INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE DELL'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

17

1996

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE DELL'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

17

1996

RICORDI

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

Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. II: «Armida al campo d'Egitto»; «Teuzzone»; «Tito Manlio»

Livia Pancino

In questa seconda parte dello studio vengono esaminate tre opere che mostrano Vivaldi nel periodo in cui ebbe l'occasione di sperimentare il teatro di corte, ossia un sistema teatrale diverso dall'unico possibile nella Repubblica di Venezia. Già coinvolto nella gestione del Teatro S. Angelo per circa un anno a partire dall' autunno del 1713, Vivaldi mantenne rapporti quasi costanti con questo teatro, forse il più disagiato e popolare fra i teatri d'opera a Venezia, ma già all'inizio della carriera, col crescere del suo prestigio come operista, ebbe anche delle commissioni dal più quotato Teatro di S. Moisè. A distoglierlo dall'ambiente del teatro impresariale veneziano, che non doveva sembrargli soddisfacente, giunge all'inizio del 1718 un'occasione di lavoro presso la corte ducale di Mantova. Vivaldi vi risulta già in servizio dal «faccio fede» datato 12 gennaio per la prima delle opere qui in esame, *Armida al campo d'Egitto*, la cui prima rappresentazione a Venezia (15 febbraio) precede di poco la ripresa di Mantova (24 aprile), al Teatro Arciducale, per il quale sono scritte anche le due opere successive, *Teuzzone* e *Tito Manlio*. Per lutto a corte Vivaldi rientra a Venezia nel 1720.

Mentre le prime quattro opere esaminate (*Ottone in villa*, RV 729; *Orlando finto pazzo*, RV 727; *Arsilda regina di Ponto*, RV 700; *L'incoronazione di Dario*, RV 719) hanno goduto di una o al massimo due serie di rappresentazioni, qui la maggior disinvoltura con cui Vivaldi si muove tra produzioni teatrali si riscontra anche nel fatto che le opere degli anni 1718/1720 sono molto più ampiamente sfruttate, rappresentate, riprese con lo stesso o con altro titolo; forse hanno più successo e probabilmente Vivaldi, a questo punto della sua carriera teatrale, ha acquisito la completa padronanza della tecnica necessaria ad assecondare i gusti del pubblico e le esigenze dei cantanti, destreggiandosi tra le insidie delle «convenienze teatrali» con continui adattamenti e mutamenti dei propri testi. La maggior disinvoltura tecnica si può in parte anche dedurre dal fatto che si tratta di opere forse meno rielaborate in sede di composizione rispetto alle precedenti, ma che poi godettero di molte più riprese nelle stagioni successive, anche a distanza di anni. Le maggiori correzioni di composizione si trovano nell'autografo del «Tito Manlio», opera che se non fu «fatta

in cinque giorni» come afferma di proprio pugno Vivaldi sotto il titolo, fu comunque composta a gran velocità.

Vivaldi in questo periodo inizia a viaggiare e la sua fama di operista raggiunge anche piazze che egli non tocca personalmente, cosa che ci pone per la prima volta davanti ad alcune fonti problematiche: fra i libretti da lui messi in musica ve ne sono alcuni relativi a produzioni alle quali la partecipazione attiva di Vivaldi non è documentata (*Tito Manlio*, Roma 1720), e di cui non sappiamo se fu adoperata tutta o parte della sua musica (*Armida*, 1731). Senza considerare la questione di quanto l'allestitore di un pasticcio abbia in comune con l'autore d'un'opera, si deve notare che mentre la responsabilità di Vivaldi in alcune produzioni (anche palesemente pasticci come l'*Armida* del 38) è certificata dalle correzioni da lui stesso apportate alle proprie e altrui partiture, correzioni da cui risulta un testo corrispondente al libretto di quell'occasione, di altri allestimenti non è pervenuta la musica, e quindi niente si può dire sul ruolo di Vivaldi in quelle rappresentazioni. Perciò nella schedatura di queste opere si troveranno necessariamente alcuni testi di arie che Vivaldi non ha mai messo in musica, ma che ha inserito egli stesso nell'allestimento in questione, ed alcuni altri testi di cui non si può dire se Vivaldi abbia mai fatto la conoscenza.

I criteri di analisi e descrizione delle modifiche intercorse tra la prima produzione di ogni opera e le sue riprese, nonché dei cambiamenti resisi necessari all'interno di una stessa stagione, sono già stati esposti in dettaglio in «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, pp.5-6, a cui si rimanda per ogni precisazione (compresi i riferimenti bibliografici generali). In questa sede saranno solo brevemente riassunti.

Le opere sono esaminate in ordine cronologico basato sulla prima rappresentazione documentata.

Per ogni scena sono elencati gli incipit testuali delle arie che si trovano in tutte le fonti disponibili, partiture e libretti anche di riprese con diverso titolo, riferendo per i recitativi di ogni libretto se il testo riportato è identico (=), parzialmente differente (≈) o del tutto differente (≠) da quello riportato dalla partitura. Viene schedato come identico (=) anche il testo che corrisponde a quanto si trova nella partitura in seguito ad una revisione o correzione, nel qual caso vengono descritte l'entità e la natura delle correzioni. Non si segnalano le varianti ortografiche o di singole parole, quando queste non siano determinanti per il senso, o non sembrino importanti ai fini della collazione e della valutazione delle fonti. Si trascrivono per esteso le varianti di interi versi o consistenti porzioni di verso, riportando per i recitativi la frase minima di senso compiuto che contiene la variante, per le arie l'intera strofa. Sono riportate per intero le arie che non si trovano in nessuno dei libretti a stampa

ma solo in una partitura. Qualora le modifiche riguardino la numerazione delle scene, la schedatura segue l'ordine numerico della partitura, riunendo in una stessa scheda scene di testo uguale e non di uguale numerazione. Quando nella scheda relativa ad una data fonte non c'è indicazione di aria questo significa semplicemente che quella fonte in quella scena non ha l'aria. La numerazione dei versi, dove non sia specificato diversamente, fa riferimento al libretto più antico.[1]

Le iniziali vengono mantenute come si trovano nelle fonti, salvo quanto più sotto precisato: nei libretti a stampa tutti i capoversi portano la maiuscola, mentre le partiture ne fanno uso solo nei luoghi canonici. Le arie trascritte per intero sono citate dalle partiture, quindi non dovrebbero avere maiuscole superflue, che in ogni caso verrebbero abbattute; qualora si renda necessaria la trascrizione di un'aria o di consistenti porzioni di recitativo da un libretto a stampa, le maiuscole superflue sono abbattute.
La sigla di scena tra parentesi significa che la numerazione riprende ad essere quella dell'inizio della scheda; se non si dà numero di scena, vale sempre quello scritto sopra.

Abbreviazioni:

A. = Aria
vs. = verso; vss. = versi
R. = Recitativo
b. = battuta

ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO, 1718

RV 699a; Venezia, S. Moisè, carnevale 1718; partitura Torino, Foà 38, atti I e III;
RV 699b; Mantova, Arciducale, aprile-maggio 1718;
Gli inganni per vendetta, RV 699c (RV 720); Vicenza, Garzerie, 1720;
RV 699d; Venezia, S. Angelo, carnevale 1738; alcuni movimenti in Torino, Foà 38.

Fra le molte rappresentazioni di quest'opera è difficile seguire l'itinerario di modifiche subite dal testo. Il punto di partenza è segnato dal primo stadio della partitura, parzialmente autografa e priva del secondo atto; il punto di arrivo è la stessa partitura modificata con correzioni autografe e anche con l'inserimento di due arie di altra mano e di altro autore cui poi Vivaldi ha cambiato le parole, stadio che rispec-

chia il testo del libretto dell'ultima rappresentazione conosciuta, quella del carnevale 1738 al Teatro S. Angelo di Venezia. Lo stato dei testi non è particolarmente illuminante invece sugli allestimenti intermedi, ai quali la partecipazione di Vivaldi è tuttora molto dubbia. Il libretto della rappresentazione del carnevale 1718 al Teatro di S. Moisè, Venezia, è stato preso come termine di confronto per il secondo atto, in assenza della partitura.

Abbreviazioni:

F. 38 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n. 38.
Lib. 18 Ve = Libretto della rappresentazione del carnevale 1718 al Teatro di S. Moisè, Venezia.
Lib. 18 Mn = Libretto della rappresentazione di aprile/maggio 1718 al Teatro Arciducale di Mantova.
Lib. 19 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1719 al Teatro di Lodi.[2]
Lib. 20 = Libretto della rappresentazione del 1720 con il titolo «Gli inganni per vendetta», al Teatro delle Garzerie di Vicenza.
Lib. 26=Libretto della rappresentazione del carnevale 1726 al Teatro dell'Industria di Ravenna, con musica «del Sig. D. Antonio Vivaldi, con aggiunte del Sig. Antonio Monteventi bolognese».
Lib. 31 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1731 al Teatro di S. Margherita, Venezia, con «musica di diversi».
Lib. 38 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1738 al Teatro S. Angelo, Venezia.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Califfo = Cal.
Armida = Arm.
Osmira = Osm. (assente da Lib. 26 e Lib. 31)
Erminia = Erm.
Emireno = Emi.
Adrasto = Adr. (assente da Lib. 26 e Lib. 31)
Tisaferno = Tis. (assente da Lib. 26 e Lib. 31)
Osiri = Osi. (solo nel Lib. 31)

Atto.Scena	Fonte	
I.1	F. 38	R. Cal., Emi., Adr., Tis., Arm. È cassata solo l'ultima battuta, subito sostituita per cambiare la tonalità di cadenza.
		Coro. *Viva del mondo il lume* ‖ *Dell'Asia la vittoria*
	Lib. 18 Ve	R. = Vs. 1: *O dell'egizio Marte*, invece di: *O dell'altera*

Menfi, riportato da F. 38. Vs. 16: *D'abito, di beltà, di forme sì care*, dove F. 38: *d'abito, di beltà, di forme sì rare.*
Coro. *Viva del mondo il lume* || *Dell'Asia la vittoria*

Lib. 18 Mn R. = Vs. 16: *d'abito, di beltà, di forme sì care*, dove F. 38: *D'abito, di beltà, di forme sì rare.*
Coro. *Viva del mondo il lume* || *Dell'Asia la vittoria*

Lib. 19 R. = Vs. 16: *D'abito, di beltà, di forme sì care*, dove F. 38 *D'abito, di beltà, di forme sì rare.*

Lib. 20 R. = Vs. 16: *D'abito, di beltà, di forme sì care*, dove F. 38 *D'abito, di beltà, di forme sì rare.*
Coro. *Viva del mondo il lume* || *Dell'Asia la vittoria*

Lib. 26 R. ≈ Cal., Emi., Arm. I vss. 9-12 sono del tutto differenti e mancano i vss. 13-16, 21, 32-35.
Coro. *Viva del mondo il lume* || *Dell'Asia la vittoria*

Lib. 31 R. ≈ Cal., Emi., Osi., Arm. Vs. 1: *O dell'egizio Marte*, invece di: *O dell'altera Menfi*, riportato da F. 38. I vss. 9-12 sono del tutto differenti da F. 38 e uguali a Lib. 26. Mancano i vss. 13-14, 21, 32-33, 52-53.
Coro. *Viva del mondo il lume*, solo la prima strofa.

Lib. 38 R. =
Coro. *Viva del mondo il lume* || *Dell'Asia la vittoria*

I.2 F. 38 R. Arm., Adr., Tis. Vs. 26: *fastoso andrà il mio braccio* dove la parola *braccio* è poi corretta in *acciaro*; solo il Lib. 38 segue la versione corretta, tutti gli altri riportano *braccio.*
A due. Adr., Tis. *Questo ferro e questo core* || *Sì per voi vaghe pupille* || *Sarà legge a questo brando* || *E per te farmi tiranno*

Lib. 18 Ve R. = Vs. 8: *Con auguri sì bei*, dove F. 38: *con auspici sì bei.* Vs. 9: *Ch'ha la baldanza ostil il suo periglio*, dove F. 38: *ch'ha l'ostile baldanza il suo periglio.* Vss. 19-20: *Non fia inutil per te, di me disponi / A tuo piacer, o bella*, dove F. 38: *non fia inutil per te, / di me disponi, o bella.*
A due. Adr., Tis. *Questo ferro e questo petto* || *Sì per voi vaghe pupille* || *Un tuo cenno, un tuo comando* || *E per te farmi tiranno.* La terza strofa presenta rispetto a F. 38 l'inversione dei primi due versi; il vs. 2: *Al tuo sdegno ed al tuo affetto*, dove F. 38: *Al tuo sdegno ed al tuo amore.*

Lib. 18Mn R. = Vs. 8: *Con auguri sì bei*, dove F. 38: *con auspici sì bei.* Vss. 19-20: *Non fia inutil per te, di me disponi / A tuo piacer, o bella*, dove F. 38: *non fia inutil per te, / di me disponi, o bella.*

A. Adr. *È legge il tuo piacer* || *La speme di goder*

Lib. 19 R. = Vs. 8: *Con auguri sì bei*, dove F. 38: *con auspici sì bei*. Vs. 9: *Ch'ha la baldanza ostil il suo periglio*, dove F. 38: *ch'ha l'ostile baldanza il suo periglio*. Vss. 19-20: *Non fia inutil per te, di me disponi / A tuo piacer, o bella*, dove F. 38: *non fia inutil per te, / di me disponi, o bella*.

A. Adr. *È legge il tuo piacer* || *La speme di goder*

Lib. 20 R. = Vs. 8: *Con auguri sì bei*, dove F. 38: *con auspici sì bei*. Vss. 19-20: *Non fia inutil per te, di me disponi / A tuo piacer, o bella*, dove F. 38: *non fia inutil per te, / di me disponi, o bella*.

A due. Adr., Tis. *Questo ferro e questo petto* || *Sì per voi vaghe pupille* || *Un tuo cenno, un tuo comando* || *E per te farmi tiranno*. La terza strofa presenta rispetto a F. 38 l'inversione dei primi due versi; il vs. 2: *Al tuo sdegno ed al tuo affetto*, dove F. 38: *al tuo sdegno ed al tuo amore*.

Lib. 26 Corrisponde a quanto altre fonti riportano in I.3 (ed è quindi trattato nella scheda successiva).

Lib. 31 R. ≈ Arm., Osi. Rispetto alle altre fonti presenta un taglio centrale di 13 versi.

A. Osi. *Un tuo cenno, un tuo comando* || *E per te farmi tiranno*. Solo le strofe seconda e terza dell'aria riportata dalle altre fonti; rispetto a F. 38 presenta l'inversione dei primi due versi.

Lib. 38 R. = *Ch'ha la baldanza ostil il suo periglio*, dove F. 38: *ch'ha l'ostile baldanza il suo periglio*.

A due. Adr., Tis. *Questo ferro e questo core* || *Sì per voi vaghe pupille* || *Sarà legge a questo brando* || *E per te farmi tiranno*

I.3 F. 38 R. Arm.

A. Arm. *Imparate alle mie pene* || *Vi diran: cor mio, mio bene*

A. Arm. *A detti amabili* || *Sferzar il timido* || *Ma troppo facile* || *A detti amabili*

Una quarta strofa, che non si trova nei libretti, è ottenuta combinando versi della prima con versi della terza e con l'inserzione di uno nuovo ipermetro:

A detti amabili
misti sospiri
scherzi amorosi,
sguardi ritrosi
siegua la gelosia

alla speranza
alle lusinghe
siegua il rigor.

Le ultime tre pagine dell'aria sono cassate con pochi segni di penna, in modo da lasciarle chiaramente leggibili, cancellando gli ultimi tre versi della terza strofa.

Lib. 18Ve R. =
A. Arm. *A detti amabili* || *Sferzar il timido* || *Ma se pur facile*

Lib. 18Mn R. ≠ Arm., Tis.
A. Tis. *Del tuo viso in un momento* || *So ch'il laccio dà tormento*

I.4 Lib. 18Mn R. = Il recitativo è identico a quello che si trova in F. 38 una scena prima, cioè in I.3, così di qui in poi la numerazione di questo libretto è più avanti di una scena.
A. Arm. *Per piacer ho un cor che sa* || *Ma non vuol la libertà*

(I.3) Lib. 19 R. ≠ Arm., Tis.
A. Tis. *Del tuo viso in un momento* || *So ch'il laccio dà tormento*

I.4 Lib. 19 R. = Il recitativo è identico a quello che si trova in F. 38 una scena prima, così di qui in poi la numerazione di questo libretto è più avanti di una scena.
A. Arm. *Per piacer ho un cor che sa* || *Ma non vuol la libertà*

(I.3) Lib. 20 R. =
A. Arm. *Molli affetti, dolci detti* || *Rigorosa co' l'audace*

Lib. 26 R. =
A. Arm. *Per piacer ho un cor che sa* || *Ma non vuol la libertà*

I.2 Lib. 26 R. ≠ Cal., Arm. A parte la sostituzione di Tis. (assente da questo libretto) con Cal., il recitativo è uguale a quello in Lib. 18 Mn, I.3, e in Lib. 19, I.3.
A. Cal. *Del tuo viso in un momento* || *So che il laccio dà tormento*

(I.3) Lib. 31 R. =
A. Arm. *A detti amabili* || *Sferzar il timido*, solo due strofe.

Lib. 38 R. =
A. Arm. *Imparate alle mie pene* || *Vi diran: cor mio, mio bene*

I.4 F. 38 R. Osm., Erm., Emi. Una sezione intermedia è cassata sbarrando le prime tre battute di essa che concludono

una pagina, cucendo insieme i due fogli successivi, e sbarrando ancora quelle tre battute che eccedono la parte cucita.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

Lib. 18Ve R. ≈ I vss. 11-38 sono virgolettati e si trovano cassati nella partitura, eccettuato il vs. 27 che non vi si trova nemmeno cassato. Il vs. 50 è endecasillabo, mentre in F. 38 è settenario mancandone rispetto a questo libretto la seconda metà. Vss. 63-79, non virgolettati, sono cassati da F. 38.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

I.5 Lib. 18Mn R. ≈ È generalmente più breve, con qualche verso mancante e qualche altro cambiato; mancano tutti quelli che in F. 38 sono cassati.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

I.5 Lib. 19 R. ≈ È generalmente più breve, con qualche verso mancante e qualche altro cambiato; mancano tutti quelli che in F. 38 sono cassati.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

(I.4) Lib. 20 R. ≈ La prima sezione cassata da F. 38 manca, la seconda è riportata non virgolettata.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

Lib. 26 R. ≈ Rispetto a F. 38 mancano i vss. 2 (seconda metà)-4, 9-52 (sezione che non coincide con il taglio di F. 38), 55; la parte finale ha alcuni versi in comune, molti mancanti e altri diversi.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*
Alla fine del libretto si trova una «Arietta aggiunta alla scena IV dell'atto primo».
A. Emi. *Già il fido mio core* || *Ma un volto adorato*

Lib. 31 R. ≈ Sono del tutto uguali a F. 38 solo i primi otto versi. I vss. 9-52 (sezione che non coincide con il taglio di F. 38) mancano del tutto; la sezione finale concorda con Lib. 26.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

Lib. 38 R. = Le sezioni cassate da F. 38 qui sono del tutto assenti.
A. Erm. *Ardo sì per il mio bene* || *Sì, mi tolser le catene*

I.5 F. 38 R. Osm., Emi. Due battute cassate nel corso della composizione, seguite dallo stesso testo con musica diversa. Segue un'aria su un fascicolo aggiunto e di altra mano; l'inserzione del fascicolo nuovo deve aver nascosto alla lettura la fine del recitativo, perché la si ritrova identica copiata dopo l'aria.

A. 1ª *Se fida ad altra amante*
cor del mio cor ti cedo
sol questo don ti chiedo:
ricordati di me.

Pensa al mio cor costante
che t'ama e che t'adora,
e pensa pur talora
alla mia bella fé.

Queste parole non si trovano in nessuno dei libretti. Musica e testo originale sono di altra mano; all'inizio in alto a sinistra si legge «Leo». Vivaldi ha aggiunto di mano propria il testo nuovo, che poi si trova nel Lib. 38: Emi. *Se fida ad altro amante* || *Spera il mio cor costante*

A. 2ª Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

Lib. 18Ve R. =
A. Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

I.6 Lib. 18Mn R. =
A. Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

I.6 Lib. 19 R. =
A. Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

(I.5) Lib. 20 R. =
A. Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

Lib. 26 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in I.6.

Lib. 31 R. =
A. Emi. *Il mio fedele amor* || *Così sperando io vò*

Lib. 38 R. =
A. Emi. *Se fida ad altro amante* || *Spera il mio cor costante*

I.6 F. 38 R. 1° Osm., Adr. La seconda metà del recitativo, da vs. 13 alla fine, è cassata con sbarrature fitte.
R. 2° Osm., Tis. Questo secondo recitativo di I.6 si legge dopo la scena I.8, scritto frettolosamente e di getto con una sola breve correzione di composizione. Alla fine si legge: «Segue l'aria di Osmira», aria che i vari libretti collocano in scene diverse: A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* || *De' tuoi soavi affetti* (si vedano Lib. 38, I.6;

		Lib. 20 e Lib. 31, I.7). Ipotizzando che l'ordine attuale della partitura rispecchi una versione definita dell'opera, sembrerebbe da escludere che tale versione prevedesse l'aria in questa scena; l'aria sembra piuttosto coerente con la scena I.8.
	Lib. 18Ve	R. = R.1°. Vs. 4: *Ma giunge il caro Adrasto. Mia tiranna*, dove F. 38: *Ma giunge il caro Adrasto. Mal guardata*. I vss. 13-25 (=fine della scena) sono virgolettati, in corrispondenza con la sezione cassata di F. 38.
I.7	Lib. 18Mn	R. = R.1°. Vs. 4: *Ma giunge il caro Adrasto. Mia tiranna*, dove F. 38: *Ma giunge il caro Adrasto. Mal guardata*. I vss. 13-25 (=fine della scena) sono virgolettati, in corrispondenza con la sezione cassata di F. 38.
I.7	Lib. 19	R. = R.1°. Vs. 4: *Ma giunge il caro Adrasto. Mia tiranna*, dove F. 38: *Ma giunge il caro Adrasto. Mal guardata*. I vss. 13-25 (=fine della scena) sono virgolettati, in corrispondenza con la sezione cassata di F. 38.
(I.6)	Lib. 20	R.1° = I vss. 13-25 (fine della scena) sono virgolettati, in corrispondenza con la sezione cassata di F. 38.
	Lib. 26	Corrisponde a quanto si trova in F. 38 in I.8.
I.5	Lib. 26	R. ≈ Cal., Erm. Qualche verso in comune con quelli di F. 38. A. Cal. *Le care pupille del volto che adoro* ‖ *So ben che lei può dar pace al martoro*
(I.6)	Lib. 31	R. ≠ Osi., Erm. Vss. 1-4, di cui i primi tre sono identici a quelli delle altre fonti, sono virgolettati. A. Osi. *Le care pupille del volto che adoro* ‖ *So ben che lei può dar pace al martoro*
	Lib. 38	R. = R.2° A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
I.7	F. 38	R. Tis., Adr., Osm. Le prime quattro battute e mezza, corrispondenti ai vss. 1-4 (prima metà), sono cassate. A. Adr. *Pensa che quel bel seno* ‖ *Se mai ti punse il petto*
	Lib. 18Ve	R. = I vss. 1-4 sono virgolettati e corrispondono all'inizio cassato da F. 38. Vs. 18: *Un cieco amor vi sprona*, dove F. 38: *un cieco amor vi guida*. A. Adr. *Pensa che quel bel seno* ‖ *Se mai ti punse il petto*. Vs. 4: *E bramo amore e fé*, dove F. 38: *e cerco amor e fé*. Vs. 8: *In chiederli mercé*, dove F. 38: *in chiedermi mercé*. Tutta l'aria è virgolettata.
	Lib. 18Mn	R. = Per errore di stampa la scena è di nuovo numerata come I.7. I vss. 1-4 sono virgolettati e corrispondono all'inizio cassato da F. 38.

		A. Adr. *Le care pupille del volto che adoro* ‖ *So ben che tu puoi dar pace al martoro* (si veda Lib. 31, I.6).
I.8	Lib. 19	R. = I vss. 1-4 sono virgolettati e corrispondono all'inizio cassato da F. 38. Vs. 18: *un cieco amor vi sprona,* dove F. 38: *Un cieco amor vi guida.*
		A. Adr. *Le care pupille del volto che adoro* ‖ *So ben che tu puoi dar pace al martoro*
(I.7)	Lib. 20	R. = I vss. 1-4 sono virgolettati e corrispondono all'inizio cassato da F. 38.
		A. Adr. *Le care pupille del volto che adoro* ‖ *So ben che tu puoi dar pace al martoro*
	Lib. 26	Corrisponde a quanto si trova in F. 38 in I.10 e I.11.
	Lib. 31	R. ≠ Erm. Testo corrispondente a quanto si trova in F. 38 in I.8.
		A. Erm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti* (si veda Lib. 38, I.6).
	Lib. 38	R. ≠ Tis. corrisponde a quanto in F. 38 si trova in scena I.9.
I.8	F. 38	R. Osm., Tis. La scena è coperta da sbarrature rade che la lasciano perfettamente leggibile; non si trova altrove nella partitura un'altra scena I.8. Dopo il recitativo si trova l'inserzione di una nuova scena I.6, alla fine della quale si legge: «Segue l'aria di Osmira»: l'aria in questione è riportata dai vari libretti in scene diverse.
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti* (si vedano Lib. 38, I.6; Lib. 20 e Lib. 31, I.7).
	Lib. 18Ve	R. =
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
I.9	Lib. 18Mn	R. =
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
I.9	Lib. 19	R. =
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
(I.8)	Lib. 20	R. =
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
I.6	Lib. 26	R. ≈ Erm. Solo i primi tre versi e l'ultimo.
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
I.8	Lib. 31	Corrisponde a F. 38, I.10.
I.7	Lib. 31	R. ≈ Di soli tre versi, uguali ai primi due e all'ultimo di ciò che si trova nelle altre fonti in I.8.
		A. Osm. *Nasce da' tuoi diletti* ‖ *De' tuoi soavi affetti*
(I.8)	Lib. 38	R. ≠ Arm., Osm. Corrisponde a quanto in F. 38 si trova in I.11.
I.9	F. 38	R. Tis.

		A. Tis. *D'un bel volto arde alla face* ‖ *Dolce sol l'abbrucia e sface*
	Lib. 18Ve	R. =
		A. Tis. *D'un bel volto arde alla face* ‖ *Dolce sol l'abbrucia e sface*
I.10	Lib. 18Mn	R. =
		A. Tis. *Esangue si cadrà* ‖ *E allor più chiara apparirà*
I.10	Lib. 19	R. =
		A. Tis. *Esangue si cadrà* ‖ *E allor più chiara apparirà*
(I.9)	Lib. 20	R. =
		A. Tis. *In quella, solo in quella* ‖ *Da quella il proprio fato*
	Lib. 26	R. ≠ Corrisponde a F. 38, I.13.
	Lib. 31	R. ≠ Corrisponde a F. 38, I.12.
	Lib. 38	Corrisponde a F. 38, I.12.
I.7	Lib. 38	R. =
		A. Tis. *Sarà qual tigre ircana* ‖ *Quanto di reo produce*
I.10	F. 38	R. Cal., Arm., Osm.
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
	Lib. 18Ve	R. =
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
I.11	Lib. 18Mn	R. =
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
I.11	Lib. 19	R. =
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
(I.10)	Lib. 20	R. =
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
I.7	Lib. 26	R. ≈ Riunisce ciò che in F. 38 è diviso fra I.10 e I.11. Della prima parte, quella corrispondente a I.10, mancano i vss. 25 (seconda metà)- 27. Vss. 3-4: *Io t'offro riverente questo mio scettro, / E questa mia regal corona*, dove F. 38: *Io t'offro riverente questa vergine. / È questa Osmira mia nipote*. Vs. 11: *Eccelso rege, il dono onoro*, dove F. 38: *Vergine eccelsa il dono onoro.*
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
I.8	Lib. 31	R. = Vss. 3-4: *Io t'offro riverente questo mio scettro, / E questa mia regal corona*, dove F. 38: *io t'offro riverente questa vergine. / È questa Osmira mia nipote*. Vs. 11: *Eccelso rege, il dono onoro*, dove F. 38: *Vergine eccelsa il dono onoro.*
		A. Cal. *So che combatte ancor* ‖ *Ma pensa, che non è*
(I.10)	Lib. 31	Corrisponde a F. 38, I.13.
	Lib. 38	Corrisponde a F. 38, I.13.

I.11	F. 38	R. Osm., Arm. A. Osm. *Sento brillarmi in sen* ‖ *Nel fiero mio dolor*
	Lib. 18Ve	R. = Vs. 17: *Già che t'avvedi Armida*, dove F. 38: *Già che t'avvedi* (quinario). Vs. 24: *Con lusinga amorosa*, dove F. 38 qui con tutta probabilità in errore: *con usura amorosa*. A. Osm. *Sento brillarmi in sen* ‖ *Nel fiero mio dolor*
I.12	Lib. 18Mn	R. ≈ Vs. 17: *Già che t'avvedi Armida*, dove F. 38: *Già che t'avvedi* (quinario). Vs. 24: *Con lusinga amorosa*, dove F. 38: *Con usura amorosa*. Vs. 28: *Nasce dalla tua fede all'amor mio*, ed è seguito da altri quattro versi che non si trovano in partitura; in F. 38 il vs. 28, ultimo verso del recitativo, è: *Il mio timor sulla tua fé assicuro*. A. Osm. *Ruscelletto che lungi dal mare* ‖ *Ma se giunge vicino a baciare*
I.12	Lib. 19	R. ≈ Vs. 17: *Già che t'avvedi Armida*, dove F. 38: *Già che t'avvedi* (quinario). Vs. 24: *Con lusinga amorosa*, dove F. 38: *con usura amorosa*. Vs. 28: *Nasce dalla tua fede all'amor mio*, ed è seguito da altri quattro versi che non si trovano in partitura; in F. 38 il vs. 28, ultimo verso del recitativo, è: *Il mio timor sulla tua fé assicuro*. A. Osm. *Ruscelletto che lungi dal mare* ‖ *Ma se giunge vicino a baciare*
(I.11)	Lib. 20	R. = Vs. 17: *Già che t'avvedi Armida*, dove F. 38: *Già che t'avvedi* (quinario). Vs. 24: *Con lusinga amorosa*, dove F. 38: *con usura amorosa*. Vs. 28: *Di tua fé assicurata*, ed è seguito da altri tre versi che non si trovano in partitura; in F. 38 il vs. 28, ultimo verso del recitativo, è: *Il mio timor sulla tua fé assicuro*. A. Osm. *Sento brillarmi in sen* ‖ *Nel fiero mio dolor*
I.7	Lib. 26	R. ≈ Riunisce ciò che in F. 38 è diviso fra I.10 e I.11. Della seconda parte, quella corrispondente a I.11: vs. 1: *Ma troppo è ingiusto Armida*, dove F. 38: *Si ch'egl'è ingiusto, Armida*. Vs. 7: *Eh: che non van, signore*, dove F. 38: *Eh, che non vanno, Osmira*. Vs. 16: *Non l'amo, rege, no, datti pur pace*, dove F. 38: *Non l'amo, Osmira, no, datti pur pace*. Mancano i vss. 17-29. Il recitativo si conclude con i tre versi che in F. 38 concludono il recitativo di I.10, per connessione con l'aria seguente, che è infatti quella che in F. 38 si trova in I.10.
(I.11)	Lib. 31	Non ha scena I.11 perché l'atto finisce alla I.10.
	Lib. 38	Non ha scena I.11 perché l'atto finisce alla I.10.
I.8	Lib. 38	R. =

I.12 F. 38 R. Arm., Emi.
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho bellezza vaga*
L'aria è stata tagliata cucendone i fogli al margine; le ultime sei battute, nonché l'inizio del recitativo di I.13, che rimangono fuori dalla cucitura, sono sbarrati. L'aria sostitutiva ha un testo originale che non si trova in nessuno dei libretti:

A.1ª. *Serbami la tua vita*
ch'è tanto cara a me.
Mio dolce amato ben
abbi di me pietà.

Se tu sei la mia speme,
almeno a tanta fé
crudel questa mercé
ancor si niegherà.

Musica e testo originale sono di altra mano; all'inizio in alto a sinistra si legge «Leo». Vivaldi ha aggiunto di mano propria il testo nuovo, che poi si trova nel Lib. 38 (si veda I.6):
A.2ª Emi. *Barbara è quella pena* || *Quel duol ch'il cor ti svena*

Lib. 18Ve R. =
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

I.13 Lib. 18Mn R. =
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

I.13 Lib. 19 R. =
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

(I.12) Lib. 20 R. =
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

I.8 Lib. 26 R. = Vs. 6: *Contra della mia sorte*, dove F. 38: *Incerto di mia sorte.*
A. Emi. *Cerca pur, con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

I.9 Lib. 31 R. = Vs. 1: *Invan speri che Osiri*, dove F. 38: *Invan speri che Adrasto.*
A. Emi. *Cerca pur con men rossore* || *Ch'io non ho, bellezza vaga*

I.9 Lib. 38 R. =

A. Emi. *Barbara è quella pena* || *Quel duol ch'il cor ti svena*

I.13 F. 38 R. Arm. L'inizio del recitativo, rimasto tagliato dall'inserimento di un nuovo fascicolo con l'aria, è riscritto dopo l'aria stessa.
A. Arm. *Armata di furore* || *D'un simulato ardore*

Lib. 18Ve R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38 invece: *Al sdegno donde avampo*. Vs. 10 (ultimo): *Ancor riserba*, dove F. 38: *Ancora serba*.

Lib. 18Mn R. = La scena è di nuovo numerata come tredicesima.
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38 invece: *Al sdegno donde avampo*. Vs. 10 (ultimo): *Ancor riserba*, dove F. 38: *Ancora serba*.

I.14 Lib. 19 R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38 invece: *Al sdegno donde avampo*. Vs. 10 (ultimo): *Ancor riserba*, dove F. 38: *Ancora serba*.

(I.13) Lib. 20 R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38 invece: *Al sdegno donde avampo*. Vs. 10 (ultimo): *Ancor riserba*, dove F. 38: *Ancora serba*.

I.9 Lib. 26 R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38: *Al sdegno donde avampo*.

I.10 Lib. 31 R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38: *Al sdegno donde avampo*.

I.10 Lib. 38 R. =
A. Arm. *Armata di furore* || *Che un simulato ardore*
Vs. 7: *All'ira donde avvampo*, dove F. 38: *Al sdegno donde avampo*.

II.1 F. 38 Non riporta l'atto secondo: in mancanza di partitura si adotta il Lib. 18 Ve come termine di paragone.

Lib. 18Ve Cal., Arm., Emi., Adr., Tis., Coro. La scena è costituita da un lungo recitativo interrotto in tre punti e poi con-

cluso dal coro (i quattro interventi del coro sono uguali per metro e numero di versi) come segue:
R. 1° Cal.
Coro. *Di dolce nettare* || *Voi soli i vindici*
R. 2° Emi.
Coro. *Dell'alta sede* || *Di quella fede*
R. 3° Adr., Tis.
Coro. *Ite felici* || *Sin dei nemici*
R. 4° Cal., Arm., Adr., Emi., Tis.
Coro. *Al solo folgore* || *E già preparavi*

Lib. 18Mn Coro. *Di dolce nettare* || *Voi soli i vindici*
R. 2° =
Coro. *Dell'alta sede* || *Di quella fede*
R. 3° =
Coro. *Ite felici* || *Sin dei nemici*
R. 4° =
A. Cal. *Non lusinga il core amante* || *Che mai gode un bel sembiante*

Lib. 19 R. = R.2°+R.3°+R.4° (non c'è coro).
A. Cal. *Non lusinghi il core amante* || *Che mai gode un bel sembiante*

Lib. 20 Coro. *Di dolce nettare* || *Voi soli i vindici*
R. 2° =
Coro. *Dell'alta sede* || *Di quella fede*
R. 3° =
Coro. *Ite felici* || *Sin dei nemici*
R. 4° =
Coro. *Al solo folgore* || *E già preparavi*

Lib. 26 A. Cal. *Di Marte il furore* || *La sorte Bellona*
R. ≈ Ha in comune con R.4° i vss. 3-20 e da vs. 34 fino alla fine. Mancano i vss. 21-33.
A. Cal. *Non lusinghi il core amante* || *Che mai gode un bel sembiante*

Lib. 31 R. ≈ R.1° + R.2° (+ R.3°) + R.4°; Cal., Emi., Arm., Osi. Solo la parte corrispondente a R.3° si presenta mutata rispetto a Lib. 18Ve: due soli versi invece che quattro, e affidati al personaggio di Osi. che non c'è nelle altre fonti. Mancano inoltre in R.4° i vss. 16, 21-prima metà 22, 28-prima metà 34, cantati da Adr. e Tis., personaggi assenti da questi libretto.
A. Cal. *Non lusinga il core amante* || *Che mai gode un bel sembiante*

Lib. 38 Coro. *Di dolce nettare* || *Voi soli i vindici*
R. 2° =
Coro. *Dell'alta sede* || *Di quella fede*
R. 3° =

Coro. *Ite felici* || *Sin dei nemici*
R. 4° ≈ Ha quattro versi in più all'inizio.
Coro. *Ite felici* || *Sin dei nemici*

II.2 Lib. 18Ve R. Arm., Emi.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 18Mn R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e la seconda metà del vs. 48.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 19 R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e la seconda metà del vs. 48.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 20 R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e la seconda metà del vs. 48.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 26 R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e la seconda metà del vs. 48.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 31 R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e i vss. 32 (seconda metà)-37.
A. Emi. *Lascia di sospirar* || *Mi duol de' tuoi sospir*
Lib. 38 R. ≈ Mancano rispetto a Lib. 18 Ve i vss. 16-28 e la seconda metà del vs. 48.
A. Emi. *M'è più caro un suo comando* || *Sol aspiro a tal vittoria*

II.3 Lib. 18Ve R. Arm., Erm. I vss. 13-18 e 47-49 sono virgolettati.
Lib. 18Mn R. = I vss. 13-18 e 47-49 sono virgolettati.
Lib. 19 R. = I vss. 13-18 e 47-49 sono virgolettati.
Lib. 20 R. = I vss. 13-18 e 47-49 sono virgolettati.
Lib. 26 R. = Mancano i vss. 13-18 e 47-49.
Lib. 31 R. = Mancano i vss. 13-18 e 47-49.
Lib. 38 R. ≈ Mancano i vss. 13-22, 24-36 e 42-50.

