sua preparazione al sa-

cerdozio nella parrocchia di S. Geminiano, celebrando la sua prima messa solenne a S. Giovanni in Oleo divenne giovane di chiesa in quest'altra parrocchia.

Volendo indagare se e quali ragioni possano aver indirizzato il piccolo Antonio prima a S. Geminiano e poi a S. Giovanni in Oleo, crediamo siano da escludere favoritismi o interessi musicali tra il Cavalli, parroco di S. Geminiano, ed il padre del nostro chierico. Ci potrà essere stata, seppur ci sarà stata, una qualche relazione d'amicizia ma nulla di più. Crediamo che la stessa cosa si possa supporre anche nei confronti dell'Andreis, il parroco di S. Giovanni in Oleo, che lo accettò tra i suoi giovani di chiesa i quali, anche a quei tempi, erano discretamente numerosi.

Tra le discipline che si insegnavano nelle scuole sestierali, solo per il «canto fermo» troviamo nelle singole parrocchie un ripetitore; questi era, solitamente, uno dei preti di chiesa con il titolo di «maestro di canto».

Il patriarca Barbarigo, non sapremmo specificare in quale data, in ogni caso dopo il sinodo del 1714, aveva ordinato che ogni chierico, prima di essere ammesso all'ordine sacro, doveva sottoporsi ad un esame alla presenza del maestro di canto nominato dallo stesso patriarca, per un controllo sulla sua capacità di eseguire le melodie liturgiche.

Non di rado l'incarico di maestro di canto veniva esercitato, nelle parrocchie, a titolo gratuito, della qual cosa si teneva conto quando, nella stessa parrocchia, fosse stato aperto un concorso per accedere al primo grado dei titoli capitolari.

I chierici, oltre all'obbligo del servizio nella chiesa parrocchiale e la frequenza alla scuola sestierale, avevano anche quello della recita in coro dell'Ufficio della Madonna.¹⁴

Qualche parroco, nelle relazioni del 1751, ricorda questo obbligo dei chierici, che sarebbe stato seriamente compromesso se si fosse per davvero attuata la ventilata decisione del Consiglio dei Dieci con la quale veniva imposto che in ogni parrocchia vi fossero solamente tre chierici.¹⁵

Come si è già detto, le premesse basilari per chi avesse voluto avviarsi al sacerdozio erano la integrità fisica, la provenienza da famiglia onesta, la buona disposizione; ma per poter accedere ai privilegi del clero veneziano (essere ammesso al sacerdozio *ad titulum servitutis ecclesiae* e poter essere in grado di concorrere ai titoli capitolari), era richiesto che il futuro sacerdote fosse nato a Venezia.

Nel caso in cui qualche aspirante al sacerdozio, pur appartenendo a famiglia tradizionalmente veneziana, fosse nato, sia pure per qualche fortuita combinazione, fuori di Venezia, questi doveva presentare al Se-

nato una richiesta di sanatoria (che senza alcuna difficoltà veniva concessa). Non erano casi frequentissimi, ma se ne trovano, e sono provati, all'occorrenza, o con l'esibizione della copia del decreto senatoriale, o con l'indicazione della data del decreto stesso.

Nei casi, pure rari, di chi, nato e cresciuto in altra religione (i casi concreti parlano di ebrei), avesse poi ricevuto il battesimo a Venezia, non vi era bisogno di alcun ricorso. Forse il caso più indicativo è quello di prè Giuseppe Dafin, membro del capitolo di S. Barnaba, nella qual parrocchia il 20 aprile 1712, malgrado i suoi 75 anni, con i suffragi di tutti i 60 votanti venne eletto parroco,¹⁶ e resse la parrocchia per sei anni e mezzo. Si chiamava Abramo quando, a circa due anni di età, ricevette il battesimo, il 9 luglio 1639, assieme al padre che si chiamava Salomone.

Riguardo al Dafin c'è una patente datata 15 giugno 1667, siglata dal patriarca Francesco Morosini, con la quale si concedeva al presbitero Giuseppe Dafin «...celebrandi eius primam missam et solemniter, et alias successive...». Quei sacerdoti che lo avessero ostacolato in questo suo diritto sarebbero incorsi, *ipso facto*, nella pena della sospensione *a divinis*. Crediamo che un'analoga patente fosse rilasciata a tutti i «novelli sacerdoti».

Per comprovare la loro idoneità era sufficiente che i singoli chierici esibissero il loro atto di battesimo rilasciato dal parroco, o dalla Presidenza dell'Istituto dei Catecumeni per coloro i quali, nati in altra religione, si fossero poi fatti cristiani.

Prima dell'ammissione ai singoli gradi dell'ordine sacro, i chierici dovevano essere sottoposti ad uno specifico esame relativo al grado cui stavano per essere ammessi. Nel corso di questo esame, sia pure raramente, è avvenuto che qualcuno fosse respinto.

I parroci, ogni anno, con una relazione scritta, dovevano esprimere un giudizio sui singoli loro chierici, non tanto sul profitto scolastico, che competeva ai loro insegnanti, quanto sulle loro prestazioni nel servizio alla chiesa, sulla frequenza e l'impegno nei confronti della scuola parrocchiale della Dottrina Cristiana, sulla comunione mensile, la recita dell'Ufficio della Madonna, la diligenza nella partecipazione personale quando, in parrocchia, veniva portata la comunione agli ammalati.

Tra le pagine di un registro di Curia abbiamo trovato una di queste relazioni, scritta da un vecchio parroco: i chierici dei quali si fanno i nomi e si indicano le manchevolezze li incontriamo, a distanza d'anni, tra i membri del capitolo di quella stessa parrocchia. Con tutta probabilità quella relazione scritta non è mai giunta a destinazione, e l'averla trovata in una sede del tutto inattesa forse ne è la prova.

Per riprendere il discorso su Antonio Vivaldi possiamo aggiungere che anche nei suoi confronti fu osservata la stessa prassi: non pare che la sua condotta, come chierico, abbia mai dato adito a rilievi particolari.

Molti si sono chiesti come e perché Antonio Vivaldi sia stato indirizzato al sacerdozio, e ne hanno dato varie risposte.¹⁷ Sacerdozio e passione per la musica si potevano accompagnare egregiamente: non sono pochi i musicisti che si sono fatti sacerdoti ed il caso Monteverdi (vedovo con figli) non è l'unico.¹⁸

Crediamo che il musicista veneziano Lodovico Fuga, sebbene sia stato un maestro di musica non proprio da dimenticare, sia rimasto poco meno che ignorato da tutti, all'infuori della cerchia di chi, ai suoi tempi, lo conobbe personalmente.¹⁹ Dal suo testamento apprendiamo che tutta la sua interessantissima biblioteca musicale era destinata ad Antonio Lotti, che era stato il suo allievo prediletto. Scrive infatti il Fuga:

[...] lascio tutti li miei libri musicali al signor Antonio Lotti, fu mio discepolo et carissimo amico anzi figliolo in amore innanzi che andassi in Gierusalemme, et era in tempo di potersene di quelli servire, ma il Signor Dio gl'ha concesso gratia di poter viver senza musica, onde questi gli sariano d'imbarazzo, come os ad os n'habbian fatto discorso, onde volendo pure lasciarli qualche memoria del mio amore, gli lascio il mi cembalo stimato di Domenico da Pesaro, o sia d'altri, certo di buon'armonia e tenuto in concio, potrà ricever l'honore d'esser tasteggiato dalle sue dote mani, il che anco gli servirà d'arricordo quando su lo stesso prese tante volte lettione dalla mia debolezza, alli Due Ponti:²⁰ e far un atto di ringraziamento a Dio, che da piccolo discepolo l'habbi con la di lui gratia et assistenza ridotto ed esser primo organista di san Marco [...].²¹

Il Fuga considerava la dedizione alla musica quasi come un sacerdozio, e forse per questa sua convinzione, in età avanzata, volle farsi sacerdote.

Ci si può chiedere se l'essere prete potesse aver rappresentato un vantaggio per chi voleva dedicarsi alla musica. Non pare che fosse questo uno stato particolarmente utile per trovare le porte aperte. Nei casi di concorso, quando si doveva nominare qualche nuovo strumentista o cantore nella cappella marciana o in uno dei quattro Ospedali di Venezia, non si richiedeva al concorrente lo stato sacerdotale; e neppure quando in qualche casa nobile si cercava un maestro di musica si richiedeva che l'eligendo maestro fosse prete, ma si cercava persona davvero versata nell'arte musicale e di indiscussa capacità didattica.

¹ Il termine «chierico» va inteso in questo articolo come riferito al giovane che percorre i vari gradi (o ordini) di preparazione al sacerdozio. Il «chierichetto» è il ragazzo addetto al servizio all'altare, che indossa la veste talare solamente nel corso delle cerimonie liturgiche.

² La città era divisa in sei contrade, i sestieri appunto, che sono gli stessi che la suddividono anche oggi.

³ F. CORNER, *Ecclesiae Venetae Antiquae Monumenta*, [...] Venetiis MDC-CXXXIX, T. 13, p. 178.

⁴ Grazie all'abbondanza del clero cittadino, i molti sacerdoti extra diocesani e i religiosi presenti a Venezia, queste richieste, non proprio rarissime, non creavano problemi. Nelle chiese parrocchiali, in genere, c'erano sette altari, ed a volte anche altarini mobili.

⁵ Le questioni di precedenza erano molto sentite allora nei «capitoli» parrocchiali. Non in tutte le 70 parrocchie il parroco era affiancato dal capitolo. Erano senza capitolo le 7 parrocchie che avevano sede in altrettante chiese di religiosi (5 femminili: S. Lucia, S. Croce, S. Provolo, S. Severo e S. Giustina; 2 maschili: S. Salvador e S. Gregorio). All'epoca – inizio del Settecento – anche le parrocchie di S. Biagio e di S. Vio non avevano capitolo.

⁶ Tutti i gondolieri erano indubbiamente uomini di barca, ma non tutti gli uomini di barca erano gondolieri. Chi avesse voluto esercitare l'attività di gondoliere avrebbe dovuto sostenere un esame pratico: condurre la gondola in determinati rii della città per imboccare i quali – o per uscire dagli stessi – gli spazi sono tali (è questione di centimetri) che l'imbarcazione deve essere manovrata con particolare abilità per non sbattere sui muri con il ferro di prua o con il riccio di poppa.

⁷ Archivio di Stato di Venezia (useremo la sigla ASV), *Consiglio dei Dieci, Comune*, Registro 202, c. 2. La chiesa di S. Giovanni di Rialto era direttamente soggetta al Doge come lo era la chiesa di S. Marco.

⁸ In alcune parrocchie i tre titoli erano raddoppiati o anche triplicati, così vi era il primo, il secondo ed il terzo sacerdote appartenente al dato titolo. Si accedeva al capitolo con il titolo suddiaconale, per concorrere al quale, in caso di vacanza del titolo, qualunque sacerdote della parrocchia poteva presentare la propria candidatura. Nel caso di elezioni e a parità di voti in seno al capitolo, la soluzione veniva affidata all'autorità ecclesiastica, alla quale veniva presentato anche il *curriculum* dei concorrenti. Nel corso del Settecento ciò si è verificato almeno 7 volte sui circa 1300 suddiaconi eletti nel secolo. Dal titolo minore si passava, sempre per votazione del capitolo, a quelli superiori a mano a mano che si rendevano vacanti.

⁹ Sebbene facessero parte del capitolo, gli accoliti pare non avessero voce attiva nel medesimo: non sono mai convocati quando si tratta di eleggere nuovi membri del capitolo, o per la elezione del nuovo parroco.

¹⁰ Questa asserita appartenenza alla parrocchia di S. Geminiano al momento dell'ammissione al suddiaconato crediamo che più che una realtà sia dovuta ad un *lapsus calami*.

¹¹ Per effetto dell'indulto di Papa Sisto V datato 30 dicembre 1596, a Venezia i chierici privi del «patrimonio ecclesiastico», stabilito dal Concilio di Trento, potevano essere ammessi al sacerdozio *ad titulum servitutis ecclesiae*.

¹² Anteriormente al 17 giugno 1693, quando vennero escussi i testi per la sua ammissione alla tonsura clericale. Vedi G. VIO, *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1, 1980, p. 32.

¹³ Per indicare i sacerdoti che erano stati ammessi al presbiterato *ad titulum servitutis ecclesiae* viene usato indifferentemente sia il termine «giovani di chiesa» che il termine «alunni di chiesa».