II.4 Lib. 18Ve R. Arm.
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. Emi., Arm.
Lib. 18Mn R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =
Lib. 19 R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =

Lib. 20 R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =
Lib. 26 R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =
Lib. 31 R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =
Lib. 38 R. =
A. Emi. *Farfalletta alla sua face* || *Farfalletta, dolce face*
R. =

II.5 Lib. 18Ve R. Arm., Erm. I vss. 5-11 sono virgolettati.
A. Arm. *Tra l'oscuro di nembi e procelle* || *Tal consoli l'amante pensiero*
Lib. 18Mn R. =
A. Arm. *Allor che goderà* || *Al fin risplenderà*
Lib. 19 R. =
A. Arm. *Allor che goderà* || *Al fin risplenderà*
Lib. 20 R. =
A. Arm. *Allor che goderà* || *Al fin risplenderà*
Lib. 26 R. = I vss. 5-11, virgolettati in Lib. 18 Ve, qui mancano.
A. Arm. *Allor che goderà* || *Al fin risplenderà*
Lib. 31 R. = I vss. 5-11, virgolettati in Lib. 18 Ve, qui mancano.
A. Arm. *Tra l'oscuro di nembi e procelle* || *Tal consoli l'amante pensiero*
Lib. 38 R. = I vss. 5-11, virgolettati in Lib. 18 Ve, qui mancano.

II.6 Lib. 18Ve R. Erm.
A. Erm. *Lasciar d'amar non so* || *Suole fedel così*
Lib. 18Mn R. ≠ Erm., Adr.
A. Erm. *È dolce quell'amor* || *Lieto scherzando va* || *Sospiri, martiri*
Lib. 19 R. ≠ Erm., Adr.
A. Erm. *È dolce quell'amor* || *Lieto scherzando va* || *Sospiri, martiri*
Lib. 20 R. ≠ Erm., Adr.
A. Erm. *Lasciar d'amar non so* || *Suole fedel così*

	Lib. 26	R. ≠ Erm., Cal.
		A. Erm. *S'aggira intorno all'alma* ‖ *Sovra di me la palma*
	Lib. 31	R. =
		A. Erm. *Lasciar d'amar non so* ‖ *Suole fedel così*
	Lib. 38	R. =
		A. Erm. *Tese i lacci a questo core* ‖ *Reo destino, amara pena*
II.7	Lib. 18Ve	A. Osm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. Osm.
		A. Osm. *Augelletti garruletti* ‖ *Ma infelice l'amor mio*
	Lib. 18Mn	R. ≠ Adr.
		A. Adr. *S'anche amor fosse crudele* ‖ *E saprei del crudo fato*
II.8	Lib. 18Mn	A. Osm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. =
		A. Osm. *Augelletti garruletti* ‖ *Ma infelice l'amor mio*
(II.7)	Lib. 19	R. ≠ Adr.
		A. Adr. *S'anche amor fosse crudele* ‖ *E saprei del crudo fato*
II.8	Lib. 19	A. Osm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. =
		A. Osm. *Augelletti garruletti* ‖ *Ma infelice l'amor mio*
(II.7)	Lib. 20	R. ≠ Adr.
		A. Adr. *Languire costante* ‖ *E pur del mio duolo*
II.8	Lib. 20	A. Osm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. =
		A. Osm. *Augelletti garruletti* ‖ *Ma infelice l'amor mio*
(II.7)	Lib. 26	A. Arm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. =
		A. Arm. *Mio cor, che più dirai* ‖ *Sento che tu rispondi*
	Lib. 31	R. ≠ Osi.
		A. Osi. *Fra guerra e pace* ‖ *Ed il mio core*
	Lib. 38	A. Osm. *Sì come cerva che assetata il passo*
		R. =
		A. Osm. *Augelletti garruletti* ‖ *Ma infelice l'amor mio*
II.8	Lib. 18Ve	R. Arm., Adr., Tis., Osm.
		A. Arm. *Segui pur chi t'innamora* ‖ *Non sperar da me mercede*
	Lib. 18Mn	Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.7.
II.9	Lib. 18Mn	R. =
		A. Arm. *Segui pur chi t'innamora* ‖ *Non sperar da me mercede*
II.9	Lib. 19	R. =

		A. Arm. *Segui pur chi t'innamora* ‖ *Non sperar da me mercede*
(II.8)	Lib. 20	Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.7.
II.9	Lib. 20	R. =
		A. Arm. *Segui pur chi t'innamora* ‖ *Non sperar da me mercede*
II.8	Lib. 26	R. ≠ Cal.
		A. Cal. *Fra guerra e pace* ‖ *Ed il mio core*
	Lib. 31	R. ≠ Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.12.
	Lib. 38	R. =
		A. Arm. *Segui pur chi t'innamora* ‖ *Non sperar da me mercede*
II.9	Lib. 18Ve	R. Tis.
		A. Tis. *Quando in seno alla tua bella* ‖ *Già che fiera è la mia stella*
II.10	Lib. 18 Mn	R. =
		A. Tis. *Quando in seno alla tua bella* ‖ *Già che fiera è la mia stella*
II.10	Lib. 19	R. =
		A. Tis. *Quando in seno alla tua bella* ‖ *Già che fiera è la mia stella*
II.10	Lib. 20	R. ≈ Sono cambiati i vss. 10-11, gli ultimi prima dell'aria che anche è diversa da Lib. 18 Ve.
		A. Tis. *Per lo stral che vien da' rai* ‖ *Ognun l'arte menzognera*
(II.9)	Lib. 26	R. ≠ Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.12.
	Lib. 31	R. ≠ Cal., Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.13.
	Lib. 38	R. =
II.10	Lib. 18Ve	R. Osm., Adr.
		A. Osm. *Languire costante* ‖ *Non sospirar solo*
II.11	Lib. 18 Mn	R. =
		A. Osm. *Quella speme che t'alletta* ‖ *E il tuo cor già ben s'avvede*
II.11	Lib. 19	R. =
		A. Osm. *Quella speme che t'alletta* ‖ *E il tuo cor già ben s'avvede*
II.11	Lib. 20	R. ≈ mancano i vss. 6-15.
		A. Osm. *Si va a regnar* ‖ *Stringi, accarezza*
(II.10)	Lib. 26	R. ≠ Cal., Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.13.

	Lib. 31	R. ≠ Erm., Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.14.
	Lib. 38	R. ≈ Sei soli versi di cui i primi cinque uguali a quelli che si trovano in Lib. 18 Ve e il sesto nuovo.
II.11	Lib. 18Ve	R. Adr. A. Adr. *Talor il gelsomin piange nel prato* ‖ *Così un amante cor piange il suo fato*
II.12	Lib. 18 Mn	R. = A. Adr. *Talor il gelsomin piange nel prato* ‖ *Così un amante cor piange il suo fato*
II.12	Lib. 19	R. = A. Adr. *Talor il gelsomin piange nel prato* ‖ *Così un amante cor piange il suo fato*
II.12	Lib. 20	R. = A. Adr. *Talor il gelsomin piange nel prato* ‖ *Così un amante cor piange il suo fato*
(II.11)	Lib. 26	R. ≠ Erm., Emi., Arm. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.14.
	Lib. 31	R. ≠ Emi., Cal. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.15.
	Lib. 38	R. = A. Adr. *Languir costante* ‖ *E pur la costanza*
II.12	Lib. 18Ve	R. Emi., Arm. I vss. 10-24 sono virgolettati.
II.13	Lib. 18 Mn	R. =
II.13	Lib. 19	R. =
II.13	Lib. 20	R. =
(II.12)	Lib. 26	R. ≠ Emi. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.15.
II.9	Lib. 26	R. = Mancano i vss. 10-24, che in Lib. 18 Ve sono virgolettati.
(II.12)	Lib. 31	R. ≠ Cal. Corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova in II.16.
II.8	Lib. 31	R. = Mancano i vss. 10-24, che in Lib. 18 Ve sono virgolettati.
(II.12)	Lib. 38	R. ≈ Mancano i vss. 10-24, che in Lib. 18 Ve sono virgolettati, e i vss. 40-47; il vs. 31: *S'a te non ritornava, idolo amato*, dove Lib. 18Ve: *S'a te non ritornava aquila amante*.
II.13	Lib. 18Ve	R. Cal., Arm., Emi.
II.9	Lib. 18 Mn	Per errore di stampa quella che seguendo l'ordine risulta II.14 è segnata II.9. R. =
II.14	Lib. 19	R. =

II.9	Lib. 20	Per errore di stampa quella che seguendo l'ordine risulta II.14 è segnata II.9. R. =
II.10	Lib. 26	R. = Manca l'ultimo verso, vs. 39, che si trova, più coerentemente che in Lib. 18 Ve, all'inizio della scena successiva (si veda Lib. 18 Ve, II.14).
II.9	Lib. 31	R. = Mancano i vss. 29(seconda metà)-30(prima metà), e 39(ultimo).
II.13	Lib. 38	R. =
II.14	Lib. 18Ve	Il cambio di scena fra II.13 e II.14 avviene interrompendo un discorso, che in Lib. 26 e in Lib. 31 (II.11 e II.10 rispettivamente, vss. 1-3) si ritrova intero: *Signor sono innocente / e tu diletta principessa m'assolvi / dalla calunnia rea*. Qui si ha: II.13, ultimo verso: *Signor sono innocente, e tu diletta*; II.14, vss. 1-2: *Principessa, m'assolvi / dalla calunnia rea*. R. Erm., Emi., Arm. A. Arm. *Innocente esser vorresti* ‖ *Esser solo tu potresti*
II.15	Lib. 18 Mn	R. =
II.15	Lib. 19	R. =
II.15	Lib. 20	R. =
II.11	Lib. 26	R. = Il primo verso in Lib. 18 Ve si trova nella scena precedente; dopo il vs. 8 (sempre calcolato su Lib. 18 Ve) è inserita un'aria di Emi. che non si trova altrove; i due versi in più alla fine precedono l'aria di Cal. e sono quelli che in Lib. 18 Ve aprono la scena II.15. A. Emi. *Di tiranno l'amore e l'orgoglio* ‖ *E qual nave in fuggir dallo scoglio* A. Cal. *Rinforza l'ardire* ‖ *Ma suole perire*
II.10	Lib. 31	R. = A. Arm. *Innocente esser vorresti* ‖ *Esser solo tu potresti*
II.14	Lib. 38	R. ≈ Manca il vs. 15; la seconda parte del recitativo corrisponde a quanto in Lib. 18 Ve si trova nella scena successiva (II.15).
II.15	Lib. 18Ve	R. Emi., Cal.
II.16	Lib. 18 Mn	R. Solo i due primi versi, uguali ai primi due di Lib. 18 Ve. A. Cal: *Rinforza l'ardire* ‖ *Ma suole perire*
II.16	Lib. 19	R. Solo i due primi versi, uguali ai primi due di Lib. 18 Ve. A. Cal: *Rinforza l'ardire* ‖ *Ma suole perire*

II.16	Lib. 20	R. Solo i due primi versi, uguali ai primi due di Lib. 18 Ve. A. Cal: *L'audace tuo core* ‖ *Tuo perfido impegno*
II.12	Lib. 26	R. ≈ Rispetto a Lib. 18 Ve mancano i primi due versi, che si trovano alla fine del recitativo precedente, e si ferma al vs. 11. A. Emi. *La mia gloria fino a morte* ‖ *Benché sia fra le ritorte* (Fine dell'atto secondo)
II.11	Lib. 31	R. =
II.14	Lib. 38	R. Solo i due primi versi, uguali ai primi due di Lib. 18 Ve. Emi., Cal., a due. *Morte a me? Fiero rigore* ‖ *La costanza e la fortezza* «Fine dell'atto secondo».
II.16	Lib. 18Ve	R. Cal. A. Cal. *Chi ha colpa, fa tragitto* ‖ *Ch'alma rea d'un sol delitto*
II.17	Lib. 19	R. ≠ Emi. A. Emi. *Siano gli astri a me tiranni* ‖ *Sia pur barbaro e spietato*
II.17	Lib. 18Mn	R. ≠ Emi. A. Emi. *Siano gli astri a me tiranni* ‖ *Sia pur barbaro e spietato*
II.17	Lib. 20	R. ≠ Emi. A. Emi. *Se correndo in seno al mare* ‖ *Ma se poi vince lo scoglio*
II.12	Lib. 31	R. = A. Cal. *Chi ha colpa, fa tragitto* ‖ *Ch'alma rea d'un sol delitto*
III.1	F. 38	R. Arm., Erm. A. Erm. *Tu mi togli alle ritorte* ‖ *Se ben grande è il piacer mio*. La seconda strofa è cassata e non sostituita.
	Lib. 18Ve	R. = A. Erm. *Tu mi togli alle ritorte* ‖ *Se ben grande è il piacer mio*
	Lib. 18 Mn	R. = A. Erm. *Se penando io devo amare* ‖ *Ma se poi nel mio languire*
	Lib. 19	R. = A. Erm. *Sento in seno ch'in pioggia di lagrime* ‖ *Fra le gioie t'accerti il mio piangere*
	Lib. 20	R. =

A. Erm. *Nel partir se al sen t'allaccio* || *Tu del tuo mi serba il dono*

Lib. 26 R. =

A. Erm. *Chi non ha la calma in core* || *Quel poter dir, la mia bella*

Lib. 31 R. =

A. Erm. *Tu mi togli alle ritorte* || *Se ben grande è il piacer mio*

Lib. 38 R. =

III.2 F. 38 R. Arm., Adr. Le prime sette battute, corrispondenti ai vss. 1-6, sono cassate, come anche altre quattro battute e mezza di una sezione intermedia in corrispondenza dei vss. 17 (seconda metà)-20; il testo così eliminato non è riscritto, ma si trova anche nei libretti.

Lib. 18Ve R. =

Lib. 18 Mn R. =

Lib. 19 R. =

Lib. 20 R. =

Lib. 26 R. ≈ Arm., Cal. Alcuni versi in comune con F. 38, altri mancanti, altri diversi.

A. Cal. *Eleggi il tuo piacer* || *La speme di goder*

Lib. 31 R. ≈ Mancano i vss. 4 (seconda metà)-6 (prima metà), e 10-20; include dei versi in più, fra cui alcuni che altre fonti riportano alla scena successiva, p. es.: Lib. 18 Ve, III.3, vss. 2-6.

A. Arm. *Basta per or così* || *Contento al fin sarai*

Lib. 38 R. = Mancano esattamente i versi cassati dalla partitura.

III.3 F. 38 R. Tis., Adr., Arm.

A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

Lib. 18Ve R. = Vs. 3: *Dammi dell'amor tuo, con cui contento*, dove F. 38: *dell'amor mio, con cui sicuro.*

A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

Lib. 18 Mn R. = Vs. 3: *Dammi dell'amor tuo, con cui contento*, dove F. 38: *dell'amor mio, con cui sicuro.*

A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

Lib. 19 R. = Vs. 3: *Dammi dell'amor tuo, con cui contento*, dove F. 38: *dell'amor mio, con cui sicuro.*

A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

Lib. 20 R. = Vs. 3: *Dammi dell'amor tuo, con cui contento*, dove F. 38: *dell'amor mio, con cui sicuro.*
A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

Lib. 26 Corrisponde più o meno a quanto si trova in F. 38 alla scena successiva, III.4.

Lib. 31 R. ≠ Osi. Corrisponde più o meno a quanto le altre fonti riportano in III.4; ma poi l'aria è quella che in alcuni degli altri libretti si trova in III.5.
A. Osi. *Agitata da venti e dall'onte* || *Ma cessato il rigore dei venti*

Lib. 38 R. = Vs. 3: *Dammi dell'amor tuo, con cui contento*, dove F. 38: *dell'amor mio, con cui sicuro.*
A. Arm. *No, bel labbro, men sdegnoso* || *E s'amarmi tu non vuoi*

III.4 F. 38 R. Adr., Tis.
A. Tis. *Quel torrente ch'alza l'onda* || *Ed è forza, s'orgoglioso.* L'aria è cassata sbarrandone l'inizio e la fine e cucendo fra loro i fogli. Lievi varianti lungo tutta la prima strofa, rispetto a quanto riportato dalle fonti a stampa:

Quel torrente ch'alza l'onda
fin a' danni della sponda
ha nel mare ancor la tomba.*
*la seconda volta *alfin*

Le fonti a stampa (Lib. 18Ve) che riportano quest'aria rimano *onde* con *sponde*, plurale, e al vs. 3 portano *alfin* invece di *ancor.*

Lib. 18Ve R. =
A. Tis. *Quel torrente ch'alza l'onde* || *Ed è forza, se orgoglioso*

Lib. 18 Mn R. =
A. Tis. *Quel torrente ch'alza l'onde* || *Ed è forza, s'orgoglioso*

Lib. 19 R. =
A. Tis. *Quel torrente ch'alza l'onde* || *Ed è forza, s'orgoglioso*

Lib. 20 R. =
A. Tis. *Fingi che sia quel cor* || *Quel che gli serpe in sen*

Lib. 26 R. ≠ Emi.
A. Emi. *Da rea procella* || *Così nostr'alma*

III.3 Lib. 26 R. ≈ Cal. Mancano i vss. 8-11, e tutti gli altri sono lieve-

mente variati per adattarli al mutamento di personaggi.
A. Cal. *Agitata dai venti, dall'onde* || *Ma cessato il rigore dei venti* (si veda l'aria III.5).

(III.4) Lib. 31 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.7.
Lib. 38 R. =
A. Tis. *Quel torrente ch'alza l'onda* || *Ed è forza, s'orgoglioso*

III.5 F. 38 R. Adr., Osm.
A. Adr. *Agitata de' venti dall'onte* || *Ma cessato il rigore de' venti.* Le ultime otto battute sono sbarrate.
Lib. 18Ve R. =
A. Adr. *Agitata de' venti dall'onte* || *Ma cessato il rigore de' venti*
Lib. 18 Mn R. =
A. Adr. *Agitata de' venti dall'onte* || *Ma cessato il rigore de' venti*
Lib. 19 R. =
A. Adr. *Agitata de' venti dall'onte* || *Ma cessato il rigore de' venti*
Lib. 20 R. =
A. Adr. *Esangue poi cadrà* || *E allor più chiara apparirà*
Lib. 26 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.7.
Lib. 31 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.8.
Lib. 38 R. =
A. Adr. *Agitata de' venti dall'onte* || *Ma cessato il rigore de' venti*

III.6 F. 38 R. Osm.
A. Osm. *Se correndo in seno al mare* || *Ma se poi vince lo scoglio*
Lib. 18Ve R. =
A. Osm. *Se correndo in seno al mare* || *Ma se poi vince lo scoglio*
Lib. 18 Mn R. =
A. Osm. *Se correndo in seno al mare* || *Ma se poi vince lo scoglio*
Lib. 19 R. =
A. Osm. *Se correndo in seno al mare* || *Ma se poi vince lo scoglio*
Lib. 20 R. =
A. Osm. *Son come farfalletta* || *Timor si fa rubelle*
Lib. 26 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.8.
Lib. 31 Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.9.

	Lib. 38	R. =
		A. Osm. *Se correndo in seno al mare* ‖ *Ma se poi vince lo scoglio*
III.7	F. 38	R. Cal., Arm., Emi.
	Lib. 18Ve	R. = Vss. 3-4, 6(seconda metà)-7(prima metà), 25-27, virgolettati, non si trovano in F. 38.
	Lib. 18 Mn	R. = Vss. 3-4, 6(seconda metà)-7(prima metà), 25-27, virgolettati, non si trovano in F. 38.
	Lib. 19	R. = Vss. 3-4, 6(seconda metà)-7(prima metà), 25-27, virgolettati, non si trovano in F. 38.
	Lib. 20	R. = Vss. 3-4, 6(seconda metà)-7(prima metà), 25-27, virgolettati, non si trovano in F. 38.
	Lib. 26	Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.9.
III.5	Lib. 26	R. = Non ci sono i versi che sono virgolettati in Lib. 18 Ve e negli altri libretti.
(III.7)	Lib. 31	Corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.10.
III.4	Lib. 31	R. ≈ Non ci sono versi virgolettati; mancano i vss. 3-4 e 25-27, ma non i vss. 6 (seconda metà)-7 (prima metà).
(III.7)	Lib. 38	R. =
III.8	F. 38	R. Osm., Cal., Arm. La scena si concludeva al vs. 15, ma la battuta di cadenza che vi si trovava è stata cassata e sono stati aggiunti altri due endecasillabi con relativa musica.
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*. La prima pagina, di cinque battute di introduzione strumentale, è sbarrata.
	Lib. 18Ve	R. = Si ferma al vs. 15.
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*
	Lib. 18 Mn	R. = Si ferma al vs. 15.
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*
	Lib. 19	R. = Si ferma al vs. 15.
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*
	Lib. 20	R. = Si ferma al vs. 15.
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*
	Lib. 26	«Scena ultima»: corrisponde a quanto F. 38 riporta in III.12.
III.6	Lib. 26	R. =
		A. Arm. *Tender lacci tu volesti* ‖ *Reo ministro e amante ingrato*

III.5 Lib. 31 R. ≈ Osi., Cal. A testo identico alle altre fonti corrisponde una diversa distribuzione dei personaggi; anche l'aria qui è cantata da Cal. invece che da Arm., con qualche adattamento nel testo.
A. Cal. *Tender lacci tu volesti* || *Reo ministro, infido, ingrato*

(III.8) Lib. 38 R. = Comprende gli ultimi due versi aggiunti di F. 38.

III.9 F. 38 R. 1° Emi., Osm. Cassato con sbarrature rade; un nuovo recitativo di scena III.9 si trova dopo la scena III.10.
R. 2° Emi.
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*

A. Emi. *La bella mia nemica*
sa pur ch'io taccio e peno,
vede il dolor ch'ho in seno,
e pur pietà non ha.

Ma da quel cor crudele
io spero alfin mercede
allor che la mia fede
nel mio tacer vedrà.

Lib. 18Ve R. 1° =
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*
Vs. 3: *Ad onta di mia sorte esser non so*, dove F. 38: *ad onta del destin esser non so.*

Lib. 18 Mn R. 1°=
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*
Vs. 3: *Ad onta di mia sorte esser non so*, dove F. 38: *ad onta del destin esser non so.*

Lib. 19 R. 1° =
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*
Vs. 3: *Ad onta di mia sorte esser non so*, dove F. 38: *ad onta del destin esser non so.*

Lib. 20 R. 1° =
A. Emi. *Taci per poco ancora* || *Al bel che m'innamora*

III.7 Lib. 26 (Non c'è scena III.9 perché il libretto finisce a III.8).
R. ≈ Emi. Solo tre versi simili ai corrispondenti vss. 4-6, ma mutati secondo il personaggio.
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*
Vs. 3: come F. 38: *Ad onta del destin esser non so.*

III.6 Lib. 31 R. 1° =
A. Emi. *Son infelice, è vero* || *Può farmi sventurato*

Vs. 3: *Ad onta di mia sorte esser non so*, dove F. 38: *ad onta del destin esser non so.*

(III.9) Lib. 38 R. 2° =
A. Emi. *La fiera mia nemica* || *Ma da quel cor crudele.* Simile alla seconda aria di F. 38, ma con lievi differenze lungo tutto il testo.

III.10 F. 38 R. Osm.
A. Osm. *Se penar dovessi amando* || *Ma se poi benché penando*

Lib. 18Ve R. =
A. Osm. *Se penar dovessi amando* || *Ma se poi benché penando.* Vs. 4, *di due sguardi*, manca da F. 38, dove al suo posto si trova il segno (~) che prescrive la ripetizione del verso precedente: *spezzo i dardi.*

Lib. 18 Mn R. =
A. Osm. *Sento in seno ch'in pioggia di lagrime* || *Fra le gioie t'accerti il mio piangere*

Lib. 19 R. =
A. Erm. *Se penando io devo amare* || *Ma se poi nel mio languire*

Lib. 20 R. =
A. Erm. *Se penando io devo amare* || *Ma se poi nel mio languire*

III.7 Lib. 31 R. =
A. Osm. *Se penar dovessi amando* || *Ma se poi benché penando.* Vs. 4, *di due sguardi*, manca da F. 38, dove al suo posto si trova il segno (~) che prescrive la ripetizione del verso precedente: *spezzo i dardi.*

(III.10) Lib. 38 Corrisponde a quanto in F. 38 si trova in scena III.12.

III.11 F. 38 R. Cal., Adr., Arm., Tis.
Lib. 18Ve La scena è tutta virgolettata e non si trova in F. 38.
R. ≠ Erm.
A. Erm. *Se pietoso il mio destino* || *Tu crudele anche bambino*

III.12 Lib. 18Ve R. =

(III.11) Lib. 18 Mn La scena è tutta virgolettata e non si trova in F. 38.
R. ≠ Erm.
A. Erm. *Se pietoso il mio destino* || *Tu crudele anche bambino*

III.12 Lib. 18 Mn R. =

(III.11) Lib. 19 La scena è tutta virgolettata e non si trova in F. 38.
R. ≠ Erm.

		A. Erm. *Se pietoso il mio destino* ‖ *Tu crudele anche bambino*
III.12	Lib. 19	R. =
(III.11)	Lib. 20	La scena è tutta virgolettata e non si trova in F. 38. R. ≠ Erm. A. Erm. *Se pietoso il mio destino* ‖ *Tu crudele anche bambino*
	Lib. 31	Non ha una scena numerata come undicesima né una di testo analogo a quello che presentano le altre fonti a questo numero.
III.10	Lib. 38	R. =
III.12	F. 38	R. Tutti. Tutta la seconda parte del recitativo, a partire dal vs. 34 fino alla fine è cassata; poi è riscritto su musica nuova il vs. 38, lievemente modificato, *Dei tuoi doni signor non so abusarmi*, seguito dall'ultimo verso: Tutti: *Alla guerra, alla guerra. All'armi, all'armi*, che corregge la stesura precedente: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.* Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*
III.13	Lib. 18Ve	R. = Vs. 41: *Cui piacer può la mia vendetta, udite*, dove F. 38: *cui piacer può la mia vendetta, è questa*. L'ultimo verso è: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.*, cioè la versione di F. 38 precedente la correzione. Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*
III.13	Lib. 18Mn	R. = Vs. 41: *Cui piacer può la mia vendetta, udite*, dove F. 38: *cui piacer può la mia vendetta, è questa*. L'ultimo verso è: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.*, cioè la versione di F. 38 precedente la correzione. Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*
III.13	Lib. 19	R. = Vs. 41: *Cui piacer può la mia vendetta, udite*, dove F. 38: *cui piacer può la mia vendetta, è questa*. L'ultimo verso è: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.*, cioè la versione di F. 38 precedente la correzione. Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*
III.13	Lib. 20	R. = Vs. 41: *Cui piacer può la mia vendetta, udite*, dove F. 38: *Cui piacer può la mia vendetta, è questa*. L'ultimo verso è: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.*, cioè la versione di F. 38 precedente la correzione. Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*

III.8	Lib. 26	R. ≈ Mancano i vss. 13 (prima metà), 26-29, 52 (ultimo, cantato dal coro). Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*
III.8	Lib. 31	R. = Vs. 41: *Cui piacer può la mia vendetta, udite*, dove F. 38: *cui piacer può la mia vendetta, è questa*. L'ultimo verso è: *Alla guerra, alla guerra. Alla vendetta.*, cioè la versione di F. 38 precedente la correzione. Mancano i vss. 28-30, 36. Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*. Di soli tre versi, manca l'ultimo.
III.11	Lib. 38	R. = Mancano i versi corrispondenti alla sezione cassata dalla partitura. Ultimi due versi: *Dei tuoi doni signor non so abusarmi. / Alla guerra, alla guerra. All'armi, all'armi.* Coro. *A pugnar, a ferir, a svenar* ‖ *Fausto il cielo incominci a echeggiar*

ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO: CONCORDANZE DELLE SCENE

F.38	Lib.18Ve	Lib.18Mn	Lib.19	Lib.20	Lib.26	Lib.31	Lib.38
I.1	I.1	I.1	I.1	I.1	I.1	I.1	I.1
I.2	I.2	I.2	I.2	I.2		I.2	I.2
		I.3	I.3		I.2		
I.3	I.3	I.4	I.4	I.3	I.3	I.3	I.3
I.4	I.4	I.5	I.5	I.4	I.4	I.4	I.4
I.5	I.5	I.6	I.6	I.5		I.5	I.5
I.6	I.6	I.7	I.7	I.6	I.5	I.6	I.6
I.7	I.7	I.7(sic)	I.8	I.7			
I.8	I.8	I.9	I.9	I.8	I.6	I.7	
I.9	I.9	I.10	I.10	I.9			I.7
I.10	I.10	I.11	I.11	I.10	I.7	I.8	
I.11	I.11	I.12	I.12	I.11			I.8
I.12	I.12	I.13	I.13	I.12	I.8	I.9	I.9
I.13	I.13	I.13(sic)	I.14	I.13	I.9	I.10	I.10
	II.1	II.1	II.1	II.1	II.1	II.1	II.1
	II.2	II.2	II.2	II.2	II.2	II.2	II.2
	II.3	II.3	II.3	II.3	II.3	II.3	II.3
	II.4	II.4	II.4	II.4	II.4	II.4	II.4
	II.5	II.5	II.5	II.5	II.5	II.5	II.5
	II.6					II.6	II.6
		II.6	II.6	II.6	II.6		
		II.7	II.7	II.7			
	II.7	II.8	II.8	II.8	II.7		II.7
					II.8	II.7	
	II.8	II.9	II.9	II.9			II.8
	II.9	II.10	II.10	II.10			II.9
	II.10	II.11	II.11	II.11			II.10
	II.11	II.12	II.12	II.12			II.11
	II.12	II.13	II.13	II.13	II.9	II.8	II.12
	II.13	II.9(sic)	II.14	II.9(sic)	II.10	II.9	II.13
	II.14	II.15	II.15	II.15	II.11	II.10	II.14
	II.15	II.16	II.16	II.16	II.12	II.11	
	II.16					II.12	
		II.17	II.17	II.17			
III.1	III.1	III.1	III.1	III.1	III.1	III.1	III.1
III.2	III.2	III.2	III.2	III.2	III.2	III.2	III.2
III.3	III.3	III.3	III.3	III.3			III.3
III.4	III.4	III.4	III.4	III.4	III.3	III.3	III.4
					III.4		
III.5	III.5	III.5	III.5	III.5			III.5
III.6	III.6	III.6	III.6	III.6			III.6
III.7	III.7	III.7	III.7	III.7	III.5	III.4	III.7
III.8	III.8	III.8	III.8	III.8	III.6	III.5	III.8
III.9	III.9	III.9	III.9	III.9	III.7	III.6	III.9
III.10	III.10	III.10	III.10	III.10		III.7	
	III.11	III.11	III.11	III.11			
III.11	III.12	III.12	III.12	III.12			III.10
III.12	III.13	III.13	III.13	III.13	III.8	III.8	III.11

TEUZZONE, 1718

RV 736; Mantova, Arciducale, carnevale 1719; partitura Torino, Giordano 36 e Foà 33; Berlino N. Mus. ms 125.

Di quest'opera ci sono pervenute due partiture, entrambe parzialmente autografe. La maggior elaborazione è avvenuta sulla partitura di Torino, che mostra non solo annotazioni autografe, ma anche interi brani di mano di Vivaldi, conservando così almeno due versioni sovrapposte dell'opera. La seconda partitura, conservata a Berlino, è copiata da quella di Torino, dalla cui ultima versione differisce in pochi casi che saranno segnalati di volta in volta. La presenza di due partiture farebbe ipotizzare almeno due serie distinte di rappresentazioni, ma solo quella del carnevale 1719 di Mantova è documentata da un libretto, l'unico pervenuto (il libretto è datato «Carnevale 1719», ma essendo la prima opera della stagione essa fu rappresentata il 26 dicembre 1718).

Considerando come termine di confronto la seconda versione del testo della partitura di Torino, le tre fonti sono generalmente concordi.

Abbreviazioni:

F. 33 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n.33 (la sinfonia si trova nel vol. Giordano n.36).
B. 125. = Partitura conservata a Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, N. Mus. ms 125.
Lib. 19 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1719 al Teatro Arciducale di Mantova.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Tro[n]cone = Tro.
Teuzzone = Teu.
Zidiana = Zid.
Zelinda = Zel.
Cino = Cin.
Sivenio = Siv.
Egaro = Ega.
Argonte = Arg.

Atto.Scena	Fonte	
I.1	F. 33	R. Tro., Cin., Siv. Una breve sezione di accompagnato su quattro versi di Tro. è scritta due volte di seguito

con musica diversa, la seconda volta su un foglio aggiunto, seguito immediatamente, senza indicazioni di cambio di scena, dall'aria che il libretto porta all'inizio di I.2.

A. Zid. *Al fiero mio tormento*

B. 125 R. = Il recitativo secco è identico; l'accompagnato è uguale alla seconda versione di F. 33.

A. Zid. *Al fiero mio tormento*

Lib. 19 R. =

I.2 F. 33 A. 1ª Zid. *Alma mia, fra tanti affanni*
a che giova il lagrimar?
Dopo l'impeto de' pianti
ci mostriamo più costanti
e si pensi anco a regnar.

R. Ega., Zid.

A. Ega.: *Come suol la navicella* || *Gran nocchiero è il dio di Gnido*

B. 125 R. = (Subito senza A.1ª)

A. Ega.: *Come suol la navicella* || *Gran nocchiero è il dio di Gnido*

Lib. 19 A. Zid. *Al fiero mio tormento*

R. =

A. Ega.: *Come suol la navicella* || *Gran nocchiero è il dio di Gnido*

I.3 F. 33 R. Siv., Zid.

La prima aria è stata tagliata, in parte anche fisicamente con la rimozione di almeno un foglio che conteneva la fine della prima strofa che infatti manca, e in parte con le abituali sbarrature.

A. 1ª Zid. *Caro adorato bene*
sole degl'occhi miei,
tu solo...

Fra l'amorose pene
chiede il mio cor da te
amor, costanza e fé
e ti promette amor
fede e costanza.

A. 2ª Zid. *Tu mio vezzoso* || *Mio sia quel core*

L'aria sostitutiva è inserita su di un fascicolo supplementare in mezzo ai fogli che contenevano l'A. 1ª.

B. 125 R. =

A. 2ª Zid. *Tu mio vezzoso* || *Mio sia quel core*

	Lib. 19	R. =
		A. 2ª Zid. *Tu mio vezzoso* ‖ *Mio sia il tuo core*
I.4	F. 33	R. Siv., Cin.
		A. Siv. *In trono assiso* ‖ *Di quel nemico*
	B. 125	R. =
		A. Siv. *In trono assiso* ‖ *Di quel nemico*
	Lib. 19	R. =
		A. Siv. *In trono assiso* ‖ *Di quel nemico*. Vs. 10: *Fé lusingherà*, dove F. 33: *fé lusinghiera*, che fra l'altro ha più senso.
I.5	F. 33	R. Cin.
		A. Cin. *Taci per poco ancora* ‖ *Al cor che t'innamora*
	B. 125	R. =
		A. Cin. *Taci per poco ancora* ‖ *Al cor che t'innamora*
	Lib. 19	R. =
		A. Cin. *Taci per poco ancora* ‖ *Al cor che t'innamora*
I.6	F. 33	A. 1ª Teu. *Ove giro il mesto sguardo*. Segue una strofa finale di aria (A. 2ª) tagliata (finale perché vi si legge la cadenza conclusiva e l'indicazione «D. C. al segno»), coperta da sbarrature fitte ma ancora leggibile (voce in chiave di soprano, Teu.?):

A. 2ª: *Ma più teneri sospiri*
che respiri il mio dolore
a te sol dolce mio bene
a te sol li manda il core.

R. 1° Teu. Soli otto versi, seguiti dall'indicazione «D. C. il coro» e sotto «segue», indicazione enigmatica allo stato attuale della partitura, dato che non ci sono cori nelle immediate vicinanze (il più vicino è alla scena successiva). Poi si trova un duetto Teu. Zel. cassato ma leggibile:
A. 3ª a due Teu., Zel. (cassata):

Che amaro tormento
è indugio di bene.
Ma poi che contento
quand'egli s'ottiene.

R. 2° Teu., Zel. Le prime quattro battute, su parole che non si trovano nel libretto, sono cassate.

	B. 125	A. 1ª Teu. *Ove giro il mesto sguardo*
		R. = R. 1° + R. 2°
	Lib. 19	A. Teu. *Ove giro il mesto sguardo*

R. = R. 1° + R. 2°, non comprese le battute cassate dalla partitura; vs. 12: *Che dilegui il mio affanno e il mio spavento*, dove F. 33: *che dilegui il mio affanno e il mio contento*, che però non ha senso.

I.7 F. 33 Coro. *Dagli Elisi ove posate*
R. Teu., Zid., Cin., Siv., Ega. Segue l'indicazione «D.C. il coro al segno», e poi un finale di aria (10 battute, cadenza finale e «D.C. al segno») sulle parole *Mesto e pietoso*, voce in chiave di soprano.

B. 125 Coro. *Dagli Elisi ove posate*
R. =

Lib. 19 Coro. *Dagli Elisi ove posate*
R. =
Coro. *Dagli Elisi ove posate*

I.8 F. 33 R. Zid., Siv., Cin. Segue l'inizio cassato d'un'aria in cui il rigo della parte vocale è in bianco, senza né parole né note.
A. 1ª Zid. *Sarò tua regina e sposa* || *Ama pur bocca amorosa*. Segue la parte finale di un'aria cassata:

[...] *Sei mio lo dico a te,*
tu sol mio sposo e re.
Ah solo amore
intende il core amante.

B. 125 R. = «Segue aria di Zidiana» (c'era dubbio su quale aria copiare) e una carta bianca prima dell'aria.
A. Zid. *Sarò tua reina e sposa* || *Ama pur bocca amorosa*

Lib. 19 R. =
A. Zid. *Sarò tua reina e sposa* || *Ama pur bocca amorosa*

I.9 F. 33 R. Zel.
A. Zel. *La timida cervetta* || *Tal io colma d'affanni*

B. 125 R. =
A. Zel. *La timida cervetta* || *Tal io colma d'affanni*

Lib. 19 R. =
A. Zel. *La timida cervetta* || *Tal io colma d'affanni*

I.10 F. 33 R. 1° Zid., Teu., Cin., Siv., Ega.
A. Zid., Teu., Siv., Cin. *Alma bella che vedi il mio core*
R. 2° Cin. (in parte accompagnato), Teu., Siv., Ega., Zid.

		A. Teu. *Come fra turbini* ‖ *E l'orgoglio*
	B. 125	R. 1° =
		A. Zid., Teu., Siv., Cin. *Alma bella che vedi il mio core*
		R. 2° =
		A. Teu. *Come fra turbini* ‖ *E l'orgoglio*
	Lib. 19	R. 1° =
		A. Zid., Teu., Siv., Cin. *Alma bella che vedi il mio core*
		R. 2° = Vs. 35: *Principe a che più badi?*, dove F. 33: *Principe a che più tardi?*
		A. Teu. *Come fra turbini* ‖ *E l'orgoglio*
I.11	F. 33	R. Cin., Siv., Zid., Ega.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
I.12	F. 33	R. 1° Zel., Cin., Eg., Siv., Zid.
		A. Cin. *Mi va scherzando in sen* ‖ *Già certo il mio goder*
		R. 2° Zid.
		A. Siv. *Non paventa già mai le cadute* ‖ *E se cade, cadendo da forte*
	B. 125	R. 1° =
		A. Cin. *Mi va scherzando in sen* ‖ *Già certo il mio goder*
		R. 2° =
		A. Siv. *Non paventa già mai le cadute* ‖ *E se cade, cadendo da forte*
	Lib. 19	R. 1° =
		A. Cin. *Mi va scherzando in sen* ‖ *Già certo il mio goder*
		R. 2° =
		A. Siv. *Non paventa già mai le cadute* ‖ *E se cade, cadendo da forte*
I.13	F. 33	R. Zid., Zel.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
I.14	F. 33	R. Zel. I primi due versi e mezzo sono cassati e riscritti identici al verso dello stesso foglio, con identiche note. Segue una «Scena ultima» cassata, su parole che non si trovano nel libretto.
		A. Zel. *Ti sento, sì ti sento* ‖ *E dice al mesto cor*
	B. 125	R. =

		A. Zel. *Ti sento, sì ti sento* ‖ *E dice al mesto cor*
	Lib. 19	R. =
		A. Zel. *Ti sento, sì ti sento* ‖ *E dice al mesto cor*
II.1	F. 33	A. Teu. *Di trombe guerriere*
		R. Teu.
	B. 125	A. Teu. *Di trombe guerriere*
		R. =
	Lib. 19	A. Teu. *Di trombe guerriere*
		R. =
II.2	F. 33	R. Zel., Teu.
		A. Teu. *Tornerò pupille belle* ‖ *E se vuol la morte mia*
	B. 125	R. =
		A. Teu. *Tornerò pupille belle* ‖ *E se vuol la morte mia*
	Lib. 19	R. =
		A. Teu. *Tornerò pupille belle* ‖ *E se vuol la morte mia*
II.3	F. 33	R. Zel.
		A. Zel. *Un'aura lusinghiera* ‖ *Talor d'iniqua sorte*
	B. 125	R. =
		A. Zel. *Un'aura lusinghiera* ‖ *Talor d'iniqua sorte*
	Lib. 19	R. =
		A. Zel. *Un'aura lusinghiera* ‖ *Talor d'iniqua sorte*
II.4	F. 33	R. Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.5	F. 33	R. Zel., Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.6	F. 33	R. Ega., Zel., Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.7	F. 33	R. Zel., Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.8	F. 33	R. Ega., Zid.
		A. Ega.: *La gloria del tuo sangue* ‖ *Forse pietoso amore*
	B. 125	R. =

A. Ega.: *La gloria del tuo sangue* || *Forse pietoso amore*

Lib. 19 R. =

A. Ega.: *La gloria del tuo sangue* || *Forse pietoso amore.* Vs. 4: *Aspra e spietata*, dove F. 33: *fiera e spietata*; vs. 7: *Se ti mostri costante*, dove F. 33: *Se ti mostri fedele.*

II.9 F. 33 R. Zid., Siv., Cin.

A. 1ª Zid. *Vedi le mie catene* || *Se in onta della sorte* Al vs. 1 era scritto *Temo le mie catene*, poi corretto *Vedi le mie catene*; nella ripetizione poi è scritto subito *Vedi.*

A. 2ª Zid. *Ahi che sento nel mio core*
fra la speme un rio timore
serpeggiar con la sua face.

B. 125 R. =

A. 1ª Zid. *Temo le mie catene* || *Se in onta della sorte* (Vs. 1 sempre *Temo le mie catene*).

Lib. 19 R. =

A. 1ª Zid. *Vedi le mie catene* || *Se in onta della sorte* Vs. 8: *Amor t'insegna*, dove F. 33: *onor t'insegna.*

II.10 F. 33 R. Siv., Cin.

B. 125 R. =

Lib. 19 R. =

II.11 F. 33 R. Siv., Teu., Ega., Cin.

A. Teu. *Sì, ribelle anderò, morirò* || *Empio duol che mi serpi nel seno*

B. 125 R. =

A. Teu. *Sì, ribelle anderò, morirò* || *Empio duol che mi serpi nel seno*

Lib. 19 R. =

A. Teu. *Sì, ribelle anderò, morirò* || *Empio duol che mi serpi nel seno*

II.12 F. 33 R. 1° Cin., Siv. Segue un'aria cassata:

A. 1ª Siv. *Or che toglie amico fato*
i suoi giri a pro del core
troppo ingiusta è la pietà.

A. 2ª Siv. *Non temer se giunto in porto* || *Ora in quella resti assorto* (inserita in un fascicolo supplementare in mezzo ai fogli di A.1ª). Vs. 2: la terza e quarta volta *Già smarrita è la procella*, invece di *Già sparita è la procella.*

		R. 2° Cin.
		A. 3ª Cin. *Nel suo carcere ristretto* ‖ *Col soave dolce canto*
	B. 125	R. 1° =
		A. 2ª Siv. *Non temer se giunto in porto* ‖ *Ora in quella resti assorto*. Vs. 2: la terza e quarta volta *Già smarrita è la procella*, invece di *Già sparita è la procella*, come in F. 33.
		R. 2° =
		A. 3ª Cin. *Nel suo carcere ristretto* ‖ *Col soave dolce canto*
	Lib. 19	R. 1° =
		A. 2ª Siv. *Non temer se giunto in porto* ‖ *Ora in quella resti assorto*. Vs. 6: *Empio orgoglio*, dove F. 33 e B. 125: *vano orgoglio*.
		R. 2° =
		A. 3ª Cin. *Nel suo carcere ristretto* ‖ *Col soave dolce canto*
II.13	F. 33	R. Zel., Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.14	F. 33	R. Siv., Zel., Zid.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.15	F. 33	R. Zid., Zel.
		A. Zel. *Guarda in quest'occhi e senti* ‖ *Se ben ch'il labbro tace*
	B. 125	R. =
		A. Zel. *Guarda in quest'occhi e senti* ‖ *Se ben ch'il labbro tace*
	Lib. 19	R. =
		A. Zel. *Guarda in quest'occhi e senti* ‖ *Se ben ch'il labbro tace*
II.16	F. 33	R. Zid., Ega., Zel., Teu.
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. =
II.17	F. 33	R. Zid., Zel.
		A. Zid. *Ritorna a lusingarmi* ‖ *Ma poi se ben altero*
	B. 125	R. =
		A. Zid. *Ritorna a lusingarmi* ‖ *Ma poi se ben altero*
	Lib. 19	R. =
		A. Zid. *Ritorna a lusingarmi* ‖ *Ma poi se ben altero*
III.1	F. 33	R. 1° Zel.
		A. 1ª Cin. *Quanto costi al mio riposo*

R 2° Zel., Cin.
A. 2ª Zel. *Con palme ed allori* || *Ma povero amante*

B. 125 R. 1° =
A. 1ª Cin. *Quanto costi al mio riposo*
R. 2° =
A. 2ª Zel. *Con palme ed allori* || *Ma povero amante*

Lib. 19 R. 1° =
A. 1ª Cin. *Quanto costi al mio riposo*
R. 2° =
A. 2ª Zel. *Con palme ed allori* || *Ma povero amante*

III.2 F. 33 R. Cin., Siv.
B. 125 R. =
Lib. 19 R. =

III.3 F. 33 R. Zid., Cin., Siv. Segue un pezzo di aria cassata su un foglio ritagliato irregolarmente a metà:

A. 1ª (Zid.): *Ora per questo ora per quello*
posa la rondinella
in doppio nido.

A. 2ª Zid. *Sì per regnar* || *Povero amante*
B. 125 R. =
A. 2ª Zid. *Sì per regnar* || *Povero amante*
Lib. 19 R. =
A. 2ª Zid. *Sì per regnar* || *Povero amante*

III.4 F. 33 R. Cin., Siv. Segue parte di un'aria tagliata (A. 1ª), sostituita da un'altra su testo simile ma non identico e musica diversa (A. 2ª).

A. 1ª Cin. *Son fra sirti e fra procelle*
debil legno combattuto
sposto a [...]

A. 2ª Cin. *Son fra scogli e fra procelle* || *Or m'inalzo, or son perduto*
B. 125 R. =
A. 2ª Cin. *Son fra scogli e fra procelle* || *Or m'inalzo, or son perduto*
Lib. 19 R. =
A. 2ª Cin. *Son fra scogli e fra procelle* || *Or m'inalzo, or son perduto*

III.5 F. 33 R. Siv.
A. Siv. *Base al regno e guida al trono* || *La virtù le leggi sono*. L'aria è stata scritta due volte: la seconda versio-

ne è preceduta da una banda di carta, residuo del foglio che doveva contenere l'inizio della prima, e seguita dal finale sbarrato della prima versione.

B. 125 R. =
A. Siv. *Base al regno e guida al trono* || *La virtù le leggi sono* (seconda versione).

Lib. 19 R. =
A. Siv. *Base al regno e guida al trono* || *La virtù le leggi sono*

III.6 F. 33 A. Teu. *Antri cupi, infausti orrori*
R. Teu., Zel.

B. 125 A. Teu. *Antri cupi, infausti orrori*
R. =

Lib. 19 A. Teu. *Antri cupi, infausti orrori*
R. =

III.7 F. 33 R. Zid., Zel., Teu.
B. 125 R. =
Lib. 19 R. =

III.8 F. 33 R. Ega., Zid., Zel., Teu. L'aria che segue ha avuto due versioni, della prima sono rimasti solo il primo e l'ultimo foglio, in mezzo ai quali è stata inserita la seconda; dal residuo finale si vede che la seconda strofa della prima versione era diversa; infatti si legge:

A. 1ª Teu. *Dille che il viver mio*
col suo bel nome
io chiude[rò]
...
[cru]*dele sì*
godi, e regina:
ma sul tuo core,
pien di furore
l'orrende faci
io scuoterò.

A. 2ª Teu. *Dille che il viver mio* || *Poi da gl'Elisi*

B. 125 R. =
A. 2ª Teu. *Dille che il viver mio* || *Poi da gl'Elisi*

Lib. 19 R. =
A. 2ª Teu. *Dille che il viver mio* || *Poi da gl'Elisi*

III.9 F. 33 R. Zid., Zel. Al vs. 25 c'è una cadenza finale e il recitativo sembra concluso; segue l'inizio di A.1ª. La carta seguente fa parte di un fascicolo aggiunto per sostituire

A.1ª con A.2ª e all'inizio porta gli ultimi quattro versi del recitativo (vss. 26-29).

A. 1ª (Zel.?) *Per lacerarlo*
e fulminarlo
già vibro il dardo
del mio furor.

A spaventare
ed atterrare
basta un mio sguardo
quel suo rigor.

A. 2ª Zid. *Io sembro appunto* || *Pur alfin sciolto*

B. 125 R. = Vs. 27: *Tengo da lacci il piede*, dove F. 33: *Tengo da lacci il core.*
A. 2ª Zid. *Io sembro appunto* || *Pur alfin sciolto*

Lib. 19 R. =
A. 2ª Zid. *Io sembro appunto* || *Pur alfin sciolto*

III.10 F. 33 R. Zel.
A. Zel. *Ho nel seno un doppio ardore* || *E alla voce lusinghiera*

B. 125 R. =
A. Zel. *Ho nel seno un doppio ardore* || *E alla voce lusinghiera*

Lib. 19 R. =
A. Zel. *Ho nel seno un doppio ardore* || *E alla voce lusinghiera*

III.11 F. 33 A. 1ª Zid. *Liete voci, amiche trombe* || *Di sue glorie il ciel rimbombe*
A. 2ª a due Siv., Cin. *L'aura, l'erba, l'onda, il fiore*
Coro. *Liete voci, amiche trombe* || *Di sue glorie il ciel rimbombe* (testo uguale ad A. 1ª; musica simile e con l'aggiunta di qualche battuta strumentale e di un soprano, un secondo contralto e un basso).
R. Cin., Zid., Siv., Ega.

B. 125 A. 1ª Zid. *Liete voci, amiche trombe* || *Di sue glorie il ciel rimbombe*
A. 2ª a due Siv., Cin. *L'aura, l'erba, l'onda, il fiore*
Dopo il duetto non c'è coro, ma solo l'indicazione «Da capo al segno #» che indica la ripresa di A.1ª.
R. =

Lib. 19 A. 1ª Zid. *Liete voci, amiche trombe* || *Di sue glorie il ciel rimbombe*
A. 2ª a due Siv., Cin. *L'aura, l'erba, l'onda, il fiore*

		Coro. *Liete voci, amiche trombe* ‖ *Di sue glorie il ciel rimbombe*
		R. =
III.12	F. 33	R. Teu., Siv., Zid., Zel. (una sezione centrale di accompagnato).
	B. 125	R. =
	Lib. 19	R. = Dopo il vs. 11 inserisce un cambio di scena che non c'è nelle partiture e passa a III.13.
III.13	F. 33	R. Siv., Eg., Zid., Arg., Teu., Zel., Cin.
		Coro. *In sen della virtude* ‖ *Ch'il barbaro destino*
	B. 125	R. =
		Coro. *In sen della virtude* ‖ *Ch'il barbaro destino*
III.14	Lib. 19	R. =
		Coro. *In sen della virtude* ‖ *Ch'il barbaro destino*

TITO MANLIO, 1719, probabilmente 22 gennaio[3]

RV 738a; Mantova, Arciducale, carnevale 1719; partitura Torino, Giordano 39, cc.172-365 (autografo) e Foà 37, cc.120-306[4] (parzialmente autografo);
RV 738b; rappresentazione e partitura sconosciute, 1739?
RV 778; Roma, Teatro della Pace, 1720.

Di questa opera esistono due partiture: la prima è il manoscritto autografo di lavoro e riporta tutti i segni di una composizione elaborata ed affannosa, giustificata dall'iscrizione autografa, piuttosto spavalda, «Musica del Vivaldi, fatta in 5 giorni» (G.39, c.172r). Molte le carte bianche, cassate, ritagliate, cucite, molti i tagli, le inserzioni di fascicoli e le correzioni anche nel corso dei recitativi. La grafia è sempre velocissima. Le correzioni di composizione dell'autografo testimoniano che il testo poetico è il risultato anche dell'elaborazione compiuta dal compositore stesso.

La seconda partitura è una copia con parti autografe, che in alcuni casi cerca anche di mantenere l'impaginazione dell'autografo. Un'aria (III.3) con violino obbligato dove l'autografo portava una viola d'amore, la cui partitura mostra la parte vocale e il basso di mano del copista e il violino autografo, evidentemente composto al momento, rivela la partecipazione attiva di Vivaldi alla preparazione della copia e ne autentifica il testo.

Le due partiture, assieme al libretto del 1719, fanno parte di

un'unica famiglia di fonti che, pur con qualche variante, identifica lo stesso testo.

All'inizio del 1720 (8 gennaio) a Roma si allestisce un'opera intitolata «Tito Manlio» il cui libretto non nomina alcun musicista. Anche se Vivaldi non fu coinvolto in questo allestimento e se gli è attribuito solo il terzo atto (e gli altri due a Gaetano Boni e Giovanni Giorgi), è parso opportuno prendere in considerazione anche il libretto stampato in questa occasione.[5] I punti di contatto del libretto del 1720 con le altre fonti non sono maggiori nel terzo atto che nei primi due.

Abbreviazioni:

G. 39 = Partitura autografa conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n.39.
F. 37 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n.37.
Lib.19 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1719 al Teatro Arciducale di Mantova.
Lib.20 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1720 al Teatro della Pace di Roma.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Tito Manlio = Tit.
Manlio = Man.
Vitellia = Vit.
Decio = Dec.
Servilia = Ser.
Lucio = Luc.
Geminio = Gem.
Lindo = Lin.
Breno = Bre. (solo nel Lib.20, nel ruolo svolto da Lindo nelle altre fonti)
Dina = Din. (solo nel Lib.20, assente dalle altre fonti)

Atto.Scena	Fonte	
I.1	G. 39	R. Tit., Dec., Luc., Ser., Man., Vit. (La scena consta di cinque sezioni, il recitativo secco essendo interrotto in due punti dall'accompagnato, in corrispondenza di due giuramenti, ai vss. 13-26, bb.17-38, e vss. 33-37, bb.46-53). Due sezioni sono cassate: la prima di sei battute e mezza, compresa fra i vss. 56 e 57, la seconda di due battute a metà del vs. 58; entrambe riportano testo che non si trova nei libretti.

	F. 37	R. =
	Lib.19	R. =
	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 3-5, 15-16, 19 (seconda metà)-24, 45-46, 54. Vs. 10: *Al marmo sacro io vò primiero, e voi*, dove tutte le altre fonti: *Primo io vado all'altare*. Vs. 14: *Temuti numi* invece di *Deità riverite*. Vs. 40: *vada Servilia* (Ser. e Vit. a due) *d'Acheronte al Giove*, dove le altre fonti: *vada Servilia*: (Ser.) *ad Eaco...* (Vit.) *in su gl'altari*. Vs. 59: *Signor. Alla tua fede*, dove le altre fonti: *Ne' regi alberghi alla tua fede*. Altre piccole differenze di singole parole si trovano lungo tutto il testo.
I.2	G. 39	R. Tit., Man. A. Tit. *Se il cor guerriero* ‖ *Sfuggi il cimento*
	F. 37	R. = A. Tit. *Se il cor guerriero* ‖ *Sfuggi il cimento*
	Lib.19	R. = A. Tit. *Se il cor guerriero* ‖ *Sfuggi il cimento*
	Lib.20	R. = A. Tit. *Porta la spada al fianco* ‖ *Né far che il cor guerriero*
I.3	G. 39	R. Man., Ser. A. Man. *Perché t'amo, mia bella, mia vita* ‖ *Porto in seno tua imago gradita*
	F. 37	R. = A. Man. *Perché t'amo, mia bella, mia vita* ‖ *Porto in seno tua imago gradita*
	Lib.19	R. = A. Man. *Perché t'amo, mia bella, mia vita* ‖ *Porto in seno tua imago gradita*
	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 18-19, 24-25. Vss. 17-20: *Spezzasti le catene e mi togliesti / mirar quei lumi ardenti*, dove le altre fonti: *Spezzasti le catene, / ammorzasti le faci, e non giurando / sul venerato altare mi togliesti / baciar que' lumi ardenti*. Dal vs. 24 in poi il testo si discosta da quello del lib.19 per singole parole o interi versi, compresa l'inserzione di quattro versi in cui Ser. parafrasa i vss. 8-11 di Man. La coerenza fra i due libretti riprende dal vs. 29 fino ai due ultimi versi che precedono l'aria: *Odi ciò ch'io prometto; odalo amore. / Non ferirò quel cor, perch'è mio core.* A. Man. *Ferite questo cor* ‖ *L'armi, che amor vi diè*
I.4	G. 39	R. Ser. A. Ser. *Liquore ingrato* ‖ *Così il mio core*

F. 37 R. =
A. Ser. *Liquore ingrato* || *Così il mio core*
Lib.19 R. =
A. Ser. *Liquore ingrato* || *Così il mio core*
Lib.20 R. ≠ Man.
A. Man. *Se mi feristi nume bendato* || *Sospendo l'armi al bel desio*

I.5 G. 39 Prima delle scene I.7 e I.8 ci sono due inizi di scena I.5 cassati: il primo riporta un testo che si trova nel lib.20 all'inizio di scena I.6 ed è preceduto da un residuo finale di scena I.4 con testo identico a quello definitivo. Il secondo è una versione leggermente differente degli stessi versi; in entrambi i casi la situazione è quella che nel lib.19 e nella versione definitiva di G. 39 si trova in scena I.7.
R. Luc., Dec.
A. Luc. *Alla caccia d'un bell'adorato* || *Che se rendo quel sen infiammato*
F. 37 R. =
A. Luc. *Alla caccia d'un bell'adorato* || *Che se rendo quel sen infiammato*
Lib.19 R. =
A. Luc. *Alla caccia d'un bell'adorato* || *Che se rendo quel sen infiammato*
Lib.20 R. ≠ Dec., Luc.
A. Luc. *Non farebbe l'alma mia* || *Ma la speme par che dia*

I.6 G. 39 R. Dec.
A. Dec. *È pur dolce** *ad un'anima amante* || *Il vedere l'amato sembiante*
*la seconda volta *caro*
F. 37 R. =
A. Dec. *È pur dolce ad un'anima amante* || *Il vedere l'amato sembiante*
Lib.19 R. =
A. Dec. *È pur dolce ad un'anima amante* || *Il vedere l'amato sembiante*
Lib.20 R. ≠ Vit., Bre. Testo in parte simile a quanto si trova nelle altre fonti alla scena successiva, I.7. Da qui in poi questo libretto riporta testi e situazioni corrispondenti a quelli che le altre fonti presentano una scena dopo. Degli errori nella numerazione delle scene sembrano complicare ancor di più le cose, ma poi servono invece a rimettere alla pari i due libretti.

I.7	G. 39	Prima della scena I.7 si trova un inizio cassato di scena I.5 (si veda scheda relativa).
		R. Lin., Vit.
	F. 37	R. =
	Lib.19	R. =
I.6	Lib.20	R. ≈ Vit., Bre. Non c'è scena numerata come settima.
I.8	G. 39	Prima della scena I.8 si trova un inizio cassato di scena I.5 (si veda scheda relativa).
		A. Vit. *Silenzio del mio labbro* ‖ *Cruci e morte io soffrirò* (Andante)
		R. Tit., Luc., Vit. Una lunga sezione cassata riporta un testo che non si trova altrove, che consta della fine di un recitativo, dell'indicazione di scena settima, di un altro intero recitativo e dell'indicazione di scena nona.
		A. Tit. *Orribile lo scempio* ‖ *E all'altrui cor d'esempio*
	F. 37	A. Vit. *Silenzio del mio labbro* ‖ *Cruci e morte io soffrirò* (Largo)
		R. =
		A. Tit. *Orribile lo scempio* ‖ *E all'altrui cor d'esempio*
	Lib.19	A. Vit. *Silenzio del mio labbro* ‖ *Cruci e morte io soffrirò* (Largo)
		R. =
		A. Tit. *Orribile lo scempio* ‖ *E all'altrui cor d'esempio*
	Lib.20	A. Vit. *Costanza nel soffrir* ‖ *Che il favellar sanar*
		R. ≈ Tit., Luc., Vit.
		A. Tit. *Terribil pena d'una catena* ‖ *Vanne spietata o figlia ingrata*
I.9	G. 39	R. Luc., Vit.
		A. Luc. *Parla a me speranza amica* ‖ *Voglia il fato più cortese*
	F. 37	R. =
		A. Luc. *Parla a me speranza amica* ‖ *Voglia il fato più cortese*
	Lib.19	R. =
		A. Luc. *Parla a me speranza amica* ‖ *Voglia il fato più cortese*
I.8(sic)	Lib.20	(La scena è di nuovo numerata come ottava).
		R. ≈
		A. Luc. *Vaghe luci, luci belle* ‖ *Altro sole ed altre stelle*
I.10	G. 39	R. Vit.
		A. Vit. *Di verde ulivo* ‖ *E fin che vivo*
	F. 37	R. =

A. Vit. *Di verde ulivo* || *E fin che vivo*

Lib.19 R. =

A. Vit. *Di verde ulivo* || *E fin che vivo*

Lib.20 R. ≈

A. Vit. *Se un dì stringer potrò* || *Con altra più gradita*

I.11 G. 39 A. Gem. *Bramo stragi e son trafitto* || *E d'un crin son prigioniero*

R. Gem.

F. 37 A. Gem. *Bramo stragi e son trafitto* || *E d'un crin son prigioniero*

R. =

Lib.19 A. Gem. *Bramo stragi e son trafitto* || *E d'un crin son prigioniero*

R. = Vs. 1: *Nemico allor all'or ch'io mi partii da Roma*; le altre fonti non riportano le parole *all'or*, che fra l'altro rendono il verso ipermetro.

Lib.20 R. ≠ Din., Bre.

A. Din. *Mostro infido, mostro fiero* || *Sono questi brutti modi*

R. Din., Bre.

A. Bre. *Con tante ingiurie* || *Breno mi nomo*

R. Din., Bre.

I.12 G. 39 R. Lin., Gem. La composizione si mostra travagliata: contiene tre sezioni cassate con testo che non si trova altrove. Altre due sezioni cassate più lunghe riportano un testo un po' più esteso di quello definitivo. Una pagina bianca, cucita al margine a quella seguente, serviva a nasconderne il testo, eliminandolo.

A. Lin. *L'intendo e non l'intendo* || *Fatti li conti col mio cervello*

F. 37 R. =

A. Lin. *L'intendo e non l'intendo* || *Fatti li conti col mio cervello*. La prima pagina è segnata da una grande croce che traccia le due diagonali del foglio, come se si volesse eliminarne il testo che però rimane perfettamente leggibile. Non considerando questo una valida correzione, il testo, anche musicale, dell'aria è identico a quello di G. 39.

Lib.19 R. =

A. Lin. *L'intendo e non l'intendo* || *Fatti li conti col mio cervello*

I.11(sic) Lib.20 (La scena è di nuovo numerata come undicesima).

R. ≈ Gem., Bre.

I.13	G. 39	R. Man., Gem. Il recitativo è preceduto da un Largo di quattro battute, cassato, sulle parole: *Voi m'invitate a piangere, caratteri d'amor*, cantate da Man.; la scena è numerata dapprima X2, poi corretto X3.
	F. 37	R. = Di qui in poi la numerazione delle scene riporta delle correzioni che la avvicinano a quella del Lib.20. Questa scena è numerata XIII, ma sull'ultima I c'è rasura e quindi si legge XII.
	Lib.19	R. =
I.12	Lib.20	R. ≈
I.14	G. 39	R. Ser., Gem., Man. Scena numerata X3, corretto X4. A. Ser. *Parto, ma lascio l'alma* ‖ *Tornerò con bella pace*
	F. 37	R. = Scena numerata XIV, corretto XIII con sovrascrittura. A. Ser. *Parto, ma lascio l'alma* ‖ *Tornerò con bella pace*
	Lib.19	R. = A. Ser. *Parto, ma lascio l'alma* ‖ *Tornerò con bella pace*
I.13	Lib.20	R. ≈ A due Ser., Man. *Parto, ma lascio l'alma* ‖ *Tornerò con bella pace*; testo lievemente modificato rispetto alle altre fonti, per dare a Man. parole coerenti col personaggio e diverse da quelle di Ser.
I.15	G. 39	R. Gem., Man. Scena numerata X5, corretto X4, anche se secondo logica dovrebbe essere il contrario. A. Man. *Sia con pace, o Roma augusta* ‖ *Di tue leggi sei ben giusta* «Fine dell'atto primo».
	F. 37	R. = Scena numerata XV, corretto XIV con l'inserimento di una I. A. Man. *Sia con pace, o Roma augusta* ‖ *Di tue leggi sei ben giusta*
	Lib.19	R. = A. Man. *Sia con pace, o Roma augusta* ‖ *Di tue leggi sei ben giusta*
I.14	Lib.20	R. ≈ Idee e situazioni che le altre fonti riferiscono nel recitativo di scena I.15 in questo libretto sono suddivise fra le scene I.14 e I.15.
I.15	Lib.20	R. ≈ A. Man. *Pugnerò, che la vittoria* ‖ *Ma restare invendicato*

II.1	G. 39	R. Tit., Luc. A. Luc. *Non ti fomenti la crudeltade* ‖ *E per la figlia mostra pietade* L'aria è sostituita con l'inserimento di nuovi fogli da un'altra su musica diversa e testo quasi identico: A. Luc. *Non ti lusinghi la crudeltade* ‖ *E per la figlia mostra pietade*
	F. 37	R. = A. Luc. *Non ti fomenti la crudeltade* ‖ *E per la figlia mostra pietade* La scena mostra la stessa sostituzione di aria avvenuta in G. 39, con le stesse modalità. A. Luc. *Non ti lusinghi la crudeltade* ‖ *E per la figlia mostra pietade*
	Lib.19	R. = A. Luc. *Non ti fomenti la crudeltade* ‖ *E per la figlia mostra pietade*
	Lib.20	R. ≈ È identico al recitativo delle altre fonti, ma più breve di otto versi.
II.2	G. 39	R. Vit., Ti., Luc., Ser. A. Vit. *D'improviso riede il riso* ‖ Ser. *Sul tuo labbro di cinabro*
	F. 37	R. = A. Vit. *D'improviso riede il riso* ‖ Ser. *Sul tuo labbro di cinabro*
	Lib.19	R. = A. Vit. *D'improviso riede il riso* ‖ Ser. *Sul tuo labbro di cinabro*
	Lib.20	R. ≈ A. Ser. *Il riso porterò di bella pace* ‖ *Acceso dall'amor sarà la face*
II.3	G. 39	R. Dec., Vit., Tit., Luc., Ser., Man. Dopo il vs. 11 cinque battute cassate con testo che non si trova altrove. Vs. 14: *D'un sì bel dì il lucido sereno*, come anche F. 37, mentre entrambi i libretti riportano: *D'un sì bel giorno il lucido sereno*. Al vs. 28 è cassata una sezione di 25 battute, su testo che non si trova altrove. Questa modifica è ottenuta in parte con sbarrature e in parte con l'inserimento di un foglio ritagliato per nascondere il testo della pagina successiva al cui margine è cucito, con una maschera sagomata che lascia vedere solo il testo da conservare; infatti il testo che la cucitura nascondeva è anche cassato con sbarrature fitte.
	F. 37	R. =

	Lib.19	R. =
	Lib. 20	R. ≈ Differisce dalle altre fonti solo per il verso finale e per essere più breve di una dozzina di versi.
II.4	G. 39	R. Tit., Man. Dopo il vs. 16 una sezione cassata di 8 battute e mezza; dopo il vs. 34 un'altra sezione, di 14 battute, è cassata; entrambi i testi non si trovano altrove.
	F. 37	R. ≈ Vs. 9: *Ma dell'error tu proverai la pena*, dove tutte le altre fonti concordemente riportano: *Ma dell'error ben pagherai la pena.*
	Lib.19	R. =
	Lib. 20	R. ≈ Vs. 5: *Colui mi provocò*, dove tutte le altre fonti riportano: *Provocommi colui.* Vs. 33: *Nuova colpa aggiungesti al tuo delitto*, dove le altre fonti: *Colpa nuova aggiungesti al tuo delitto.* Vs. 35: *Gran padre, ah se alla patria*, dove le altre fonti riportano solo: *Ah! se alla patria.*
II.5	G. 39	R. Man. 13 battute e mezza cassate a metà del vs. 6, con eliminazione definitiva del testo. A. Man. *Se non v'aprite al dì* ‖ *Brune pupille amate*
	F. 37	R. = A. Man. *Se non v'aprite al dì* ‖ *Brune pupille amate*
	Lib.19	R. = A. Man. *Se non v'aprite al dì* ‖ *Brune pupille amate*
	Lib.20	R. = A. Man. *Se non v'aprite al dì* ‖ *Brune pupille amate*
II.6	G. 39	R. Lin., Vit. A. Vit. *Grida quel sangue* ‖ *E fin ch'esangue*
	F. 37	R. = A. Vit. *Grida quel sangue* ‖ *E fin ch'esangue*
	Lib.19	R. = A. Vit. *Grida quel sangue* ‖ *E fin ch'esangue*
	Lib.20	R. ≠ Din., Bre. Qui si inserisce una scena con i due personaggi buffi che si trovano solo in questo libretto. A. Bre. *Non favellar così* ‖ Din. *Più bel svario*
II.7	Lib.20	R. ≈ Bre., Vit. Concetti e situazioni corrispondono a quanto le altre fonti riportano nella scena II.6, con però Bre. al posto di Lin. Di qui in poi questo libretto è avanti di un numero di scena rispetto alle altre fonti. A. Vit. *Tutta furor nel seno* ‖ *E qual furia d'Aletto*

II.7	G. 39	R. Ser., Lin., Vit. A. Lin. *Rabbia che accendasi* ‖ *Dardo non scagliasi* R. Ser., Lin., Vit.
	F. 37	R. = A. Lin. *Rabbia che accendasi* ‖ *Dardo non scagliasi* R. =
	Lib.19	R. = A. Lin. *Rabbia che accendasi* ‖ *Dardo non scagliasi* R. =
II.8	Lib.20	R. ≈ Ser., Vit., Bre., Din. A. Vit. *A quel sen riparo, scudo* ‖ Ser. *Dar la morte alla mia vita* R. ≈ Ser., Vit., Bre., Din.
II.8	G. 39	R. Man., Ser., Vit.
	F. 37	R. =
	Lib.19	R. =
II.9	Lib.20	R. ≈
II.10	Lib.20	R. ≈ Concetti e situazioni che le altre fonti riportano in scena II.8, qui sono divisi fra II.9 e II.10. Quindi di qui in poi questa fonte si trova più avanti di due scene rispetto alla numerazione delle altre fonti.
II.9	G. 39	R. Dec., Man., Ser., Vit. A. Vit. *Al tuo sen riparo, scudo* ‖ Ser. *Dar la morte a te mia vita*
	F. 37	R. = A. Vit. *Al tuo sen riparo, scudo* ‖ Ser. *Dar la morte a te mia vita*
	Lib.19	R. = A. Vit. *Al tuo sen riparo, scudo* ‖ Ser. *Dar la morte a te mia vita*
II.11	Lib.20	R. ≈ Man., Dec., Luc. Concetti, situazioni e in gran parte anche versi che le altre fonti riportano suddivisi fra II.9 e II.10, qui sono riuniti in II.11. I primi cinque versi corrispondono più o meno alla scena II.9 delle altre fonti.
II.10	G. 39	R. Man., Dec., Luc. Correzione di composizione sugli ultimi due versi, due battute e mezza, cassati e riscritti per cambiare tonalità di cadenza. A. Man. *Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio* ‖ *Parleran mie ferite a' Romani*
	F. 37	R. = A. Man. *Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio* ‖ *Parleran mie ferite a' Romani*

	Lib.19	R. =
		A. Man. *Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio* ‖ *Parleran mie ferite a' Romani*
II.11	Lib.20	R. ≈ Man., Dec., Luc. La corrispondenza inizia al sesto verso.
		A. Man. *Lasciar chi adoro in pena* ‖ *Tra ceppi l'alma mia*
II.11	G. 39	R. Luc.
		A. Luc. *Combatta un gentil cor* ‖ *Da forte mai sarà*
	F. 37	R. =
		A. Luc. *Combatta un gentil cor* ‖ *Da forte mai sarà*
	Lib.19	R. =
		A. Luc. *Combatta un gentil cor* ‖ *Da forte mai sarà*
II.12	Lib.20	R. =
		A. Luc. *Di godere la bella, ch'adoro* ‖ *Soffro intanto un acerbo martoro*
II.12	G. 39	R. Tit.
	F. 37	R. =
	Lib.19	R. =
II.13	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 5-15, 23-24.
		A. Tit. *La fatal sentenza al figlio* ‖ *Resti pure asciutto il ciglio*
II.13	G. 39	R. Dec., Tit.
		A. Dec. *No, che non morirà* ‖ *Manlio sì, sì vivrà.* La seconda strofa è cassata, ed è seguita dalla fine del recitativo precedente, ugualmente cassata. L'aria è aggiunta in un fascicolo supplementare la cui inserzione aveva nascosto la fine del recitativo, che così è stata riscritta all'inizio del fascicolo stesso.
	F. 37	R. =
		A. Dec. *No, che non morirà* ‖ *Manlio sì, sì vivrà.* Della seconda strofa c'è solo la prima battuta, cassata.
	Lib.19	R. =
		A. Dec. *No, che non morirà* ‖ *Manlio sì, sì vivrà*
II.14	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 1 (seconda metà)-4 (prima metà), 33-34, 36 (seconda metà)-40.
II.14	G. 39	R. Ser., Tit. Scena numerata X3, corretto X4 con sovrascrittura.
		A. Ser. *Andrò fida e sconsolata* ‖ *E in veder la sfortunata*
	F. 37	R. =
		A. Ser. *Andrò fida e sconsolata* ‖ *E in veder la sfortunata*

	Lib.19	R. =
		A. Ser. *Andrò fida e sconsolata* ‖ *E in veder la sfortunata*
II.15	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 18, 22-29; c'è un verso in più fra i vss. 30 e 31.
		A. Ser. *Del mio sposo le catene* ‖ *Me di vita, e lui di pene*
II.15	G. 39	R. Tit., Vit. Scena numerata X4, corretto X5.
	F. 37	R. =
	Lib.19	R. =
II.16	Lib.20	R. ≈ Vs. 1: *Olà: Lucio qui venga*, dove le altre fonti concordemente riportano: *Forte cuor non ti scuota o priego o pianto*; vss. 13-14: *Tu qual giudice adempi / Quanto il giusto richiede*, dove le altre fonti: *Tu scaglia impetuoso / folgore al capo indegno: e in questo punto.* Mancano i vss. 9-10, 18 (prima metà)-20. I versi successivi al vs. 20 corrispondono a quanto anche nelle altre fonti si trova effettivamente in II.16 e quindi sono trattati, come anche l'aria, nella prossima scheda.
II.16	G. 39	R. Luc., Tit., Vit. Scena numerata X5, corretto X6.
		A. Tit. *Legga e vegga in quel terribile*
	F. 37	R. =
		A. Tit. *Legga e vegga in quel terribile*
	Lib.19	R. =
		A. Tit. *Legga e vegga in quel terribile*
	Lib.20	R. = (Solo relativamente ai vss. 21-24, in quanto i precedenti corrispondono alla scena II.15 delle altre fonti).
		A. Tit. *Son giusto, e se 'l chiede* ‖ *Ma son le mie brame*
II.17	G. 39	R. Vit., Luc. Scena numerata X6, corretto X7.
		A. Vit. *Povero amante cor* ‖ *Sospira quanto sai*
	F. 37	R. =
		A. Vit. *Povero amante cor* ‖ *Sospira quanto sai*
	Lib.19	R. =
		A. Vit. *Povero amante cor* ‖ *Sospira quanto sai*
	Lib.20	R. ≈ Situazione e alcuni versi sono comuni con le altre fonti, ma alcuni versi sono differenti ed è più lungo.
		A. Vit. *Ben impari come s'ama* ‖ *Nulla ottiene e molto brama.* Aria sostitutiva aggiunta alla fine del libretto «invece dell'aria Ben impari»:
		A. Vit. *Non speri felici* ‖ *Col labro non basta*
II.18	G. 39	R. Luc. Scena numerata X7, corretto X8.
		A. Luc. *Fra le procelle* ‖ *E all'alme belle*
	F. 37	R. =

A. Luc. *Fra le procelle* || *E all'alme belle*

Lib.19 R. =

A. Luc. *Fra le procelle* || *E all'alme belle*

Lib.20 R. ≠ Luc.

A. Luc. *Sei sfortunato* || *Rompo lo strale*

II.19 Lib.20 R. Bre., Din.