¹⁴ Prè Francesco Zuliani, parroco a S. Giovanni di Rialto, nel suo testamento dato 16 dicembre 1707 lascia un ducato da darsi ogni tre mesi ai chierici di chiesa che recitano, nelle feste, l'Ufficio della Madonna. Prè Domenico Pace, primo prete del capitolo di S. Felice, che era stato maestro di canto per i chierici di parrocchia, nel suo testamento del 22 luglio 1728 chiede che i medesimi, dopo l'Ufficio della Madonna, recitino ogni mattino, sulla sua tomba, il *De profundis* (A S V, *Notarile testamenti*, Busta 611, rispettivamente Cedola 209 e Cedola 38).

¹⁵ Il primo disegno di drastica riduzione dei chierici prevedeva che ogni parrocchia, indipendentemente dalla sua estensione e popolazione, dovesse avere solamente tre chierici.

¹⁶ L'elezione del parroco, a Venezia, avveniva, per legge del Consiglio dei Dieci, due o tre giorni dopo la morte del parroco precedente. Si svolgeva in due tempi: al mattino era il capitolo che si riuniva «nel suo luogo solito» (che solitamente era la sacrestia) per indicare (con votazione) il nuovo parroco, in serata si radunava il corpo elettorale – per la vera e propria elezione – che era costituito da quanti, in parrocchia, fossero stati proprietari di immobili. Erano ammessi al voto solamente gli uomini, per la donna poteva votare il marito, *uxorio nomine*, nel caso in cui i suoi beni fondiari fossero stati oggetto di dote per il matrimonio (a questo titolo, per esempio, l'architetto Giorgio Massari poté votare per la elezione di due parroci, a S. Giovanni in Bràgora ed a S. Margherita). Non sempre veniva eletto il candidato indicato dal capitolo, mentre qualunque prete, purché veneziano, poteva concorrere a essere eletto. Nei circa 400 casi di elezione nel secolo diciottesimo si registrano molti fatti curiosi, alcuni dei quali, forse i più clamorosi, già segnalammo in: *Pietro Falca detto Longhi: la sua famiglia e i suoi messaggi elettorali*, in *Arte (Documento)*, 7, 1993, pp. 163-170.

¹⁷ Non crediamo che tale scelta fosse quasi d'obbligo per il primogenito.

¹⁸ Dal testamento di Giovanni Giacomo Negri quondam Giovanni Battista (padre dell'organista Massimiliano Negri), che si trova nell'Archivio di Stato di Verona, *Ufficio Registro*, Serie testamenti, M. 240, N. 115, apprendiamo che Giuseppe Negri (musicista e vedovo), zio paterno dell'organista, nel 1640 era canonico a Bonn.

¹⁹ Vedi G. VIO: *Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga (1643-1722)*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, pp. 547-571.

²⁰ La località va individuata nell'incrocio dell'odierno Rio Terrà S. Leonardo con il Rio Terrà del Cristo e Rio Terrà Farsetti.

²¹ G. VIO, *Un maestro*, cit., p. 559.

Antonio Vivaldi: Venetian Ordinand

(Summary)

The article, which takes as its point of departure Vivaldi's preparation, educational and religious, for the priesthood and his passage through the various holy orders, throws light on several special aspects of the organisation of the Venetian church: the presence in Venice of *scuole sestierali* (local seminaries serving each of the six districts, or *sestieri*, into which the city was divided) in addition to the diocesan seminary and the ducal seminary (the latter reserved for the clergy of S. Marco); the internal organisation of the 70 parish churches of Venice; the number of Masses – up to 100 a day in a single church – celebrated in them; the criteria for granting or refusing admission to young altar-boys (*chierichetti*) who wished to proceed through the six stages leading up to full ordination (they were not allowed to have physical defects or be sons of gondoliers or workers at the Arsenal); the composition of the parish chapter, comprising the three or more priests who helped the parish priest (*parroco*) to carry out his tasks; the number of priests serving a parish (29 at S. Geminiano, 31 at S. Giovanni in Oleo); the duties of ordinands (attendance at the *scuola sestierale*, service in the parish church to which they were attached, collective recitation of the Office of the B.V.M.); and, finally, the election of the parish priest, which was carried out by all the male parishioners who owned landed property. Any Venetian priest was entitled to stand. Before the election the chapter of the parish in question merely indicated which candidate it found most acceptable. It sometimes happened, however, that the nominated person was not elected by the parishioners.

Miscellany

Compiled by Michael Talbot

In many ways the past year has been an interesting one for Vivaldian studies. True, nothing really big emerged, but there was enough to provide several points of departure for future activity.

First, two doctoral theses deserve a mention. In a recent book I lamented the fact that modern systematic analysis (of which Schenkerian analysis is the best-known example) had so far not been applied to Vivaldi's music. This lacuna has now partly been filled by Paul A. Mori's "**Vivaldi's Bassoon Concerto Variants: A Schenkerian Approach**" (John Hopkins University, Baltimore, 1992). Mori's prime focus is the group of four bassoon concertos later adapted by the composer as oboe concertos, although he considers a few other works by Vivaldi and also looks at works with bassoon by other composers (Castello, Marini, Telemann). His exposition and defence of Schenkerian method is exemplary, but its results as applied by him to Vivaldi must in the end be judged disappointing, since they yield few insights that conventional descriptive analysis cannot reach more economically.

Berthold Over's "**Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert**" (Rheinisch Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1993) is a masterly "fundamental study" of the repertoire for solo voice at the four Venetian *ospedali grandi* in the eighteenth century. The emphasis falls on motets and antiphons; settings for solo voice of psalms and Lamentations of Jeremiah are hardly discussed. Most of the works and "free" poetic texts investigated belong to the later part of the century and therefore relate to Vivaldi's music in a general rather than specific way. However, the contextual information remains very relevant to his motets and antiphons. I was interested to learn from Over that the *introduzione* for solo voice as conceived by Vivaldi was not an absolute novelty (though it was evidently a very rare subgenre).

William C. Holmes has followed up his article in *Nuovi studi vivaldiani* on Vivaldi's relationship with the Pergola theatre in Florence and its noble impresario Luca Casimiro degli Albizzi with a short book on this theatre under Albizzi's stewardship, "**Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century**"

(University of Chicago Press, 1993). This more extended study provides a broader perspective within which to observe Vivaldi's dealings.

From Peter Ryom has come another short study, entitled "**Vivaldis koncerter**" (Engstrøm & Sødning, Copenhagen, 1994). It provides an admirable introduction to the concertos at a level of detail ideal for university students and would be well worth translating into other languages.

The facsimile edition of two serenatas by Vivaldi (RV 687 and RV 693) appeared from Ricordi ("Drammaturgia Musicale Veneta"). This contains an introductory essay by Paul Everett and the present writer entitled "**Homage to a French king. Two Serenatas by Vivaldi (1725 and c. 1726)**". The essay ranges widely, carrying forward Everett's investigations into Vivaldi's compositional methods and my own research into the serenata genre.

1995 also saw the publication by Olschki of my book "**The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi**". Some of what it contains is anticipated in my recent editions of sacred works by Vivaldi, my monograph on Benedetto Vinaccesi (1994) and an article, *Tenors and Basses at the Venetian "Ospedali"*, published in "Acta musicologica" (1994), but I would like to draw attention to its detailed discussion of the liturgical works listed in the *Anhang* of the Ryom catalogue – that is, of the music by other composers collected by Vivaldi – which, I think, is able to shed fresh light on his activity in the sacred domain.

Lastly, among the books, I must mention an extensively revised and updated edition (1994) of Roland de Candé's "**Vivaldi**", which first appeared in 1967 from the same publisher, Editions du Seuil. This is still one of the best introductions to the composer in a genuinely "pocket book" format and has a set of illustrations (now including several in colour) worthy of a volume many times its size.

I can claim a modicum of credit – not much, because the task was so easy – for the recent rediscovery of the libretto to the posthumous production of Vivaldi's opera "**L'oracolo in Messenia**" in 1742 at the Kärntnertortheater in Vienna. The existence of this libretto was already known – it was discussed by Reinhard Strohm as long ago as 1976 – from details recorded in a card-index at the Österreichische

Nationalbibliothek. At some point the Nationalbibliothek must have held it on loan from the ducal library of Meiningen, whose libretto collection, originally built up by Vivaldi's patron Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen, perished during World War II. This single known example of the libretto is indeed lost, but a microfilm of it, as well as of a companion libretto containing a complete German translation, survives in the Library of Congress, Washington. Details are given under Vivaldi's name in volume 99 of the Author List of *The National Union Catalog, 1968-1972*.

This is not the place to attempt a comprehensive description of the libretto, but I will give a few details to satisfy curiosity. The Italian-language libretto, of 64 pages, has a title-page that reads: "L'ORACOLO / IN MESSENIA, / Overo / LA MEROPE. / OPERA IN MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S. M. Reale. / IN VIENNA. / Nel Carnevale / Dell'Anno M.DCC.XLII. / Appresso Gio. Pietro de Ghelen, Stampato- / re di Sua Maestà Regia. /" [Stamp of the Meiningen ducal library]. Following the *Argomento* on pp. 2-3, the cast-list on p. 4 identifies none of the singers but acknowledges the composer: "La Musica è del fù Sig. D. Antonio Vivaldi". The title-page of the German-language libretto of 72 pages, which is silent about Vivaldi's authorship, runs: "Das / ORACUL / In / Messenien / Oder / MEROPE / In einer / Musicalischen / OPERA / Vorgestellet / Auf dem Königl. privilegirten / THEATRO / In Wien. / Im Fasching 1742. / Ubersetzt [*sic*] von Johann Leopold / v. Ghelen. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / Königl. Ertz-Hertzöglicher Hof-Buch-druker".

In relation to the libretto of Vivaldi's earlier setting (1738) for the Venetian theatre of S. Angelo, the newly discovered one shows the expected amount of textual "drift". The *seconda donna*, Argia, is renamed Elmira. Four arias are suppressed without replacement; two arias are new insertions; five arias are retexted; one further aria has significant textual variants. The general effect is to prune the opera lightly.

This is the appropriate point at which to mention the librettos of two previously unknown productions of "**Armida al campo d'Egitto**", neither of which is listed in *I libretti vivaldiani*. The first (Lodi, 1719), which is held by the Biblioteca Civica, Novara, is numbered 2763a in Claudio Sartori's libretto catalogue. The second, unknown to Sartori but listed in *The National Union Catalog*, is linked to a performance in carnival 1726 at the Teatro dell'Industria, Ravenna; an example is held

by the library of Harvard University. For this second production additional music was supplied by a certain Antonio Monteverdi, which implies that Vivaldi himself was not involved. The two "new" librettos raise the tally of known productions of this opera from four to six and confirm its great popularity in the middle years of Vivaldi's activity as a composer of opera.

The most significant performance of Vivaldi's music in 1994 was without doubt the production of the pasticcio "**Il Tamerlano**" at the Teatro Filarmonico of Verona in April under the baton of René Clemencic. A valuable pendant to this production was a one-day conference on the opera (and on pasticcios in general) held in the same theatre; the speakers were Anna Laura Bellina, Berthold Over and Kees Vlaardingerbroek, with Carlo Vitali as moderator. Otherwise, there was a noteworthy performance by Claudio Scimone and I Solisti Veneti of "**Juditha triumphans**" – a rarity in the concert-hall because of its complex instrumentation – at La Scala, Milan, in July. The late (1739) version for single *coro* of the "**Beatus vir RV 795**" (coincidentally, the digits of its RV number are those of the familiar version for two *cori* in reverse order!), which is shortly to be published in the *Nuova edizione critica*, received its first modern performance in January 1995, presented at Cannes by the Nuova Polifonica Ambrosiana and the Ensemble Pian & Forte under Francesco Fanna.

Next, a musical discovery. Readers familiar with recent research on Domenico Zipoli will know of the find, in Concepción (Bolivia), of a large quantity of music in manuscript originating from the Jesuit "reductions" of the eighteenth century and belonging to the repertory of the Chiquito Indians. From the harpsichordist Norberto Brogгинi, who most kindly supplied a photocopy of it, we learn that a single movement by Vivaldi has been discovered in this collection: an adaptation for keyboard (whether harpsichord or organ is unclear) of the Allemanda from the **Sonata RV 52**, which is believed to be written, in its original form, for recorder. The manuscript does not give the composer's name but, in compensation, the movement is headed: *La gloria mundi*. One recalls the similar case of the two movements extracted from the violin sonata RV 758 preserved, ostensibly as keyboard music, in the Fondo Giustinian at the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", Venice. These surviving keyboard arrangements may well represent the tip of what was once a large iceberg. I should add that Brogгинi believes that there may be more by Vivaldi hidden among the *anonima*.