A. Bre. *La donna quando è sposa*

R. Din.

A. Din. *Voi altri signor'omini*

R. Bre., Din.

A due Bre., Din. *Peggio assai di noi sareste* || *Vi trattiene quel riguardo*

III.1 G. 39 Entrambe le partiture portano all'inizio del III atto due versi di accompagnato che non si trovano nei libretti: *Sonno se pur sei sonno e non orrore / spargi d'ombra funesta il ciglio mio*, preceduti dall'iscrizione, in entrambi i casi autografa: «Atto Terzo Orig.ᵉ Primo».

R. 1° Ser.

A. Ser. *Tu dormi in tante pene* || *Dormite o luci vaghe*

R. 2° Ser., Man.

A. Ser. *Parto contenta* || *Il ciel irato*

F. 37 (Si veda G. 39)

R. 1° =

A. Ser. *Tu dormi in tante pene* || *Dormite o luci vaghe*

R. 2° =

A. Ser. *Parto contenta* || *Il ciel irato*

Lib.19 R. 1° =

A. Ser. *Tu dormi in tante pene* || *Dormite o luci vaghe*

R. 2° =

A. Ser. *Parto contenta* || *Il ciel irato*

Lib.20 R. ≈ R. 1°+R. 2°. Mancano del R.2°i vss. 4 (seconda metà), 12-47; inoltre vi sono tre versi in più fra i vss. 4 e 5.

A. Ser. *Parto contenta* || *Il ciel irato*. Vs. 2: *Volto amoroso*, dove le altre fonti: *Volto vezzoso*, e manca il vs. 3 (*Labbro amoroso*).

III.2 G. 39 R. Man., Luc., Ser.

A. Luc. *Chi seguir vuol la costanza* || *Che se il bene è in lontananza*

F. 37 R. =

A. Luc. *Chi seguir vuol la costanza* || *Che se il bene è in lontananza*

Lib.19 R. =

A. Luc. *Chi seguir vuol la costanza* || *Che se il bene è in lontananza*

Lib.20 R. ≈ Mancano i vss. 20-22, 38-39, 52-74. Alcuni versi sono cambiati (vs. 15, 36-37, 75, 77) e le arie sono due, separate da quattro nuovi versi di recitativo di Manlio.

A. 1ª Luc. *Cinto di raggi aurati* || *Giustizia sempre fu*

A. 2ª Man. *Non m'affligge tormento di morte* || *Soffro quello con anima forte*

III.3 G. 39 R. Man., Ser.

A due Ser. *Non mi vuoi con te o crudele* || Man. *Se ben parton gli occhi miei.* Tutta l'introduzione strumentale è cassata.

F. 37 R. =

A due Ser. *Non mi vuoi con te o crudele* || Man. *Se ben parton gli occhi miei.* Tutta l'introduzione strumentale è cassata.

Lib.19 R. =

A due Ser. *Non mi vuoi con te o crudele* || Man. *Se ben parton gli occhi miei*

Lib.20 R. ≠ Vit., Bre. Corrisponde a quanto le altre fonti riportano in III.4.

III.4 G. 39 R. Vit., Lin. Le ultime due battute sono cassate e sostituite da altre due in cui la tonalità di cadenza resta immutata.

A. Lin. *Brutta cosa è far la spia* || *Può anche dir qualche bugia*

F. 37 R. =

A. Lin. *Brutta cosa è far la spia* || *Può anche dir qualche bugia*

Lib.19 R. =

A. Lin. *Brutta cosa è far la spia* || *Può anche dir qualche bugia*

III.3 Lib.20 A. Vit. *Oh, se cangiato in fiore* || *Per pace del mio core*

R. = Unica differenza è la sostituzione del personaggio di Bre. a quello di Lin.

III.5 G. 39 R. Luc., Vit.

A. Vit. *A te sarò fedele* || *Se da me tu vuoi la vita*

F. 37 R. =

A. Vit. *A te sarò fedele* || *Se da me tu vuoi la vita*

Lib.19 R. =

A. Vit. *A te sarò fedele* || *Se da me tu vuoi la vita*

III.4	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 18-21 (ultimo verso delle altre fonti). A. Vit. *A te sarò fedele* ‖ *Se da me tu vuoi la vita*
III.5	Lib.20	Corrisponde a quanto le altre fonti riportano in III.7.
III.6	G. 39	R. Luc. A. Luc. *Non basta al labro* ‖ *Quel non è fabro*
	F. 37	R. = A. Luc. *Non basta al labro* ‖ *Quel non è fabro*
	Lib.19	R. = A. Luc. *Non basta al labro* ‖ *Quel non è fabro*
	Lib.20	Corrisponde a quanto le altre fonti riportano in III.8.
III.7	G. 39	R. Tit., Luc., Ser. A. Tit. *No, che non vedrà Roma* ‖ *Già la pietà è doma*
	F. 37	R. = A. Tit. *No, che non vedrà Roma* ‖ *Già la pietà è doma*
	Lib.19	R. = A. Tit. *No, che non vedrà Roma* ‖ *Già la pietade è doma*
III.5	Lib.20	R. ≈ Un verso in più all'inizio e il vs. 6 lievemente cambiato. A. Ser. *Splender fra il cieco orror* ‖ *E nell'occaso ancor*
III.8	G. 39	R. Man., Tit., Ser., Luc.
	F. 37	R. =
	Lib.19	R. = Vs. 37: Tit. *Levati*. Luc. *Io moro*, dove le altre fonti: Tit. *Levati*. Ser. *Lucio, io moro*.
III.6	Lib.20	R. ≈ Vs. 20 endecasillabo con l'inserzione di *Oh crudo fato*, invece che settenario. Mancano i vss. 55-57, 59-60. A. Tit. *Il figlio reo torni in catena* ‖ *Che se col figlio il reo qui resta*
III.9	G. 39	R. Ser., Man. A. Man. *Ti lascerei gl'affetti miei* ‖ *Colassù fra gl'alti dei*
	F. 37	R. = A. Man. *Ti lascerei gl'affetti miei* ‖ *Colassù fra gl'alti dei*
	Lib.19	R. = A. Man. *Ti lascerei gl'affetti miei* ‖ *Colassù fra gl'alti dei*
	Lib.20	R. ≠ Bre., Din. Lungo recitativo inframezzato da due arie e un duetto: A. 1ª Bre. *Ne conosco più di cento* ‖ *Ma si fan sempre più brutte*

		A. 2ª Din. *Sta pur sicuro* ‖ *Saprò trattare*
		A due Bre., Din. *Sento Breno nel mio seno* ‖ *Il mio petto è troppo stretto*
III.7	Lib.20	R. ≈ Mancano i vss. 1-10, alcuni versi sono mutati e ci sono delle inserzioni di versi nuovi.
		A. Man. *Ti lascerei gl'affetti miei* ‖ *Colassù fra gl'alti dei*
III.10	G. 39	R. Ser.
		A. Ser. *Sempre copra notte oscura* ‖ *Senza moto e mormorio*
	F. 37	R. =
		A. Ser. *Sempre copra notte oscura* ‖ *Senza moto e mormorio*
	Lib.19	R. =
		A. Ser. *Sempre copra notte oscura* ‖ *Senza moto e mormorio*
	Lib.20	R. ≠ Dec.
		A. Dec. *Vi chiamo all'impresa* ‖ *Un nobile core*
III.8	Lib.20	R. ≠ Uguali personaggio, concetti e numero di versi, ma differente testo.
		A. Ser. *Vaghe pupille belle* ‖ *Meglio è con voi, mie stelle*
III.11	G. 39	R. Vit., Lin.
		A. Lin. *Mi fa da piangere* ‖ *Io vorrei frangere*
	F. 37	R. =
		A. Lin. *Mi fa da piangere* ‖ *Io vorrei frangere*
	Lib.19	R. =
		A. Lin. *Mi fa da piangere* ‖ *Io vorrei frangere*
	Lib.20	R. ≈ Vit., Bre. Solo tre versi che corrispondono con una piccola differenza ai primi tre delle altre fonti.
III.12	G. 39	R. Lin., Ser., Vit. (Dopo il recitativo si trova un bifoglio, segnato 353 bis e 353 ter, contenente una sinfonia, aggiunto cucendolo non al centro del volume dalla parte della legatura come al solito, ma al margine di c.353: la sinfonia deve essere eseguita fra il recitativo III.12 che si trova al *recto* della carta e il recitativo III.13 che si trova al *verso*).
	F. 37	R. = (Segue regolarmente la sinfonia).
	Lib.19	R. =
	Lib.20	R. =
III.13	G. 39	R. Man., Ser., Luc., Vit.
	F. 37	R. =

	Lib.19	R. =
	Lib.20	R. ≈ Vs. 10, manca la parola *Parto*; vss. 17-19 sono del tutto diversi; vss. 24-29 mancano; a metà del vs. 31 c'è un'aggiunta (*Dirti di più vorrei*); vs. 34: *Amplesso di mie braccia è a te il secondo*, dove le altre fonti: *Bacio che di mie labbra è a te il secondo*.
III.14	G. 39	R. Ser., Man., Luc., Dec., Vit. A. Man. *Dopo sì rei disastri* ‖ *L'empio tenor degl'astri*
	F. 37	R. = A. Man. *Dopo sì rei disastri* ‖ *L'empio tenor degl'astri*
	Lib.19	R. = A. Man. *Dopo sì rei disastri* ‖ *L'empio tenor degl'astri*
	Lib.20	R. = A. Man. *Meco gioite belle amorose* ‖ *A me Venere con Bellona*
III.15	G. 39	R. Tit., Dec., Man., Ser., Luc., Vit. Il recitativo di questa scena ha subito delle modifiche e delle sostituzioni; la partitura mostra di seguito: 1) l'inizio di un nuovo recitativo, con testo uguale a quello dei primi due versi di Lib.19 e F. 37; 2) un'intera pagina cassata con la fine di un recitativo, di cui non c'è l'inizio, di testo simile a quello di questa scena, seguito dall'indicazione «Scena ultima», ugualmente cassata; la partitura quindi inizialmente prevedeva sedici scene in questo atto; 3) la fine del recitativo III.15. Coro. *Sparì già dal petto* ‖ *La gioia e il diletto*
	F. 37	R. = Coro. *Sparì già dal petto* ‖ *La gioia e il diletto*
	Lib.19	R. = Coro. *Sparì già dal petto* ‖ *La gioia e il diletto*
	Lib.20	R. ≠ Tit., Luc. A. Tit. *Già lasciò la nobil salma* ‖ *Dir l'udii volando al cielo* R. Tit., Luc.
III.16	Lib.20	Coro. *Al dio dell'armi* ‖ *Il suo valor* R. ≈ Mancano i vss. 1-8 e 19-26. Vss. 17-18: *Manlio: figlio: alla patria / Vivi, ed al padre: e questa*, come si trovano nelle altre fonti, sono qui sostituiti da un solo verso: *Manlio vivi alla patria e vivi al padre*; vs. 27: *Servilia sia tua sposa*, dove le altre fonti: *Stringi la man di sposa*. A. Tutti. *La mia colpa* ‖ *Sei mio sposo*

TITO MANLIO: CONCORDANZE DELLE SCENE

G.39 - F.37 - Lib. 19	Lib.20
I.1	I.1
I.2	I.2
I.3	I.3
I.4	
	I.4
I.5	I.5
I.6	
I.7	I.6
I.8	I.8(sic)
I.9	I.8(sic!)
I.10	I.10
I.11	
	I.11
I.12	I.11(sic)
I.13	I.12
I.14	I.13
I. 15	I.14
	I.15

G.39 - F.37 - Lib. 19	Lib.20
II.1	II.1
II.2	II.2
II.3	II.3
II.4	II.4
II.5	II.5
	II.6
II.6	II.7
II.7	II.8
II.8	II.9
	II.10
II.9	II.11
II.10	
II.11	II.12
II.12	II.13
II.13	II.14
II.14	II.15
II.15	II.16
II.16	
II.17	II.17
II.18	II.18
	II.19

G.39 - F.37 - Lib. 19	Lib.20
III.1	III.1
III.2	III.2
III.3	
III.4	III.3
III.5	III.4
III.6	
III.7	III.5
III.8	III.6
III.9	III.7
III.10	III.8
	III.9
	III.10
III.11	III.11
III.12	III.12
III.13	III.13
III.14	III.14
	III.15
III.15	III.16

[1] Non si dà la collocazione dei libretti che, dove non specificato diversamente, sono citati in A.L. Bellina-B. Brizi-M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze, 1982, e sono comunque tutti posseduti in riproduzione dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

[2] Notizia di questo libretto e di quello della rappresentazione di Ravenna nel 1726 è stata data da Michael Talbot nella *Miscellanea* di «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, p.135.

[3] K. Heller, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991, p.34.

[4] L'attuale numerazione delle carte è il risultato di una correzione fatta da Peter Ryom nell'ottobre del 1975. Cfr. P. Ryom, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977, p.518.

[5] Cfr. A.L. Bellina-B. Brizi-M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani*, cit., e M. Rinaldi, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze, 1979, pp.116-118.

Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. II: "Armida al campo d'Egitto"; "Teuzzone"; "Tito Manlio"

(*Summary*)

The operas examined here show Vivaldi coming to grips with court opera. Indeed, "Armida al campo d'Egitto" was the only one among them to receive its premiere in Venice, although it was subsequently taken to Mantua. In comparison with his previous operas, these three were probably less worked over during their composition, although they enjoyed more subsequent revivals, some of them after a considerable time. Vivaldi's increased mobility and the spread of his, and his music's, reputation lead us for the first time to an uncertainty over whether the productions attested by some librettos were mounted with or without his participation ("Tito Manlio", Rome, 1720) – and even with or without his music ("Armida", Ravenna, 1726).

Whereas his first operas had one, or at most two, runs, those composed during his Mantuan sojourn (1718-1720) were exploited more fully, being revived under the same, or a different, title; the number of surviving sources for each opera is thus greater in comparison with their predecessors, and it becomes increasingly hard to establish their interrelationship securely.

In the case of "Armida al campo d'Egitto" (1718) we possess one score and as many as seven librettos, some of which relate, however, to productions for which Vivaldi's participation is not documented.

In contrast, the sources for "Teuzzone" (1718) are few: two complete scores plus a libretto relating to the original production.

For "Tito Manlio" (1719) the autograph score, its copy and the libretto for the first performance generally agree. The other surviving libretto, which relates to a production in Rome (1720) for which Vivaldi contributed only the music of the third act, diverges so considerably from the other sources that any suggestion that one of the above-mentioned scores was used for this third act must be discounted.

Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria" RV 589

Paul Everett

It is generally true that the more one studies a manuscript and the manuscripts of cognate provenance with which it belongs, the more information one gleans. The problem most of us face, however, is limited access to the documents themselves. Many complexities of a manuscript are simply not discernible from photographic reproductions; and even when one has the opportunity to examine sources *in situ*, the time that can be devoted to a single document is often insufficient for the task of analysing all its features that deserve to be taken into account. When time is short and when many documents demand attention, the researcher inevitably tends to take an approach not unlike *triage* as applied in medicine to the diagnosis of casualties. Priority might be given, for instance, to manuscripts that are under-researched, on the assumption that the features of better-known manuscripts have already been assessed fully by others. Or priority might be given to manuscripts that have compellingly peculiar features (extensive deletions, evidence of physical rearrangement, and so forth), as opposed to those that seem entirely regular in their structure or routinely notated. Of course, the trap (into which I have regularly fallen) is that one's *triage* can be flawed. The mistake is to presume that manuscripts which are well-known or which present their texts accurately do not have hidden depths.

Such a manuscript – with numerous hidden depths – is the autograph of the *Gloria in D*, RV 589, preserved in the Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin: fols 90-129 in Giordano 32. Few works by Vivaldi are as famous as this, and few Vivaldi autographs can have been studied as frequently as this one has been since the 1930s, both in the preparation of modern editions and in the course of other kinds of research – not least on the relationship between the final movement, *Cum Sancto Spiritu*, and its model by Giovanni Maria Ruggieri, a case of borrowing of which knowledge has existed for some time. But this is a particularly deceptive document that must have deceived many who have examined it. Its text, taken at face value, creates an illusion: the source seems like an autograph fair copy when it is not.[1] Vivaldi's notation here is neat and carefully laid out, almost always accurate, and less abbreviated, with a generously figured *basso* part, than in many other sources. In fact, it is so accurate and complete that very little intervention is required when an edition is prepared – a rare phenomenon so far as Vivaldi's multi-movement compositions are concerned. Sample pages are shown in Plates 1 and 2.

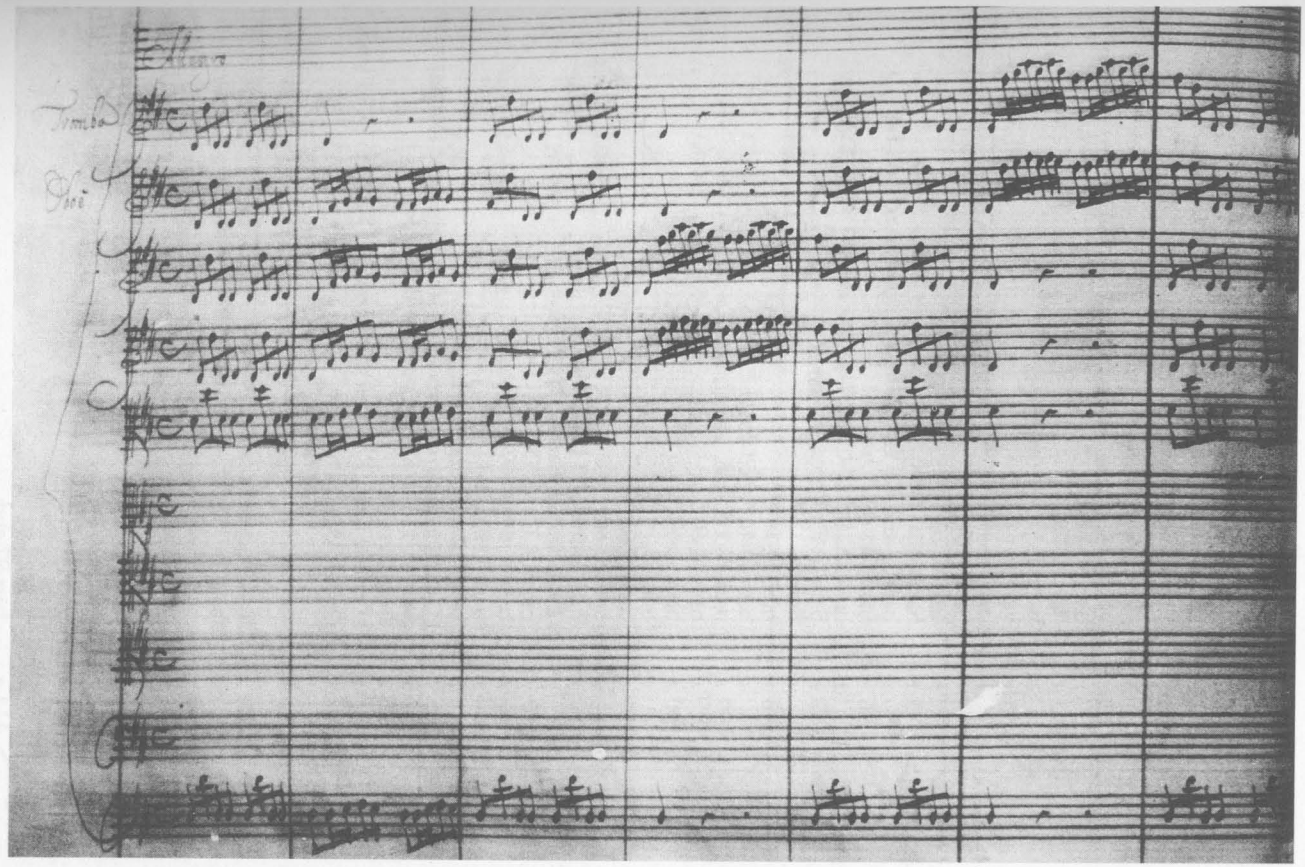


Plate 1. Fol. 90*v*. *Gloria in excelsis Deo*, bars 1-7.

FIGURE 1

1	90 *r*	title-page
	v	(1) *Gloria in excelsis Deo*. Bars 1-7
	91 *r*	bars 8-14
	v	bars 15-21
	92 *r*	bars 22-28
	v	bars 29-35
	93 *r*	bars 36-42
	v	bars 43-49
2	94 *r*	bars 50-56
	v	bars 57-63
	95 *r*	bars 64-70
	v	bars 71-end. (2) *Et in terra pax hominibus*. Bars 1-4
	96 *r*	bars 5-11
	v	bars 12-18 *
	97 *r*	bars 19-25 *
	v	bars 26-32 *
3	98 *r*	bars 33-39 *
	v	bars 40-46 *
	99 *r*	bars 47-53
	v	bars 54-60 *
	100 *r*	bars 61-67 *
	v	bars 68-74 *
4	101 *r*	bars 75-81 *
	v	bars 82-88
	102 *r*	bars 89-end. * 3 blank bars.
	v	(3) *Laudamus te*. Bars 1-13, 28-41
	103 *r*	bars 14-27, 42-55 *
	v	bars 56-69, 84-97 *
	104 *r*	bars 70-83, 98-111 *
	v	bars 112-end. Staves 6-12 blank.
5	105 *r*	(4) *Gratias agimus tibi*. Bars 1-10 (10 in right-hand margin)
	v	bars 11-17 (11-15 on a patch of B25 paper)
	106 *r*	bars 18-end. *
	v	(5) *Domine Deus, Rex coelestis*. Bars 1-7, 15-21, 29-35, 43 (end) *
	107 *r*	bars 8-14, 22-28, 36-42 *
	v	(6) *Domine Fili unigenite*. Bars 1-7
	108 *r*	bars 8-14
	v	bars 15-21 *
6	109 *r*	bars 22-28 *
	v	bars 29-35
	110 *r*	bars 36-42 *
	v	bars 43-49 *
	111 *r*	bars 50-56 *
	v	bars 57-63 *
7	***112*** *r*	bars 64-70
	v	bars 71-77
	113 *r*	bars 78-84
	v	bars 85-91
	114 *r*	bars 92-end.

FIGURE 1, continued

		v	(7) *Domine Deus, Agnus Dei*. Bars 1-7
8	115	*r*	bars 8-14 *
		v	bars 15-21
	116	*r*	bars 22-28 *
		v	bars 29-35
	117	*r*	bars 36-end. 2 blank bars.
		v	blank
9	***118***	*r*	(8) *Qui tollis peccata mundi*. Bars 1-10 *
		v	bars 11-end.
	119	*r*	(9) *Qui sedes ad dexteram Patris*. Bars 1-39
		v	bars 40-52, 67-79, 94-106
	120	*r*	bars 53-66, 80-93, 107-120 *
		v	bars 121-133, 148-end. * Staves 9-12 blank.
	121	*r*	bars 134-147. Staves 5-12 blank.
		v	(10) *Quoniam tu solus sanctus*. Bars 1-7 *
10	***122***	*r*	bars 8-14
		v	bars 15-21
	123	*r*	bars 22-end. 5 blank bars.
		v	(11) *Cum Sancto Spiritu*. Bars 1-7
11	***124***	*r*	bars 8-14 *
		v	bars 15-21 *
	125	*r*	bars 22-28 *
		v	bars 29-35 *
	126	*r*	bars 36-42 *
		v	bars 43-49 *
	127	*r*	bars 50-56 *
		v	bars 57-63 *
12	***128***	*r*	bars 64-70 *
		v	bars 71-77 *
	129	*r*	bars 78. "Finis".
		v	blank

It was only recently, on examining the source for the second time, that I realized just how hard the composer must have worked to leave the manuscript in its surviving state. My suspicions should have been aroused earlier, in 1984, when I recorded its structure, which, as Figure 1 shows, lacks the consistently regular quiring that one would expect of a fair copy. When preparing a copy, Vivaldi would normally use whole four-leaf quires, each produced from a single sheet of music-paper, managing to keep them intact either as successive gatherings or, if he knew in advance how many pages the text required, nested together in larger gatherings. In this way he could avoid using single folios, which in unbound manuscripts are in constant danger of becoming lost if they are not glued or stitched to neighbouring leaves. Many sources show that Vivaldi preferred to employ a whole quire or at least a bifolio than take a risk with a single folio – even if this meant leaving some final pages blank, and even though he was usually concerned to eke out music-paper as economically as possible. Many of his copies must actually be "composition copies" rather than straightforward "copies", since, as the comparison of concordances reveals, he would typically change the text in at least minor respects when transferring the music from one document to another. When this process of incidental revision provoked second thoughts about whole passages, it might result in physical changes to the copy that destroy the regularity its quiring would otherwise have had: one or more leaves might be excised and replaced, or a new passage might be inserted in a way that caused a blank page to appear awkwardly in a location other than at the end of the work.

In the case of the *Gloria*, part of the autograph's deceptive quality is precisely that its quiring, where it is not regular, might seem compromised in the respects described above. Gatherings 1, 2, 9 and 11, as signed by Vivaldi in the upper right-hand corner of their first pages, are indeed regular four-leaf quires. The opening movement, moreover, was written out neatly over the first two gatherings (see Plate 1). That movement's text shows no sign of compositional drafting: it probably *was* copied verbatim from an existing manuscript, but, as we shall see, it would be wrong to assume that the rest of the autograph's text had the same genesis. Nor, of course, should we equate regular quiring exclusively with fair copying; Vivaldi was often able to draft his music from scratch on standard four-leaf quires without their leaves becoming rearranged if a need for substantial revisions did not arise. Gatherings 9 and 11 are regular, but their text appears to be actual draft.

It is not necessary to review the structure of the manuscript fully or to speculate about it at length, since a more complete analysis is provided elsewhere.[2] Here, it is enough to dwell on some of the conclusions that arise from the structure's principal features. We might observe, first, that the number and frequency of physical irregularities are notably high – too high, one suspects, to be symptoms of a composition copy based on an earlier version of the work. Single folios alone amount to 20% of the whole manuscript (dots in the gathering diagrams in Figure 1 represent the use of glue where each single folio is affixed to an adjacent leaf). Gathering 4 looks regular but it is not: judging by their watermarks and other features, its nested bifolios are from distinct sheets of paper. Some of the irregularities of gatherings 3-8 can be explained in more than one way, but it is reasonably clear that certain excised leaves (the one originally conjugate with fol. 98, for instance) were not replaced by substitute folios presumably because they contained text that Vivaldi rejected before he continued the movements in question. It is clear, too, that the manuscript was constructed in piecemeal fashion, and not always in the order of the movements. The evidence for this is (a) the distribution of two distinct varieties of twelve-stave music-paper: paper-type *B33* with *12/197.8* rastrography (fols 90-111 and 113-117) and paper-type *B25* with *12/187.2* rastrography (the rest of the score, including the patch of paper affixed to fol. 105*v*); (b) the presence internally of a blank page, fol. 117*v*; and (c) the fact that some of Vivaldi's gathering-signatures are positioned slightly differently from others and written in a darker shade of ink. Even if the textual evidence described later in this article did not exist, one would conclude that all these factors are far more likely to be symptoms of the act of composition itself than symptoms of the largely reproductive process inherent in any kind of copy.

With the probable exception of the first movement, the autograph thus appears to be the draft of the music – a draft carefully made, and in many places doctored, so that its text is complete and efficiently presented in order to serve as the exemplar for performance materials. One suspects there is a simple reason why Vivaldi was so concerned in this instance to convert his drafting into the equivalent of a fair copy: his use of what was, for him, a non-standard design of music-paper. He rarely employed twelve-stave oblong paper, but this paper is rarer still. Possessing special preruled barlines, it may have been marketed especially for sacred music in the *stile antico*, for it is perfect for *alla breve* pieces.[3] Unlike the music-paper Vivaldi normally employed, its stave-rulings, running

across the gutter from *verso* to *recto*, allow the text to be written continuously across the two pages of each opening. Since his supply of paper of this type would have been particularly limited (the present score perhaps exhausted it), and since pages with other patterns of staves could not conveniently be substituted, he was probably determined to avoid having to notate the work a second time with an inevitably different layout.

The process of drafting was by no means a pure one, since it involved large-scale copying in the case of the borrowed music. It is hardly surprising that gathering 11 is regular, given that Vivaldi chose to derive its text – with little alteration, in the first instance – from the score he possessed of Ruggieri's *Gloria per due chori* (RV Anh. 23).[4] The fact that gathering 12 was originally a regular four-leaf quire, prior to the removal of its two final leaves, is also consistent with the drafting of a borrowing. If Vivaldi had been transferring or minimally adapting a borrowing he had prepared previously, he presumably would have been more certain about the work's ending than the present evidence suggests and would have used a bifolio for gathering 12 or simply augmented gathering 11. The two physical revisions made to gathering 5 (the substitution of fol. 105 for the leaf originally conjugate with fol. 108 and, at least a little later, the patching of fol. 105*v*) neither confirm nor refute the theory that the fugato on "Propter magnam gloriam tuam" (bars 7-25 of movement 4) is also a borrowing, convincingly argued on stylistic grounds by Michael Talbot.[5] The patch, however, lends support to the argument. Since Vivaldi had cause to squeeze bar 10 uncomfortably into the fore-edge margin of fol. 105*r*, the chances are great that the patch giving bars 11-15 was applied at the same time as the means of correcting a simple error: the inadvertent omission of a bar, presumably bar 15. It is hard to believe that Vivaldi could accidentally drop a lengthy *alla breve* bar when inventing or copying his own music. It is much easier to imagine him losing track of music that he was copying from another composer's work.

Major implications arise from the realization that the autograph is a draft – concerning the work's dating, genesis and musical design – which, to the best of my knowledge, have not hitherto been appreciated fully. Leaving aside the question of date for the moment, the remaining points may be summarized as follows. First, the physical alterations to gatherings 3 and 5-8 signify that portions of movements 2, 6 and 7, and probably the opening section ("Gratias agimus tibi") of movement 4, are the result of revision during the compositional process itself. The entire text on some pages – notably

fols 112*r*-114*v* – probably represents second thoughts or even subsequent changes. Second, there is a chance that Vivaldi's use of music-paper influenced the lengths of one or two of the movements. He may have been concerned, for instance, to ensure that the fifth movement, *Domine Deus, Rex coelestis*, did not spill over to a third page, to judge by the way both the vocal opening and the obbligato part for violin or oboe are accommodated on a single stave in the first system. And his selection of merely a bifolio for gathering 10 rather than the normal unit of a four-leaf quire hints that he had determined in advance of writing *Quoniam tu solus sanctus* that this movement, derived from the first, would at all costs be kept brief. Small wonder that it has an abruptness that many listeners find less than satisfying.

Third, it is possible to reconstruct in detail the method by which Vivaldi converted Ruggieri's double fugue, *Cum Sancto Spiritu*. Virtually all the evidence needed for this task may be discerned in the manuscript of RV 589: traces of notes that Vivaldi at first copied from the model but then subsequently changed; other text that he invented for himself – in some instances while copying the Ruggieri and in other cases afterwards; text that makes sense in Ruggieri's version but which Vivaldi rendered technically incorrect by adding contradictory notes in other voices; and instrumental doublings notated after the vocal parts had been completed and altered. While most commentators would agree that *Cum Sancto Spiritu* in RV 589 is significantly superior, especially in its text-setting, to the version of the same fugue for the *Gloria* RV 588, there is no getting away from the fact that in some respects this is poor work that could easily have been improved if Vivaldi had not been so ready to leave it merely as a minimally doctored draft. It is still not clear which of Vivaldi's versions is the earlier, although on musical grounds one suspects it is that of RV 588. It is less difficult to think of a reason why he made a separate second version when a serviceable one was already available. The whole point, one supposes, is that the earlier version, whichever it was, was merely serviceable rather than ideal: Vivaldi was sufficiently critical to know that he had to make a fresh attempt in order to achieve a better result. The very idea of revising a former piece *substantially* was foreign to his thinking; while not averse to making minor adjustments to existing pieces, he probably found it easier in many instances to rely on his instincts for invention through fresh drafting than to re-work his own music, let alone the music of others. It follows, perhaps, that he placed himself, when borrowing,

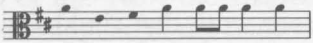
in a situation virtually guaranteed to produce less-than-satisfactory results.

An appraisal of the borrowing process is given elsewhere with a transcription of Ruggieri's original.[6] Examples of typical features may be visible in Plate 2, depending on how clearly the facsimile has reproduced here:

(a) Seventh stave from the top (soprano part, soprano clef), fourth bar (= bar 67): the fourth note (b^1) was originally notated as a^1, as given in Ruggieri's text. Likewise, the sixth note in the next bar (a^1) was originally written as Ruggieri's g^1 *natural*. Two staves higher, the doubling second violin part, notated later, shows no sign of the original pitches.

(b) Tenth stave from the top (vocal bass): the fourth note (*f*) in the fourth bar has been altered from Ruggieri's pitch *e*, as has the third note in the fifth bar, from *d*. In the sixth bar, notes 3 and 7 were originally *c natural* and *c* with a sharp sign, respectively, as Ruggieri had composed them. Notes 2 and 3 in the seventh bar were originally written a fourth lower, corresponding to a crotchet *A* in Ruggieri's version. The instrumental bass on the eleventh stave, evidently added later, shows only Vivaldi's final pitches.

(c) Sixth stave from the top (viola, alto clef): the notes in the final bar (= bar 70) show Vivaldi's correction of his own contribution; neither these notes nor those they replaced derive from Ruggieri. The original text, not fully decipherable, was something like the following:

Ex. 1: 

Example 1 and the other instances just mentioned are a small sample of many carefully erased readings detectable in the autograph: *Cum Sancto Spiritu* alone contains almost forty cases, and dozens more appear on the pages for other movements. As our exercise with Plate 2 will have demonstrated, one is hard pressed, with photographic reproductions, even to notice their existence, let alone decipher them. They are clearer when the manuscript is examined in the flesh in good light, but even then many easily go unnoticed since most are obscured by the existing text. Here, as frequently to be seen in other sources, Vivaldi erased notes by scratching the ink away so that he could write a new reading in the same place, typically leaving only some slight traces of ink and a rubbed surface to the paper as

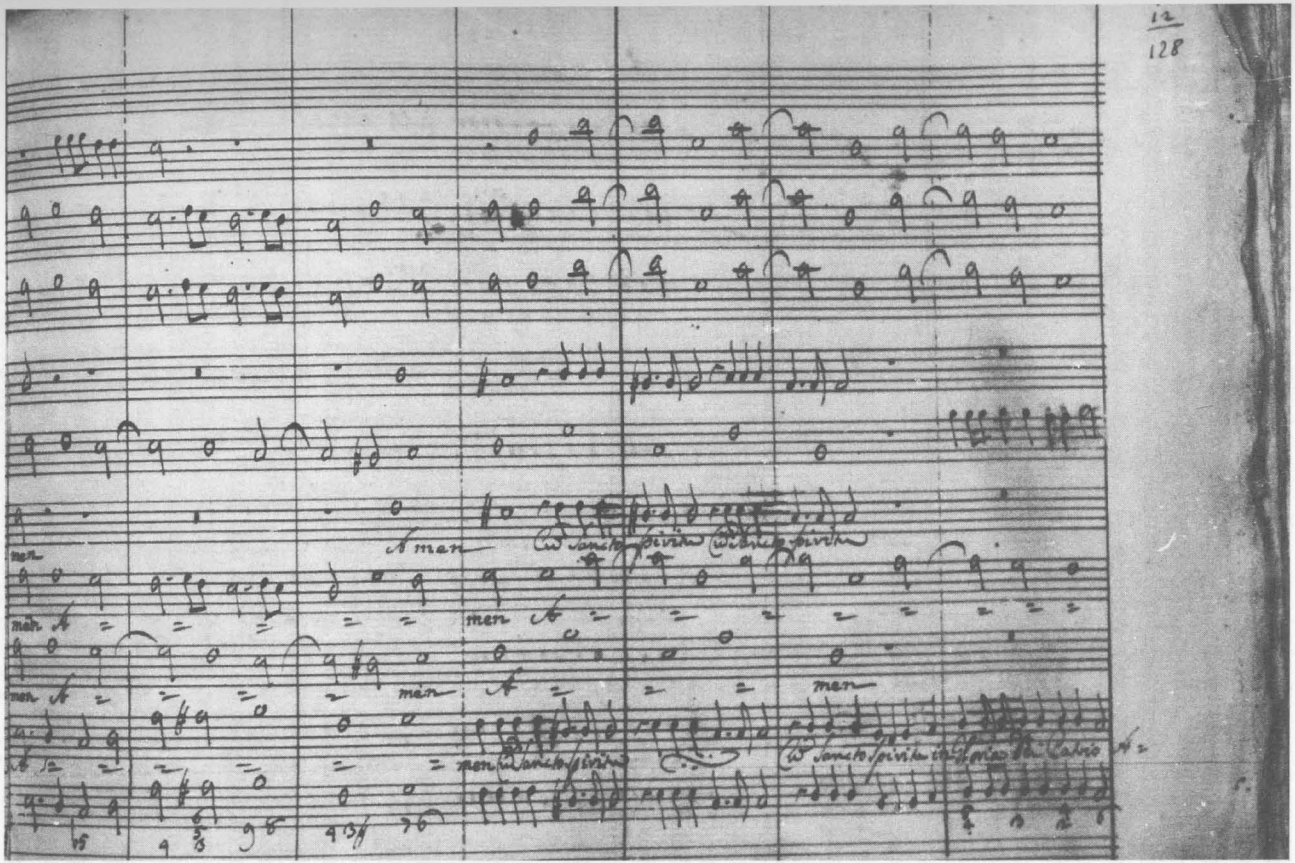


Plate 2. Fol. 128*r*. *Cum Sancto Spiritu*, bars 64-70.

signs of the intervention. All cases that I have been able to detect are recorded (with full descriptions where the rejected readings are decipherable) in the critical commentary to the Oxford edition.[7]

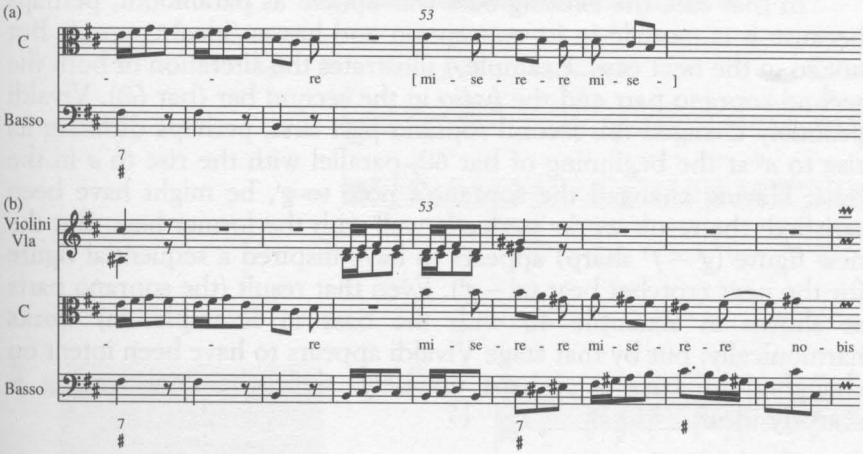
It has to be said that many of these "phantom" readings are slight and individually of little interest. A few, which we will examine below, are of considerable interest. The essential point, however, is that they are numerous and fairly evenly distributed throughout movements 2-11: collectively they establish beyond doubt that the autograph is a composition draft in large measure, even though it perhaps remains impossible to quantify the full extent of actual copying within the score. Asterisks are noted in Figure 1 against pages that contain one or more of these alterations. The absence from certain pages of discernible alterations is slim evidence on which to base any conclusion, since Vivaldi was doubtless capable of notating some portions without needing to alter them – whether he was drafting or copying. Nevertheless, this distribution seems significant in relation to the manuscript's quiring. Most intriguing of all (aside from the stark contrast, in this respect, between the first movement and the rest of the work) is the way that emendations appear regularly in the first part of the sixth movement, *Domine Fili unigenite*, but are absent from the remainder, notated on the seventh gathering. It would appear that the end of the piece was changed and that the entire seventh gathering might have been substituted for one previously designed for that position.[8]

The majority of the phantom readings concern vocal parts, which confirms what one would suspect in any case: that in vocal periods Vivaldi tended to conceive and adjust the music for the voices first, with the *basso* part as necessary (where, in a solo movement, for instance, the harmony would not otherwise be defined). Only then would accompanying instrumental parts be devised, by which time most emendations had been made. Consequently, alterations to the upper instrumental parts are generally confined to such movements as *Et in terra pax hominibus*, where the instrumental contribution is partly independent of the vocal contribution. Some readings hint at Vivaldi's reluctance to tinker with the *basso* after its conception; his adjustments, typically to the voice-leading and other melodic features in upper parts, generally adhere to the existing harmonic implications of the bass.