Finally, a word of warning. At the end of 1994 the first of a series of recordings of sacred vocal music by Vivaldi was issued on the Hyperion label (CD A66769). The booklet enclosed with the CD reproduces on its rear cover the "Bologna" portrait believed to be of Vivaldi and captions it: "**Antonio Vivaldi by Pietro Longhi**". There has been much expert discussion of this portrait – latterly in these very pages – but to date no one has ventured to identify its painter. I decided to investigate further and contacted Hyperion. It transpires that the attribution was an error committed in the editorial office: the caption for one painting (an interior with musicians by Longhi) was accidentally amalgamated with that for another (the Bologna portrait). I hope – but somehow doubt – that this revelation will prevent the misattribution from spreading.

Miscellanea

a cura di Michael Talbot

L'anno trascorso è stato sotto molti aspetti interessante per gli studi vivaldiani. In realtà non è emerso nulla di particolarmente clamoroso, ma c'è stato abbastanza per fornire diversi punti di partenza alla futura attività di ricerca.

In primo luogo meritano di essere citate due tesi di dottorato. In un libro recente ho lamentato il fatto che la moderna analisi sistematica (della quale quella di indirizzo schenkeriano è l'esempio più noto), non fosse ancora stata applicata alla musica di Vivaldi. Questa lacuna viene ora in parte colmata dal lavoro di Paul A. Mori, «**Vivaldi's Bassoon Concerto Variants: A Schenkerian Approach**» (John Hopkins University, Baltimora, 1992). L'oggetto primario di Mori è il gruppo di quattro concerti per fagotto successivamente rielaborati dal compositore come concerti per oboe, anche se l'autore considera alcune altre opere di Vivaldi e prende in esame lavori per fagotto di altri compositori (Castello, Marini, Telemann). La sua esposizione e la sua difesa del metodo schenkeriano sono esemplari, ma i risultati del metodo stesso, per il modo con il quale vengono applicati a Vivaldi, devono alla fine essere giudicati un po' deludenti, in quanto forniscono pochi spunti che una analisi descrittiva tradizionale non possa riuscire a raggiungere in modo meno faticoso.

La tesi di Berthold Over, «**Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert**» (Rheinisch Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1993) è un magistrale «studio di base» del repertorio per voce sola nei quattro «ospedali grandi» veneziani del Settecento. L'enfasi cade solo sui mottetti e le antifone; le intonazioni per voce sola dei salmi e delle Lamentazioni di Geremia non vengono quasi prese in considerazione. La maggior parte delle composizioni su testi poetici «liberi» analizzate appartengono all'ultima parte del secolo e si rapportano alla musica di Vivaldi in maniera generale piuttosto che specifica. Tuttavia le informazioni concernenti il contesto si rivelano molto importanti anche per i suoi mottetti e le sue antifone. Ho appreso con interesse da Over che l'«introduzione» a voce sola così come Vivaldi la tratta, non era una novità assoluta (anche se si trattava comunque di un sottogenere molto raro).

William C. Holmes ha fatto seguire al suo articolo pubblicato in *Nuovi studi vivaldiani*, sulle relazioni di Vivaldi con il Teatro della Pergola di Firenze e con il suo nobile impresario Luca Casimiro degli Albizzi, un breve libro sullo stesso teatro sotto la gestione dell'Albizzi: «**Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century**» (University of Chicago Press, 1993). Questo studio più esteso fornisce una prospettiva più ampia entro la quale osservare il comportamento di Vivaldi.

Peter Ryom ha pubblicato un altro breve studio, intitolato «**Vivaldis koncerter**» (Engstrøm & Sødring, Copenhagen, 1994). Esso fornisce un'ammirevole introduzione ai concerti di Vivaldi, condotta a un livello di analiticità ideale per gli studenti universitari; varrebbe la pena di tradurlo in altre lingue.

È apparsa nella Collana «Drammaturgia Musicale Veneta» della Casa Ricordi l'edizione in facsimile di due serenate di Vivaldi (RV 687 e RV 693). Essa contiene un saggio introduttivo di Paul Everett e del sottoscritto intitolato «**Homage to a French king. Two Serenatas by Vivaldi (1725 and c. 1726)**». Il saggio tocca una tematica molto ampia, indirizzando le precedenti ricerche di Everett nell'ambito dei metodi compositivi di Vivaldi e le mie in quello del genere «serenata».

Nel 1995 è stato anche pubblicato – presso l'editore Olschki – il mio libro «**The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi**». Alcuni dei suoi contenuti sono stati anticipati nelle mie recenti edizioni di composizioni sacre di Vivaldi, nella mia monografia su Benedetto Vinaccisi (1994) e nel mio articolo *Tenors and Basses at the Venetian "Ospedali"*, pubblicato in «Acta Musicologica» (1994). Ma vorrei comunque far presente la dettagliata analisi dei lavori liturgici contenuti nell'*Anhang* del Catalogo Ryom, cioè della musica di altri compositori raccolta da Vivaldi, che – ritengo – può gettare nuova luce sulla sua attività in questo settore.

Infine, per quel che concerne i libri, devo citare un'edizione profondamente riveduta ed aggiornata (1994) del «**Vivaldi**» di Roland de Candé, apparso per la prima volta nel 1967 presso lo stesso editore, le Editions du Seuil. È ancora una delle migliori introduzioni a Vivaldi in formato «tascabile» e ha un corredo di illustrazioni (comprese ora alcune a colori) degne di un volume di assai maggiori pretese.

Posso reclamare un po' di merito – non molto, in quanto il compito è stato molto semplice – per la recente riscoperta del libretto della rappresentazione postuma dell'opera di Vivaldi «L'oracolo in Messenia», messa in scena nel 1742 al Kärntnertortheater di Vienna. L'esistenza di questo libretto era già nota – fu segnalata da Reinhard Strohm addirittura nel 1976 – sulla base di particolari registrati in una scheda della Oesterreichische Nationalbibliothek. A un certo momento la Nationalbibliothek doveva avere avuto in prestito il libretto dalla Biblioteca ducale di Meiningen, la cui collezione di libretti, messa insieme in origine dal protettore di Vivaldi Anton Ulrich von Sachen-Meiningen, fu distrutta durante la seconda guerra mondiale. Questo esemplare del libretto, l'unico a noi noto, è perduto, ma una sua riproduzione in microfilm, comprendente anche un altro libretto gemello con la traduzione integrale in tedesco dell'opera, è conservata presso la Library of Congress di Washington. Ulteriori particolari sono offerti alla voce «Vivaldi» nel volume 99 del catalogo per autori di *The National Union Catalog, 1968-1972*.

Non è questa la sede per una descrizione esaustiva del libretto, ma darò alcuni particolari per soddisfare la curiosità del lettore. Il libretto in lingua italiana, di 64 pagine, ha un frontespizio che recita: «L'ORACOLO / IN MESSENIA / Overo / LA MEROPE. / OPERA IN MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / TEATRO / Privilegiato da S. M. Reale. / IN VIENNA. / Nel Carnevale / Dell'Anno M.DCC.XLII. / Appresso Gio. Pietro de Ghelen, Stampato- / re di Sua Maestà Regia. /» [timbro della Biblioteca ducale di Meiningen]. Dopo l'*Argomento* a pp. 2-3, l'elenco degli interpreti a p. 4 non fa riferimento specifico ad alcun cantante, ma riconosce la paternità dell'autore della musica: «La Musica è del fù Sig. D. Antonio Vivaldi». Il frontespizio dell'edizione tedesca, comprendente 72 pagine, è il seguente: «Das / ORACUL / In / Messenien / Oder / MEROPE / In einer / Musicalischen / OPERA / Vorgestellet / Auf dem Königl. privilegirten / THEATRO / In Wien. / Im Fasching 1742. / Übersetz [sic] von Johann Leopold / v. Ghelen. / Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / Königl. Ertz-Hertzöglicher Hof-Buch-druker».

Se confrontato con il libretto della precedente intonazione della stessa opera da parte di Vivaldi, quello recentemente tornato alla luce presenta l'atteso tasso di «oscillazione» testuale. La *seconda donna*, Argia, è ribattezzata Elmira. Quattro arie sono soppresse senza sostituzioni; due arie sono nuovamente inserite; cinque arie hanno un nuovo testo; un'ulteriore aria ha significative varianti testuali. L'effetto generale è quello di una leggera «potatura» dell'opera.

Questo è il luogo appropriato per menzionare i libretti di due rappresentazioni di «**Armida al campo d'Egitto**», sinora sconosciute e non menzionate nel volume *I libretti vivaldiani*. Il primo (Lodi, 1719), conservato presso la Biblioteca Civica di Novara, ha il numero 2763a nel catalogo dei libretti di Claudio Sartori. Il secondo, sconosciuto a Sartori, ma elencato ne *The National Union Catalog*, è legato a una rappresentazione del carnevale del 1726 al Teatro dell'Industria di Ravenna; un esemplare è conservato nella biblioteca dell'Università di Harvard. Per questa seconda rappresentazione, altra musica venne fornita da parte di un certo Antonio Monteverdi, il che implica che lo stesso Vivaldi non fu coinvolto nella ripresa. I due «nuovi» libretti portano il numero delle rappresentazioni note di quest'opera da quattro a sei e confermano la sua grande popolarità negli anni centrali dell'attività di Vivaldi come compositore operistico.

La più significativa esecuzione di musiche vivaldiane nel 1994 è stata senza dubbio la messa in scena, in aprile, del pasticcio «**Il Tamerlano**» al Teatro Filarmonico di Verona, sotto la direzione di René Clemencic. Un'interessante *pendant* a questa rappresentazione è stata la giornata di convegno, tenutosi nello stesso teatro, sull'opera e in generale sui pasticci settecenteschi; i relatori erano Anna Laura Bellina, Berthold Over e Kees Vlaardingerbroek, con Carlo Vitali come moderatore. C'è stata inoltre in luglio, al Teatro alla Scala di Milano, una notevole esecuzione della «**Juditha triumphans**», con i Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone: il lavoro è una rarità nelle sale da concerto, per via della sua strumentazione complessa. La tarda versione (1739) per un unico coro del «**Beatus vir RV 795**» (si noti come le cifre del numero di catalogo Ryom siano quelle della più nota versione per due cori, in ordine inverso!) – che sarà presto pubblicata nella *Nuova edizione critica* – ha avuto nel gennaio 1995 la sua prima esecuzione a Cannes: interpreti ne sono stati la Nuova Polifonica Ambrosiana e l'Ensemble Pian & Forte, sotto la direzione di Francesco Fanna.

Ed ora la notizia di una scoperta musicale. I lettori che conoscono le recenti ricerche su Domenico Zipoli sapranno del ritrovamento a Concepción, in Bolivia, di una grande quantità di musica manoscritta che trae origine dalle missioni settecentesche dei Gesuiti e appartiene al repertorio degli indi Chiquito. Dal clavicembalista Norberto Brogгинi, che mi ha gentilmente fornito una fotocopia, apprendiamo che è stato scoperto in questa raccolta un movimento staccato di una composizione di Vivaldi: si tratta di un adattamento per strumento a tastiera dell'Allemanda della «**Sonata RV 52**», che si ritiene essere stata scritta –

nella sua forma originale – per flauto diritto. Il manoscritto non fornisce il nome del compositore ma – in compenso – il movimento reca il titolo di *La gloria mundi*. Viene alla mente il caso simile dei due movimenti ricavati dalla sonata per violino RV 758 conservati – chiaramente come musica per tastiera – nel Fondo Giustinian del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello» di Venezia. Queste rielaborazioni superstiti per strumenti a tastiera probabilmente rappresentano la punta di quello che fu forse una volta un grande iceberg. Devo aggiungere che Brogгинi ritiene che potrebbero esserci altre musiche di Vivaldi nascoste tra gli *anonima*.

Infine, una messa in guardia. Alla fine del 1994 la prima di una serie di registrazioni di musica vocale sacra di Vivaldi è stata pubblicata dalla Casa Hyperion (CD A66769). Il volumetto accluso al CD riproduce sul lato posteriore della sua copertina il presunto ritratto «bolognese» di Vivaldi con la didascalia: «**Antonio Vivaldi di Pietro Longhi**». C'è stato un lungo dibattito degli esperti su questo ritratto – recentemente proprio su queste pagine – ma sino ad oggi nessuno si è azzardato ad identificare il pittore. Ho deciso di compiere ulteriori indagini e mi sono messo in contatto con l'Hyperion. Sembrerebbe che l'attribuzione sia stata frutto di un errore compiuto nella redazione della casa discografica: la didascalia per un dipinto (un interno con musicisti di Longhi) è stata accidentalmente scambiata con quella per un altro quadro (il ritratto di Bologna). Spero – con qualche dubbio – che questa puntualizzazione possa evitare l'ulteriore diffondersi di questa falsa attribuzione.

Discographie Vivaldi n° 16 - 1994

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1994 au 31 décembre 1994 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: 1994/ 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 1994

- 1994/1* *Jubilate, o amoeni chori*, Introduzione al *Gloria* RV639; *Gloria* RV588; *Beatus Vir* RV795
C. Trogu Röhrich, E. Galli (soprani), C. Calvi, S. Moncayo, A. Bonitatibus (contralti), V. Manno (tenore), I Madrigalisti della Polifonica Ambrosiana, Ensemble Pian & Forte, F. Fanna (dir.)
AGORA/CD AG 001.1

- 1994/2* *Gloria* RV589
N. Argenta, J. Smith (soprani), C. Wyn Rogers (contralto), The English Concert Choir & Orchestra, T. Pinnock (dir.)
ARCHIV PRODUKTION/CD 437. 834-2
(+ A. Scarlatti, Corelli)
- 1994/3 Concerti e Sinfonie per archi RV109, RV110, RV117, RV121, RV127, RV131, RV136, RV142, RV153, RV161, *Conca* RV163, RV164, RV166 (volume 3)
Solistes Montpellier - Moscou
ARKADIA/CD «Akademia» CD AK 118.1
- 1994/4 12 Sonate a tre Op. I (integrale) (trascrizione per clavicembalo)
I. Pappas (clavicembalo)
ARKADIA/2CD «Akademia» CD AK 120.2
- 1994/5 12 Sonate per violino Op. II (integrale); Sonate per violino Op. V n° 1-4
H. Liviabella (violino), M. Decimo (violoncello)
ARKADIA/2CD «Akademia» CD AK 133.2
- 1994/6* (*La*) *Griselda* RV718
M.G. Cianci (Gualtiero/soprano), E. Lombardini-Smith (*Griselda*/mezzosoprano), G. Morigi (*Costanza*/soprano), A. Bonitatibus (*Roberto*/soprano), L. Tosi-Poleri (*Ottone*/soprano), H. Centner (*Corrado*/mezzosoprano), Solistes Montpellier-Moscou, I. Pappas (clavicembalo), F. Fanna (dir.)
ARKADIA/3CD «Akademia», CD AK 122.3
- 1994/7 *Aria Gelido in ogni vena* (*Farnace* RV711-D, II.6)
E. Palacio (tenore), Salieri Chamber Orchestra, T. Pál (dir.)
ARKADIA/CD «Akademia» CD AK 137.1
(+ Vinci, Jommelli, Pergolesi, Hasse, Leo)
- 1994/8* «*Vèpres de la Vierge à la Pietà*» (ipotetica ricostituzione di Jean-Claude Malgoire): *Dixit Dominus* RV595; *Laudate pueri Dominum* RV600; *In exitu Israël* RV604; *Nisi Dominus* RV608; *Laudate Dominum omnes gentes* RV606; *Magnificat* RV610a; *Confitebor tibi Domine* RV596
L. Dawson (soprano), J. Bowman (controtenore), J. Elwes (tenore), S. Varcoe (baritono), La Maîtrise Boréale, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (dir.)
ASTREE AUVIDIS/2CD E 8520
- 1994/9 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
E. Verhey (violino), Camerata A. Lucio, A. Francis (dir.)
AUROPHON/CD 71047

- 1994/10 Concerto «con violino principale e altro violino per eco in lontano» RV552; Concerti per 2 violoncelli RV531
C. von der Goltz, K. Lieb (violini), K. von der Goltz, U. Zimmermann (violoncelli), Conrad von der Goltz, Kammer Orchester, C. von der Goltz (dir.)
AUROPHON/CD AU 31464
(+ Jardanyi)
- 1994/11 Concerto per violino *Il riposo / per il Natale* RV270
Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD BC 1059-2
(+ Manfredini, Bach, Vejvanovsky, Torelli, Heinichen, Schmelzer, Corelli)
- 1994/12* Sinfonia per archi RV149; Concerto «con violino principale e altro violino per eco in lontano» RV552; Concerto per viola d'amore e liuto RV540; Concerti «con molti stromenti» RV576, RV578; Concerto per oboe RV455
Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)
BERLIN CLASSICS/CD BC 1082-2
- 1994/13* Concerti per flauto traverso *La tempesta di mare* Op. X n° 1, *La notte* Op. X n° 2; Concerti per flauto diritto RV441, RV442; Concerti per flautino RV443, RV444
D. Laurin (flauto diritto), Drottningholm Baroque Ensemble
BIS/CD 635
- 1994/14 *La primavera* Op. VIII n° 1 (trascrizione per tromba)
R. Friedrich (tromba), H. Friedrich (trombone), M. Lücker (organo)
CAPRICCIO/CD 10483
(+ Hingston, Stanley, Corelli, Frescobaldi, Riccio, Bach)
- 1994/15 Concerti per oboe Op. VIII n° 9, RV447, RV453, RV461, RV463 (trascrizioni per tromba)
F. Presle (tromba), Ensemble Instrumental La Follia, C. Pouget (dir.)
CHAMADE/CD CHCD 5616
- 1994/16* Sonate per violoncello RV39, RV40, RV42, RV44, RV45, RV46
P. Wispelwey (violoncello), Ensemble Florilegium
CHANNEL CLASSICS/CD CCS 6294
- 1994/17 Sonata per flauto e fagotto RV86; Sonata per violino Op. II n° 9 (trascrizione per flauto); Sonata per flauto RV50; Concerto per violino Op. III n° 8 (trascrizione per flauto e clavicembalo); Sonate Op. XIII n° 3, 6 (di N. Chédeville attribuite a Vivaldi)
W. van Hauwe (flauto diritto), F.R. Berkhout (fagotto), W. Möller (violoncello), B. van Asperen (clavicembalo, organo)
CHANNEL CLASSICS/CD CCS 6194

- 1994/18 Trio per violino e liuto RV82
 Duo Gervasio
 CPO/CD 999 226-2
 (+ D. Scarlatti, Castello, Capponi, anonimo)
- 1994/19* *La stravaganza*, 12 Concerti per violino Op. IV (integrale)
 I Solisti Italiani
 DENON/2CD CO 75 889-90
- 1994/20 Concerto per violino *Il riposo / per il Natale* RV270
 I Solisti Italiani
 DENON/CD CO 78 912
 (+ Torelli, Handel, Manfredini, Corelli, Tartini, Locatelli)
- 1994/21* 6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)
 P. Gallois (flauto traverso e dir.), Orpheus Chamber Orchestra
 DEUTSCHE GRAMOPHON/CD 437 839-2
- 1994/22 Concerto per liuto RV93; Concerto per mandolino RV425; Concerti per
 flauto traverso Op. X n° 5, 6
 B. Björn Bagger (chitarra), A. Struck-Vrangos (flauto diritto), Rundfunk
 Orchester des Sudwestfunks, B. Björn Bagger (dir.)
 DIGITAL MASTERWOKS US/CD 7 1837
 (+ Albrechtberger)
- 1994/23* *Stabat Mater* RV621; Mottetto *In furore iustissimae irae* RV626
 D. Röschmann (soprano), C. Robbin (mezzosoprano),
 Les Violons du Roy, B. Labadie (dir.)
 DORIAN/CD DOR-90196
 (+ Pergolesi)
- 1994/24 Concerto per 2 trombe RV537; Concerto per oboe RV457; Concerto per
 fagotto *La notte* RV501; Concerto per oboe e fagotto RV545; Concerto
 per 2 oboi e 2 clarinetti RV559; Concerto da camera RV108
 Virtuosi di Praga, O. Vlček (dir.)
 EMERGO CLASSICS/CD EC 3981-2
- 1994/25 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per flauto traverso *La notte*
 Op. X n° 2; Concerto «con molti stromenti» *La tempesta di mare*
 RV570
 G. Franzetti (violino), B. Cavallo (flauto traverso), I Solisti dell'Orchestra
 Filarmonica della Scala, R. Muti (dir.)
 EMI CLASSICS/CD 5 55183 2
- 1994/26 Concerto per mandolino RV425; Concerto per liuto RV93; Trio per violi-
 no e liuto RV82
 C. Parkening (chitarra), Academy of St. Martin-in-the Fields, I. Brown
 (dir.)
 EMI CLASSICS/CD CDC 5 55052-2
 (+ Praetorius, Warlock)

- 1994/27 *Sonata al Santo Sepolcro* RV130
Cappella Agostino Steffani, L. Rovatka (dir.)
EMI CLASSICS/CD CDC 7 54845-2
(+ Pergolesi, Caldara)
- 1994/28 *Aria Superbo di me stesso (L'Olimpiade* RV725, I.2)
A. Christofellis (controttenore), Ensemble Seicentonovecento, F. Colusso
(dir.)
EMI CLASSICS/CD CDC 5 55194-2
(+ Lampugnani, Gluck, Sarti, Mozart, Handel)
- 1994/29 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violoncello RV413; Con-
certo per oboe RV451
A. Stefanato (violino), R. Filippini (violoncello), A. Luppi (oboe), I Vir-
tuosi di Roma
FONIT CETRA/CD «Italia», CDC 55
- 1994/30* Concerti da camera RV87, RV92, RV94, *La pastorella* RV95, RV103,
RV105
Senario Ensemble
GLOBE/CD GLO 5119
- 1994/31 Concerto per violino *per la Solennità della S. lingua di S. Antonio in Padua*
RV212a (trascrizione per arpa)
S. Kowalczyk (arpa), Hungaria Virtuosi Chamber Orchestra, A. von
Würtzler (dir.)
HUNGAROTON/CD HCD 31550
- 1994/32* *Arie Ombre vane, ingiusti orrori (Griselda* RV718, III.5), *Agitata da due*
venti (Griselda RV718, II.2), *Non ti lusinghi la crudeltade (Tito Manlio*
RV738-A, II.1), *Gelosia, tu già rendi l'anima mia (Ottone in villa* RV729,
I.11), *L'ombre, l'aure, e ancora il rio (Ottone in villa* RV729, II.3), *Ferma,*
Teodosio (L'Atenaide RV702-B, III), *Non mi lusinga vana speranza (L'in-*
coronazione di Dario RV719, II.6), *Se mai senti spirarti sul volto (Catone in*
Utica RV705, II.4), *Se in campo armato (Catone in Utica* RV705, II.9); Sin-
fonie da *Griselda* RV718, *Ottone in villa* RV729, *Bajazet* RV703
E. Kirkby (soprano), L. Mazzarri (2do soprano), The Brandenburg Con-
sort, R. Goodman (dir.)
HYPERION/CD CDA 66745
- 1994/33 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
M. Guttman (violino), Royal Scottish National Orchestra, J. Serebrier
(dir.)
IMG/CD 1602
- 1994/34 Concerti per violoncello RV398, RV413, RV417
M. Rostropovitch (violoncello), London Symphonic Orchestra, G. Roj-
desvenski (dir.)
INTA'GLIO/CD INCD 7661
(+ Tartini, Respighi)

- 1994/35* *(La) Gloria (E) Himeneo* RV687; Sinfonie per archi RV137, RV140
J. Nirouët (Gloria/controttenore), R. Expert (Imeneo/controttenore),
Ensemble Jean-Marie Leclair, J. Estournet (dir.)
LIGIA DIGITAL/CD Lidi 020216-94
- 1994/36 Trio per violino e flauto traverso RV84; Concerto da camera RV100
Palladian Ensemble
LINN RECOR/CD CKD 015
(+ Castello, Vitali, Uccellini, Buonamente, Cavalli, Murcia, Turini)
- 1994/37 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
A. Kotsecki (violino e dir.), Hannover Kammer Orchester
LPT/CD 222 116
(+ Rossini)
- 1994/38* Concerti per violino RV223, RV229, RV248, RV267, RV343, RV349 (vo-
lume 6); Concerti per violino RV260, RV261, *Per la solennità di S. Loren-
zo* RV286, *Il Carbonelli* RV366, RV387, *L'ottavina* RV763 (volume 7)
S. Mintz (violino), Israël Chamber Orchestra
MUSICAL HERITAGE SOCIETY/2CD 523-435H (volume 6-7) / MU-
SIC MASTERS CLASSICS/CD 01612-67120-2 (volume 6)
- 1994/39* Concerti per oboe Op. VIII n° 9, RV450, RV452, RV453; Concerti per 2
oboi RV534, RV535, RV536 (volume 1); Concerti per oboe RV447,
RV451, RV455, RV457, RV461, RV463 (volume 2)
S. Schilli (oboe), D. Jonas (2do oboe), Failoni Chamber Orchestra Buda-
pest, P.L. Morandi (dir.)
NAXOS/CD 8. 550859 (volume 1) / NAXOS/CD 8. 550860 (volume 2)
- 1994/40* 12 Sonate per violino Op. II (integrale)
F. Cipriani (violino), Ensemble Pian & Forte
NUOVA ERA/2CD 7136/37
- 1994/41* 6 Concerti Op. XI (integrale)
S. Ritchie (violino), F. de Bruine (oboe), The Academy of Ancient Music,
C. Hogwood (dir.)
(L')OISEAU LYRE/CD 436 172-2
- 1994/42 Concerto «in due cori» RV585
Amsterdam Loeki Stardust Quartet, The Academy of Ancient Music, C.
Hogwood (dir.)
(L')OISEAU LYRE/CD 436 905-2
(+ Heinichen, Telemann, Marcello, Schickhardt)
- 1994/43 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flauti)
Vienna Flautists
ORFEO/CD 311 931