Some of the stages in the process just described are illustrated in Example 2, taken from the early part of the ninth movement. The pertinent phrase in the contralto part (Example 2a, from bar 53) was written before the *basso* or any other part was added to those bars, and perhaps erased even before syllables were underlaid. It was presumably aborted because it would have led to a cadence in the

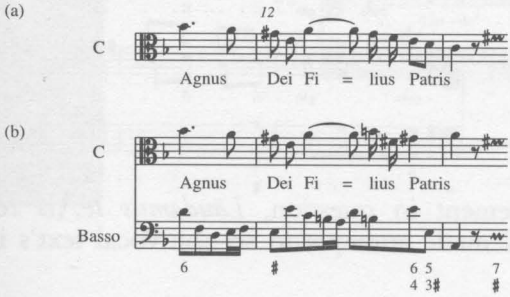
tonic, B minor, rather than to the first excursive modulation to the dominant that Vivaldi evidently preferred by raising the pitches by a fifth. He doubtless judged his original idea unsatisfactory also because it would take the contralto part too low for comfort. However, since the final reading involves the type of abrupt tonal shift typical of the endings of Vivaldi's episodes, prior to a ritornello, one wonders if he had at first simply forgotten about modulation!

Ex. 2: *Qui sedes ad dexteram Patris*, bars 49-58.
(a) former reading; (b) final reading.



That is a case of a reading aborted immediately, before it had been completed harmonically or continued further. In contrast, Example 3 is a case of retrospective emendation: where the original reading (Example 3a, with the *basso*) was revised after it was fully formed, and perhaps after Vivaldi had continued the piece further:

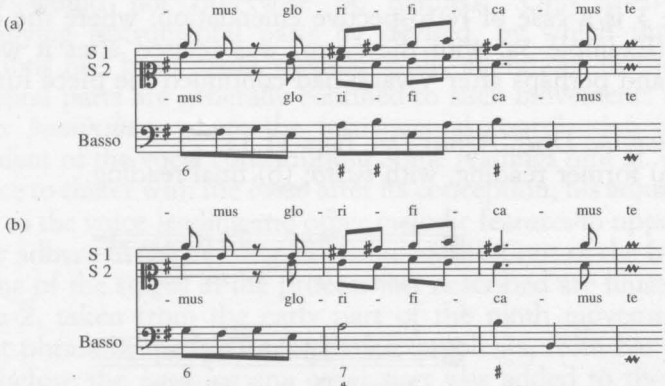
Ex. 3: *Domine Deus, Agnus Dei*, bars 11-13.
(a) former reading, with *basso*; (b) final reading.



The problem again seems to be one of range – the contralto part falls to e^1 just as the *basso* rises to the same pitch – and perhaps Vivaldi was dissatisfied also with the vocal part's approach to the cadence through g^1 (natural) and *f* against *b natural* in the bass. The revision (Example 3b) is effective but minimal: the existing bass and the underlaid text, which we have typeset here in imitation of the way Vivaldi gives it, were left intact. So, too, were the figurings in the bass, where the 6/4-5/3 progression makes better sense with the former reading than with the present one (though it can be made to work provided that the singer begins a cadential trill on the g^1 *sharp* with an appoggiatura a^1).

In that case the existing bass was upheld as paramount, perhaps because it is motivic in its conception and has an ideal contour. But not so in the next case. Example 4 illustrates the alteration of both the second soprano part and the *basso* in the second bar (bar 60). Vivaldi probably changed the second soprano part first, perhaps disliking its rise to a^1 at the beginning of bar 60, parallel with the rise to *a* in the bass. Having changed the soprano's note to g^1, he might have been satisfied: the result works perfectly well with the former bass. But the new figure (g^1 – f^1 sharp) appears to have inspired a sequential figure for the next crotchet beat (a^1 – g^1). Even that result (the soprano parts as shown in Example 4b with the bass in Example 4a) works harmonically; but by that stage Vivaldi appears to have been intent on changing the bass – perhaps unwisely, since the final reading is scarcely ideal.

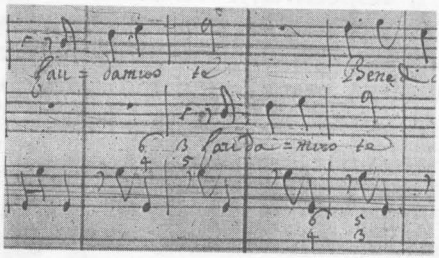
Ex. 4: *Laudamus te*, bars 59-62.
(a) former reading; (b) final reading.



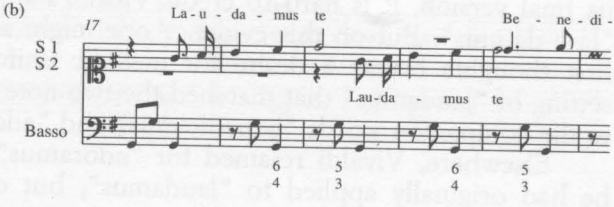
The movement in question, *Laudamus te*, is remarkable for Vivaldi's problematic attempts to set the vocal text's initial syllable.

Ex. 5: *Laudamus te*, bars 17-22 (a/b), 42-45 (c/d) and 80-82 (e/f).

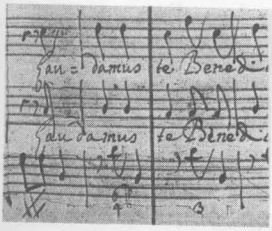
(a)



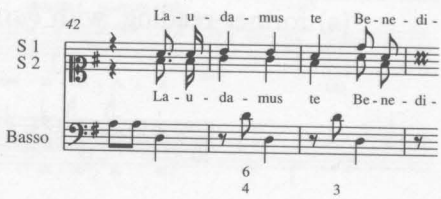
(b)



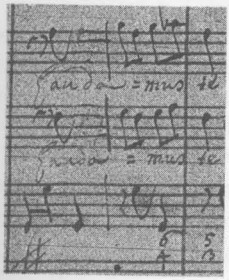
(c)



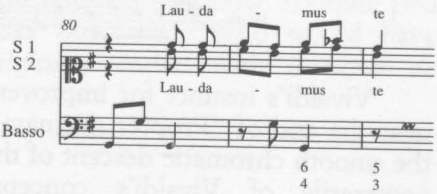
(d)



(e)



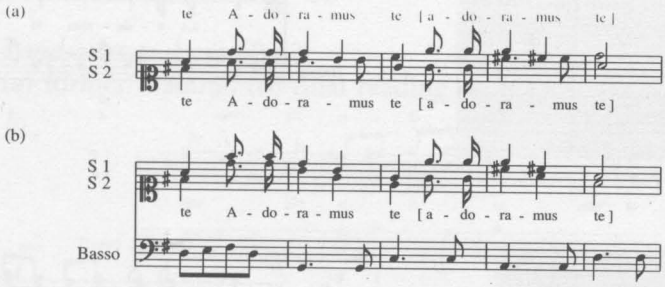
(f)



Example 5 gives three cases: the final readings are shown in facsimile (Examples 5a, c and e), against transcriptions of their former versions (b, d and f, respectively). Vivaldi did not attempt to erase and reposition the syllabic underlay, and thus we may be reasonably certain about his first thoughts in each case. It is clear, from the readings shown in Examples 5b and d, that he originally divided the diphthong "lau-" into its component sounds in an anacrusis of two notes, although the syllable "-da-" in the second soprano part in the first case is admittedly ambiguous in its positioning. The notion of "lau-" as a single syllable appears to have gelled by the time that bar 80 was reached, but even there the original version retained the two-note anacrusis (Example 5f). Since we are so used to the piece in its final version, it is hard to credit Vivaldi's stubborn adherence to "la-u-da-mus". But on this evidence one might acknowledge that his first thoughts betray a desire for melodic uniformity: he sought a setting of "laudamus" that matched the two-note anacrusis applicable to the companion words "benedicimus" and "adoramus".

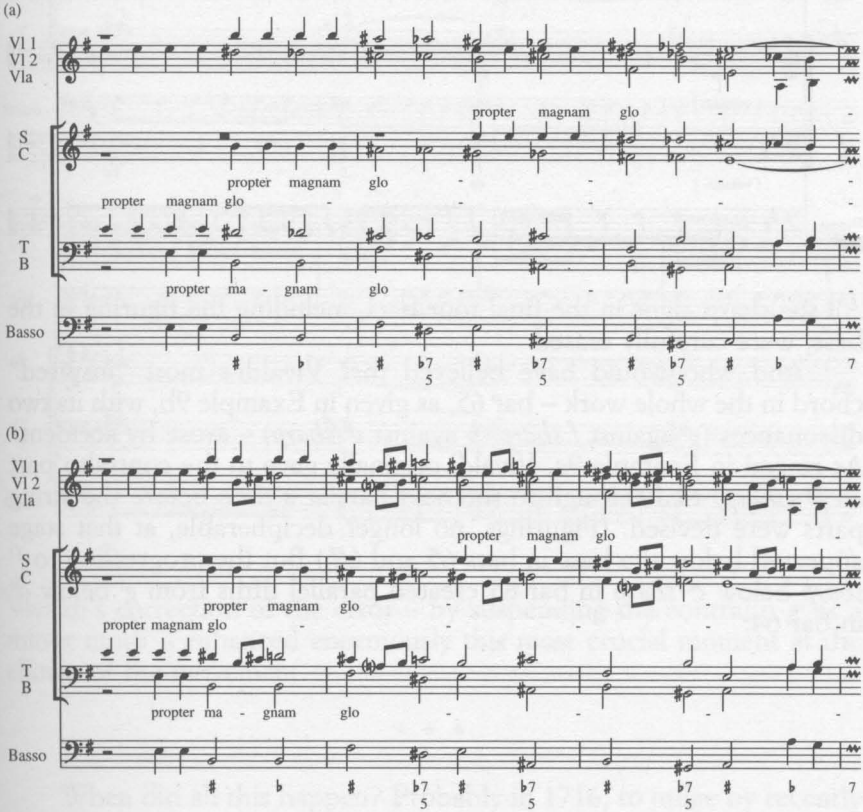
Elsewhere, Vivaldi retained for "adoramus" the dotted rhythm he had originally applied to "laudamus", but did not shrink from improving the melodic contour:

Ex. 6: *Laudamus te*, bars 88-92.
(a) former reading, with *basso*; (b) final reading.



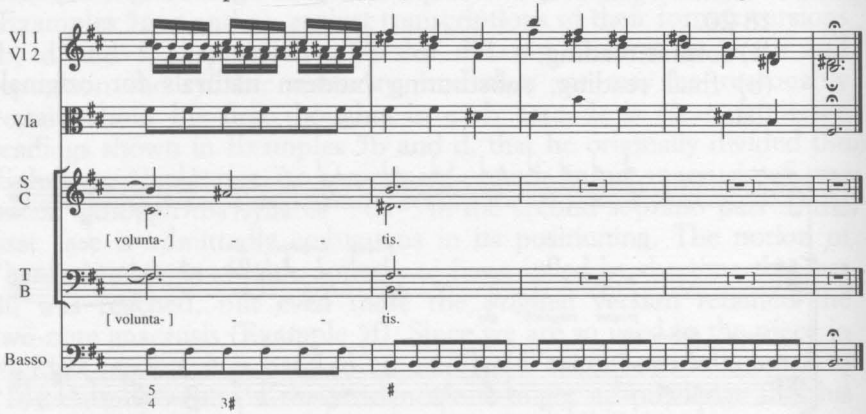
Vivaldi's instinct for improvement is also manifest in the stretto near the end of "Propter magnam gloriam tuam": Example 7. Here, the smooth chromatic descent of the original (which, as we saw, is not necessarily of Vivaldi's conception) acquires greater rhythmic articulation by the addition of quaver figures. The result better complements the vitality of earlier bars. In this case the upper string parts also needed to be changed.

Ex. 7: *Gratias agimus tibi – Propter magnam gloriam tuam*, bars 18-20.
(a) former reading;
(b) final reading, substituting modern naturals for original flats.



Having saved the best wine till last, we may now examine two former readings in *Et in terra pax hominibus*. Who would have believed that this movement originally ended with a *tierce de Picardie*?

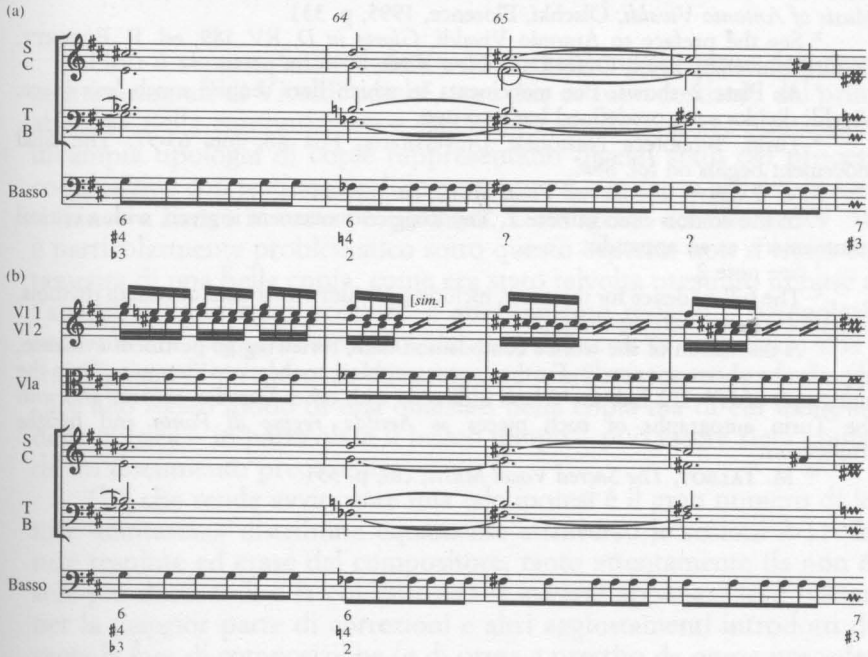
Ex. 8: *Et in terra pax hominibus*, bars 99-92, former reading.



All the sharp signs in the final four bars, including the figuring in the bass, were carefully erased.

And who would have believed that Vivaldi's most "inspired" chord in the whole work – bar 65, as given in Example 9b, with its two dissonances (g^{I} against *f sharp*, *b* against c^{II} *sharp*) – arose by accident? As ringed in Example 9a, Vivaldi originally gave to the contralto part an f^{I} *(sharp)* tied through to the next bar, at a time before the string parts were devised. (Figurings, no longer decipherable, at that stage appeared below the bass in bars 65 and 66.) But the progression to f^{I} *sharp* below c^{II} *sharp* in bar 65 created parallel fifths from g^{I} below d^{II} in bar 64:

Ex. 9: *Et in terra pax hominibus*, bars 63-67.
(a) former reading; (b) final reading.



Vivaldi's correction of the error – by suspending the contralto g^1 as a minor ninth – enhanced enormously this most crucial moment at the climax of the movement.

* * *

When did all this happen? Probably in 1716, to judge by recently discovered rastrographical evidence that establishes a link of apparent contemporaneity between the present manuscript and the Dresden autograph of the concerto RV 172, given by Vivaldi to Pisendel.[9] That dating, more precise than earlier estimates, lends additional weight to Michael Talbot's suggestion that the *Gloria* was perhaps composed to celebrate a Venetian success in the Republic's sixth war against the Ottoman Empire.[10] With the defeat of the Turks at Petrovaradin, such success came in August 1716.

[1] The recent and categorical view of a distinguished scholar whose opinion one can rarely fault – "no part of the score has the look of a composition manuscript" – is a measure of just how deceptive the document is. See M. TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Florence, 1995, p. 331.

[2] See the preface to Antonio Vivaldi, *Gloria in D, RV 589*, ed. P. EVERETT, Oxford University Press, Oxford and New York, 1996 (in press).

[3] As Plate 2 shows. For movements in which bars require much less space, Vivaldi divides each predefined bar into two.

[4] Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Foà 40, fols 63-97. The final movement begins on fol. 88*v*.

[5] M. TALBOT, *The Sacred Vocal Music*, cit., pp. 343-4.

[6] In the edition cited in note 2. The Ruggieri movement is given, with a critical commentary, as an appendix.

[7] See note 2.

[8] The full evidence for this view, including Vivaldi's treatment of certain rhythms, is described elsewhere: see note 2.

[9] A discussion of the work's composition-date, reviewing all pertinent evidence, appears elsewhere: see note 2. Further rastrographical connections stemming from the autograph of RV 172 link the *Gloria* indirectly with other Dresden sources and with the Turin autographs of such pieces as *Arsilda, regina di Ponto* and *Juditha triumphans*.

[10] M. TALBOT, *The Sacred Vocal Music*, cit., p. 331.

Vivaldi a tavolino: l'autografo del «Gloria» RV 589 (*Sommario*)

Non è sempre facile definire con precisione lo status dei manoscritti autografi di Vivaldi poiché, tra i due estremi costituiti dal primo abbozzo della composizione e dall'ultima «bella copia», può esistere un'ampia tipologia di copie rappresentanti diversi stadi del processo compositivo con testi musicali in parte nuovi e in parte vecchi, presenti fianco a fianco in varie proporzioni. L'autografo del *Gloria* RV 589 è particolarmente problematico sotto questo aspetto: non si tratta certamente di una bella copia, come era stato talvolta presunto in base all'analisi del suo testo accurato e attentamente redatto. L'irregolarità notevole che segna la struttura dei suoi fascicoli fa sospettare che si tratti invece di un abbozzo attentamente mascherato per renderlo efficace allo stesso modo di una qualsiasi bella copia ma di cui una parte della musica – in particolare il primo tempo – può essere stata copiata da un documento precedente.

Ciò che rende avvincente una tale ipotesi è il gran numero di letture «fantasma» distribuite equamente attraverso le sezioni 2-11: letture respinte ed erase dal compositore, tanto attentamente da non essere più decifrabili e la cui esistenza si avverte appena. Deve trattarsi per la maggior parte di correzioni e altri aggiustamenti introdotti durante la fase di composizione (e di presa a prestito da opere precedenti), piuttosto che di revisioni successive o anche incidentali, del tipo caratteristico delle copie di Vivaldi. Alcuni tra i casi più interessanti sono qui trascritti; essi restituiscono un'immagine affascinante di Vivaldi a tavolino e dimostrano come un tocco geniale potesse verificarsi non meno per caso che per volontà precisa. Nel caso del *Cum sancto Spiritu*, strettamente derivato dal movimento equivalente del *Gloria per due cori* di Giovanni Maria Ruggieri, si può stabilire senza alcun dubbio, in base alle letture «fantasma», che la versione in oggetto fu abbozzata direttamente nel manoscritto. Tutti gli stadi nel processo di appropriazione dei materiali preesistenti possono essere seguiti in modo piuttosto dettagliato.

Tra le altre inferenze conseguenti all'identificazione di questo autografo come un abbozzo, la più importante riguarda la genesi dell'opera nel suo complesso: la presunta data di redazione del manoscritto diventa quella probabile di composizione dell'opera in esso contenuta. Gli elementi ricavati dall'analisi rastrografica suggeriscono come data probabile il 1716.

La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers

*Rudolf Rasch**

Introduction[1]

Although the first editions of Antonio Vivaldi's first two *opera* were published in his native city of Venice, in the years 1705 (Op. 1)[2] and 1709 (Op. 2), the bulk of his published music saw the light of day in distant Amsterdam (sometimes called the Venice of the North) between 1711 (Op. 3) and 1729 (Opp. 10-12). These Amsterdam editions owed their existence to the efforts of three publishers who actually belonged to one firm: Estienne Roger (c.1665-1722), his younger daughter Jeanne Roger (1701-1722) and his son-in-law Michel-Charles Le Cène (c.1683-1743), who was married to Roger's elder daughter Françoise (1694-1723). Jeanne Roger nominally took over the business from her father in 1716, though one must assume that the latter continued to play an important role in the publishing house until his death in 1722. Le Cène came into possession of the music publishing business in 1723.[3] (When we speak of the Roger firm, we are referring to the entire period running from Estienne Roger's emergence as a publisher in 1696 to Le Cène's death in 1743).

Around 1710 Estienne Roger had enjoyed for almost fifteen years the questionable reputation of being a publisher of "pirated" editions of Italian string music (from solo sonatas to concertos and sinfonias), starting with Corelli's Op. 4 in 1696. But from about 1710 onwards he succeeded in winning the confidence of the foremost Italian composers one by one, so that they bypassed their native publishers and sent their works directly to Amsterdam. The first fruit of this Italo-Dutch cooperation was the publication of Corelli's twelve violin sonatas, Op. 5, with the addition of ornamented versions of the violin part for all the slow movements in the first six of them.[4] Soon afterwards came Vivaldi's Op. 3 (1711), Albinoni's Op. 6 (1712) and Corelli's Op. 6 (1714). Other Italian composers followed suit, including Giovanni Mossi, Giovanni Battista Somis and Pietro Antonio Locatelli. At a stroke, Amsterdam had become the dominant publishing centre for Italian music.

It is unclear why and, especially, how these Italian instrumental composers moved so unanimously from their Venetian, Bolognese or Roman publishers to the Amsterdam publisher Estienne Roger. The

quality of the reproduction was very likely a factor; so too, perhaps, were the outlay that Roger was prepared to devote to his (and their) editions and the number of free author's copies. Moreover, the efficient distribution of Roger's publications on the large and growing northern markets may have attracted the southern composers. But the move also coincided with a time when there was a definite decline in Italian music printing and publishing in general. Until directly relevant correspondence or some similar new evidence is unearthed, there remains, however, something of a mystery about Roger's early Italian connections. At all events, several of the composers already mentioned remained faithful until their death to the Amsterdam publishing house.

Roger's editions of instrumental music, as well as those of his successors, were always produced by the engraving method and published without giving any date on the title-page. This lack of a date was a direct consequence of the process of printing from plates: now short runs could be made and the plates then stored away; new runs could be undertaken when the volume of expected sales made this seem profitable. In those circumstances it was clearly better not to disclose the original publication date on the title-pages of the engraved publications. (The "up-to-dateness" of its content was, for many, an important criterion for purchasing (or not) a musical work during that period.) This naturally poses problems for those studying the publication history of the music today. Publication dates have to be inferred from circumstantial evidence, and the availability of this kind of information varies from work to work. Within musicology, the dating of undated publications of music has become something of a subdiscipline in its own right.[5]

In this contribution I will provide an overview of the early Dutch editions of the works of Antonio Vivaldi. To establish their year of publication will be my first concern. All the collections originally published in Amsterdam (Opp. 3-12) will be examined in this regard, either singly (the "big four": Opp. 3, 4, 8 and 9) or in groups of three (Opp. 5-7 and 10-12). But I will also use this opportunity to comment on Vivaldi's participation (or non-participation) in the process of publication and on other aspects of the relationship between the Venetian composer and his Amsterdam publishers. In addition, the manuscript traditions of the concertos included in the printed collections will be reviewed. Thereafter, I will discuss miscellaneous topics associated with the Amsterdam publications: the reprints of Opp. 1-2; the reissues of all volumes; prices; copies left in Le Cène's

estate after his death in 1743; works by Vivaldi in anthologies published in Amsterdam etc.

But before embarking on this task, it will be in order to spend a few words explaining the methodology employed (which is so easily left merely implicit), in order to make the basis of our reasonings clear.

Methodology

In dating undated editions of early music, several methods are available to the musicologist. If we are lucky, there will be correspondence about the publication or dated prefaces, dedications, privileges etc. Advertisements in contemporary newspapers are frequently useful. Finally, there may be publisher's numbers. Best, of course, is to have information from a variety of sources. One must not forget, however, that this sometimes yields no advantage, since dating via a publisher's number, for example, may itself ultimately be based on dates derived from advertisements.

Moreover, one must realise that evidence for dating is rarely unequivocal. An advertisement may mention publications issued at around the same date, but it can also include items published some months, or even a year or more, before. The Dutch phrase "wordt uitgegegeven" [is published] does not exclude *a priori* the work's issue in the near future. When publishers' numbers were assigned to editions at the inception of the production process (or at the moment of the decision to undertake the publication), those numbers might end up slightly out of sequence when the process was completed. In addition, the release of a publication after its production had been completed may be delayed if copies had to reach the composer or the dedicatee before the work was put on sale to the general public. In fact, it is not difficult to cite cases where the year of publication printed on the title-page is demonstrably wrong (it may be either too early or too late). In general, therefore, a date attached to a published musical work (or any work) must primarily be seen as an "educated guess" taking into account all the available evidence.

In relation to Vivaldi's Amsterdam publications, no dated documents directly concerning them (such as contracts or correspondence) seem to be extant. Advertisements are of help for exactly half of the twelve collections containing only works by Vivaldi that were issued by the Roger firm (Opp. 1, 3, 8, 9, 11 and 12). Evidence from the publisher's numbers provides useful information

for all collections except one (Op. 2 is the exception), but for certain collection (Opp. 4 and 10) the use of this evidence is not so straightforward.

In order to assess the extent of Vivaldi's direct participation in the publications of his works in Amsterdam, one must, of course, also consider other types of relevant evidence, such as the presence (or not) of a dedication, its wording, concordant manuscript sources of the pieces in the edition etc. To do so, one must enter into the complex and intricate interaction processes that existed, during the eighteenth century, between composer, dedicatee, publisher and the buying public. We will adopt the following rules of thumb when working our way through these interactions.

Rule 1. Musical works submitted by a composer to a publisher tend to be in the form of a score, for obvious reasons such as guaranteed completeness, consistency among the parts, and ease of correction. These scores are either autographs or authorized copies. It looks as if more often than not these *Druckvorlagen* or printer's copies were not returned to the composer after the printing job had been accomplished; if so, they would remain in the composer's archive. Surprisingly few scores of this type seem to have survived.[6]

Rule 2. Musical works submitted by a composer in manuscript to a noble patron for reasons of reward, prestige or appointment tend to be in autograph score or authorized copyist's score. Normally, these scores would find a place in the library of the receiving patron. Bach's "Brandenburg" Concertos offer a typical example.

Rule 3. Musical works submitted by a composer in manuscript to a patron whose principal aim is the performance of the works tend to be in separate parts, either autographs or authorized copies. A good example is the set of parts for Vivaldi's *Le quattro stagioni* preserved among the Manchester concerto partbooks.

Rule 4. Manuscript copies prepared from scores can come in the form of either a score or separate parts. In fact, within the realm of instrumental music, printed or engraved scores are virtually non-existent, during the first half of the eighteenth century, for instrumental combinations larger than a solo part with figured bass.

Rule 5. Manuscript copies made from separate parts (manuscript or printed) tend also to be separate parts. This rule looks trivial, but it is not. One consequence is that a work, once it has entered the stage of transmission in separate parts (either manuscript or printed), tends to remain more or less as it is. Emendation now becomes a relatively difficult task, which means that copies prepared from parts tend either to conform to their exemplars (if the work has been done well)

or to exhibit corrupt texts (if the work has not been done well). Unauthorized reprints of works published in parts thus tend to be faithful copies of their exemplars. Of course, there are exceptions to this rule, but it is clear that (1) preparing a score from separate parts, and (2) revising a composition presented in the form of separate parts, both require an explicit decision by the copyist or arranger to do so. To the first category belong collector's scores and scores made for the purpose of the study of famous works, such as the *Concerti grossi* Op. 6 by Corelli.

Rule 6. If one observes that there is little or no manuscript tradition for the works contained in a published collection, this increases the probability that the published work was based on a manuscript submitted by the composer. However, the reverse of this rule does not hold automatically.

I will not identify the specific rules when applying them during the ensuing discussion. Their application will be clear enough, however, in our arguments. Note that the rules given above apply in the first instance to the transmission of single works, or sets of works, by a single composer. I will not enter into the complexities (and perplexities) surrounding the ways in which *Sammeldrucke* were assembled and published.

What I have *not* done in preparing the present article is to compare in detail the printed and manuscript versions of single works. Where others have done that, I have, of course, gratefully used their conclusions drawn from those comparisons.[7] Nor have I studied manuscript sources in order to establish their date, provenance, destination and purpose, relation to the composer, textual reliability etc. But again, when others have done so, I have not hesitated to draw on their conclusions. Finally, I have not investigated Vivaldi's output for a given period in order to uncover the rationale for his choice of works for publication; my perspective is that of the publisher, not the composer.

Let us now see how Vivaldi's Amsterdam *Einzeldrucke* fare under the guidelines and other criteria just given.

The first contacts: *L'estro armonico ... Opera terza* (1711)

The first fruit of the cooperation between Estienne Roger and Antonio Vivaldi was the publication of the latter's *L'estro armonico ... Opera terza, Libro primo-secondo*, the earliest genuinely Italian music (i.e., excluding music composed by Italians in the diaspora) that made

its first appearance in Amsterdam.[8] This is all the more remarkable when one realizes that Vivaldi cannot have been a well-known composer in Amsterdam around 1710. So far, it remains unclear when and how Vivaldi and Roger came into in contact with each other.[9]

The year of publication of *L'estro armonico* is established firmly by its announcement by Roger's English agent Henri Ribotteau in the London *Post Man* of 16 October 1711.[10] Following the dedication to Grand Prince Ferdinando of Tuscany, the preliminary pages contain a second, brief text by Vivaldi addressing music-lovers in general. Since this brief note touches directly on Vivaldi's move from Venetian to Amsterdam music publishers, it will be quoted here in full:

> Alli dilettanti di musica
>
> Il cortese compatimento, che sin'hora avete donato alle mie debolezze, m'ha persuaso à studiare di compiacervi con un' Opera de Concerti Istrumentali. Confesso bene che se per il passato le mie composizioni oltre i loro diffetti anno ancora avuto il discapito della stampa hora il loro maggior avantaggio sarà quello d'essere scolpite dalla mano famosa di Monsieur Estienne Roger. Quest'è una ragione per la quale ho studiato di sattisfarvi con la stampa de Concerti e mi fa corraggio di presto presentarvi un altra Muta de Concerti à 4. Conservatemi il vostro buon genio, e vivete felici.

This note contains two points that demand our attention. First, Vivaldi directly and overtly accuses his Italian publishers of bad workmanship in connection with his previous works, the sonata collections Opp. 1 and 2. In contrast, "the present work," he says, "will have the advantage of being engraved by the famous hand of Monsieur Estienne Roger." Although it is improbable that Roger participated personally in the engraving, the message is clear enough. The second significant point in the note is that a new set of four-part concertos is scheduled to appear "before long". I will return to this latter point further on.

It looks unlikely that Vivaldi actually came face to face with Roger, as is sometimes implied in the literature.[11] Considering the distance between Amsterdam and Venice and the time and money entailed in sending anything larger than a simple letter from one city to the other, it is improbable that Vivaldi ever saw proofs. Rather, the proof-reading must have been done by a competent person in Amsterdam, checking the engraved parts against the score sent by the composer.

If one is to believe the title-page, Roger bore the full cost of the publication ("Aux dépens d'Estienne Roger ..."); the absence of the dedicatee's coat of arms on the title-page virtually rules out a financial contribution from that side. Since *L'estro armonico*, with its twelve concertos and eight partbooks, resulting in over 200 pages of engraved music, was the most voluminous, and therefore most costly, project undertaken by the firm until then, Roger will not have been very generous with free author's copies.[12]

The manuscript tradition of the concertos contained in *L'estro armonico* suggests that the Amsterdam edition was the chief source of their dissemination. Manuscript sources of the concertos are (with one exception) in parts, follow (with two exceptions) the text of the music given in the print and are (without any exceptions) later than the published edition. The exceptions mentioned above are the score of no. 5 (RV 519) today in Washington (Ms. ML 96 V 48 – a version transposed down from A major to G major and believed to be of English provenance),[13] the manuscript version of no. 5 in Dresden (Mus. 2-O-8,1),[14] and the manuscript version of no. 7 (RV 567) lacking a viola part today in Naples (Mss. 11175-11180).[15] Nothing hints at manuscript transmission of the concertos by Vivaldi once the published edition appeared.

Second thoughts: *La stravaganza ... Opera quarta* (1716)

Although Vivaldi's next opus, *La Stravaganza ... Opera quarta, Libro primo-secondo*, is, strictly speaking, not a collection of "Concerti à 4", scholars generally accept that it represents the set of concertos promised in the note to music-lovers in the preliminary pages of *L'estro armonico*. Because of this connection, a publication date soon after *L'estro armonico* has always seemed likely. But things are not as simple as that, as we shall see. It has the plate-numbers 399-400.

Vivaldi's Op. 4 is missing from Roger's *Catalogue de la musique* of 1712;[16] it first appears in his *Catalogue de musique* of 1716.[17] François Lesure has, in his pioneering work on Roger and Le Cène, given the dating "c. 1712-1715" to all the new titles in the catalogue of 1716, including Vivaldi's Op. 4.[18] This dating was sometimes simply copied by later authors, sometimes modified to refer only to the first years of the period in question ("c.1712-1713"), in accordance with its advertisement in *L'estro armonico*. However, this dating is unsatisfactory in two respects. First, since Lesure elsewhere makes multi-year datings begin with the year of the previous catalogue and

end with the year of the catalogue under consideration (for example, giving the date "c.1708-1712" to the titles not yet present in the catalogue of 1708 but included in the catalogue of 1712), it would be more consistent to assign the date "c.1712-1716" to the new titles of 1716.[19] Secondly, Lesure assumes that for the period 1712-1716 the publisher's number does not offer clues for dating.[20] While the first point is only a minor one, the second can be shown to miss a precious opportunity of dating fairly precisely Roger's output from those years. In the paragraphs that follow I will demonstrate that this publisher's plate-numbers contain solid information for dating right from the appearance of the catalogue of 1712. This provides us with a tool for dating the publication of *La stravaganza* more precisely than the initial guess at "c.1712-1716".

The starting point in our reasonings concerning the years 1712-1716 is the virtual non-existence of unnumbered copies of Roger editions brought out after the 1712 catalogue. This makes it highly improbable that the numbering process was initiated in 1716 or only slightly earlier. It suggests, rather, that Roger started using plate-numbers immediately after the publication of the 1712 catalogue. Moreover, no edition already listed in the 1712 catalogue appears to have received a number higher than 345, whereas the 1716 catalogue goes up to 416 (with 413-415 absent). Therefore, the edition numbered 346 must have been the first to appear after the numbering system was fully carried through. So the numbers running from 346 to 416 represent, in principle, the order of publication from that point up to the issue of the catalogue of 1716.

However, not all the editions with numbers from 346 to 416 were new editions. Eleven numbers (351-357, 407-410) were assigned to editions bought (in 1711) from the estate of the publisher Pierre Mortier; twenty-five numbers, the series *Musyk Schouwtoneel* ("Music Theatre"; nos. 373-397), belong to reissues (with altered title-pages) of earlier editions, and one number (412) was given to an older edition obviously overlooked in the initial allocation of numbers. In all, there are 44 new editions contained within the series 346-416.

That said, the numbers 346-416 do not represent the total output of the publishing house for the years 1713-1716. In fact, a number of editions from these years have numbers lying between 110 and 132 (though not all of those numbers) and between 182 and 199 (with similar gaps). These short series of numbers must represent the editions published during the establishment of the numbering system.

The output of Roger in the years 1713-1716 amounts to about

seventy newly engraved editions, which implies an average rate of fifteen to twenty such editions per year. This figure is slightly lower than the publication rate in most of the preceding years, from 1696 to 1712. To keep things simple, to begin with, a more or less steady publication rate for the years 1713-1716 is assumed.

It can be shown (see below) that the numbers 197-198 and 346 were published around 1 January 1715. This places new editions with numbers below 200 in the years 1713 and 1714, and new editions with numbers 346-416 in 1715 and 1716. Now, the quantity of new editions with numbers from 110 to 132 is of the same order of magnitude as that with numbers from 182 to 199, which is why not much can go wrong if we assign the numbers 110-132 to 1713, and the numbers 182-199 to 1714.

The highest numbers in the 1716 catalogue are 412 and 416. Nos. 413-415 still have Estienne Roger imprints; those with numbers 417 and over have Jeanne Roger imprints. Since Jeanne Roger became the nominal owner of the business in September 1716, nos. 416-417 can safely be assigned to the same month. The division of the numbers running from 346 to 416 into two portions can now be made in such a way that the quantity of editions in each portion is roughly proportional to the length of time concerned. So the twenty numbers covered by 346-350 and 358-372 can very well represent the output of new editions during 1715; the fourteen numbers covered by 398-406 and 412-416, those issued during 1716 before the nominal take-over by Jeanne Roger in September 1716. The following rules of thumb for dating Roger editions of those years by number can now be proposed as first approximations:

(1) the fifteen new items with numbers between 110 and 132 represent the output of 1713;
(2) the twelve new items with numbers between 182 and 199 represent the output of 1714;[21]
(3) the numbers 346-350 and 358-372 indicate 1715 as the year of publication;
(4) the numbers 398-406 and 412-420 indicate 1716 as the year of publication.