- 1994/44* Concerti per archi RV117, RV118, RV123, RV128, RV136, RV143, RV154, *Conca* RV163; Sinfonia da *L'incoronazione di Dario* RV719
I Musici
PHILIPS/CD 438 876-2
- 1994/45 Concerto per 2 trombe RV537
H. Hardenberger, R. Friedrich (trombe), I Musici
PHILIPS/CD 442 131-2
(+ Albinoni, Corelli, Torelli, Marcello, Viviani, Franceschini, Baldassarre)
- 1994/46* *Stabat Mater* RV621; *Nisi Dominus* RV698; Concerto per flauto traverso Op. X n° 4; Concerto da camera RV108
C. Brett (controttenore), Musica Antiqua, C. Mendoze (flauto diritto e dir.)
PIERRE VERANY/CD 794033
- 1994/47* *Dorilla in Tempe* RV709-D
M.-C. Kiehr (Dorilla/soprano), J. Elwes (Elmiro/tenore), P. Cantor (Admeto/baritono), J. Nirouët (Nomio/controttenore), C. Caroli (Eudamia/mezzosoprano) L. Florentin (Filindo/soprano), Choeur de l'Opéra de Nice, Ensemble Baroque de Nice, G. Bezzina (dir.)
PIERRE VERANY/2CD PV 794092
- 1994/48* 6 Sonate per violoncello RV40, RV41, RV43, RV45, RV46, RV47
O. Harnoy (violoncello), M. Tetel (2do violoncello), C. Tilney (clavicembalo)
RCA Victor/CD 09026 604302
- 1994/49 Trio per flauto traverso e violino RV84; Sonata per flauto diritto e fagotto RV86; Concerti da camera RV91, RV100, RV103, RV106
Vivaldi Consort
RIVO ALTO/CD 9010
- 1994/50 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
A.-S. Mutter (violino), Berliner Philharmoniker, H. von Karajan (dir.)
SONY CLASSICAL/CDV VHS 46380-81
- 1994/51 Concerti per violino *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5, *La caccia* Op. VIII n° 10, *Il favorito* Op. XI n° 2, *Il sospetto* RV199, *L'amoroso* RV271, *The cuckoo* RV335
J. van Zwienen (violino), Combatimento Consort Amsterdam, J. W. de Vriend (dir.)
SONY CLASSICAL/CD 53265
- 1994/52 Concerto per 2 violini Op. III n° 11
CPE Bach Kammer Orchester, H. Haenchen (dir.)
SONY CLASSICAL/2CD S2K 53266
(+ Heinichen, Molter, Handel, Bach, Telemann, Stamitz, Manfredini, Locatelli, Corelli, Boccherini)

- 1994/53 Concerti per 2 violini RV505, RV515, RV517, RV519, RV530
J. Suk, O. Vlček (violini), Virtuosi di Praga, O. Vlček (dir.)
SUPRAPHON/CD 11 1819-2 031
- 1994/54 Concerti per violoncello RV404, RV418, RV421, RV422, RV424; Con-
certo per 2 violoncelli RV531; Concerto per violino e violoncello
RV547
M. Kaňka (violoncello), V. Remeš (violino), Prague Chamber Orchestra,
A. Bárta (dir.)
SUPRAPHON/CD 11 2121-2
- 1994/55 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
C. Varady (violino), West German Chamber Orchestra, U. Weizenburg
(dir.)
SYMPHONIE/CD SYMPH 4508
- 1994/56 Sonate per violino Op. II n° 2, 3
A. Ganz (violino), D. Pandolfo (organo)
TAMINO/CD SPM 1520 300
(+ Bach)
- 1994/57* Concerti per flauto traverso RV427, RV429, RV436, RV438, RV440;
Concerto per 2 flauti traversi RV533
F. M. Sardelli (flauto traverso), M. Gatti (2do flauto traverso), Modo
Antiquo
TACTUS/CD TC 67202
- 1994/58* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino Op. VIII n° 8;
Concerto per oboe Op. VIII n° 9
E. Onofri (violino), P. Grazzi (oboe), Il Giardino Armonico, G. Antonini
(dir.)
TELDEC/CD 4509-96158-2
- 1994/59 Concerti per violino Op. VIII n° 1-6
M. Bankestjin (violino e dir.), Chamber Orchestra of Europe
TELDEC/CD 4509-91683-2
- 1994/60* *Gloria* RV589
S. Mc Nair, E. von Magnus (soprani), M. Lipovšek (contralto), Arnold
Schönberg Chor, Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (dir.)
TELDEC/CD 9031-76989-2
(+ Pergolesi)
- 1994/61* Concerto Op. III n° 11 (Largo e spiccato); Concerto per violino RV270a
(2do movimento) (trascrizione per salterio)
K.-H. Schickhaus (salterio), Ensemble Pantaleon
TUDOR/CD 767
(+ Eberlin, Rathberger, Corelli, Noëlli, Gruber)

- 1994/62** Concerti per archi *Alla rustica* RV151, RV155; Concerto per flauto traverso Op. X n° 3; Concerto per 2 flauti traversi RV533; Concerto per flauto diritto RV441; Concerto per violoncello RV417; Concerti da camera RV92, RV107
Musica ad Rhenum
VANGUARD CLASSICS/CD 99026
- 1994/63* Concerti per violino e organo RV541, RV542, RV766, RV767; Concerto per violino, violoncello e organo RV554a; Concerto per violino *The cuckoo* RV335; Sonata per violino, oboe e organo RV779
M. Bussi (organo), M. Kraemer (violino), B. Maté (violoncello), J. Wentz (flauto traverso), Musica ad Rhenum
VANGUARD CLASSICS/CD 99029
- 1994/64* *Gloria* RV589; *Magnificat* RV610a; *Laetatus sum* RV607; *Laudate Dominum omnes gentes* RV606; *In exitu Israël* RV604; Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV169; Sonata *al Santo Sepolcro* RV130
E. von Evera, N. Argenta (soprani), A. Place, C. King (mezzosoprani), M. Cable (contralto), Taverner Choir and Players, A. Parrott (dir.)
VIRGIN VERITAS/CD VC 7 59326 2

II. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Quantitativement bien servie par les maisons d'éditions, la production discographique consacrée à Vivaldi en 1994 reste d'un niveau artistique souvent modeste, avec de notables exceptions. Soulignons cependant des efforts d'originalité pour la composition des programmes et la qualité souvent excellente du travail préparatoire, visant à une restitution philologique de la musique, effectué de plus en plus souvent en collaboration avec des musicologues. Mais le résultat esthétique réclame de fréquentes réserves, que nous allons maintenant développer. Pour la musique de chambre, tout d'abord. En déplorant une fois encore que les 12 *Sonate a violino e violoncello* Op. II n'aient toujours pas trouvé leur référence. Avec Pian & Forte et l'archet de Fabrizio Cipriani (1994/40), dont on savoure habituellement la complicité avec Fabio Biondi, un réel espoir était né. Le jeune soliste a du tempérament, un son plein, épanoui, un phrasé un rien narcissique, un poignet souple, mais vigoureux et sûr. Cipriani projette sur les mouvements de danse une lumière bien crue, qui aplanit les contours et finit par engendrer un certain agacement, d'autant que, au sein d'un *continuo* correctement distribué avec basse d'archet et théorbe, le clavecin ferrailant déséquilibre la conversation. Les Sonates pour violoncelle ont plus de charme. Avec Peter Wispelwey surtout

(1994/16), au jeu infiniment ajusté au caractère de chaque mouvement, traité comme une entité individuelle et digne de recherches sur la dynamique, l'ornementation, l'épaisseur du son et la virtuosité du soliste. Jamais une ombre de monotonie ne point dans l'équilibre instauré entre Wispelwey et la basse continue de Florilegium joliment restituée. Le jeu d'Ofra Harnoy (1994/48) est une gourmandise superbe de légèreté et de délicatesse. L'interprétation est retenue, minimaliste, sensible à l'extrême, effaçant tout excès, toute exhibition, respectueuse du texte, soutenue par un *continuo* vigilant, restituant la moindre inflexion, la plus petite saute d'humeur de sa tendre soliste. Depuis l'éclatante référence des *Concerti da camera* par Il Giardino Armonico, on oubliait peut-être un peu que les musiciens du septentrion comme le Senario Ensemble (1994/30) savent aussi offrir un réjouissant programme vivaldien. Peu attachée à l'ivresse rythmique, la formation hollandaise porte un soin particulier aux phrasés, aux respirations, aux recherches de timbres, en respectant scrupuleusement l'instrumentation prévue par le Prete Rosso.

Cette année comme toujours, la musique concertante s'octroie la part du lion de la production discographique. I Solisti Italiani (1994/19) s'acheminent doucement vers l'intégrale des opus, avec une valeureuse *Stravaganza* Op. IV, où l'on retrouve les sonorités rondes et veloutées, la virtuosité impeccable, les *tempi giusti*, la pâte fine et légère, les phrasés parfaits. Du joli travail sur instruments modernes. Un décompte scrupuleux des *Quattro stagioni*, au 1er janvier 1995, avoue 185 versions avec violon soliste et 15 adaptations plus ou moins fantaisistes. Un nombre tout rond de 200 versions, que le hasard de la chronologie attribue aux Milanais de Il Giardino Armonico (1994/58), décidément en pleine floraison, qui revendiquent une approche vraiment descriptive de l'édition d'Amsterdam, analysée avec soin pour en extirper la moindre nuance expressive. Les timbres, choqués par la basse continue, tiennent sans doute le rôle le plus élaboré de toutes les grandes versions. Une bévue: le Largo de *L'inverno* pris Andante sur un rythme haletant, qui s'inspire de la conception d'Harnoncourt. «...Passer devant le feu des jours paisibles» rétorque le sonnet explicatif. Mystère. Hogwood ne pouvait faire meilleur choix que Stanley Ritchie comme violon principal pour les grands concertos de l'Op. XI (1994/41), servis pour la première fois sur instruments anciens. Etranger aux chaudes accolades à la Biondi, le violon précis et tranchant comme une lame se prête volontiers dans les sections lentes aux confidences sereines d'une intériorité pénétrante et avale avec sûreté les séquences de bravoure. Dernière contribution significative à la gloire des éditions d'Amsterdam, l'Op. X par l'excellent Patrick

Gallois (1994/21) et l'Orpheus Chamber Orchestra offre une véritable version *a cinque*, où toutes les parties de la trame orchestrale sont clairement entendues. Grande précision dans l'agencement des nuances et l'articulé du discours, grande attention portée au langage harmonique, allègement des basses confiées soit au théorbe, soit à l'orgue, avec une basse d'archets dégraissée. Encore deux galettes compactes (soit 18 concertos sur environ 60) et I Musici termineront enfin leur intégrale des *Concerti e Sinfonie per archi*, ébauchée il y a dix-sept ans. Saluons avec ce volume (1994/44) Mariana Sirbu, nouvelle élue au poste de violon principal, qui laisse deviner des penchants pour la scène et la gâité. Après les concertos dédiés un peu abusivement par Shlomo Mintz à Pisendel, voici les morceaux favoris du répertoire de la *signora* Anna-Maria à la fin des années vingt (1994/38).

Pour le RV762 en Mi majeur, interprété ici dans sa version en Ré majeur RV223, le «sur-mesure» est certain, une dédicace personnelle ornant le manuscrit. Pour les autres, l'hypothèse du «prêt-à-porter» reste plausible. Presque tous inédits au disque (hormis le RV343), ils multiplient les aspects atypiques. Curieux Allegro initial du RV267, avec ses *tutti* pressés encadrant un passage Largo du soliste, bizarre RV229 développé sur le matériel de la Sonate RV755, étrange alternance romaine d'épisodes Adagio/Presto du mouvement lent du RV248. Le passage rhapsodique Adagio du RV349 ne l'est pas moins, comme l'Allegro *ma poco*, reprenant un air retrouvé dans plusieurs opéras (*Giustino, Farnace, Bajazet*). Jeu très assuré de Mintz, à la précision vertigineuse et au panache un peu écrasant, même, secondé par un orchestre martial un peu raide. Mais la meilleure contribution à la musique instrumentale est sans doute le récital du jeune ensemble hollandais Musica ad Rhenum (1994/62), vainqueur cette année du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*, avec un programme certes guère original, mais remarquablement interprété. Mis en scène devrait-on dire plutôt, représentatif d'une tendance ébauchée il y a quelques années par Biondi et par Il Giardino Armonico à la suite de la vision prémonitoire d'Harnoncourt il y a vingt ans. L'idée est d'aborder une partition instrumentale de Vivaldi comme une scène d'opéra et de raconter une histoire, ou même suggérer un hypothétique programme descriptif avec force reliefs, accents et variations de timbres, en jouant sur l'effectif, la dynamique et l'agogique. Voici la porte ouverte à bien des abus. Mais Musica ad Rhenum ne franchit pas le seuil de la malséance. Le Presto du *Concerto alla rustica* RV151, pris à un tempo d'enfer, est simplement tonique et fort bien observé. On pourrait en dire autant de chacun des mouvements de cet enregistrement qui fera date. Tout aussi joyeuse, théâtrale et effrontée, l'intégra-

le des Concertos avec orgue (1994/63) frôle parfois un goût plus doux, dans le choix en particulier des registres de l'orgue Jacob van Eynde d'Utrecht. Si le jeu de rossignol pour figurer *Il rossignolo* RV335a (en fait *The cuckow* RV335) est amusant, les longs accords du *continuo* en jeu de tremblant dans le Grave du RV541 manquent de distinction. Les cadences entre le violon et le clavier, traitées comme un affrontement entre deux *dive* d'opéra, sont en revanche tonifiantes. Par pur souci documentaire, mentionnons la curieuse adaptation, naturellement inédite, du mouvement médian du Concerto en Mi majeur RV270a, dont il ne subsiste à Venise que la partie soliste de violon «per Sig^{ra}A:M^a», restituée ici pour *salterio* (1994/61). Le travail préparatoire de Federico Maria Sardelli a permis de reconstituer la forme originelle de certains Concertos pour flûte traversière (1994/57), dont il prépare l'enregistrement intégral en deux volumes. Simplifiés directement sur le manuscrit pour rendre une exécution plus aisée à l'instrumentiste auquel ils étaient destinés, certains passages sont joués ici dans leur écriture primitive plus complexe. La technique de haut niveau de Sardelli, son jeu volubile, très fluide dans les mouvements rapides, sont convaincants. L'accompagnement beaucoup moins, malgré de trame et de texture ingrate. *Modo Antiquo* doit faire des progrès. Réalisation homogène, par contre, pour les Concertos pour flûte à bec par Dan Laurin et le Drottningholm Baroque Ensemble (1994/13). La seule réserve majeure concerne la trituration du matériel original, toutes les lignes mélodiques étant confiées à la flûte à bec alto. Remarquable *La notte* Op. X n°2 avec fantômes nordiques violents dans les *fantasmi* et le *sonno* tendu et étouffant. Quasi une nuit shakespearienne au château d'Elseneur. Très juste intonation dans le RV442. Virtuosité époustouflante dans les *solì* des RV443 et RV444. Un numéro de haute voltige digitale. Même souffle souverain, avec hautbois cette fois, pour la quasi intégrale des Concertos pour 1 et 2 hautbois (1994/39) par Stephan Schilli et l'Orchestre Failoni de Budapest. Aisance, fluidité, justesse des agréments. Les Hongrois sonnent comme du I Musici: du sérieux et du solide. La maison éditrice Naxos, qui prévoit dans les années à venir la gravure intégrale des concertos de Vivaldi en 65 compacts environ, devrait orienter cette phalange honorable vers les RV183, RV446, RV458 et RV459. Le répertoire pour hautbois concertant serait alors complètement restitué. Hommage enfin aux Virtuosi Saxoniae de Ludwig Güttler (1994/12) qui sont, à notre connaissance, les premiers interprètes à graver les *Concerti con molti istromenti suonati dalle figlie del Pio Ospedale della Pietà* en 1740. Les vents sont excellents, la dynamique vigoureuse, mais l'atmosphère un peu roide.

Pour la musique sacrée, 1994 se révèle riche en promesses. La réalisation la plus passionnante est sans conteste l'enregistrement, en création mondiale, du *Beatus Vir* RV795 par Francesco Fanna, qui suit l'édition critique de Michael Talbot, couplé avec le *Gloria* RV588 précédé par son *Introduzione* RV639, également en matériel critique (1994/1). Le climat du *Dixit Dominus* RV595 par le même chef laissait présager un excellent bras vivaldien. Première impression confirmée. Cette gravure est un enchantement. Fidèle au parti pris de lisibilité, Fanna modèle l'architecture sonore avec un souci pointilleux d'équilibre entre le chœur mixte en bon effectif (4 sopranos/4 altos/4 ténors/2 barytons/2 basses), l'Ensemble Pian & Forte sur instruments anciens à la pâte fine, un peu acide, mais agréable, avec des vents justes et d'une jolie sonorité, et une basse continue fort intelligente avec l'orgue remarquable de Frigé et un théorbe en plus de la basse d'archets. C'est peut-être dans le *Qui sedes* du *Gloria* que l'utilisation bien comprise des instruments anciens apporte une saveur relevée, avec les violons 1 et 2 au chant un peu rustique rythmé par les double-croches bien détachées des voix d'altos 1 et 2, au-dessus desquels s'épanouit la voix émouvante de Caterina Calvi, contralto rayonnant aussi dans l'*Introduzione*. Le plus beau moment du disque est pourtant l'*In memoria aeterna* du *Beatus Vir* confié à trois somptueux contraltos aux timbres bien diversifiés. Calvi, pathétique et sensuelle, Bonitatibus ferme et imprécatoire, Moncayo juste d'intonation et sans artifice. Les sopranos sont moins enthousiasmants. Trogu, voix fraîche, un peu blanche, bien entourée dans le *Jucundus homo*, et Galli, plus ferme, plus droite que sa consoeur. Les interventions du chœur sont inégales. Le *Et in terra pax* manque un peu de relief dans l'étagement des plans. Très belle section Adagio du *Qui tollis* en revanche, ainsi que les mouvements terminaux *Cum Sancto Spiritu* du *Gloria* et *Gloria Patri-Amen* du *Beatus Vir*, bien articulés, sans qu'aucune partie ne soit escamotée. Du beau travail. Trois *Gloria* RV589 sont également à signaler. Celui de Pinnock (1994/2) est très comparable à la réalisation de 1987 par le même chef. Avec quelques différences notables, tout de même; le chœur en léger effectif a gagné en onctuosité et en équilibre, avec en particulier un valeureux pupitre de ténors. Le *Gloria* donné par Harnoncourt (1994/60) est porté par un solide chœur mixte, des voix solistes lumineuses et un *Concentus Musicus* souple. Les sections solistes sont doucement incarnées. Les épisodes choraux surprennent davantage, comme le *Et in terra pax* sussuré, à la façon d'un souffle, qui progresserait en rempant à la surface de la terre, avec des figurations dynamiques sans comparaison avec la prière immobile enveloppant le monde dans les autres lectures. La réalisation musicologique-

ment la plus controversée est celle d'Andrew Parrott (1994/64), qui tente de résoudre une question fondamentale: comment restituer les parties de ténor et de basse des oeuvres composées pour le choeur des *privilegiata* de la Pietà? Parrott s'inspire ici des travaux de Joan M. Whittemore,¹ qui soutient qu'une femme est incapable, de par l'ambitus naturel de sa voix, de chanter les parties graves, et propose de les transposer à l'octave, les ténors se transformant en sopranos et les basses en contraltos. Dans l'effectif du Taverner Choir (4 sopranos/4 contraltos/3 ténors-sopranos/3 basses-contraltos), les parties chorales haut perchées côtoient les sphères angéliques, où se rencontrent d'étranges frottements harmoniques au charme esthétique unique. Pourtant, Antonia, Paulina et Vittoria *del tenor* et surtout Annetta *del basso* ont existé, comme le rappellent les registres de l'institution à la date du 25.IX.1707. Selon l'hypothèse convaincante de Michael Talbot,² les parties de ténors doivent être chantées comme elles sont écrites, par des contraltos graves. Il en est de même, à toutes les fois que c'est possible, pour les parties de basses, pour les oeuvres de première période (1713-1717), bien qu'un esprit pragmatique doive toujours guider l'exécution. Deux versions intéressantes du *Stabat Mater* enrichissent cette année le catalogue. Celle de Catherine Robbin (1994/23) évoque, par instants, l'inoubliable version d'Aafje Heynis. Dans le *Cuius animam* surtout, puissant mais retenu, pudique, intériorisé. Le *Eja Mater* aussi est fort beau. La conception d'ensemble de Labadie est honnête, mais ces Violons du Roy manquent parfois de personnalité. Bravo! en revanche, à Dorothea Röschmann, soprano aux phrases élégants et sensibles et à l'agilité vocale déliée dans ce redoutable piège à vocalises que représente le motet *In furore iustissimae irae* RV626. L'«altus» Charles Brett, après James Bowman et Gérard Lesne, se lance à son tour dans le *Stabat Mater* (1994/46). L'approche est syncrétique et ne succombe ni à la tentation doloriste, ni à la vision béatifique, en un climat respectueux et apaisé. Son émission chaude et rassurante est comme un rai de soleil diffracté par un vitrail. De la compassion intelligente. La reconstitution d'hypothétiques «Vêpres de la Vierge à la Pietà» par Jean-Claude Malgoire (1994/8) appelle par contre des réserves et ne semble pas représenter une direction de recherches à encourager prioritairement.³ Malgoire, décidément abonné, après sa brillante élaboration fantaisiste de Mo(n)tezuma, aux agencements approximatifs, accole les uns aux autres des psaumes divers. Le *Dixit Dominus* RV595, le *Laudate pueri* RV600 et le *Nisi Dominus* RV608, datant du premier inter-règne à la Pietà, appartiennent effectivement aux vêpres de la Vierge. La version RV610a du *Magnificat*, avec hautbois, est plus tardive. Manquent le *Laetatus sum* et le

Lauda Jerusalem. N'appartiennent pas à ce cycle de vêpres l'*In exitu Israël* RV604, le *Laudate Dominum* RV606 et le *Confitebor tibi Domine* RV596. Ces restrictions fixent les limites de l'entreprise, qui se place dans la perspective d'un office religieux continu avec musique de Vivaldi et antiennes de plain-chant unissant les textes chantés. Esthétiquement, le résultat est agréable. Le cycle solennel par Malgoire se savoure d'une traite, les sections chorales, les ensembles, les morceaux solistes et les antiennes formant comme les ventres et les noeuds d'une onde courant d'un mouvement à l'autre, sans que l'Esprit ne s'envole. La palette soliste est heureuse, en particulier Lynne Dawson, frais et tendre soprano; le chœur et l'orchestre honorables.

Le parent pauvre du répertoire vivaldien reste, cette année comme les autres, la musique vocale profane. Les cantates, pourtant presque toutes disponibles en édition critique, sont toujours boudées par les interprètes. Saluons d'autant plus la seconde gravure sur disque de la *Serenata Gloria (E) Himeneo* RV687 (1994/35), qui n'avait connu que l'inégale version Blanchard de 1967, amputée de son premier air et gâtée par une calamiteuse Gloria. Jean Nirouët et Robert Expert, très impliqués, sont enthousiasmants. L'ambiance éthérée d'*Al seren d'amica calma*, le rythme entraînant et les vocalises prenantes sur «diletto» de *Tenero fanciulletto*, le pétillant *Ogn'or colmi d'estrema dolcezza* sont nourris de riche sève à laquelle ils s'abreuvent goulûment. L'Ensemble Jean-Marie Leclair sonne peut-être un peu maigre, pour figurer les «très nombreux et valeureux musiciens» qui accompagnaient les «chanteurs à la voix suave» dans les jardins de l'ambassadeur de France le 12 septembre 1725. Gravure encore plus originale: voici, avec Emma Kirkby, le tout premier récital consacré à des airs séparés d'opéras de Vivaldi (1994/32). Ce n'est, hélas!, qu'un demi-succès. Alors qu'elle pouvait sélectionner à loisir un programme taillé à sa mesure, elle se lance dans des airs de caractère héroïque chargés de pathos et exigeant du cran, une chair brûlante et une imagination aux mille raffinements. Pure folie pour Kirkby que de défendre un cheval de bataille de la Giacomazzi comme *Agitata da due venti*, nécessitant une technique vocale impressionnante. En péril permanent, tendue, coincée, elle s'en tire par l'agilité acrobatique. L'art du *bel canto* magistral, la science ornementale, l'épaisseur, la technique, le souffle des castrats vivaldiens dépassent dangereusement ses fragiles qualités vocales. Elle se reprend dans les sections lentes. Rêveuse, attendrie, elle se décontracte enfin, en renonçant au clinquant des casques à plume qui la coiffent mal. Dans les *sinfonie*, Goodman est parfait.