One flaw in the chosen approach could be that it implies that the catalogue of 1712 already includes *all* the editions brought out during that year. But the earliest editions that appeared after the catalogue of 1712 could still have been published in 1712; in that case, a number of editions assigned to 1713 by the above method are dated too late. The

very few advertisements that we have from the period under consideration, however, seem to confirm rather than contradict the given picture: Corelli's Op. 6 (no. 197), placed in the 1714 group, was advertised on 1 January 1715,[22] the same composer's "Op. 7" (no. 198), likewise from the 1714 group, was advertised on 26 March 1715, together with an unspecified Loeillet opus.[23] I assume that the latter is Loeillet's Op. 2 (no. 346), the first publication after the finalization of the numbering system. This would fit in nicely with the observation that no. 198 is the last-but-one edition to come out before the completion of that process, thus very close in temporal succession to no. 346 despite the disparity of number. Nos. 359-369 were advertised *en bloc* in the *Post Man* of 1 October 1715.[24] This all coincides as neatly as one would wish with our approach. Therefore, until conflicting evidence arrives, I would advocated the method I have been using as a first (and, *faute de mieux*,[25] the most satisfactory) basis for arriving at the dates of Roger editions from those years.

How does Vivaldi's *La stravaganza*, with its plate-numbers 399-400, stand in this context? The above considerations suggest rather straightforwardly that the best estimate for the year of publication of Vivaldi's Op. 4 is 1716, the edition preceding by only twelve numbers the take-over of September 1716. If the date was not early 1716, it could be late 1715 – but definitely no earlier.

However, consideration of the 25 volumes of the *Musyk Schouwtoneel* seems to confirm a date of 1716 rather than one of 1715. The *Musyk Schouwtoneel* is a series of revised editions of earlier collections of instrumental numbers from operas by Lully, Campra etc. The series comprises 25 volumes, numbered 373-397. Although the work on the volumes entailed only preparing new title-pages and combining these with folios printed earlier, this enterprise must have consumed a certain amount of time. Since the series was produced later than the works numbered 359-369, advertised on 1 October 1715, its preparation could easily have lasted well into 1716, this giving editions with numbers higher than 397 very little chance to come out before that year. Moreover, the production of *La stravaganza*, even if this collection was not as voluminous as *L'estro armonico*, must have demanded more engraving and printing time than the average Roger edition, a factor delaying rather than advancing its completion. So 1716 seems the best date to assign to the publication of Vivaldi's Op. 4. This implies a later dating by about three years in relation to the dates most commonly proposed in the existing literature.

At this point we must recall the second point that Vivaldi made

in his note to music-lovers in Op. 3 (1711): namely, that *before long* ("di presto") another set of concertos would be published. I take this to imply that at the time of publication of *L'estro armonico* Roger was already in the possession of the score of *La stravaganza*. It is, in fact, a not improbable assumption that the submission of *La stravaganza* took place during the production of *L'estro armonico*: that is, in 1711. This consideration would set the date of composition of the concertos of *La stravaganza* back to about 1710-1711 at the latest.

Now, a time-interval of five years cannot exactly be reconciled with the expression "before long", so it would appear that *La stravaganza* was a delayed publication. What can have been the reason for this delay? There is a good possibility that it had to do with money. The title-page does not contain the coat of arms of the dedicatee (the Venetian nobleman Vettor Dolfin),[26] which seems to indicate that there was no financial contribution from the dedicatee's quarter. The delay in publication may therefore be a simple consequence of the failure to raise the necessary money for it.[27] Moreover, in the meantime (1713-1714) Corelli's *Concerti grossi ... Opera sesta* was produced: another "large project", supported almost certainly by money provided by its dedicatee, Elector Palatine Johann Wilhelm.[28]

It is not clear whether or not Roger and Vivaldi were still in contact with each other when *La stravaganza* was published. Proof-reading in Venice by the composer seems unlikely, in either event. But the fact that not a single copy survives in an Italian library makes one wonder whether Vivaldi received any copies at all.

The manuscript tradition of *La stravaganza* presents a picture that differs greatly from that of *L'estro armonico*. Some or all movements of three concertos of Op. 4 (nos. 1, 10 and 12) were copied by Pisendel in score on Italian paper, thus probably in the years 1716-1717, when he was residing partly in Venice. I take this fact to mean that at that time the published *La stravaganza* was not available in Venice, which is in line with (but of course no proof of) my surmise that Vivaldi received no author's copies.[29] Pisendel's score of the concerto RV 383 shares its second and third movements with the published Op. 4 no. 1 (RV 383a) but has a different first movement; so his exemplar may well represent a later combination of movements by Vivaldi. It can hardly be a coincidence that the first movement of Op. 4 no. 1 was coupled (by Vivaldi?) to different second and third movements, to make RV 381. Since the latter combination was the basis of Bach's harpsichord arrangement BWV 980, it must have been in existence before 1713-1714. The RV 381

version is found in manuscripts in Berlin (Ms. P 327, ex Thulemeier 232) and Uppsala (Ms. Caps 61:7). If we accept the hypothesis that the exchange of movements was made after the sending of the original version to Roger in 1711, this action can be dated c.1712-1713.

Op. 4 no. 6 (RV 316a) was found with a different final movement in a set of parts in Darmstadt (Ms. 4443, now destroyed: RV 316). Since, with this different final movement, it formed the basis of Bach's harpsichord arrangement BWV 975, RV 316 must (like RV 381) already have been in existence before 1713-1714. Again (as with RV 383a = Op. 4 no. 1) we may assume that RV 316a (Op. 4 no. 6) represents a primitive version (sent – hypothetically – to Amsterdam in 1711) which antedates RV 316 (disseminated – hypothetically – from 1712 onwards in Germany).

The conclusion drawn from this overview of the manuscript traditions of the concertos contained in Op. 4 is that, contrary to what happened with the concertos in Op. 3, Vivaldi kept creating 'new concertos' by recombining and re-using existing movements in some cases after having submitted them to Roger for publication, and that he continued to have at least some of them copied and disseminated for the benefit of other users both inside and, especially, outside Italy. It is impossible to tell how far this was a direct consequence of the delay in publication (be this real or only in Vivaldi's own perception) or whether it would have happened anyhow as a consequence of his active engagement with the concerto form during these years. It could equally well have been prompted by the need to provide study material for his German pupils during this period or by the many requests to provide music that he must have received during those years, particularly from German customers and patrons.

The time-lapse between the publication of Opp. 3 and 4 and the different nature of the manuscript traditions of the concertos contained in them are nicely reflected in the keyboard arrangements (for both organ and harpsichord) that J.S. Bach made of several of those concertos.[30] There is a degree of consensus in the literature that the arrangements were written during Bach's later Weimar years, around 1715, and, more specifically, that their composition was prompted by the return of Johann Ernst of Saxe-Weimar (a son of Bach's employer of the same name) from his sojourn in the Dutch Republic as a student of the University of Utrecht during the years 1711-1713.[31] On his return, the prince brought with him a mass of music, presumably purchased in the Republic – which would effectively mean: from Roger's shop in Amsterdam. The five arrangements of concertos included in Op. 3 are completely

intelligible in relation to the published version.[32] Bach may have worked with a published copy of Op. 3 bought by the prince in the Republic, or from a manuscript copy made subsequently. But the arrangements of the two concertos that are included in Op. 4 differ considerably from the published versions, whereas they agree with known manuscript versions (see the discussion of nos. 1 and 6 above). Bach cannot have used the Amsterdam publication, simply because it was not yet issued at the time when Bach made the arrangements. His arrangements only confirm that, parallel to the publication process, there was a manuscript tradition for the concertos concerned that could throw up versions quite different from the ones published subsequently in Amsterdam.

The Jeanne Roger volumes: *Opera quinta* (1716), *sesta* (1719) and *settima* (1720)

Three *opera* of Vivaldi, Opp. 5, 6 and 7, have Jeanne Roger imprints and must therefore have been published between September 1716, when Jeanne took over the business officially, and December 1722, when she died. All the engraved editions of this period are numbered, and there is no reason to doubt that the numerical sequence reflects the order of publication (or at least the order in which of the publication process was initiated). Since nearly 80 editions were brought out by Jeanne in six years (plus a few months), the average annual rate was about twelve or thirteen editions. If we assume that this rate was stable throughout the period under consideration, it enables us to date rather accurately the editions with a Jeanne Roger imprint. What does this mean for Vivaldi's Opp. 5-7?

VI Sonate: Quatro à violino solo e basso & due a due violini & basso continuo ... Opera quinta has the publisher's number 418; in fact, it is the second edition published under the name of Jeanne Roger. This makes the autumn of 1716 the almost certain date of publication.

VI Concerti à cinque stromenti ... Opera sesta is no. 452, lying near the middle of the Jeanne Roger numbers (nos. 462-467 were allocated to earlier editions). Publication in 1719, the middle year of the Jeanne Roger period, seems a probability.

Concerti à cinque stromenti ... Opera settima, Libro primo-secondo is nos. 470-471. Using the same method as before, we arrive at 1720 as the year of publication. This date explains why Lord Egmont could, in

a letter of 25 April 1721, write about Vivaldi's Op. 7, as "lately printed in Holland".[33]

There are several good reasons for supposing that Opp. 5-7 were issued on Estienne and Jeanne Roger's own initiative rather than in co-operation with, and with the consent of, Vivaldi. The absence of a dedication in all three collections is a first hint at the composer's non-involvement. But there is more. Opus 5 contains four sonatas for one violin and bass and two sonatas for two violins and bass; this contrasts with the consistency of scoring and genre observable in Opp. 1-4. On its title page opus 5 is termed the second part of Op. 2 – which actually pertains only to the four solo sonatas, not to the trio sonatas.[34] The smaller number of works and the juxtaposition of two genres suggests very strongly that Roger's Op. 5 was an *ad hoc* compilation of material available by some means in Roger's shop and assembled by the publisher, not the composer, to make a new opus. Op. 6 again has only six concertos instead of the full dozen works found in Opp. 1-4, which once more adds fuel to the theory of Vivaldi's non-involvement.

For Opp. 6 and 7, as published by the Roger firm, there is another reason to doubt Vivaldi's direct involvement. From 1718 to 1720 the composer worked in Mantua as *maestro di cappella da camera* to Prince Philip of Hesse-Darmstadt, governor of Mantua from 1714 to 1735. If Opp. 6 and 7, brought out in 1719 and 1720 respectively, had really been published under Vivaldi's supervision, his new position would certainly have appeared on the title-pages, as happens for Opp. 8-12.

Problems of authenticity exist in one way or another for nearly half of the concertos in Op. 7. The oboe concertos, nos. 1 (RV 465) and 7 (RV 464) of the set, have sometimes been considered stylistically uncharacteristic for Vivaldi, recalling the style of Georg Philipp Telemann.[35] No. 4 (RV 354) is marked in the manuscript version in Manchester (MS 580 Ct 51, no. 82): "cattivo e non di Vivaldi".[36] The printed version is in some details even more corrupt than the manuscript one, although the style of the piece is generally considered genuinely Vivaldian. The fugal *alla breve* finale of no. 9 (RV 373) has raised further doubts.[37] Pisendel's copy in Dresden of this concerto (Mus. 2389-O-154, olim Mus. 2-O-1,55) was once attributed to Vivaldi, but the name has obviously been erased; the work was reinstated in the Vivaldi fold only because of its concordance with the printed Op. 7 no. 9.

We come now to the manuscript traditions of the sonatas of Op. 5 and the concertos of Opp. 6 and 7. We will comment on these

traditions in connection with the question of how, and at what time, the exemplars for the prints might have reached Roger's shop. The question is necessary because we cannot assume *a priori* that Roger received the collections from Vivaldi in the form of complete sets. Of course, they *could* have been sent by Vivaldi to Roger in good faith as complete sets, pending later decisions on their dedications, titles, sequence of works etc. But Roger can also have appropriated the scores from the manuscript transmission of Vivaldi's works in northern and middle Europe, which must meanwhile (in the mid-1710s) have grown quite considerable.

No manuscript versions are known for the trio and solo sonatas in Op. 5. The works in this opus are regarded universally as genuinely Vivaldian, without any reservation. Their style rèpresents a later stage of development in Vivaldi's career than that of the sonatas Opp. 1 and 2 (and even than the concertos of Opp. 3 and 4).[38] It seems unlikely that they reached Roger by any other route than directly from Vivaldi himself. It is possible that they were submitted by Vivaldi in the wake of Op. 4, thus perhaps during the progress towards publication of that collection, say in the years 1713-1715.

More surprising is that the manuscript tradition of the concertos in Op. 6 is quite slender. There is a copied score of no. 2 (RV 259) in Wiesentheid (Ms. 777); copied parts of the same concerto prepared by Pisendel in Dresden (Mus. 2389-O-111); and also copied parts of no. 6 (RV 239) by an unidentified scribe, again in Dresden (Mus. 2389-O-68).

The Wiesentheid non-autograph manuscript score of the concerto Op. 6 no. 2 bears the date 1717. It is sometimes believed to be a copy made from the published version, presumably on account of its description as "Concerto 2do."[39] But leaving aside the date, two observations make copying from the engraved edition highly unlikely. First, one notes that it is a score. Since the Wiesentheid collection is presumed to have been, in the eighteenth century, a performing collection, there would have been no reason to copy a concerto found in parts back into score.[40] And the second factor is the writing of the composer's name as "Viualdi". The print, following Roger's normal practice, uses only the form "Vivaldi". The orthography "Viualdi" seems to point to an Italian source or to first-generation copies such as are present in Dresden in great quantity.[41] We cannot, of course, exclude *a priori* the possibility that it is a copy made from Roger's manuscript exemplar before publication, but it seems unlikely that any publisher would permit such copying. The designation "Concerto

2do" (without opus number) may easily be a coincidence – it might refer to a lost manuscript set.

The weak manuscript tradition for Op. 6 increases the likelihood, to say the least, that Roger based his edition of the works on a score sent to him by Vivaldi himself. My estimate for the time of submission to Roger would be during the production process of Op. 4 (as perceived by Vivaldi): that is, around 1712-1714. This would coincide with the presumed date of submission of Op. 5.

In contrast to Op. 6, several concertos in Op. 7 have rather extensive manuscript traditions. Surprising as it may seem, movements of no fewer than five concertos are found coupled to different other movements in manuscript sources. In several cases, no manuscript versions exactly conforming to the published versions are extant.

The middle movement of Op. 7 no. 3 (RV 326) has been added by Pisendel to the composer's autograph version in Dresden of RV 370 (Mus. 2389-O-55), while ostensibly retaining the original middle movement of that concerto.[42] Pisendel's source may have been the anonymous violin concerto in Dresden (Mus. 2-O-1,1), which features this middle movement as well.

The middle and final movements Op. 7 no. 5 (RV 285a) appear in Dresden (Mus. 2389-O-103) with a different opening movement, in a score written by Pisendel on Italian paper, thus probably copied from an autograph source when the German violinist was staying in Venice during the years 1716-1717 (RV 285). The different opening movement is a variant of the first movement of Op. 4 no. 9 (RV 284). This last observation must mean that RV 285 is a reworking of material that in an earlier version was used for both Op. 4 no. 9 (which, we remember, was submitted c. 1711) and Op. 7 no. 5 (on whose submission we will comment later).

The middle movement of Op. 7 no. 8 (RV 299) is also found as the middle movement of a violin concerto by Gasparo Visconti (Dresden, Mus. 2822-O-5). But its score, copied by Pisendel on Italian paper (Mus. 2389-O-56), conforms closely to the engraved version. Bach's arrangement of this concerto for harpsichord (BWV 973) shows that it must have been in existence by 1713-1714 at the latest.

The tenth concerto (RV 294a) is preserved in Dresden (Mus. 2389-O-96) in a score by Pisendel written on Italian paper; apparently, its musical text agrees with the published version.[43] Only its special title, *Il ritiro*, is not found in the print. But the concerto is encountered with another middle movement among the Manchester

manuscripts (MS 580 Ct 51, no. 2; RV 294); this combination is considered by Everett to be a later version.[44]

Finally, no. 11 (RV 208a) exists with another middle movement in an autograph score in Turin (Giordano 29, fols 167-181; RV 208). The manuscript form of the text is believed to represent a later state than the published version, although it was the basis for Bach's transcription for organ BWV 594, believed to be written in 1713-1714. So we are forced to conclude that the version RV 208 already existed in 1713-1714 and that the "Roger" version must then date back to no later than c.1712-1713. The version RV 208 is also transmitted by manuscripts in Schwerin (Ms. 5565) and Cividale del Friuli; in the former it is titled *Grosso Mogul*.[45]

All in all, it seems improbable that Roger's edition of Vivaldi's Op. 7 as a whole was based on a set of manuscript scores sent to Amsterdam by the composer. The observation that Op. 6 has only six concertos, makes one believe that these six were all or most of what Roger had on his desk at the time of their publication (1719). This belief implies that all or most of the works brought together in Op. 7 reached Roger's office either late 1719 or early 1720. For the concertos which appear in the collection in a form dating back to before the mid-1710s, a direct route from Vivaldi to Roger does not seem likely, therefore. This doubt is increased by the corrupt no. 4 and the possibly spurious nos. 1, 6 and 9. Rather, it seems that Op. 7 was based on material from a number of manuscript sources of various provenances and dates, possibly including both direct submissions by Vivaldi and manuscripts circulating in Germany and the North. Somehow, they all ended up on Roger's desk.[46]

We do not know whether Vivaldi himself had sight of copies of Opp. 5-7 as published by the Roger firm during the years 1716-1720, nor even whether he knew of their existence at that time. At all events, the dissemination of the editions seems to have been oriented very much towards western, central and northern Europe, for no copy of these three volumes survives in any Italian library.

The facts presented above lead to the conclusion that the ties between Vivaldi and the Roger firm were, for the period under consideration so far (i.e., the years 1710-1720), much less close than the publication of seven consecutive collections of sonatas and concertos, all but the first two having the status of first editions, would suggest. In fact, direct contact between Vivaldi and Estienne Roger can be established only for the years 1710-1715. The first years of this half-decade witnessed the publication of *L'estro armonico*, the republication of the violin sonatas of Op. 2, and the submission for

publication of *La stravaganza*. During the later years of the same half-decade scores for Opp. 5 and 6 may have been submitted, as well as a copy of Op. 1 intended for a reprint and perhaps other works found in Op. 7 (and anthologies – see below). So mutual contact seems to have been confined to the years 1710-1712, whereas the contact during the years 1713-1715 seems to be best described as a one-way affair, i.e. from Vivaldi to Roger and not the other way around.

L'estro armonico may thus have been the sole collection of music by Vivaldi that was printed by Roger during these years under the composer's direct supervision and guidance. The other Vivaldi publications by Roger were, so far as our understanding stretches at this point, variously: reprints of Italian first editions (Opp. 1-2); delayed publications of earlier submissions – some authorized by the composer (Op. 4) and others not (Opp. 5-6); and publications compiled by Roger himself from unauthorized submissions (Op. 7 and contributions by Vivaldi to anthologies – see below).

The contact renewed: *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione ... Opera ottava* (1725)

A letter from 1724 survives in which Vivaldi asks Count Carlo Giacinto Roero di Guarene to find six subscribers for the publication of twenty-four concertos.[47] Twenty-four is, of course, 12+12, or just two "full" opus numbers; in that perspective, it is hard not to think of Vivaldi's two published *opera* from that very period, each containing 12 concertos: *Il cimento* Op. 8 and *La cetra* Op. 9, both published in Amsterdam by Roger's successor Michel-Charles Le Cène, in 1725 and 1727 respectively. The brevity of the time that elapsed between Vivaldi's letter to Count Guarene and the issuing of *Il cimento* makes it well-nigh impossible that the Amsterdam editions were the result of plans made *after* Vivaldi's attempts to publish his own works himself had failed, as is a common interpretation of his letter to Guarene. It seems equally implausible that Vivaldi would try to organize his own publication when Le Cène already had the publishing material for at least one complete set of twelve concertos on his desk. So one must view Vivaldi's letter to Guarene as a sign that contact between Vivaldi and Amsterdam had been renewed by 1724 and that the concertos for which he was in search of subscribers were the Opp. 8 and 9 published by Le Cène during the ensuing years.

Il cimento dell'armonia e dell'inventione ... Opera ottava, Libro

primo-secondo was advertised by Le Cène in the *Gazette d'Amsterdam* of 14 December 1725 and can thus safely be dated to 1725.[48] But when were the concertos composed, and when were they submitted to the Amsterdam house? The fact that the concertos were published with a letter of dedication induces one to think that the publication took place with the composer's full consent. If the same concertos belonged to the 1724 subscription project, they must have reached Amsterdam by or around that time at the latest.

There are, however, reasons for believing that at least some of the concertos contained in Op. 8 date back to earlier years. In the dedication to Count Wenzel von Morzin it emerges unequivocally that the first four concertos ("The Four Seasons") had been in manuscript circulation for some time. It is unclear to what extent that remark applies also to the other concertos. However, perhaps the manuscript traditions of the individual works may help us to answer this question.

The famous *Le quattro stagioni* (RV 269, 315, 293 and 297) occur in very authoritative manuscript versions among the Manchester concerto partbooks (MS 580 Ct 51, nos. 9-12), which are believed to have been copied in Vivaldi's immediate environment, possibly at the same time as Pisendel's visit – that is, c.1716-1717.[49] This would push back the date of their composition to the mid-1710s. The same assumption can be made about the next concerto, no. 5, *La tempesta di mare* (RV 253). Parts for this work on Italian paper, mostly written by Pisendel but with an autograph Organo part, survive in the Dresden collection (Mus. 2389-O-62). An autograph score of the first movement of Op. 8 no. 7 (RV 242) is found in the same collection (Mus. 2389-O-44). In all these cases, the printed versions exhibit minor variants *vis-à-vis* the manuscript versions. I take this to means that at least half of Op. 8 was at least several years old at the time of publication.

Four concertos in Op. 8 (nos. 8-11) have concordances in the Foà and Giordano manuscripts, which suggests (but does not prove) an origin closer to the date of publication, at some time during the early 1720s.[50]

Il cimento was published "A spesa di Michele Carlo le Cene", without the dedicatee's coat of arms, thus presumably without any financial contribution to the publisher from the dedicatee. A contribution from the composer seems equally unlikely. I cannot believe that Vivaldi saw proofs, and if he received any presentation copies, these were few in number.

The enigma: *La cetra ... Opera nona* (1727)

Vivaldi's next opus, *La cetra ... Opera nona*, poses problems of a novel kind not to be found in any of the previous printed collections. I am referring, of course, to the existence of both a printed and a manuscript collection titled *La cetra*, which happen to be largely *not* the same. Let us start by looking at *La cetra* as published by Le Cène.

Le Cène's edition was first announced in the *Gazette d'Amsterdam* of 31 January 1727: publication was described as imminent. An advertisement of 28 November 1727 states that the collection has been published.[51] So 1727 is certainly the year of Le Cène's publication in Amsterdam of Vivaldi's *La cetra*. The set is dedicated to Emperor Charles VI. The dedication is proclaimed on the title-page; most (but not all) extant copies have a printed letter of dedication as well.[52] The fact that both the *Libro primo* and the *Libro secondo* have as their final concerto a work with a solo violin in *scordatura* suggests that the set was assembled in the expectation of a dedication to Charles VI, *scordatura* being a typically South-German and Austrian technical device. Like *Il cimento*, *La cetra* was published "A spesa di Michele Carlo le Cene".

The twelve concertos of *La Cetra* seem well cut out to form the second dozen of the 24 concertos which Vivaldi planned to publish in 1724, if we accept the hypothesis that the twelve concertos of *Il cimento* constituted the first dozen. Since the concertos in *La cetra* seem, judging from their style, to represent a slightly later "layer" in Vivaldi's output than those of *Il cimento*, I think it more probable that they were submitted to Le Cène after *Il cimento* than together with it. Considering, however, the relatively small length of time between the publication of the two volumes, it seems as if Le Cène already had *La cetra* at his disposal at the time of publication of *Il cimento*, so that he could embark on the engraving of *La cetra* immediately thereafter.

It is improbable that Vivaldi saw any proofs of the publication. Ryom has shown that the parts of several concertos as printed by Le Cène contain a number of glaring errors – errors that would surely not have escaped the eyes of a proof-reading composer.[53]

All but four of the concertos of Op. 9 can also be found in manuscript sources, most of them with an authoritative status. Remarkably, the concertos lacking manuscript concordances appear consecutively (nos. 7-10) in the edition, but it is not clear what, if anything, that means. The manuscript tradition of the other concertos

does not suggest, in relation to any individual concerto, an origin before the second quarter of the 1720s, say 1723-1725.

Three concertos of Op. 9 appear in the Giordano and Foà manuscripts. Strangely enough, two concertos contained in the printed *La cetra* have to be "split" into two parts (a first part with the first two movements, a second with the final movement) in order to be located in the manuscripts. Thus Op. 9 no. 1 (RV 181a) shares its first two movements with RV 181 (Giordano 29, fols 90-97) and its final movement with RV 183 (Foà 30, fols 167-174). Op. 9 no. 4 (RV 263a) shares its first two movements with RV 263 (Foà 30, fols 214-226) and its final movement with RV 762 (Manchester, MS 580 Ct 51, no. 79; parts of Venetian origin). Logically, two interpretations of these relationships are possible. The first is that Vivaldi first composed the *La cetra* versions (RV 181a, 263a), then broke both concertos in two parts and composed new movements to make them complete again. The second is that Vivaldi originally composed the "pairs" RV 181 and 183, and RV 263 and 762, respectively, and only later combined movements from these pairs in the manuscript sent to the publisher. In my view, the first interpretation proposes an unlikely procedure for a composer to follow. The second one, by comparison, seems quite plausible. It is highly conceivable that a composer would think (for whatever reason) that a given final movement was unfit for publication, and consequently go looking for a replacement movement in the same key belonging to another concerto of roughly the same character and period of composition.

The third concerto of the printed *La cetra* with a Turin concordance is no. 12 (RV 391; Foà 29, fols 194-203). Parts of Venetian origin that conform closely to the Turin version appear in the Manchester collection (MS 580 Ct 51, no. 4).

Three concertos from the printed *La cetra* turn up in the Dresden collection: no. 2 (RV 345) in parts by an unknown scribe (Mus. 2389-O-50), no. 5 (RV 358) in a score by "Schreiber B" (Mus. 2389-O-114) and no. 11 (RV 198a) in a score by the same "Schreiber B" with a different middle movement (Mus. 2389-O-102 = RV 198). Two more concertos can be found in the "Roman section" of the Manchester partbooks: no. 3 (RV 334; MS 580 Ct 51, no. 16) and no. 6 (RV 348; MS 580 Ct 51, no. 62). Everett has demonstrated that the last two concertos as engraved by Le Cène represent versions later than those in the Manchester partbooks.[54]

So far, there seem to be no real problems concerning the assembly of this volume. The enigma arises from the existence of a second, manuscript, *La cetra*, today preserved in Vienna,

Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 15996. The manuscript contains four autograph partbooks: *Violino Secondo, Violino Terzo, Alto*, and *Basso per il Cembalo*; the *Violino Primo*, the solo violin part, is missing. Besides the title *La cetra*, the manuscript shares certain other features with the print, while it is also different from it in various respects. Let us first mention the common features.

The titles on the manuscript partbooks not only share the print's main title, *La cetra*, but the words that follow also correspond, to a very large extent, to those of the engraved title-page. But it is impossible to tell whether the manuscript title(s) were imitations of the printed title, or whether both titles were based on a common model, such as a title-page sent earlier by Vivaldi to Roger (later on, we will see that the second procedure, which seems the most logical anyhow, must have been followed). In like manner, the manuscript dedicates a collection of twelve violin concertos titled *La cetra* to Emperor Charles VI. Another common feature is the nomenclature of the parts, specifying *Violino Primo*, *Violino Secondo* and *Violino Terzo* instead of the more usual *Violino Principale*, *Violino Primo* and *Violino Secondo*.

But one overwhelming difference seems to outweight the relatively minor common features mentioned above. The big difference is that the contents are not identical. Apart from one concerto (Op. 9 no. 12 = ms. no. 5 = RV 391) and one other movement (the finale of Op. 9 no. 1 [= RV 181a] = finale of ms. no. 7 = RV 183), the contents are entirely different. Since its parts are all clearly dated 1728, the manuscript must represent a second "realization" of the project of dedicating a volume entitled *La cetra* to Emperor Charles VI. How is this possible?

I believe – and of course I am not the first to do so – that the second *La cetra* has to do with the meeting, obviously the first, between Vivaldi and Emperor Charles VI that took place in September 1728, when the Emperor spent some days in Trieste.[55] The dating of the partbooks and their presence in what was formerly the imperial court library make it difficult not to draw this inference. In view of the fact that Vivaldi received a golden chain from the Emperor at their meeting, one can also assume that the composer handed the partbooks personally to him that occasion. So unless evidence to the contrary surfaces, I will assume that the *La cetra* manuscript partbooks were handed by Vivaldi to Charles on the occasion of their meeting during the latter's visit to Trieste in September 1728.

But this assumption poses more questions than it answers. Why did Vivaldi not present his printed *La cetra* to the emperor? A set of

engraved partbooks bearing the Emperor's name in large lettering would be much more imposing "musical offering" than a manuscript that would not come to public knowledge outside the confines of a court. Personally, I can see no reason why a composer would replace, for purposes of presentation, a published set by a manuscript set with largely different contents, if he was actually in possession of copies of the first. I therefore believe that by mid-1728 Vivaldi no longer possessed (if he ever did) presentation copies of the published *La cetra*.

But why did Vivaldi not simply present an autograph score of the pieces published in Amsterdam? One must suppose, after all, that he knew which pieces Le Cène would include in the printed *La cetra*. The only possible conclusion seems to be that he simply did not have to hand a fair score of what he had sent to Amsterdam. Moreover, the meeting must have occurred at such short notice that there was no time left to prepare such a score. Here, one must take into account that the manuscript handed to the Emperor was not a score, as would have been customary for presentation purposes, but a set of parts, as if the concertos were given to a "performing patron".[56] This must mean that Vivaldi had recourse to a set of partbooks from the same period of composition and therefore having some overlaps with the printed *La cetra*, but originally prepared for another – or for a still undetermined – "performing patron". One must assume that he either did not want to miss the occasion to present music to the Emperor personally or was in despair of ever receiving presentation copies of the engraved set. Either manner of behaving seems possible for Vivaldi, so far as we are capable of judging such things. Perhaps Vivaldi re-used the title *La cetra* to safeguard himself against the eventuality of the Emperor's becoming aware of the published *La cetra* subsequently.

The case of *La cetra* suggests that contact between Vivaldi and Le Cène had become attenuated, more or less in the same way as that between Vivaldi and Roger a decade earlier, simply through Le Cène's failure to provide author's copies in far-off Venice. Actually, Le Cène's dealings with Vivaldi's music after the appearance of the two authorized collections, Opp. 8 and 9, parallel those of Roger after *his* pair of authorized volumes (Opp. 3 and 4).

The last collections: *Opera decima, undecima* and *duodecima* (1729)

Vivaldi's Opp. 11 and 12, both containing six violin concertos, were advertised together in the *Gazette d'Amsterdam* of 2 September 1729. This fact reliably places their publication in 1729.[57] In theory, this would create a time-frame for the publication of Op. 10 between November 1727 and September 1729, but this is a false inference. In fact, there are good reasons for assuming that Op. 10 was published at the same time as, and in association with, Opp. 11 and 12. First, Opp. 10, 11 and 12 have consecutive publisher's numbers (544, 545 and 546), which in itself suggests simultaneous publication. Second, if we look at the extant copies, Op. 10 is *always* (five copies) found together with Opp. 11 and 12. When an inventory of the stock of Le Cène's publishing house was made in 1743 after his death, even the numbers of copies left over were almost the same: 34, 29 and 33 for Opp. 10, 11 and 12, respectively (the normal range of these numbers in the inventory as a whole is from 5 to 50). This all points strongly not only to simultaneous publication, but also to common distribution right from the beginning. In other words, Op. 10 was published in 1729 together with Opp. 11 and 12 (since Op. 10 is a set of six flute concertos, whereas Opp. 11 and 12 both contain six violin concertos, this common dissemination is rather remarkable).

I must confess that I cannot explain fully satisfactorily why Op. 10 was not included in the advertisement of 2 September 1729. It is possible that the omission reflected the fact that Op. 10 was for transverse flute: Tessarini's Op. 2, containing twelve sonatas for the transverse flute, which has the plate-number 547 and thus falls between the advertised nos. 545-546 and 548-550, was similarly omitted in the advertisement. Nevertheless, it is difficult to see why Le Cène should not advertise flute music in the *Gazette d'Amsterdam*.[58]

Like Opp. 5-7, earlier, Opp. 10-12 do not have dedications. And like Opp. 5 and 6, they consist of only six concertos – not a full dozen, as one would have expected after Opp. 8 and 9. These observations must be viewed – and are normally viewed – as signs that the publication of Opp. 10-12 took place without Vivaldi's express approval or even knowledge. But both the contents of these three volumes themselves and their concordant manuscript sources point to a submission of the works to Le Cène by Vivaldi himself.

Four of the six concertos (for transverse flute) of Op. 10 are known to be arrangements of works originally written for a chamber

ensemble comprising four solo instruments (recorder, flute, oboe, violin and bassoon in various combinations) with continuo.[59] Now, either Vivaldi originally wrote these works as flute concertos and only later arranged them as chamber works, or else he adapted his chamber works in order to make them into flute concertos. The second possibility seems to be the more likely of the two.[60] It is quite possible that Le Cène himself asked Vivaldi to supply concertos for transverse flute, this instrument just then being in a state of rapidly growing popularity. Perhaps a similar request also lay behind the *XII Sonate per flauto traversie ... Opera seconda* (Le Cène no. 547, [1729]) by Carlo Tessarini, a representative composer for the violin.[61] Some haste on Vivaldi's part would explain why four of the concertos are arrangements of chamber works. The middle movement of one of them (no. 6; RV 437) is in fact in musical substance identical to that of a violin concerto already published by Le Cène in Op. 8 (no. 7; RV 242). This concordance establishes, I believe, that the chamber versions preceded the flute concerto versions. Another concerto (no. 5; RV 434) is an arrangement of a recorder concerto (RV 442).[62] Only one concerto (no. 4; RV 435) is not known from another source and may therefore have been composed by Vivaldi for the purpose.

All the concertos of Op. 11 except the last have manuscript concordances in reliable Italian sources. Nos. 1 (RV 207) and 3 (RV 336) appear in one of the Turin manuscripts (Giordano 30, fols 158-167 and 286-295, respectively); nos. 2 (RV 277) and 5 (RV 202) exist as nos. 9 and 3 of the Viennese (manuscript) *La cetra* (Ms. 15996); nos. 1 and 4 (RV 308) are found in the Fondo Esposti of the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", Venice (Busta 55 no. 133, fols 8r-9v and 55r-58v, respectively; both marked "per la Signora Anna Maria"). The first and fifth concertos also appear in German manuscript scores and parts. No. 6 (RV 460), expressly allotted to the oboe, is a variant of no. 3 in Le Cène's "own" *La cetra*, where it appears as a violin concerto (RV 334).

The source pattern of Op. 12 is far from clear: two concertos, nos. 3 (RV 124) and 5 (RV 379), are found among the Turin manuscripts (Giordano 29, fols 130-131 [incomplete], and Giordano 30, fols 147-157), one of them (no. 5) also in parts in the Dresden collection (Mus. 2389-O-64). For three concertos, nos. 1 (RV 317), 2 (RV 244) and 6 (RV 361), no concordant sources are known, and for another, no. 4 (RV 173), only a later copy in parts, probably derived from the print (Lund, Kraus 88). This is all difficult to interpret but seems to point to a direct transmission of the works concerned from

Vivaldi to Le Cène; one nevertheless wonders why so little of this collection was disseminated in Italy and Germany.

In sum, Opp. 10, 11 and 12 all look like sets assembled by Le Cène or one of his assistants in order to make up three collections of six concertos relatively easy to produce and to sell. Sales must, however, have been disappointing: the numbers of extant copies of the three volumes are considerably lower than those of the fully authenticated Opp. 8 and 9.

After *Opera duodecima*

No works by Vivaldi were published by Le Cène after the Opp. 10-12 group in 1729. One can never exclude that this was a decision from Le Cène's side, but as things stand the odds seem in favour of Vivaldi's attitude as being the decisive factor. In a well-known and oft-cited letter from Edward Holdsworth to Charles Jennens dated 13 February 1733, Holdsworth quotes Vivaldi's decision not to publish any new concertos, "because he says it prevents his selling his compositions in MSS which he thinks will turn more to account".[63] Now, it seems that a generous number of "free" copies became a possibility only when the composer or his dedicatee brought in money to help finance publication – not when the edition was entirely at the expense of the publisher. This probably means that Vivaldi received at most only a few copies of his Amsterdam editions such as *L'estro armonico*, *Il cimento* and *La cetra*. The delay in the publication of *La stravaganza* makes one have even more doubts about the provision of author's copies. If one accepts the hypothesis that Vivaldi's Opp. 5-7 and 10-12 were published without his consent or even knowledge, he may well have received *nothing at all* for those publications. So it is easily to understand how Vivaldi could expect a higher financial yield from selling his concertos in manuscript himself.

Reprinting Opp. 1 and 2

Estienne Roger not only published the first editions of Vivaldi's Opp. 3-12: he also reprinted the composer's Opp. 1 and 2. Op. 1 came out with the plate-number 363, which points, together with its advertisement in the *Post Man* of 1 October 1715, to 1715 as the year of publication.[64] The dedication of the 1705 Sala edition to Count Annibale Gambara was omitted.

It is somewhat more difficult to date Roger's new edition of Vivaldi's Op. 2, first published in Venice by Antonio Bortoli in 1709. Since the reprint appears in Roger's *Catalogue* of 1712, the time-frame is, let us say, 1710-1712. Since the collection does not seem to have played a role in the publishing war between Roger and Mortier, which lasted from 1708 to early 1711, this time-frame can be narrowed to 1711-1712. The remark in the imprint about the availability of a catalogue, however, seems to point to publication in 1712, since this cannot refer to anything other than the stock catalogue of 1712, already mentioned several times. For the time being, therefore, 1712 seems the best estimate of a publication date for Roger's edition of Vivaldi's Op. 2.[65]

The now redundant dedication to Frederick IV of Denmark was not repeated. It appears possible that the reprint was, if not actually suggested, at all events authorized by Vivaldi. If this is indeed so, it is possible that Vivaldi sent Roger a copy of the Venetian edition together with the score of *L'estro armonico* and/or *La stravaganza*.