Saluons pour terminer deux opéras de fin de vie, exhumés avec probité. *Dorilla in Tempe* RV709-D (1994/47), pasticcio de 1734, fut montée tout d'abord sur scène à Nice en mars 1993 sous la direction musicale de Gilbert Bezzina, qui l'enregistra quelques mois plus tard avec une distribution vocale quasi inchangée, en complétant la version niçoise par deux airs. Les paroles du premier *Se amarti non poss'io* (II.6) se retrouvent sur le livret de 1734, mais n'existent pas sur la partition. Le second *Fidi amanti al vostro amore* manque dans la partition. Bezzina a suivi l'hypothèse de Ferruccio Tàmmaro⁴ et reprend l'air du *Farnace* RV711-G *Ordi Roma forti eroi* (I.13) avec de nouvelles paroles. La phalange solistes est modeste, mais équilibrée et homogène. La partie d'Elmiro, transposée pour voix de ténor, trouve en John Elwes un interprète solide au médium nourri, à l'extension gracieuse dans les vocalises. Nomio était, chez Vivaldi, un contralto féminin, Angelica Zanucchi. Jean Nirouët, de par l'ambiguïté de sa voix de contre-ténor, est parfois menacé par les intervalles périlleux, mais reste attentif aux courbes et aux mots, donnant au caractère une dimension étrange. Maria-Christina Kiehr, sensible et vraie dans les récitatifs, se révèle parfaite musicienne. Philippe Cantor est un Admeto plein d'aplomb et d'autorité. Le reste de la distribution est plus quelconque. Diction fantaisiste de Consuelo Caroli, filet de voix de Laure Florentin et Choeur de Nice plat et ennuyeux. Les récitatifs sont convaincants, soutenus par un *continuo* attentif et varié. Ce *melodramma eroico-pastorale* est une découverte qui enrichit en fait davantage notre connaissance de l'impresario Vivaldi que celle du compositeur. La musique n'est pas exceptionnelle, les apports napolitains assez fades. Les meilleurs morceaux restent les sections chorales, qui remontent probablement à l'opéra de 1726. *La Griselda* RV718, qui a connu un sort des plus enviables sur scène au XX^{ème} siècle⁵ n'avait jamais été enregistrée, même si le pasticcio de Jean-Claude Malgoire empruntait allégrement nombre d'airs à la partition de 1735. Cette gravure de Francesco Fanna (1994/6) comble donc un vide. Son grand mérite est d'offrir l'intégralité des récitatifs. Sa grande faiblesse concerne justement la sécheresse de cette restitution. L'accompagnement à propos et imaginaire par le seul clavecin de Iakovos Pappas sauve comme il le peut le manque de vie des échanges parfois laborieux entre les protagonistes du drame. En début d'acte I surtout. L'adjonction d'une basse mélodique d'archets, avec des cordes pincées et éventuellement un basson aurait certainement apporté quelques couleurs à ces récitatifs en noir et blanc. Les airs sont beaucoup plus réjouissants. Fanna, et ce n'est pas chose facile, parvient à maintenir les Solistes de Montpellier-Moscou dans une cohésion stylistique à laquelle nous n'étions pas ha-

bitués, avec une bonne assise rythmique et des parties de dessus chantantes, mais sans pathos. Six chanteuses s'accaparent la totalité des rôles. Ottone et Roberto étaient respectivement chantés en 1735 par les castrats Lorenzo Saletti et Gaetano Valletta. Leslie Tosi-Poleri, Ottone chez Fanna, manque un peu d'autorité. Mais la voix est agréable et légère dans les passages délicats. Bonne ornementation de *Scocca dardi*, heureusement rajouté en début de scène 7 de l'acte II, alors que *Dovresti esser contento* est à sa place, à la suite du récitatif de la même scène. De la sensibilité, mais des couleurs peu variées et une certaine monotonie de registre pour le Roberto de Bonitatibus, qui se réveille vigoureusement dans *Che legge tiranna!* (II.8). Petite voix pas très agile mais bien timbrée et claire pour le Corrado d'Helen Centner. La Girò interprétait Griselda. Elisabeth Lombardini-Smith, émouvante mais un peu lourde, manque de «jeu», comme aurait pu dire Goldoni. Restent Costanza et Gualtiero. Gabriella Morigi est exceptionnelle de précision et de netteté dans *Agitata da due venti* de Costanza, caractère confié par Vivaldi à Giacomazzi. De l'autorité et une voix à la projection bien droite. Et bonne actrice par surcroît. Gualtiero, créé par le ténor Giorgio Balbi est transposé pour le soprano Maria Gabriella Cianci, assez héroïque dans les ornements, juste d'intonation, mais à l'émission serrée et sans ampleur. Quoi qu'il en soit, les amateurs de chant vivaldien se réjouiront de l'existence d'un vivier de jeunes chanteuses italiennes de talent prêtes à se lancer dans un répertoire accaparé depuis la renaissance de l'opéra baroque par les cantatrices du septentrion. L'exhumation des *drammi per musica* de Vivaldi n'en est qu'à ses balbutiements.

¹ J. M. WHITTEMORE, *Revision of Music performed at the Venetian "Ospedali" in the eighteenth Century*, D.M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1986.

² M. TALBOT, *Tenors and Basses at the Venetian "Ospedali"*, «Acta Musicologica», 46, 1994, p. 123-138.

³ Reconstituer des vêpres telles que Vivaldi aurait pu en composer demanderait quelques précautions préliminaires. D'abord, d'un simple point de vue liturgique, respecter l'ordre des psaumes et hymnes. Par exemple, dans le cas de vêpres pour l'assomption de la Vierge, *Dixit Dominus* éventuellement précédé par le *Domine ad adjuvandum me*, puis *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, puis le *Magnificat*. Pour situer ces vêpres dans le temps et dans l'espace, à la Pietà en particulier, pendant la période 1713-1717, pourraient être choisis le *Dixit Dominus* RV595, le *Laudate pueri* RV600, le *Laetatus sum* RV607, le *Nisi Dominus* RV608, puis le *Magnificat* RV610b sans hautbois. Pour le *Lauda Jerusalem*, il faudrait, soit le restituer en plain-

chant, soit utiliser le RVAnh.35 des anonymes de Turin, que Vivaldi a lui-même utilisé pour la musique du *Credidi propter quod*. Il faudrait aussi reconstituer les antiennes de plain-chant et réunir dans le bon effectif un chœur féminin riche en gorges profondes capables d'assumer les parties de ténors et de basses. Des motets, des concertos *da chiesa* et une *Introduzione al Dixit* pourraient également être intercalés.

⁴ F. TÀMMARO, *I pasticci di Vivaldi: «Dorilla in Tempe»*, in *Nuovi studi vivaldiani*, e.d.s. A. Fanna et G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, p. 163.

⁵ R.-C. TRAVERS, *L'exhumation des opéras de Vivaldi au XXème siècle*, in *Nuovi studi vivaldiani*, cit. , p. 324-326.

INDICI
DI «INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI»
NUMERI DA 1 (1980) A 15 (1994)

1-1980

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

2-1981

Peter Ryom, <i>Les catalogues de Bonlini et de Groppo</i>	3
<i>The catalogues by Bonlini and by Groppo</i> (Summary)	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and a French Ambassador</i>	31
<i>Vivaldi e un ambasciatore francese</i> (Sommario)	42

Eleanor Selfridge-Field, <i>Vivaldi's "Te Deum": Clue to a French Patron?</i>	44
<i>Il «Te Deum» di Vivaldi: indizio conducente verso un committente francese?</i> (Sommario)	50
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi violinista in S. Marco?</i>	51
<i>Antonio Vivaldi, a violin player at St Mark's?</i> (Summary)	60
La Nuova Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi	61
The New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi	62
Norme editoriali	63
Discographie Vivaldi n. 2 - 1980 (R.C. Travers)	91
Informazioni:	
Lettere dagli Stati Uniti	109
Lettera dalla Repubblica Democratica Tedesca	112
Lettera dalla Germania Federale	114

3-1982

Michael Talbot, <i>A Vivaldi Discovery at the Conservatorio "Benedetto Marcello"</i>	3
<i>Una scoperta vivaldiana nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia</i> (Sommario)	12
Peter Ryom, <i>Deux Catalogues d'Opéras</i>	13
<i>Two opera catalogues</i> (Summary)	44
Reinhard Strohm, <i>Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740 - Manuscripts of opera staged in Venice, 1701-1740</i>	45
Roger-Claude Travers, <i>Une mise au point sur la maladie de Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's disease</i> (Summary)	60
Gastone Vio, <i>Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia</i>	61
<i>A new house of Vivaldi in Venice</i> (Summary)	66
Discographie Vivaldi 78 tours (R.C. Travers, T. Walker)	74
Discographie Vivaldi n. 3 - 1981 (R.C. Travers)	98
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi, pubblicati nel 1980-1982, parte prima (S. Durante)	112

4-1983

Maurizio Grattoni, <i>Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli</i> <i>A Vivaldi Discovery at Cividale del Friuli</i> (Summary)	3 19
Maria Grazia Pensa, <i>La felicità delle Lettere, ossia l'edizione veneziana della «Drammaturgia» di Leone Allaci</i> <i>The Venetian Edition of Leone Allacci's Drammaturgia</i> (Summary)	20 39
Karl Heller, <i>Ueber die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis</i> <i>Sul rapporto tra alcuni concerti e sinfonie di Vivaldi</i> (Sommario)	41 60
Klaus Hortschansky, <i>Arientexte Metastasios in Vivaldis Opern</i> <i>Arie metastasiane nelle opere di Vivaldi</i> (Sommario)	61 75
Reinhard Wiesend, <i>Die Arie "Già si sa ch'un empio sei": von Vivaldi oder von Galuppi?</i> <i>L'aria «Già si sa ch'un empio sei»: di Vivaldi o di Galuppi?</i> (Sommario)	76 81
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi e i Vivaldi</i> <i>Vivaldi and the Vivaldis</i> (Summary)	82 97
Nouvelles informations sur la discographie Vivaldi 78 tours (R.C. Travers)	98
Discographie Vivaldi n. 4 - 1982 (R.C. Travers)	101
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte seconda (L. Lera e F. Zanzotto)	112
In ricordo di Angelo Ephrikian / <i>In memoriam Angelo Ephrikian</i>	118

5-1984

Maurizio Grattoni, <i>Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli</i> <i>New Vivaldi Sources in Udine and Cividale del Friuli</i> (Summary)	3 22
Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I</i> <i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: I</i> (Sommario)	23 52
Eleanor Selfridge-Field, <i>Dating Vivaldi's Venetian Operas</i> <i>La datazione delle opere di Vivaldi</i> (Sommario)	53 65
Michael Talbot, <i>Vivaldi's Conca Concerto</i> <i>Il concerto «Conca» di Vivaldi</i> (Sommario)	66 82

Francesco Degrada, <i>Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca</i>	83
<i>The letters of Antonio Vivaldi in the Edition of Federigo Stefani: an Example of 19th-Century "Revision" (Summary)</i>	89
Gastone Vio, <i>I luoghi di Vivaldi a Venezia</i>	90
<i>Vivaldi's Venetian Haunts (Summary)</i>	106
Discographie Vivaldi n. 5 - 1983 (R.C. Travers)	107
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte terza (L. Lera e A.M. Morazzoni)	115

6-1985

Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II</i>	3
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: II (Sommaro)</i>	56
Michael Talbot, <i>Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof</i>	57
<i>Vivaldi nel catalogo per la vendita del «Nachlass» di Nicolaas Selhof (Sommaro)</i>	63
Colin Timms, <i>«Prendea con man di latte»: a Vivaldi spuriousity?</i>	64
<i>«Prendea con man di latte»: attribuibile a Vivaldi? (Sommaro)</i>	73
Peter Ahnsehl, <i>Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Ritornellform</i>	74
<i>Genesi, essenza, divenire. Varie osservazioni sulla forma con ritornello in Vivaldi (Sommaro)</i>	86
Luigi Cataldi, <i>I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova</i>	88
<i>Vivaldi and the "Teatro detto Il Comico" of Mantua (Summary)</i>	110
Carl F. Panagl, <i>Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien</i>	111
<i>Immagine documentarie sulla morte di Vivaldi a Vienna (Sommaro)</i>	126
Discographie Vivaldi n° 6 - 1984 (R.C. Travers)	128

7-1986

Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III</i>	5
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: III (Sommaro)</i>	34
Bruno Brizi, <i>Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713</i>	35
<i>Vivaldi at Vicenza: a Baroque festival of 1713 (Summary)</i>	54