Overview of the datings

If we compare the dates proposed in the above sections with those found in the most widely used bibliographical literature on Vivaldi, the following picture emerges:

Collection	Pincherle 1948	Lesure 1969	Ryom 1974 | 1986	New Grove 1980 (Talbot/Ryom) | Talbot 1993	Our dates
Opus 1	vers 1712-1713	1715	- | ?		1715
Opus 2	vers 1712-1713	c. 1711-1712	- | avant 1712	1712-1713 | -	1712
Opus 3	1712	1711	1711 | avant 1712	1712 | 1711	1711
Opus 4	vers 1712-1713	c. 1712-1715	etwa 1714 | 1715 (?)	c1712-13 | 1714 (possibly earlier)	1716
Opus 5	vers 1716	1716	1716	c1716 | 1716	1716

Opus 6	vers 1716-1717	-	1716-1721	c1716 | soon after 1716	1719
Opus 7	vers 1716-1717	-	1716-1721	c1716-1717 | soon after 1716	1720
Opus 8	c. 1725	1725	1725	c1725 | 1725	1725
Opus 9	1728	1727	1727	1727	1727
Opus 10	vers 1729-1730	-	etwa 1728 | ca. 1728	c1729-1730 | 1728	1729
Opus 11	vers 1729-1730	1729	1729	c1729-1730 | 1729	1729
Opus 12	vers 1729-1730	1729	1729	c1729-1730 | 1729	1729

What have we gained in relation to the first serious attempt at establishing dates of publication for Vivaldi's works, made roughly half a century ago by Pincherle (1948)? In general, Pincherle's dates are not bad at all, based as they are on his good knowledge of the history of the Roger-Le Cène firm. But his dates are not exact in most cases. Lesure was able, in 1969, by using notices in various contemporary newspapers such as the *Amsterdamsche Courant* and the *Gazette d'Amsterdam*, to assign various publications to precise years. The dates given by Talbot and Ryom, presented in various publications of the 1970s, 1980s and early 1990s, vary slightly from occasion to occasion, but do not deviate markedly from Lesure's.

The most important shifts in publication dates proposed in the present contribution are those for Op. 4 (*La stravaganza* – from about 1712-1713 to 1716) and for the concertos of Opp. 6 and 7 (from about 1716-1717 to 1719 and 1720, respectively). That *La stravaganza* fooled previous researchers regarding its "true" year of publication is not surprising: its present dating is based upon an understanding of the use of plate-numbers by Roger during the period of their introduction (1713-1716). Pincherle's and Lesure's contention that plate-numbers could not be used for dating during those years has probably discouraged researchers from analysing in depth the numbers of the new publications from the period in question, which included *La stravaganza*. But that the "true" dates of Opp. 6 and 7 have eluded earlier investigators is harder to understand. Ever since Lesure's publication of 1969, it was known both what the "Jeanne Roger

period" was (1716-1722) and which publisher's numbers were used during "her" period (nos. 417-500). Since there is in this instance no reason to question the allocation of numbers in ascending order (not to have done so would have been silly on the publisher's part), better estimates of the years of publication of Opp. 6 (no. 451) and 7 (no. 470) than "about 1716-1717" or "1716-1721" could easily have been made from that point (1969) onwards.

A final "small" achievement is the fixing of the publication date of Op. 10 at 1729, because of its close links to Opp. 11 and 12.

Reissues

Several of Vivaldi's collections were reissued by Roger and Le Cène, either with the addition of a publisher's number, or with a change in the imprint. Often, the latter change entails the mentioning of two publishers in the imprint. Such reissues exist for most of the Vivaldi editions. In all, seven "types" of issue can be distinguished:

ER: Estienne Roger in the imprint, no publisher's number. Editions of this kind were produced during the years 1697-1712.

ER no. (new): Estienne Roger in the imprint, with publisher's number. This situation occurs with new editions from the years 1713-1716,

ER no. (reissue): Estienne Roger in the imprint, with publisher's number. This situation occurs with reissues from the years 1713-1722 of editions from before 1713.

JR no.: Jeanne Roger in the imprint, with publisher's number. This points to new editions from 1716-1722, and reissues of those new editions during the same time-span (it is nearly impossible to distinguish between these two cases).

ER&LC no. (reissue): Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène in the imprint, with a publisher's number lower than 500. This usually indicates a reissue by Le Cène of a new edition from before the Jeanne Roger period.

LC no. (reissue): Michel-Charles Le Cène in the imprint, with a publisher's number lower than 500. This usually refers to a reissue by Le Cène of a new edition from the Jeanne Roger period.

LC no. (new): Michel-Charles Le Cène in the imprint, with a publisher's number higher than 500. This refers to a new edition brought out by Le Cène in the years 1723-1743.

A table can now be drawn up to show the various issues of the twelve Vivaldi *opera* published by the Roger-Le Cène firm, noting the number of extant copies of each (so far as those are recorded by RISM):

Collection	Year of first issue	ER new 1711-1712	ER no. new 1713-1716	ER no. reissue 1713-1723	JR. no. 1716-1722	ER&LC no. reissue 1723-1743	LC no. reissue 1723-1743	LC no. new 1723-1743
Opus 1	1715		6			5		
Opus 2	1712	9						
Opus 3	1711	4		4		12		
Opus 4	1716		5			1		
Opus 5	1716				2		3	
Opus 6	1719				5		3	
Opus 7	1720				8		1	
Opus 8	1725							18
Opus 9	1727							10
Opus 10	1729							5
Opus 11	1729							5
Opus 12	1729							7

The following picture emerges from these figures. The volume of solo sonatas, Op. 2, was the least durably successful work of all: no new issue was printed after its first release in 1712. All other *opera* originally published with an Estienne or Jeanne Roger imprint (1715-1720) were reissued during the Le Cène period. In the case of an original Estienne Roger imprint, Le Cène simply added his name to the plate, creating the (strictly speaking, impossible) imprint "Chez Estienne Roger et Michel-Charles le Cène". In the case of an original

Jeanne Roger imprint, Le Cène substituted his own name for that of his sister-in-law, as if wishing to erase the memory of her share in the publishing business. It seems, surprisingly, that *L'estro armonico* (Op. 3) enjoyed a wider dissemination through issues produced in the Le Cène period than it had known during the Roger period.

The figures show that the dissemination of *La stravaganza* (Op. 4) lagged behind those of the other three titled volumes (Opp. 3, 8 and 9) quite considerably. Of the editions brought out by Le Cène, *Il cimento* (Op. 8) and *La cetra* (Op. 9) were far more succesful than the three associated volumes Opp. 10-12.

Prices

From the catalogues brought out by Estienne Roger in 1712 and 1716 and by Michel-Charles Le Cène in 1725 and 1735,[66] prices are known for the complete output of the publisher's house, including Vivaldi's works. Although Roger's and Le Cène's prices sometimes varied over the years, this was not the case for the twelve *opera* of Vivaldi. The following table gives an overview of the prices in Dutch guilders. Numbers after the colon refer to *stuivers* (20 *stuivers* = 1 guilder), to which we have added the prices asked by Jean-Pantaléon Le Clerc as Le Cène's agent in Paris according to his (Le Clerc's) catalogues from the years 1734-1737:[67]

Collection	Year of first issue	Contents	Dutch price	Le Clerc
Opus 1	1715	12 trio sonatas	4	9 liv.
Opus 2	1712	12 violin sonatas	3:10	8 liv.
Opus 3	1711	12 concertos	10	24 liv.
Opus 4	1716	12 concertos	10	24-25 liv.
Opus 5	1716	4 violin sonatas and 2 trio sonatas	3	8 liv.
Opus 6	1719	6 concertos	5	12 liv.
Opus 7	1720	12 concertos	10	24-25 liv.
Opus 8	1725	12 concertos	12	30 liv.

Opus 9	1727	12 concertos	10	24-25 liv.
Opus 10	1729	6 flute concertos	6	14-15 liv.
Opus 11	1729	6 concertos	6	15 liv.
Opus 12	1729	6 concertos	6	15 liv.

The picture arising from these figures is rather consistent. A set of twelve concertos cost 10 or 12 guilders; one with six, 5 or 6. The prices of collections of solo and trio sonatas were lower, depending on the number of works (six or twelve) and the degree of "originality" (first edition or reprint).

If one compares the prices of Vivaldi's works with those of other Roger editions of similar kind, it appears that they were neither more nor less expensive than their counterparts. But they were certainly cheaper in Roger's shop than when one had to buy them in manuscript from the composer himself, if we are to believe Edward Holdsworth who wrote in 1733 that Vivaldi expected payement of one guinea per concerto – in eighteenth-century currency one guinea equalled 10 guilders, 10 *stuivers* – about the price of a set of twelve concertos in an Amsterdam edition.

Works by Vivaldi in anthologies

Estienne and Jeanne Roger published various concertos by Vivaldi, all for one or more violins and strings, in multi-authored collections (anthologies). Invariably, the composers concerned are named on the title-pages of those volumes, but in all cases but one the individual works they contain are not assigned to specific authors. In those cases, a piece-by-piece analysis as well as an extensive search for concordant sources is needed to produce a complete and reliable set of composer-identifications. For the volumes under consideration, this has only been done partially, which means that the picture of their contents given here is still far from complete.

The first anthology containing a contribution by Vivaldi is that titled *Concerts à 5, 6 et 7 instruments*, published by Estienne Roger with the number 188.[68] This number lies within the sequence of numbers I have assigned to the year 1714 in an earlier section of this contribution. The opening concerto in this publication, for four violins, viola and continuo, appears to be by Vivaldi, in the light of a

reliable manuscript concordance (Vienna, E.M. 148d; RV 276). The presence of four violin parts seems to point to the time of *L'estro armonico* as the period of composition. It is impossible to say whether the piece reached Roger directly from Vivaldi or via another route.

The *Concerts à 5, 6 et 7 instruments* were dedicated by Roger personally to Leon d'Urbino, an Italian merchant resident in Amsterdam. From the letter of dedication it appears that D'Urbino came from a family with a distinguished record in the world of commerce, that Roger was personally acquainted with him and that he (D'Urbino) had heard the concertos in live performance and had applauded them. It does not emerge on what occasion or even on what kind of occasion D'Urbino heard the pieces. The dedication also speaks of favours done by D'Urbino to Roger and of the latter's obligation to repay them. This may mean that D'Urbino advanced money to finance the publication of the anthology, but this is not stated in an overt way. It may even mean, too, that D'Urbino, who had commercial ties with Venice, had helped to obtain the scores.

At least one concerto by Vivaldi is included in the *VI Concerts à 5 et 6 instruments*, issued as no. 417 by Jeanne Roger in the autumn of 1716.[69] The sixth concerto of the set can be ascribed to Vivaldi in view of a trustworthy manuscript concordance (Dresden, Mus. 2389-O-117; RV 195). It is impossible to tell whether the printed source predates or postdates the manuscript one. Equally unclear is the route by which it reached Roger. No search has been made for possible other compositions by Vivaldi in the set.

Several Vivaldi concertos are contained in the *Concerti a cinque* brought out by Jeanne Roger with the publisher's numbers 432-433.[70] Our dating method tells us that this collection was issued in 1717. The collection is exceptional in that its individual pieces are prefaced by their composer's name. So far, no reason has emerged to contest the authenticity of the three concertos expressly attributed to Vivaldi (nos. 6, 8 and 12). The manuscript tradition of these concertos varies quite a lot in extent, but, if anything, it confirms their authenticity. For one of them (Concerto VI; RV 220) no manuscript source is known. Another (Concerto VIII; RV 364) has exactly one manuscript concordance (Schwerin, Ms. 5564).

But the third Vivaldi concerto in the *Concerti a cinque* (Concerto XII; RV 275) is found in (1) a set of manuscript parts following the text of the print closely (Zürich, AMG XIII 1072), (2-3) in two further sets of manuscript parts in a slightly discrepant version (Vienna, E.M. 148e; Lund, Engelhart 190), and, finally, in (4) a manuscript score (Darmstadt, Ms. 411/1, written out by Johann Christoph Graupner in

1721-1722, now lost) with a different middle movement and identified there as a concerto for either violin or transverse flute (RV 275a).[71] The Zürich parts are certainly derived from the print directly or indirectly; the Vienna and Lund parts seem to represent an independent manuscript tradition, while Graupner's score appears to be an arrangement of the Vienna-Lund version (perhaps the new middle movement was added for the sake of the flute, as a possible solo instrument?). Johann Gottfried Walther made an organ arrangement of this concerto, mostly following the Vienna-Lund version; on that occasion Joseph Meck was given as the original composer ("Concerto del Signor Meck").

We interpret the existence of differences between the published and Vienna-Lund manuscript versions as meaning that the former version represents an earlier state of the concerto than the latter. If Walther's arrangement is roughly contemporary with Bach's concerto arrangements, it must date from c.1713-1714, which brings its examplar back in time to c.1712-1713 at the latest. If this is true, then Roger's publication of 1717 may originate in a submission c.1711-1712, perhaps coming directly from Vivaldi. It assigns Concerto XII to the same "layer" of Vivaldi's works as the concertos of *La stravaganza*. It is uncertain whether this applies equally to the Concertos VI and VIII of the *Concerti a cinque*, but in view of Roger's *modus operandi* regarding the Vivaldi *Einzeldrucke* this is at least a possibility.

One or two concertos by Vivaldi, finally, might be included in the *VI Concerti a cinque stromenti* brought out by Jeanne Roger with the publisher's number 448, but we are less sure of this than in the preceding cases.[72] Because of its publisher's number, the collection may be dated 1719. Vivaldi is among the five composers mentioned on the title-page, but it is not clear for which concerto he is responsible. The compiler of *Select Harmony* (London: John Walsh, [1730]) deemed the sixth concerto ("RV 338") Vivaldian enough to include it in his anthology, together with a selection from Vivaldi's Opp. 6, 7, 8 and 9. But the work carries the attribution "di Signor Meck" (= Joseph Meck) in a manuscript in Schwerin (Ms. 3641); subsequently, the concerto was transferred to Ryom's *Anhang* (as RV Anh. 65).[73] No. 4 of the *VI Concerti* passed, in Pincherle's eyes, the entrance test for the Vivaldian canon on grounds of style,[74] but not in those of Ryom, who relegated it to the *Anhang* (RV Anh. 15). So it is still an open question which concerto or concertos of the *VI Concerti* are by Vivaldi, if any. The one thing that we know for certain is that the anthologist believed one (or two) of the concertos to be by him,

assuming that he did not mention Vivaldi's name solely for commercial reasons.

If we look back on the four Roger anthologies with concertos by Vivaldi, it strikes us how those concertos tend to occupy either the first or the last place in the "six-packs" – places that often possess a special significance within the set. This may indicate a special value ascribed to Vivaldi's concertos by Roger (and, in fact, speak in favour of Vivaldi's authorship of the sixth concerto of the *VI Concerti*, no. 448), but this remains a somewhat hypothetical interpretation.

For completeness' sake we must mention the concertos by Vivaldi that were included in anthologies brought out during the 1730s by Le Cène's Amsterdam competitor Gerhard Fredrik Witvogel.[75] The two collections in question are companion volumes titled *6 Concerti a cinque stromenti ... Libro primo-secondo* and published as Witvogel's nos. 35 ([1734]) and 48 ([1736]). Both sets contain two concertos by Vivaldi (no. 35: RV 189, 341; no. 48: RV 179, 513). Witvogel was a publisher notorious for his piracy, so direct contact between him and Vivaldi can probably be ruled out, even if we discount Vivaldi's negative attitude at that time towards having his concertos published. Witvogel must therefore have "tapped into" the manuscript tradition. But if we investigate extant manuscript sources of the four concertos concerned, their number and nature appear to vary quite a bit.

Witvogel's *Libro secondo* is the sole known source for its Concerto VI, scored by Vivaldi for two violins and strings (RV 513). For Concerto III of the same volume (RV 179) and Concerto IV of the *Libro primo* (RV 341), single manuscript versions are preserved among the Dresden manuscripts, while no fewer than four manuscript versions of Concerto I of the *Libro primo* (RV 189), for the most part highly reliable, can be traced in various libraries. Hitherto, therefore, no doubts have been raised about the authenticity of the four Vivaldi concertos published by Witvogel, whose publications seem to bespeak a circulation of Vivaldi's works in good manuscript versions in the Dutch Republic during the 1730s.

Vivaldi in the *Nachlass* of Le Cène

The inventory of his estate prepared after Le Cène's death in 1743 lists the numbers of remaining copies of *every* single edition of the firm, together with the number and weight of the plates, if these,

too, were still extant.[76] For the Vivaldi editions, we can give the following overview:

Collection	Bound copies	Unbound copies	Number of whole and half plates and weight in pounds	Valuation
Opera prima		20	27/4/63	*f* 29:08
Opera seconda		22		*f* 2:04
Opera terza		51	95/28/230	*f* 143:0
Opera quarta		15	69/19/178	*f* 85:04
Opera quinta		45		*f* 6:15
Opera sesta		23		*f* 13:16
Opera settima		39	69/8/144$^1/_2$	*f* 86:17
Opera ottava	2	22	78/19/168	*f* 111:02
Portrait of Vivaldi			1/-/1	*f* 0:8
Opera nona	1	50	53/15/170	*f* 105:10
Opera decima		34	41/4/91$^1/_2$	*f* 53:08
Opera undecima		29	43/15/91	*f* 50:14
Opera duodecima		33	44/9/85$^1/_4$	*f* 50:10

It is difficult to interpret all the details present in these figures, but some preliminary remarks can be made. It is significant that individually bound copies existed only for the most recent "authentic" volumes (*Il cimento*, *La cetra*). The numbers of unbound copies still unsold in 1743 are difficult to draw inferences from, since we do not know whether they represent the original, or a later, issue (Opp. 8-12) or a reissue (Opp. 1-7). It is understandable that the plates of Op. 2, the little-sold violin sonatas, were not kept. That the plates of Opp. 5-6 were destroyed (or perhaps re-used) is more remarkable. Because the numbers of unsold copies never exceeds 51 – and these must all belong to the last issue in print – I believe that the number of copies run off at the same time for a given issue cannot

have been much higher. For the first issue of a new edition, of which a number of copies would immediately go to the composer, the dedicatee (if applicable), current customers and agents, I would think in terms of a number around 100. For a reprint or a reissue of a first edition the number must have been even smaller: perhaps in the region of 50 or 60 (higher numbers are found in some exceptional cases).[77]

The last column of the table gives the combined valuation of copies and plates, as determined by the appointed valuers, the music publisher Gerhard Fredrik Witvogel and Le Cène's friend the composer Pietro Antonio Locatelli. It is easy to see that the presence (or not) and then the number (or weight) of plates played a dominant role in the valuation of the stock. But the number of remaining copies was certainly not a negligible factor, as can be shown by the following very simple and informal statistical analysis. This same analysis will reveal that there was one opus that was valued more highly than the number of remaining copies and the weight of the plate would ordinarily justify.

If we divide the valuation of each opus by the weight (in pounds)[78] of the plates, we obtain an estimate of the perceived value of the plates per unit-weight, disregarding the effect of the number of remaining copies. If one plots the perceived unit value of the plates against the number of remaining copies, there appears to be a clear effect made by the latter, in the sense that a higher number of copies corresponds with a higher unit plate-weight value. If we extrapolate from the recorded numbers of remaining copies (which range from 15 to 51) to imagine a situation of zero copies, a pound of plate-weight appears to be valued at about 0:8 (eight *stuivers*). With approximately 15 printed copies, the value of one pound of plate-weight is about 0:9; with 50 printed copies, about 0:12. This rule of thumb applies pretty well to all volumes for which both copies and plates were to hand in 1743.

There is, however, one exception to the rule that the valuation was based on the number of plates (which was, of course, directly proportional to the size of the edition and, in general, also to the price per copy as set down in the catalogues) in combination with the number of remaining copies. The exception is not unexpected, perhaps: *Il cimento ... Opera ottava*. Despite the relatively small number of copies (22), its perceived value per unit weight was about 0:13. This must mean either that (at least, in the eyes of the valuers) the 22 unbound and two bound copies of Vivaldi's Op. 8 were seen as especially saleable, or that the collection was viewed as having future

reprint potential (or perhaps both). The recent reprints of the opus by the Le Clerc in Paris may have informed this judgement; if not, they at least justified it.

The "manuscript section" of the inventory of Le Cène's estate lists two manuscripts containing works by Vivaldi: a set of "6 Concerts a plusieur party" (sic) and a volume with "Sonate a violino solo."[79] It is possible that the works in question had once been submitted for publication, since it can be shown that a considerable part of this manuscript section consisted of such works. But in the case of Vivaldi, one cannot tell for sure, since it is impossible to connect these manuscripts with any still extant.[80]

Conclusion

It seems that, in the aftermath of Pincherle's work, the attention of Vivaldi scholars has mostly focused (and still focuses) on the dissemination of Vivaldi's works through the manuscript tradition, not to that through the printing press. As against many genuinely important, often voluminous, studies of the transmission of Vivaldi's works in manuscript, we find virtually no studies that concentrate on the early published sources of the same works. Ryom's "small" *Verzeichnis* (1974, 1979) lists the prints only after the dubious and spurious works. The same author's "big" catalogue (1986) begins by listing the (four) manuscript sets, and only then moves on to the (twelve) printed ones, even though the first, as a group, date from a later period than the second and are much less representative of Vivaldi's total output than the second. The allocation of RV numbers does not take into consideration whether or not the works were available in published editions during the eighteenth century. Rather the reverse: when a manuscript and a printed version of the "same" concerto differ (for example, by having non-concordant middle movements) the manuscript version is *a priori* given the regular RV number, the printed version the number followed by "a". This occurs in situations where it can be argued that the manuscript version represents a later "state" than the printed one as well as where the reverse seems to obtain.

I surmise that the relative lack of attention paid to the dissemination of Vivaldi's music in published form is primarily due to the availability of large quantities of authoritative autographs and primary copies both in Italy (Turin) and outside (Dresden, Manchester), and also to the fact that only about a fifth of the known

instrumental output was published in any shape or form during his lifetime (not to speak of the vocal works). An additional factor may have been (and may still be) the extremely small number of examples of published works by Vivaldi surviving in Italian libraries. (One should concede, in fairness, that not all scholars have had the easy access that I enjoy to primary sources in the Netherlands (and, for that matter, in Brussels, Paris and London) – sources that allow the Dutch editions of Vivaldi's music to be studied in a fuller context.) Obviously, the cited factors have together led to an unintentional way of thinking that the printed transmission of Vivaldi's work is a matter of secondary importance in comparison with the manuscript transmission.

At this point I would therefore like to "break a lance" for the early published versions of Vivaldi's works. As we have seen, most of Roger's and Le Cène's editions of his works were based on exemplars sent by the composer to Amsterdam. One cannot deny that the four "big" volumes (Opp. 3, 4, 8 and 9) represent well-thought-out and well-edited versions of the works they include. To a large extent, this applies also to those included in Opp. 5-6 and 10-12, as well as to the reprints of Opp. 1-2. Only with Op. 7 and the works appearing in anthologies are we on less firm ground.

It is only natural for a composer, knowing that his music will appear in print, to pay special attention to the musical texts of the works concerned – more so than in cases where works are circulated in the form of a manuscript, which can be the intended source only for a handful of further manuscript copies, if that. A careful study of the publication and dissemination of Vivaldi's works by the Amsterdam publishing house of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène therefore seems worthwhile.

Select literature

AHNSEHL 1981
P. Ahnsehl, *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, in W. Reich (ed.), *Vivaldi-Studien: Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981, pp. 59-72.

BECKMANN 1973
K. Beckmann, *Zur Echtheitsfrage des Concerto RV 275*, "Vivaldi informations", 2, 1973, pp. 7-16.

BECKMANN 1974
K. Beckmann, *A. Vivaldi oder J. Meck? Zum Echtheitsproblem des Concerto*

P 217, in *Report of the Eleventh Congress [of the International Musicological Society] Copenhagen 1972*, W. Hansen, Copenhagen, 1974, pp. 253-256.

BRIZI 1986
B. Brizi, *Vivaldi a Vicenza: Una festa barocca del 1713*, "Informazioni e studi vivaldiani", 7, 1986, pp. 35-54.

DRUMMOND 1980
P. Drummond, *The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies*, Clarendon Press, Oxford, 1980.

EVERETT 1984
P. Everett, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I*, "Informazioni e studi vivaldiani", 5, 1984, pp. 23-52.

EVERETT 1984a
P. Everett, *A Roman Concerto Repertory: Ottoboni's "What Not?"*, "Proceedings of the Royal Musical Association", 110, 1983-1984, pp. 62-78.

EVERETT 1985
P. Everett, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, "Informazioni e studi vivaldiani", 6, 1985, pp. 3-56.

EVERETT 1986
P. Everett, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III*, "Informazioni e studi vivaldiani," 7, 1986, pp. 5-34.

FECHNER 1981
M. Fechner, *Neue Vivaldi-Funde in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, in W. Reich (ed.), *Vivaldi-Studien: Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981, pp. 42-58.

FECHNER 1988
M. Fechner, *Bemerkungen zu einigen Dresdner Vivaldi-Manuskripten: Fragen der Vivaldi-Pflege unter Pisendel, zur Datierung und Schreiberproblematik*, in A. Fanna and G. Morelli (eds.), *Nuovi studi vivaldiani: Edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Florence, 1988, pp. 775-784.

GRATTONI 1983
M. Grattoni, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, "Informazioni e studi vivaldiani", 4, 1983, pp. 3-19.

HELLER 1971
K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971.

LANDMANN 1981
O. Landmann, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, in W. Reich (ed.), *Vivaldi-Studien: Referate des 3. Dresdner*

Vivaldi-Kolloquiums, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981, pp. 101-167.

LESURE 1969
F. Lesure, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*, Société Française de Musicologie, Paris, 1969.

MOSER 1958
H.J. Moser (ed.), *Johann Gottfried Walther. Gesammelte Werke für Orgel*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and Akademische Verlag, Graz, 1958.

PINCHERLE 1948
M. Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Floury, Paris, 1948.

RASCH 1995
R.A. Rasch, *I manoscritti musicali nel lascito di Michel-Charles Le Cène (1743)*, in A. Dunning (ed.), *Intorno a Locatelli*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995, pp. 1039-1070.

RASCH 1996
R.A. Rasch, *Roger and his Italians*, paper read to the study weekend "Il violino illuminato", London, 12-13 January 1996.

RISM XVIII
F. Lesure (ed.), *Recueils imprimés XVIIIe siècle*, Henle, Munich, 1964.

RYOM 1967
P. Ryom, *La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J.S. Bach*, "Dansk Årbog for Musikforskning", 5, 1966-1967, pp. 91-111.

RYOM 1973
P. Ryom, *Les catalogues thématiques et "La cetra"*, "Vivaldi informations", 2, 1973, pp. 27-59.

RYOM 1974
P. Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: Kleine Ausgabe*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974, 2/1979.

RYOM 1986
P. Ryom, *Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi: Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødring, Copenhagen, 1986.

SACCARDO 1992
M. Saccardo, *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, "Informazioni e studi vivaldiani", 13, 1992, pp. 17-22.

SCHULENBERG 1993
D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, Gollancz, London, 1993.

SCHULZE 1972
H.-J. Schulze, *J.S. Bach's Concerto-Arrangements for Organ: Studies or Commissioned Works?*, "The Organ Yearbook", 3, 1972, pp. 4-13.

SCHULZE 1978
H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen: Studien- oder Auftragswerke?*, "Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft", 1973-1977, 1978, pp. 80-100.

SCHULZE 1981
H.-J. Schulze, *Neue Ermittlungen zu J.S. Bachs Vivaldi-Bearbeitungen*, in W. Reich (ed.), *Vivaldi-Studien: Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981, pp. 32-41.

SELFRIDGE-FIELD 1995
E. Selfridge-Field (ed.), *Antonio Vivaldi. «The Four Seasons» and Other Violin Concertos in Full Score: Opus 8, Complete*, Dover, New York, 1995.

TALBOT 1973
M. Talbot, *A Question of Authorship*, "Vivaldi informations", 2, 1973, pp. 17-26.

TALBOT 1978
M. Talbot, *Vivaldi's Manchester Sonatas*, "Proceedings of the Royal Musical Association", 104, 1977-1978, pp. 20-29.

TALBOT 1980
M. Talbot, *Vivaldi's op. 5 Sonatas*, "The Strad", 90, 1980, pp. 678-681.

TALBOT 1986
M. Talbot, *Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhof*, "Informazioni e studi vivaldiani", 6, 1985, pp. 57-63.

TALBOT 1987
M. Talbot, *Vivaldi and the Empire*, "Informazioni e studi vivaldiani", 8, 1987, pp. 31-51.

TALBOT 1990
M. Talbot, *"Lingua romana in bocca veneziana": Vivaldi, Corelli and the Roman School*, in P. Petrobelli and G. Staffieri (eds.), *Studi Corelliani, IV*, Olschki, Florence, 1990, pp. 303-318.

TALBOT 1992
M. Talbot, *The Genuine and the Spurious: Some Thoughts on Problems of Authorship concerning Baroque Compositions*, in A. Fanna and M. Talbot (eds.), *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, Olschki, Florence, 1992, pp. 13-23.

TALBOT 1993
M. Talbot, *Vivaldi*, Dent, London, 3/1993.

TIMOUTH 1961
M. Tilmouth, *A Calendar of References to Music in Newspapers published in London and the Provinces*, "Royal Musical Association Research Chronicle", 1, 1961, pp. 1-107.

VLAARDINGERBROEK 1995
K. Vlaardingerbroek, *Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands*, "Informazioni e studi vivaldiani", 16, 1995, pp. 91-121.

* Dr Rudolf Rasch, Music Department, University of Utrecht, Kromme Nieuwegracht 29, 3512 HD Utrecht, Netherlands.

[1] The author wishes to thank Michael Talbot and Kees Vlaardingerbroek for various ideas and pieces of information communicated to him privately during the preparation of the article. Naturally, he takes full responsibility for the final content.

[2] See TALBOT 1993, p. 34, for a discussion of the possibility that the 1705 edition of Vivaldi's Op. 1 was a reprint of an earlier first edition of 1703.

[3] The standard work on the firm is LESURE 1969.

[4] Their publication was advertised on 22 May 1710 in the *Amsterdamsche Courant*. The fact that Corelli's authorship of the ornamentation in this edition was never contested during the eighteenth century is a strong argument in favour of its authenticity. Moreover, it is difficult to imagine that Corelli would have co-operated with Roger as publisher of his Op. 6 if the latter had earlier abused his name for the sake of a cheap commercial success. Thus, unless firm evidence to the contrary emerges, one must assume that the ornamentation in Roger's 1710 edition of Corelli's Op. 5 is genuine. See RASCH 1996.

[5] See especially O.E. DEUTSCH, *Music Publishers' Numbers*, Association of Special Libraries and Information Bureaux, London, 1946, also published in German as *Musikverlagsnummern*, Merseburger, Berlin, 1961, and D.W. KRUMMEL, *Guide for Dating Early Published Music*, Boonin, Hackensack, and Bärenreiter, Kassel, 1974. In fact, these works are totally inadequate with regard to the Roger firm (cf. DEUTSCH 1961, pp. 19-21, and KRUMMEL 1974, p. 147).

[6] An example of an extant printer's score is that of the *Sei concerti armonici* by Count Unico Wilhelm van Wassenaer, copied down by Carlo "Bacciccia" Ricciotti for the latter's edition of the *Concerti*, The Hague, 1740. The score survives in the music collection of Twickle Castle in Overijssel (The Netherlands), once the country mansion of the Van Wassenaer family.

[7] Especially HELLER 1971, EVERETT 1984-1986.

[8] A facsimile edition of *L'estro armonico* was published by Performers' Facsimiles, New York, *sine anno* (ca. 1993).

[9] I assume, for the time being, that Albinoni was among the first Italian composers approached by Roger, but there is no evidence that he was in any way an intermediary between Roger and Vivaldi.

[10] TILMOUTH 1961, p. 80; LESURE 1969, p. 48.

[11] PINCHERLE 1948, p. 300.

[12] Perhaps the sole copy surviving in Italy today, that in the Biblioteca Civica of Vicenza, was once one of the author's copies. Coincidence or not, Vivaldi happened to be in Vicenza in May 1713 for the staging of his first opera, *Ottone in villa*; see BRIZI

1986. The coincidence becomes the more striking when we learn that Vivaldi was paid for his playing (and for that of three other violinists, who included his father) during various church services; see SACCARDO 1992. Although the performance of instrumental music is not mentioned explicitly, concertos from *L'estro armonico* may well have served as instrumental music for those services.

[13] RYOM 1986, p. 615.

[14] HELLER 1971, p. 141.

[15] This is considered by RYOM (1986, p. 679) to be an earlier version, but I find this hard to reconcile with the analogous Naples versions of Op. 4 no. 11 (RV 204; Mss. 11150-11154), dated 1727, and of Op. 9 no. 6 (RV 348; Mss. 11144-11149), dated 1733.

[16] LESURE 1969, pp. 27-28, no. 19. I am using a photocopy of this catalogue kindly put at my disposal by Klaus Hortschansky.

[17] LESURE 1969, p. 28, no. 20, and pp. 57-87. I am using a photocopy of this catalogue kindly put at my disposal by Klaus Hortschansky.

[18] LESURE 1969, p. 84.

[19] For the titles not yet present in the catalogues of 1706 but included in the catalogue of 1708 yet another method has been applied by Lesure, by excluding the first time limit and including the second one: "c.1707-1708". This is, in fact, the method we have adopted for situations of this kind.

[20] LESURE 1969, pp. 23-24; PINCHERLE 1948, 1, p. 295.

[21] The hypothesis that new editions with numbers between 110 and 131 are collectively earlier than those with numbers between 182 and 199 is difficult to prove. However, the first series includes, for example, vols. 9-12 of the *Oude en Nieuwe Hollantsche Boerenlietjes en Contredansen* (nos. 110-113); the second series, vol. 13 (no. 186). Corelli's *Concerto grossi*, Op. 6, the next-to-highest number of the second series, was certainly not published before the very end of 1714. So far, no evidence has appeared to contradict the hypothesis advanced.

[22] TILMOUTH 1961, p. 89; LESURE 1969, p. 52.

[23] TILMOUTH 1961, p. 90; LESURE 1969, p. 52.

[24] TILMOUTH 1961, p. 92; LESURE 1969, p. 52.

[25] Or *faute de pis*?

[26] Dolfin's surname became, Tuscan fashion, "Delfino" on the engraved title-page.

[27] A known case of the reverse procedure is Le Cène's publication of the *Sonate per l'organo e'l cembalo* by Giovanni Battista Martini. The music was submitted during January-March 1740. When Le Cène embarked on the engraving later the same year, he bypassed Albinoni's trio sonatas Op. 11 and Tartini's violin sonatas Op. 2, for which the music had already been submitted much earlier. The priority accorded to engraving Martini's sonates was obviously a consequence of the money that Martini brought in via the dedicatee, Count Cornelio Pepoli. The publication history of Martini's *Sonate* will be discussed in detail in the introduction of the catalogue of the musical publications of the Roger firm the author is preparing. For the time being, see L. BUSI, *Il padre G.B. Martini: Musicista-letterato del secolo xiii*, Zanichelli, Bologna, 1891, pp. 350-353.

[28] See RASCH 1996.

[29] Pisendel's copy of Vivaldi's Op. 3 no. 7 (Dresden, Mus. 2389-O-100) is in parts, and may therefore have been prepared from an example of the edition available in Venice.

[30] An overview is given in DRUMMOND 1980, pp. 4-17; on the harpsichord transcriptions see SCHULENBERG 1993, pp. 90-109.

[31] See SCHULZE 1972, 1978, 1981.

[32] They are from no. 3 (RV 10; BWV 978, harpsichord), no. 8 (RV 593; BWV 593, organ), no. 9 (RV 230; BWV 972, harpsichord), no. 11 (RV 565; BWV 596, organ) and no. 12 (RV 265; BWV 976, harpsichord).

[33] See E. CARERI, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 14. Lord Egmont refers in the same way to Giacomo Facco's *Pensieri Adriarmonici*, Op. 1 (Jeanne Roger, nos. 469,477 [1720-1721]), and Evaristo Felice Dall'Abaco's *Concerti a più istromenti*, Op. 5 (Jeanne Roger, no. 476, [1721]). This reference was brought to my attention by Kees Vlaardingerbroek.

[34] The procedure reminds one of the (lost) *Sonate a violino solo e basso continuo ... Opera sesta* by Henrico Albicastro (Roger, [1704]) which are described in Roger's catalogues as a second part of the *Sonate a violino solo col basso continuo ... Opera quinta* (Roger, [1703]).

[35] TALBOT 1993, p. 119.

[36] The annotation actually reads "cattivo è non di Vivaldi", but it seems linguistically more apposite to read "e=and" than "è=is." In the Italian of the time accents were often added indiscriminately to the vowels of monosyllables.

[37] TALBOT 1990, p. 305, n. 4.

[38] See TALBOT 1993, pp. 97-99. I have not consulted TALBOT 1980 in my preparation of the present article.

[39] RYOM 1986, p. 24.

[40] In fact, it is the only score contained in the Wiesentheid Vivaldi collection.

[41] No other concerto in the Wiesentheid collection renders the composer's name with a "u" as third letter.

[42] The version of RV 370 that occurs in Turin, Giordano 30, fols 172r-182r, is believed to be a later reworking.

[43] Dresden, Mus. 2-O-15 is a later adaptation with three woodwind soloists by Pisendel. See HELLER 1971, pp. 118-119.

[44] EVERETT 1985, pp. 27-28.

[45] See RYOM 1967 and GRATTONI 1983.

[46] Did perhaps Johann Christian Schickhardt, Roger's agent in Hamburg, have something to do with this?

[47] TALBOT 1993, p. 168, in reference to R. ANTONETTO, *Un documento della civiltà piemontese del Settecento: Il castello di Guarene*, Grafiche Alta Editrice, Turin, 1979, p. 139. I have not been able to consult the text of this letter.

[48] LESURE 1969, p. 53. A facsimile edition of *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* has been published by Alamire, Peer (Belgium), 1991, and by Performers' Facsimiles, New York, *sine anno* (c. 1990?).

[49] EVERETT 1984, pp. 31-40.

[50] The mixture of concertos composed in the mid-1710s with ones composed well into the 1720s seems to suggest that Vivaldi wrote relatively few concertos during the intervening period running, say, from 1717 to 1723. I believe that this is not an illogical assumption in view of Vivaldi's life and career during those years. In the early 1710s he had to provide numerous concertos for the Venetian *Pietà*. Then, in the years 1713-1717, he acquired as pupils the Germans Johann David Heinichen, Gottfried Heinrich Stölzel and Johann Georg Pisendel. During the mid-1710s operatic composition and management became increasingly important in Vivaldi's career. In 1718 he left Venice for Mantua, and his main concern there was once again opera, as it was to become during his first years in Venice following his return there in 1720. But in 1723 he was involved with the *Pietà* again and was required, by special contract, to

supply two concertos every month. This may well have prompted a new orientation in favour of the concerto.

[51] LESURE 1969, p. 53.

[52] The printed copies without the letter of dedication may represent a later issue by Le Cène, produced at a time when such a letter seemed no longer to be of use.

[53] RYOM 1973, pp. 33-35, discusses errors in the published text of Op. 9, nos. 2, 3 and 6. It is fair to observe that Vivaldi's notation frequently baffled not only his publishers but also his private copyists.

[54] EVERETT 1986, pp. 16-18 (for no. 3), 18-19 (for no. 6).

[55] TALBOT 1987, pp. 38-40.