Ferruccio Tàmmaro: <i>Il «Farnace» fiorentino del 1733</i>	55
<i>"Farnace" (Florence, 1733): a Vivaldi spuriousity? (Summary)</i>	61
Michael Stegemann, <i>Vivaldi und das Horn. Mutmassungen über die Genese der Concerti RV538 und RV539</i>	62
<i>Vivaldi e il corno. Ipotesi sulla genesi dei concerti RV538 e RV539 (Sommario)</i>	70
Gastone Vio, <i>La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà</i>	72
<i>The old church of the Ospedale della Pietà (Summary)</i>	85
Discographie Vivaldi n° 7 - 1985 (R.C. Travers)	88
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1983-1985 (A.M. Morazzoni e L. Zoppelli)	98

8-1987

<i>I 40 anni dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi</i>	5
<i>The Istituto Italiano Antonio Vivaldi: a 40th anniversary tribute</i>	6
Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks and More Vivaldi</i>	7
<i>Nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)</i>	12
Luigi Cataldi, <i>Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova</i>	13
<i>Vivaldi at Mantua: new documentation (Summary)</i>	23
Gastone Vio, <i>Ancora due residenze vivaldiane a Venezia</i>	24
<i>The new Vivaldi residences in Venice (Summary)</i>	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and the Empire</i>	31
<i>Vivaldi e l'Impero (Sommario)</i>	51
Luigi Cataldi, <i>La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di An- tonio Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's "Tito Manlio" (Mantua, 1719) (Summary)</i>	89
Paul Everett, <i>Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts</i>	90
<i>Verso una cronologia dei manoscritti di Vivaldi (Sommario)</i>	107
Discographie Vivaldi n° 8 - 1986 (R.C. Travers)	109

9-1988

Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks - Continued</i> <i>Ancora nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia</i> (Sommario)	5 13
Reinhard Strohm, "Tragédie" into "Dramma per Musica" (Part One) <i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte I)</i> (Sommario)	14 25
Gastone Vio, <i>Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)</i> <i>New Documents on Anna Girò</i> (Summary)	26 45
Kees Vlaardingebroek, <i>Thematic Links to Other Works in the "Confitebor", RV596: Their Nature and Context</i> <i>Rapporti tematici tra il «Confitebor» RV596 ed altri lavori vivaldiani</i> (Sommario)	47 63
Olga Termini, <i>Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)</i> <i>Vivaldi a Brescia: la festa della Purificazione alla Chiesa della Pace (1711)</i> (Sommario)	64 74
Oskar Prinz zu Bentheim, Michael Stegeman, <i>Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakte, viele Fragen</i> <i>Vivaldi e la Boemia. Pochi fatti, molti interrogativi</i> (Sommario)	75 89
<i>Per un incremento degli studi vivaldiani</i>	90
<i>Vivaldi Studies; New Perspectives</i>	92
Discographie Vivaldi n° 9 - 1987 (R.C. Travers)	93

10-1989

Rudolf Eller, <i>Vier Briefe Antonio Vivaldis</i> <i>Quattro lettere di Antonio Vivaldi</i> (Sommario)	5 23
Carlo Vitali, <i>Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona</i> <i>Vivaldi and his reluctant Bolognese Patron Count Sicinio Pepoli</i> (Summary)	25 56
Reinhard Strohm, "Tragédie" into "Dramma per musica" (Part Two) <i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte II)</i> (Sommario)	57 102
Gastone Vio, <i>Una satira sul teatro veneziano di sant'Angelo datata «febbraio 1717»</i> <i>A Satire on the Teatro S. Angelo, Venice</i> (Summary)	103 129

Luca Zoppelli, <i>Tre sussidi vivaldiani</i>	131
Discographie Vivaldi n° 10 - 1988 (R.C. Travers)	138

11-1990

Philippe Lescat, « <i>Il Pastor Fido</i> », <i>une oeuvre de Nicholas Chédeville</i>	5
« <i>Il Pastor Fido</i> » by Nicholas Chédeville (Summary)	10
Reinhard Strohm, « <i>Tragédie</i> » into « <i>Dramma per musica</i> » (Part Three)	11
Dalla « <i>tragédie</i> » al « <i>dramma per musica</i> » (parte III) (Sommaio)	26
Paul Everett, <i>Vivaldi's Italian Copyists</i>	27
<i>I copisti italiani di Vivaldi</i> (Sommaio)	87
Gastone Vio, <i>Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia</i>	89
<i>Towards a Chronology of Vivaldi's Final Departure from Venice</i>	
(Summary)	97
Discographie Vivaldi n° 11 - 1989 (R.C. Travers)	99

12-1991

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

13-1992

Berthold Over, <i>Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"</i>	5
<i>Un autografo sconosciuto di Vivaldi nel Conservatorio «Benedetto Marcello»</i> (Sommaio)	16

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

14-1993

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

15-1994

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

INDICE PER AUTORE

- Ahnsehl Peter, *Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Riktornellform*, 6, 1985, pp. 74-87
- Brizi Bruno, *Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713*, 7, 1986, pp. 35-54
- Cataldi Luigi, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova*, 6, 1985, pp. 88-110
Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova, 8, 1987, pp. 13-23
La rappresentazione mantovana del «Tito Manlio» di Antonio Vivaldi, 8, 1987, pp. 52-89
- Degrada Francesco, *Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca*, 5, 1984, pp. 83-89
- Eller Rudolf, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, 10, 1989, pp. 5-23

- Everett Paul, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I*, 5, 1984, pp. 23-52
Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II, 6, 1985, pp. 3-56
Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III, 7, 1986, pp. 5-34
Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts, 8, 1987, pp. 90-107
Vivaldi's Italian Copyists, 11, 1987, pp. 27-88
- Freeman Daniel E., "Orlando Furioso" in the Bohemian Lands: was Vivaldi's Music really used?, 14, 1993, pp. 51-74
- Grattoni Maurizio, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, 4, 1983, pp. 3-19
Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli, 5, 1984, pp. 3-22
- Heller Karl, *Ueber die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis*, 4, 1983, pp. 41-60
- Hortschansky Klaus, *Arientexte Metastasios in Vivaldis Opern*, 4, 1983, pp. 61-75
- Kolneder Walter, *Gibt es einen Vivaldistil?*, 1, 1980, pp. 9-17
- Lescat Philippe, «Il Pastor Fido», une oeuvre de Nicholas Chédeville, 11, 1990, pp. 5-10
- Mamy Sylvie, «Le Printemps» d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicholas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau, 13, 1992, pp. 51-65
- Moretti Lino, *Un cembalo per la Girò*, 1, 1980, pp. 58-60
- Oskar Prinz zu Bentheim (e Stegemann Michael), *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, 9, 1988, pp. 75-89
- Over Berthold, *Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio "Benedetto Marcello"*, 13, 1992, pp. 5-16
- Panagl Carl F., *Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien*, 6, 1985, pp. 111-127
- Pancino Livia, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, 13, 1992, pp. 67-95
Analisi grafica della «lettera Roseman», 14, 1993, pp. 92-95 e 97
«Arsilda regina di Ponto»: per una ricostruzione della versione primitiva, 15, 1994, pp. 51-73
- Pensa Maria Grazia, *La felicità delle Lettere, ossia l'edizione veneziana della «Drammaturgia» di Leone Allacci*, 4, 1983, pp. 20-40
- Rigoli Paolo, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, 14, 1993, pp. 99-110

- Ryom Peter, *CX 1102: Le manuscrit perdu du fonds de Dresde*, 1, 1980, pp. 18-31
Les catalogues de Bonlini et de Groppo, 2, 1981, pp. 3-30
Deux Catalogues d'opéras, 3, 1982, pp. 13-44
RV 749, 14, 1993, pp. 5-50
Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi, 15, 1994, pp. 5-50
- Saccardo Mario, *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, 13, 1992, pp. 17-22
- Sardelli Federico Maria, *Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana*, 15, 1994, pp. 103-113
- Selfridge-Field Eleanor, *Vivaldi's "Te Deum": Clue to a French Patron?*, 2, 1981, pp. 44-50
Dating Vivaldi's Venetian Operas, 5, 1984, pp. 53-65
Vivaldi and the Accademia Filarmonica, 13, 1992, pp. 39-49
- Stegemann Michael, *Vivaldi und das Horn. Mutmassungen über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539*, 7, 1986, pp. 62-71
 (con Oskar Prinz zu Bentheim) *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, 9, 1988, pp. 75-89
- Strohm Reinhard, *Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740 – Manuscripts of opera staged in Venice, 1701-1740*, 3, 1982, pp. 45-51
"Tragédie" into "Dramma per Musica" (Part One), 9, 1988, pp. 14-25
"Tragédie" into "Dramma per Musica" (Part Two), 10, 1989, pp. 57-102
"Tragédie" into "Dramma per Musica" (Part Three), 11, 1990, pp. 11-26
"Tragédie" into "Dramma per Musica" (Part Four), 12, 1991, pp. 47-75
- Talbot Michael, *Vivaldi and a French Ambassador*, 2, 1981, pp. 31-43
A Vivaldi Discovery at the Conservatorio "Benedetto Marcello", 3, 1982, pp. 3-12
Vivaldi's Conch Concerto, 5, 1984, pp. 66-82
Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof, 6, 1985, pp. 57-63
Vivaldi and the Empire, 8, 1987, pp. 31-51
Vivaldi in the Sale Room: A New Version of "Leon feroce", 12, 1991, pp. 5-17
New Light on Vivaldi's "Stabat Mater", 13, 1992, pp. 23-38
- Tàmmaro Ferruccio, *Il «Farnace» fiorentino del 1733*, 7, 1986, pp. 55-61
- Tanenbaum Faun Stacy, *The Pietà Partbooks and more Vivaldi*, 8, 1987, pp. 7-12
The Pietà Partbooks - Continued, 9, 1988, pp. 5-13
- Termini Olga, *Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)*, 9, 1988, pp. 64-74
- Timms Colin, *"Prendea con man di latte": a Vivaldi spuriousity?*, 6, 1985, pp. 64-73

- Travers Roger-Claude, *Une mise au point sur la maladie de Vivaldi*, 3, 1982, pp. 52-60
- Vio Gastone, *Antonio Vivaldi prete*, 1, 1980, pp. 32-57
Antonio Vivaldi violinista in S. Marco?, 2, 1981, pp. 51-60
Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia, 3, 1982, pp. 61-66
Antonio Vivaldi e i Vivaldi, 4, 1983, pp. 82-97
I luoghi di Vivaldi a Venezia, 5, 1984, pp. 90-106
La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà, 7, 1986, pp. 72-86
Ancora due residenze vivaldiane a Venezia, 8, 1987, pp. 24-30
Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio), 9, 1988, pp. 26-45
Una satira sul teatro veneziano di sant'Angelo datata «febbraio 1717», 10, 1989, pp. 103-130
Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia, 11, 1990, pp. 89-97
Appunti vivaldiani, 12, 1991, pp. 77-86
Ancora sull'ultima residenza vivaldiana, 15, 1994, pp. 75-81
- Vitali Carlo, *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*, 10, 1989, pp. 25-56
I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza, 12, 1991, pp. 19-46
Castelli di carte: Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna, 14, 1993, pp. 75-91 e 96
- Vlaardingerbroek Kees, *Thematic Links to Other Works in the "Confitebor", RV 596: Their Nature and Context*, 9, 1988, pp. 47-63
- Wende Jutta, *Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?*, 15, 1994, pp. 83-98
- Wiesend Reinhard, *Die Arie "Già si sa ch'un empio sei": von Vivaldi oder von Galuppi?*, 4, 1983, pp. 76-81

INDICE

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. I: «Ottone in villa»; «Orlando finto pazzo»; «Arsilda regina di Ponto»; «L'incoronazione di Dario»</i>	5
<i>Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. I: "Ottone in villa"; "Orlando finto pazzo"; "Arsilda regina di Ponto"; "L'incoronazione di Dario" (Summary)</i>	58
Carlo Vitali, <i>I nove «principi di altezza» corrispondenti di Vivaldi e la dedica enigmatica del Concerto RV 754. Alla ricerca dell'indirizzario perduto</i>	59
<i>The Nine "Principi di altezza" with whom Vivaldi corresponded and the Enigmatic Dedication of the Concerto RV 574. The Search for the Lost Mailing List (Summary)</i>	89
Kees Vlaardingbroek, <i>Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands</i>	91
<i>Echi veneziani lungo i canali nordici: musiche vivaldiane nei Paesi Bassi (Sommario)</i>	121
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi chierico veneziano</i>	123
<i>Antonio Vivaldi: Venetian Ordinand (Summary)</i>	131
Miscellany (M. Talbot)	133
Miscellanea (M. Talbot)	138
Discographie Vivaldi n° 16 - 1994 (R.C. Travers)	143
Indici di «Informazioni e studi vivaldiani». Numeri da 1 (1980) a 15 (1994)	161
Indice per autore	169