[56] The different, fully calligraphic, style of lettering on the title-pages implies that these were initially left blank, waiting for the right moment (and the right patron) before being completed. Manuscripts of this kind would be, so to speak, Vivaldi's "rapid reaction force" – weapons in his ceaseless search for opportunity. His other important sets, the "Paris" concertos and the "Manchester" sonatas, may belong to the same category. Michael Talbot suggested this interpretation to me.

[57] LESURE 1969, p. 53.

[58] Another possible explication of the absence of Op. 10 in the advertisement of 2 September is that the collection may not yet have been available for sale just then. That would imply that Op. 10 was published *after* Opp. 11-12.

[59] Op. 10 no. 1, *La tempesta di mare* = RV 433 = RV 98 for flute, oboe, violin, bassoon and continuo; Op. 10 no. 2, *La notte* = RV 439 = RV 104 for flute (or violin), two violins, bassoon and continuo; Op. 10 no. 3, *Il gardellino* = RV 90 for flute (or violin), oboe (or violin), violin and bassoon (or cello) and continuo; Op. 10 no. 6 = RV 437 = RV 101 for recorder, oboe, violin, bassoon and continuo.

[60] This seems to be the favoured opinion in the literature; see, for example, RYOM 1986, p. 32.

[61] Consider, too, Pietro Antonio Locatelli's *XII Sonate a flauto traversiere solo e basso ... Opera seconda* (author, Amsterdam, [1732]).

[62] That the recorder version is the original one is immediately clear from the key of the middle movements of the two versions. The recorder concerto has outer movements in F major, while the middle movement is in F minor. The flute concerto keeps the outer movements in F major, but the middle movement is for reasons of compass and convenience for the new solo instrument transposed to G minor – which would be an aberrant choice for an ordinary concerto in F major.

[63] TALBOT 1993, p. 60.

[64] TILMOUTH 1961, p. 92; LESURE 1969, p. 52.

[65] A facsimile edition of Roger's edition of Vivaldi's Op. 2 was published by Performers' Facsimiles, New York, *sine anno* (c.1995?).

[66] The date of this catalogue is, following LESURE 1969, usually given as 1737, but this is the date added in handwriting to a copy which left the shop that year, the copy which is reprinted in facsimile in that work. The catalogue is advertised, however, in the *Amsterdamsche Courant* of 10, 19 and 26 May 1735, so that editions that were published in 1736 and 1737 have been added in handwriting.

[67] On Jean-Pantaléon Le Clerc see A. DEVRIÈS, *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle: Les Boivin, Les Leclerc*, Minkoff, Geneva, 1976, and A. DEVRIÈS and F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français, Volume I: Des origines à environ 1820*, Minkoff, Geneva, 1979, pp. 95-97. The Roger-Le Cène items are listed in the *Catalogue général de musique imprimée ou gravée*

en France, ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage (Paris, 1734 and 1737).

[68] RISM XVIII, p. 146. The title page cites Martino Bitti, Antonio Vivaldi and Giuseppe Torelli as the composers.

[69] RISM XVIII, p. 146. Other composers mentioned on the title-page are Giovanni Mossi and Giuseppe Valentini.

[70] RISM XVIII, pp. 143-144. Other composers represented are Giuseppe Sammartini, Alessandro Marcello, Giuseppe Valentini, Giacomo Rampin, Francesco Maria Veracini, Luca Antonio Predieri and Tomaso Albinoni. See TALBOT 1973 on a possible contribution by Vivaldi to Concerto XI by Albinoni.

[71] See the discussion in Beckmann 1973. TALBOT (1992, p. 19) considers the concerto RV 275 atypical for Vivaldi from a stylistic point of view.

[72] RISM XVIII, p. 144. Other composers mentioned on the title-page are Francesco Maria Veracini, Giuseppe Matteo Alberti, Salvini and Giuseppe Torelli.

[73] See TALBOT 1993, p. 104, n. 19, in reference to K. BECKMANN, *Joseph Meck (1690-1758): Leben und Werk des Eichstätter Hofkapellmeisters* (dissertation, Bochum, 1975). See also BECKMANN 1974.

[74] PINCHERLE 1948, vol. 2, p. 25, following A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 2/1927, p. 105.

[75] See A. DUNNING, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, Oosthoek/VNM, Utrecht, 1966.

[76] For a discussion of the manuscript section of the inventory see RASCH 1995.

[77] Of Corelli's *Concerti grossi*, Op. 6, at least 300 copies were printed in 1713, although these were not distributed publicly before 1714-1715; see RASCH 1996. Of the *Libro secondo* of Geminiani's arrangements of Corelli's violin sonatas Op. 5 as concerti grossi more than 200 copies were printed in 1729, a number obviously based on the number of subscribers to the *Libro primo* as published by Smith and Barrett in London in 1727. Unlike Corelli's Op. 6, the Geminiani *Libro secondo* after Corelli's Op. 5 was largely *not* distributed: the inventory of Le Cène's estate lists 218 remaining copies of the edition.

[78] In 18th-century Amsterdam 1 pound was 494 g, almost the same as the present-day Dutch pound of 500 g.

[79] RASCH 1995, pp. 95-96.

[80] In an earlier essay (RASCH 1995, p. 1054) I have linked the Vivaldi manuscripts in Le Cène's estate to manuscripts belonging to the estate of the bookseller Nicolaas Selhof in The Hague (inventoried in 1759; TALBOT 1985). But although in some other cases, connections between the two estates can safely be made with regard to the manuscripts contained in them, I have now come to believe that this does not apply with certainty to their Vivaldi manuscripts: the respective descriptions do not make a close enough match.

La «famosa mano» di Monsieur Roger: gli editori olandesi di Antonio Vivaldi
(*Sommario*)

L'articolo intende fornire una panoramica di ciò che si può oggi affermare intorno alle opere strumentali di Vivaldi stampate ad Amsterdam, in particolare riguardo alle date della loro pubblicazione e alla questione dell'eventuale coinvolgimento del compositore in tale impresa. Con l'op. 3 del 1711, intitolata *L'estro armonico*, Roger pubblicò per la prima volta un'edizione di musica per archi di un autore italiano operante in Italia che non fosse una ristampa di una precedente edizione italiana. Poiché, al tempo stesso, si tratta della più grande raccolta mai messa in commercio da Roger fino a quel momento, è ragionevole concludere che la pubblicazione non può non essere il frutto di una collaborazione diretta fra l'editore e il compositore. Verosimilmente l'op. 4, *La stravaganza*, era già stata consegnata all'editore nel 1711; essa non vide la luce prima del 1716 (più tardi quindi di quanto generalmente si creda). Si ritiene che, in quegli anni, non esistesse più un contatto diretto tra Vivaldi e Roger.

Può essere dimostrato che le opp. 5, 6 e 7 furono pubblicate rispettivamente nel 1716, 1719 e 1720. Poiché tali volumi non riportano nessuna dedica, si può pensare che la loro pubblicazione sia avvenuta senza il consenso del compositore e che quest'ultimo non fosse neppure a conoscenza dell'esistenza dell'operazione editoriale. È probabile che le opp. 5 e 6 siano basate su partiture fornite precedentemente da Vivaldi. L'op. 7 sembra invece basarsi su partiture pervenute a Roger per via indiretta, probabilmente attraverso la Germania.

Si avanza l'ipotesi che le due raccolte *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (op. 8, del 1725) e *La cetra* (op. 9, del 1727) contengano proprio quegli stessi 24 concerti per i quali Vivaldi, nel 1724, era in cerca di sottoscrittori in vista della loro pubblicazione. Se ciò fosse vero, si potrebbe concludere che un contatto diretto tra Vivaldi e la casa editrice (nel frattempo passata in mano a Michel-Charles Le Cène) fosse stato ristabilito durante i primi anni '20.

Il caso dell'op. 9, *La cetra*, si presenta alquanto complesso. Oltre alla pubblicazione a stampa esiste, presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, un manoscritto del 1728 che, pur portando il medesimo titolo della raccolta edita da Le Cène, non contiene le medesime composizioni. Si suppone che le musiche presenti in tale manoscritto siano state ricavate da un insieme di parti staccate in posses-

so a Vivaldi nel momento in cui, avendo egli occasione di incontrarsi con l'imperatore Carlo VI, volle presentare a quest'ultimo le musiche de *La cetra* pur non avendo con sé un esemplare della raccolta pubblicata da Le Cène (anch'essa dedicata all'imperatore). Si può quindi ipotizzare che il nuovo contatto tra il compositore e l'editore avesse assunto un carattere «a senso unico», con l'invio delle partiture da Venezia ad Amsterdam per la pubblicazione, ma senza consegne all'autore di partiture stampate da parte dell'editore.

I concerti opp. 10, 11 e 12 sembrano essere stati pubblicati insieme, senza dediche, nel 1729. È probabile che il ruolo di Vivaldi nella produzione di queste raccolte si sia limitato alla sola spedizione delle partiture necessarie. Non sorprende che Vivaldi stesso abbia deciso di vendere il suo lavoro in forma manoscritta.

Nell'articolo si prendono inoltre in considerazione le ristampe delle opp. 1 e 2 da parte di Roger (rispettivamente nel 1715 e nel 1712), le ristampe di quasi tutte le dodici raccolte vivaldiane, i prezzi delle pubblicazioni vivaldiane nei cataloghi di Roger, le composizioni di Vivaldi presenti in quattro antologie di concerti italiani stampati da Roger negli anni tra il 1714 e il 1719 (e in altre due antologie preparate dall'editore Gerhard Fredrik Witvogel di Amsterdam tra il 1734 e il 1736), e infine i manoscritti e i volumi a stampa delle composizioni di Vivaldi compresi tra i beni di Le Cène alla morte di quest'ultimo nel 1743.

Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)

Gastone Vio

Crediamo non sia possibile neppure tentare di redigere un elenco degli insegnanti di musica a Venezia ai tempi della Repubblica Veneta: ve n'erano un gran numero a disposizione sia della gente comune sia delle case nobiliari, in molte delle quali, quando i figli avevano circa 10 anni, non mancava tra gli insegnanti stabili un maestro di musica.

Non era necessario appartenere al clero per essere nominato organista in qualche chiesa veneziana. La veste talare, o la semplice ammissione alla tonsura, potevano essere un motivo di privilegio solo in una situazione: e cioè quando l'interessato, chierico o sacerdote, poteva suonare come organista, ma solamente nella propria chiesa parrocchiale, anche se non fosse stato iscritto all'«Arte dei sonadori». Nessuno, a Venezia, poteva prestare la sua opera come strumentista o insegnare l'uso di uno strumento musicale se non era regolarmente iscritto all'Arte suddetta la qual cosa comportava un previo esame di fronte ad una commissione formata da «specialisti», il versamento di una tassa d'iscrizione e di una tassa annuale, quest'ultima in diretto rapporto con i presumibili guadagni conseguiti nel corso dell'anno.

Due erano le categorie dei «sonadori»: quelli abilitati ad esercitare l'arte vera e propria, ai quali si richiedeva di conoscere bene la musica e di essere capaci di eseguire un brano «a prima vista», ed i «sonadori da ballo», ai quali non si richiedeva una conoscenza musicale trattandosi di gente che «sonava ad orecchio». Le due categorie erano trattate in modo diverso sia riguardo alle modalità per l'esame di ammissione, sia per quanto si riferiva alla tassa di iscrizione e alla tassa annuale. Gli appartenenti alla seconda categoria non potevano invadere il campo riservato alla prima, e cioè suonare nelle chiese, nei teatri, nei concerti.

Nel corso del Settecento in molte delle 70 chiese parrocchiali di Venezia ogni giorno si celebrava una messa in canto (con i tre sacerdoti «apparati»), «a cappella» o «in canto fermo». In tutte le domeniche il rito era più solenne, ed ancor maggiore era la solennità in particolari feste liturgiche (Natale, Pasqua, il titolare della chiesa), nelle quali i sacerdoti sull'altare erano solitamente cinque.

Nelle chiese parrocchiali, l'avere tra gli «alunni di chiesa» un sacerdote esperto di musica era una cosa normale, né questo sacerdote

veniva necessariamente ad identificarsi con l'organista di chiesa, il quale poteva essere (e spesso lo era) un laico. Forse la chiesa parrocchiale veneziana nella quale per una certa tradizione si incontra il maggior numero di validi esponenti nel campo musicale era quella di San Bartolomeo: nella seconda metà del Seicento tra i sacerdoti di questo capitolo vi era prè Natale Monferrato; nel Settecento apparteneva allo stesso capitolo prè Pietro Scarpari detto dall'Oglio, forse non del livello del Monferrato, ma pur sempre valido.

Per quanto attiene all'insegnamento della musica nelle case signorili è noto, tra gli altri, il caso dei Giustinian di San Salvador che ebbero come insegnante di musica (clavicembalo), prima per la sposa del capofamiglia, poi anche per i figli, il maestro Giuseppe Saratelli, padre di famiglia, organista marciano, e ciò sebbene nella confinante parrocchia di San Bartolomeo vi fosse un buon musicista, prè Pietro Scarpari.

L'essere prete, per Vivaldi, a parte l'inconveniente tante volte ricordato dello scontro con il cardinale Ruffo,[1] non pare sia stata sempre una carta vincente. Si legge che non di rado tra lui e parte della nobiltà veneziana non corresse «buon sangue». Ma è da aggiungere che non sembra che queste voci siano state comprovate da fatti, per cui potrebbe trattarsi solo di voci sorte da preconcetti o da semplici insinuazioni, oppure da rivalità che, nel campo musicale, pare non fossero rare.

Nelle chiese veneziane, soprattutto nelle chiese parrocchiali, ed anche nelle chiese monastiche femminili, la musica sacra fu sempre tenuta in grande considerazione. Già nella seconda metà del Quattrocento erano molto poche le chiese prive di organo. Nel corso successivo dei tempi pare che solamente nella chiesa di San Maurizio, una delle 70 parrocchiali di Venezia, almeno per un certo periodo di tempo non vi fosse l'organo, che all'occorrenza veniva preso a noleggio. Le esecuzioni musicali ordinarie erano affidate al clero parrocchiale. Solo nelle feste più solenni si ricorreva ad esecutori esterni più qualificati, come potevano essere i musici marciani, i cui 16 cantori, nel secolo decimosesto, per poter soddisfare il maggior numero di richieste, si erano divisi in quattro gruppi, ciascuno dei quali era formato da un soprano, un contralto, un tenore ed un basso. Nelle esecuzioni musicali in chiesa, sia i cantori sia gli strumentisti dovevano indossare sempre la veste talare e la cotta bianca.

In aggiunta al «Sovvegno di Santa Cecilia», sorto sul finire del 1600 nella chiesa parrocchiale di San Martino anche con l'intendimento di rendere più solenni le esecuzioni musicali nei riti sacri, tra il 1723 e il 1731 erano sorte altre due confraternite di sacerdoti cantori,

sotto il patrocinio di San Gregorio Magno[2] la prima e di San Pietro[3] la seconda.

Nel corso del Settecento i francescani di San Giobbe e quelli di San Francesco della Vigna si organizzarono in gruppi di musici allo scopo di rendere meno gravose le spese, in occasione della celebrazione solenne delle loro festività, alle parrocchie, alle «scuole piccole» e ai monasteri femminili. Le tre «confraternite» di musici sopra ricordate presero posizione contro questa iniziativa ricorrendo ai Provveditori sopra Monasteri. I magistrati interpellati decisero il 3 marzo 1749 che i «...padri minori osservanti di S. Giob e S. Francesco della Vigna, colle sole mire da principio di usar carità, e di esercitare puri atti di grazia ove erano chiamati, sono andati introducendosi a fare, e battere in corpo delle musiche nelle parochiali, scuole laiche, chiese di monache, ed in publiche processioni della città, contratando quasi per professione fossero musici, ed adoprando del maneggio onde introdursi nelle occasioni precisamente contro l'austero loro instituto contro persone di claustral osservanza, et alla ritiratezza, in cui debbono vivere anco per le publiche leggi...». Gli stessi Magistrati ordinarono che in futuro né detti padri, né altri religiosi avessero da «...portarsi a motivo di canto o vero musiche in altri luochi veruno eccettuato, fuoricché nelle proprie chiese, ed attinenti uniche loro fonzioni...».[4]

Prima di rendere pubblica questa decisione, e per darle maggiore autorità, i Provveditori sopra Monasteri, l'8 marzo successivo, sottomisero la stessa al giudizio dei Capi del Consiglio dei Dieci accompagnandola con una breve relazione scritta nella quale sottolineavano che a muoverli era stata l'inopportunità di vedere «...anche in ore tardissime con le carte musicali in mano per le publiche piazze, ed a battere musiche per soldo nelle cantorie delle chiese fino di monache, li padri della osservanza di S. Giob e S. Francesco della Vigna...».

Il 17 marzo seguente questo provvedimento, con la approvazione del Consiglio dei Dieci,[5] venne fatto pubblicare dai «Pinelli stampadori ducali» perché avesse la sua «inviolabile esecuzione».

Sulla scia di tale decisione i «capi di coro» delle chiese parrocchiali di Venezia (per la verità ci sono le firme autografe solamente di sei di loro),[6] in una imprecisata data agli inizi del 1751, erano ricorsi ai Capi del Consiglio dei Dieci perché comandassero ai Guardiani delle «scuole» laiche, che si contavano a centinaia nelle chiese veneziane, di rivolgersi ai «capi di coro» delle singole chiese, e non ad altri, ogni volta che avessero voluto celebrare con solennità le loro feste patronali.

Quei magistrati, il 12 febbraio 1751, sentito il parere del «Conservator della Bolla Clementina», ricordando che i «guardiani o altri

rettori delle scole laiche» erano perfettamente liberi di rivolgersi a chiunque per organizzare, a proprie spese, le loro festività, risposero di non poter assecondare le aspettative dei ricorrenti, ma solamente di poter suggerire che il musico eletto dalle scuole laiche fosse obbligato, «... prima di invitare altri cantori, a chiamar quelli della chiesa ove si fa la funzione, con quella onesta contribuzione però che meritasse l'opera loro, et in misure discrete...».[7]

Un nuovo intervento dei Capi del Consiglio dei Dieci venne sollecitato il 20 marzo 1765 dai «... reverendi priori di tre corpi di sacerdoti cantori, due sotto gli auspici di Sua Serenità nelle chiese di san Giacomo di Rialto e di santi Filippo e Giacomo, e l'altro nella chiesa di san Martino sotto il patrocinio di santa Cecilia...». Chiedevano di essere tutelati contro un certo andazzo che andava prendendo piede da parte di «...alquanti secolari artisti in figura di musici e di cantori...» che, muniti «... ognuno di veste nera e di cotta alla maniera de' sacerdoti...», cantavano nelle processioni e nelle chiese, anche monastiche, «...quasi per professione fossero musici...».

A parere dei ricorrenti c'era pericolo che le sacre funzioni avessero a patire sotto l'aspetto del decoro, anche perché tali artisti commettevano una serie di errori «... nel sacro canto dei salmi...». Con il loro ricorso intendevano tutelare anche i propri interessi economici, in quanto venivano danneggiati nelle loro attività musicali con le quali gli stessi si mantenevano e si conservavano nel loro «... decoro sacerdotale...». Per raggiungere il loro scopo i ricorrenti si richiamavano alla decisione dei Provveditori sopra Monasteri del 3 marzo 1749, ricordando anche una decisione dell'11 gennaio 1765 dei Provveditori sopra Ospedali con la quale si prescriveva che nella solenne funzione che si sarebbe dovuta celebrare a Venezia in occasione dell'accoglimento di un certo numero di schiavi liberati, il coro doveva essere formato solamente da preti.

Sentito in merito il parere dei «Consultori in jure», in data 8 maggio 1765 il Consiglio dei Dieci con 12 voti a favore e tre contrari respinse la richiesta, riconfermando che i cantori secolari «...possono come gli altri musici cantare nelle funzioni ecclesiastiche tanto in chiesa quanto fuori di chiesa, come fu praticato fin ora, a condizione però che compariscano a tali funzioni in abito decente come si conviene...», cioè con veste talare e cotta.[8]

Per le esecuzioni corali nelle chiese non poteva essere pretesa, da parte del clero, una sorta di «riserva di caccia» così che i laici fossero impediti di esercitare tali mansioni; invece nelle esecuzioni strumentali pubbliche (teatri, concerti, balli) non erano ben visti gli interventi degli appartenenti al clero, e ciò per ragioni di convenienza.

Come abbiamo già ricordato, da parte del Consiglio dei Dieci era stato giudicato poco edificante lo spettacolo offerto da religiosi che si prestavano come cantori o strumentisti nelle processioni esterne o nelle celebrazioni liturgiche promosse dalle scuole di devozione o da monasteri femminili; ma spettacolo ancor più riprovevole era certamente quello dato dai preti che esercitavano l'arte musicale nei teatri o nei balli. Questo problema venne dibattuto per interessamento dei Magistrati alla Bestemmia, come risulta dal testo di una decisione del Senato ducale datata 24 maggio 1758, con la quale si intendeva appunto «...ovviare li scandali che promuover potessero li preti suonando nei teatri, casotti e feste da ballo...».[9]

Il 15 marzo 1757 ai Provveditori alla Giustizia vecchia constava che tra i 215 iscritti all'Arte dei sonadori si contavano 40 membri del clero[10] «sudditi di diverse nationi» (non erano cioè tutti appartenenti al clero veneziano). Si osservava che, per la verità, essi avrebbero dovuto capire da soli quanto fossero poco convenienti certe loro prestazioni. Ma bisognava anche tener presente che i 140 ducati che l'Arte dei sonadori in quanto tale ogni anno doveva versare allo Stato veniva ripartita tra tutti gli iscritti all'Arte, preti e frati compresi.

Il Senato, prendendo in esame il problema e ricordando che i Magistrati alla Bestemmia erano per loro natura i «gelosi custodi della disciplina ecclesiastica», al fine di facilitare ai membri del clero l'abbandono delle attività meno decorose, decise che agli stessi fossero dimezzate le tasse d'iscrizione e della «luminaria», cioè il contributo annuale a favore dell'Arte, aggiungendo che dovesse loro esser ridotta anche la tassazione annuale nei riguardi dello Stato.

Gli strumentisti, laici o religiosi che fossero, erano soggetti alle stesse leggi: iscriversi all'Arte dei sonadori, versare la quota di iscrizione, pagare la quota annuale. Ma i membri del clero erano esclusi dalle riunioni dei capitoli, nei quali non avevano né voto attivo né voto passivo. C'è da aggiungere che, da quanto si può rilevare scorrendo quel poco che si è salvato dagli atti di quest'Arte, gli iscritti non erano poi tanto solleciti nel prendere parte ai capitoli, e ancor meno erano solleciti nel pagare puntualmente la quota assegnata ai singoli nella ripartizione della tassa da versare allo Stato.

Nel corso del Settecento scomparvero quasi del tutto i processi per un reato che, se non fu proprio esclusivo di Venezia, in pochi altri luoghi al mondo poté verificarsi con tanta frequenza: ci riferiamo ai concerti presso i monasteri e ai relativi processi nei quali, dalla seconda metà del Cinquecento agli inizi del Settecento, troviamo implicati nomi ben noti nel campo musicale.

Le serenate in barca, come d'altra parte tutte le attività ricreative,

carnevale compreso, erano iniziative private che non venivano organizzate a spese dello Stato, né il loro scopo era quello di attirare i turisti. Anche se non con eccessiva frequenza, avveniva che qualche barca con validi strumentisti e ottimi cantanti si fermasse in prossimità di uno degli oltre 30 monasteri femminili sparsi per la città, per lo più nelle zone periferiche. Si deve tener presente che quasi tutti i monasteri ospitavano oltre alle monache, professe o meno che fossero, anche le così dette «fie a spese», cioè ragazze, per lo più di famiglie nobili o di famiglie danarose non nobili, che venivano affidate ciascuna ad una monaca, spesso parente, per imparare a scrivere, leggere, ricamare. Ad alcune di queste ragazze veniva anche concesso che un maestro esterno impartisse lezioni di letteratura, musica, lingue (per lo più il francese). Le serenate incriminate potevano essere state indirizzate a qualcuna di queste ospiti, promessa sposa forse del tutto ignara a qualche spasimante. Ma il fatto costituiva pur sempre un reato.

Praticamente tutti, a quei tempi, cantavano a Venezia, anche se non sempre nel rispetto delle convenienze, tanto che si era creato un certo andazzo di «canzonarsi... a coro di chiesa, ad alta voce [con] composizioni libertine, infami, e disoneste a tuono di canto fermo, o sia falso bordon, proprio solito, e conveniente unicamente nelle chiese, case d'Iddio per la recita delle divine preci dirette in tuono di pietà a placar l'ira sua...». Per tentare di porre un rimedio a questo stato di cose poco edificante, gli Esecutori contro la Bestemmia, con una decisione pubblicata il 23 luglio 1746, minacciavano i rei di tali canti «in ogni luogo, si in terra che in barche, ad ogni ora, e per qualunque occasione» di pene proporzionate alle loro manchevolezze come «berlina, frusta, galera, priggion, bando, mutilazion di lingua e altre ancora».[11]

Non sappiamo quali effetti possa aver prodotto il bando di questa magistratura. Una cosa ad ogni modo è certa: a Venezia la musica, strumentale o vocale che fosse, era nel sangue di tutti, quasi fosse un contagio, o una componente naturale del carattere veneziano. C'è ancora oggi, tra i più anziani, un vago ricordo, forse solo per sentito dire, delle gare canore tra gondolieri, che si alternavano nel cantare a voce spiegata, da una riva all'altra del Canal Grande, le ottave del Tasso. A questo ricordo si accompagna forse un certo rimpianto per il fatto che i testi musicali di quei canti pare siano andati del tutto perduti.

Venezia ai tempi di Vivaldi, malgrado i grossi problemi che stavano accumulandosi all'orizzonte e che di lì a poco avrebbero totalmente cambiata l'Europa, era una città viva e attiva, ben diversa, purtroppo, per quanto possa essere doloroso constatarlo, da quella che si

presenta ai nostri giorni anche solo sotto il profilo della sua vita musicale.

Da qualche anno a questa parte, manifesti che, a ondate, tappezzano i muri della città, vogliono far passare l'attuale chiesa della Pietà come «chiesa di Vivaldi» perché, si va dicendo, nella stessa le figlie di quel coro eseguirono le composizioni del loro celeberrimo maestro. Davvero non sapremmo dire quanto possa essere valida questa supposizione che non trova riscontro nei documenti, anche perché le composizioni vivaldiane vennero eseguite nella vecchia chiesa tutt'al più qualche volta, e non con l'ossessionante frequenza con la quale vanno ripetendosi ai nostri giorni nella asserita «chiesa di Vivaldi» (che egli nemmeno vide perché fu costruita ben dopo la sua morte).

Vivaldi era deceduto da un quarto di secolo e le sue composizioni erano ben conservate negli armadi musicali della Pietà. Tuttavia i governatori dell'ospedale vennero a trovarsi in difficoltà nel 1767, quando il Sarti «... dopo qualche prova di virtuosa capacità...» abbandonò l'incarico lasciando il coro della Pietà «... senza instruzione e senza compositioni...».[12]

Per porre rimedio a quei mali, il 21 settembre 1768[13] i Governatori della Pietà, riunitisi per nominare un nuovo maestro di coro, ai napoletani Salvator Perillo (il quale tra i titoli di merito vantava la composizione di un Vespero e di una messa a quattro voci oltre ad opere teatrali) e Gregorio Scirolli (presentatosi già nel gennaio del 1766 come ex direttore del Conservatorio di Palermo e compositore di opere teatrali che lui stesso elenca come segue: 6 a Roma, 7 a Napoli, 5 a Genova, 1 a Bologna, 2 ad Alessandria, Mantova, Pisa, e Palermo, dove aveva composta anche musica sacra) preferirono «il reverendo don Bonaventura Furlanetto», che si era reso noto con qualche oratorio (uno dei quali a due cori) e con altre composizioni di carattere sacro.

Se vogliamo legare il nome della nuova chiesa della Pietà all'autore che più di ogni altro compose musica sacra per quella chiesa, dovremmo pensare al Furlanetto che per 50 anni, dal 1768 fino alla sua morte, avvenuta nel 1817, fu maestro di coro alla Pietà a tempo pieno. Non è il Furlanetto, sul piano musicale, all'altezza di Vivaldi, ma non crediamo siano proprio da buttare via le sue composizioni, molte delle quali tutt'oggi sono conservate nell'archivio musicale della Cappella Marciana.[14]

Come Vivaldi anche il Furlanetto, che proveniva da una povera famiglia di pescatori, faceva parte del clero veneziano.[15] Ambedue mancarono allo stesso impegno di esercitare il loro ministero sacerdotale nella parrocchia nella quale, con il presbiterato, erano stati ascrit-

ti. Non risulta d'altra parte che né l'uno né l'altro non abbia rispettato gli altri obblighi sacerdotali.

Si afferma, negli stessi manifesti murali cui abbiamo sopra accennato, che sono arrivati fino a noi gli strumenti musicali «dell'orchestra di Vivaldi», il quale, per quanto si può ricavare dai documenti della Pietà, non ebbe mai una sua orchestra. A voler essere di manica larga si potrebbe pensare che il Furlanetto, nei suoi 50 anni di reggenza della cappella della Pietà, possa aver avuto una sua orchestra, ma davvero non regge una supposizione del genere per Vivaldi.

L'Ospedale della Pietà prima, durante e dopo Vivaldi, sostenne spese per l'acquisto di strumenti musicali, ma riteniamo assai probabile che il grosso degli strumenti in uso in quell'orchestra sia arrivato alla Pietà più per donazioni in vita e lasciti testamentari che per acquisti. Siamo convinti che uno spoglio metodico dei testamenti tutt'oggi conservati nel fondo archivistico dell'Ospedale potrebbe recare non pochi lumi in merito.

Altra affermazione del tutto gratuita che si legge negli stessi manifesti è che ci siano state figlie della Pietà (per alcune delle quali, e solo per pochi anni, Vivaldi fu maestro di violino) dette «figlie di Vivaldi», o, tanto meno, «le putte veneziane di Vivaldi». Tra il 1735 e il 1738[16] Vivaldi fu maestro di concerti alla Pietà a tempo pieno in quanto doveva istruire le ragazze del coro perché eseguissero nel migliore dei modi le sue composizioni, ma in questi anni non soppiantò mai il maestro di coro.

Nel 1782 vi furono a Venezia due avvenimenti occasionati dai festeggiamenti per la venuta a Venezia prima dei «Conti del Nord» (nel mese di gennaio), e poi di Papa Pio VI che tornava da Vienna (nel mese di giugno), nel corso dei quali vennero impegnate le migliori esecutrici musicali dei quattro Ospedali della città.[17] Il primo avvenimento ci è stato tramandato anche visivamente nei dipinti di Francesco Guardi e di Gabriel Bella.

Per i «Conti del Nord», al concerto organizzato dalle autorità ospitanti in una sala delle Procuratie Nuove data in uso ai «Filarmonici», presero parte 82 ragazze dei quattro Ospedali. A questa esecuzione, che attirò l'attenzione dei due pittori ricordati e che fu diretta dal sacerdote veneziano don Francesco Menegatti,[18] furono invitati, con la nobiltà veneziana, anche rappresentanti della classe borghese.

Nel concerto organizzato dal N. H. Lodovico Manin in una sala dell'Ospedale degli Incurabili in onore di Pio VI, 60 ragazze dei quattro Ospedali cittadini eseguirono un oratorio di Galuppi, su libretto di Gaspare Gozzi,[19] diretto dall'autore.

Questo concerto fu eseguito due volte a causa dell'angustia del-

l'ambiente la cui capienza era stata ancor più ridotta per il palco allestito per il Santo Padre. La prima esecuzione fu riservata al Pontefice (che però non presenziò al concerto) e al suo seguito con pochi altri invitati, la seconda fu fatta per gli invitati appartenenti alla nobiltà e alla classe borghese.

Per la preparazione delle strumentiste non crediamo che il Furlanetto sia stato del tutto estraneo (anche se le eseucuzioni siano state dirette da altri), ma non per questo nessuno si sognò mai di spacciare le ragazze per «figlie» del Furlanetto.

Nel 1784, dai Pisani di santo Stefano vennero organizzati, in onore di Gustavo III di Svezia, concerti nei giardini Pisani alla Giudecca, nel corso dei quali si esibirono 24 figlie della Pietà e 6 figlie dell'Ospedale dei Derelitti sotto la guida del Furlanetto.[20]

A parte la testimonianza dei documenti d'archivio nei quali sono specificate anche le spese per dotare le ragazze di una divisa uniforme e conveniente, i dipinti che evocano il primo concerto ci mostrano le esecutrici «in nero» e non «in maschera», sebbene si fosse in carnevale.

Le ragazze della Pietà erano tutte «trovatelle», quelle degli altri ospedali erano orfane,[21] e non fosse altro che per il rispetto loro dovuto, la convenienza imponeva di usare discrezione nel modo di vestirle: nessuno avrebbe mai pensato, allora, di usarle come «belle mascherine» e neppure come «belle statuine». I Governatori degli Ospedali forse ricordavano ancora il detto latino «maxima debetur puero reverentia», e le ospiti degli Ospedali cittadini erano quanto mai bisognose di rispetto, anche se erano tutt'altro che «gate fiape», come si direbbe nella parlata dialettale per indicare ragazze senza personalità: proprio alla Pietà le ragazze di quel coro, con le loro più o meno larvate proteste, causarono il licenziamento del maestro Latilla.[22] Ma c'è di più: Maddalena dal contralto e Soprana cantora, anche a nome delle altre figlie del coro della Pietà, piantarono, come si suol dire, una grana ai Governatori dell'Ospedale con una loro denuncia ai Magistrati della Sanità perché, a loro parere, erano state ristrette in angusti e poco salubri spazi, per cui vi era da temere qualche pericolo per la loro salute fisica.[23]

Crediamo non essere i soli a chiederci se e quanto da queste «trovate» che si vanno strombazzando da anni possano trarre vantaggio Venezia e Vivaldi, poiché non riteniamo che quand'anche fossero sorrette dalle migliori intenzioni, tornino davvero ad onore sia del musicista, che pur rimane un motivo di gloria per Venezia, sia dell'Ospedale della Pietà, che ha una storia di tutto rispetto, sia anche di Venezia, che fu la città dalla quale Vivaldi se ne partì quasi in punta di pie-

di in un non ben determinato giorno di maggio del 1740, senza che nessuno, a quanto a tutt'oggi si può rilevare dai documenti, si accorgesse e tanto meno si rammaricasse.

Anche supponendo che la Venezia di ieri possa aver mancato di attenzione nei riguardi di questo suo illustre figlio, non diremmo che l'uso e l'abuso del suo nome così come si è fatto in questi ultimi anni sia servito davvero a tenere alto il suo ricordo nel rispetto di tutte le convenienze.

Ci sarebbe ancora una osservazione da fare: al tempo di Vivaldi (ma anche prima e dopo), nei quattro Ospedali di Venezia, quando venivano invitati ospiti illustri per assistere ai concerti delle «figlie di coro», le esecuzioni musicali non si tenevano mai nella chiesa dell'Ospedale (ciò non avvenne neppure per i concerti in onore di papa Pio VI agli Incurabili), ma sempre e solamente in una sala che, all'occorrenza, veniva addobbata. Resta da aggiungere anche un altro particolare tutt'altro che trascurabile: quando le figlie di coro degli Ospedali veneziani eseguivano degli oratori, il loro posto era sempre e solo nelle cantorie: non fu mai preparata per loro quella sorta di pedana che oggi nella chiesa della Pietà è collocata ormai in pianta stabile.

I palchi che si allestivano nelle chiese per cantori e strumentisti nell'occasione di celebrazioni liturgiche (titolare della chiesa, patrono di qualche Scuola di arte o di devozione, vestizioni o professioni religiose) venivano preparati per lo più presso l'organo o a lato di qualche altare, mai di fronte all'altare maggiore come si usa fare ai nostri giorni. Anche in San Marco, da quanto è testimoniato dai documenti, la Scuola dei Mascoli esistente nella chiesa dei Dogi a fianco della sua cappella, allestiva per le feste un palco apposito.

La passione per la musica, che nella Venezia dei Dogi era molto grande, si accompagnava ad un altrettanto grande rispetto per i luoghi sacri. Alla caduta della Repubblica Veneta seguì uno scadimento generale di tono sul piano del «buon gusto», che con lo scorrere del tempo pare non si sia ancora del tutto arrestato; eppure, dicevano gli antichi, «est modus in rebus».

È vero che la lingua latina, al giorno d'oggi, è stata relegata tra le cose vecchie che non servono, ma siamo del parere che l'antico detto, anche solo per buon gusto se non proprio per buon senso, conservi intatto tutto il suo valore.

Nei confronti della lingua latina aggiungiamo una nota un po' curiosa: appena caduta della Repubblica Veneta, nel giugno del 1797, venne presentata al «Comitato di pubblica Istruzione», una «petitione» del «cittadino Giuseppe Foppa»[24] il quale scrive testualmente: «Furono dalle figlie di Coro del Conservatorio de' Mendicanti di que-

sta città cantati finora i sacri Oratori in una barbara lingua chiamata impropriamente latina, intesa da pochi, da tutti derisa...».[25] Il Foppa si offriva di tradurre in lingua italiana i testi degli oratori, ma la proposta non ebbe alcun seguito.

Mentre le critiche del Foppa nei confronti del «latino» usato a quei tempi negli Oratori e in certi testi di uso più o meno liturgico potevano anche essere motivate, ai nostri giorni, per quanto strana possa sembrare la cosa, nei riguardi dei forse un po' troppo frequenti concerti che si tengono nelle chiese (e non solo in quelle di Venezia), pare non si sentano voci di disappunto per la consuetudine di usare come sale per concerti degli ambienti nati, e tutt'oggi destinati, per il culto.

Se a questo proposito si volesse fare una graduatoria, con tutta probabilità ben difficilmente si potrebbe trovare a Venezia una chiesa maggiormente trasformata in sala per concerti di quanto lo sia l'asserita «chiesa di Vivaldi», con i suoi presunti «strumenti dell'orchestra di Vivaldi» e con le mai esistite «Putte di Vivaldi».

Ciò che a tutt'oggi manca a Venezia nei confronti di Vivaldi non è tanto un monumento, e neppure una tomba sulla quale posare un fiore, ma un vero e proprio ambiente concertistico a lui unicamente dedicato, e nel quale orchestrali, solisti, direttori si sentano pienamente appagati nell'eseguire le composizioni del Prete Rosso senza che vi sia la necessità di chiedere (o imporre) una più o meno benevola ospitalità.

Le città tedesche che diedero i natali a illustri musicisti coltivano e onorano la loro memoria non tanto con gli eventuali monumenti a loro eretti, quanto con centri musicali del tutto specifici, come ad esempio il «Mozarteum» di Salisburgo.[26]

Non dovrebbe essere difficile poter trovare a Venezia un ambiente da dedicare esclusivamente a Vivaldi. Al di là del problema finanziario vi è forse solo l'imbarazzo della scelta.

Certo sarebbe necessario che si muovessero i pochi veneziani ancora rimasti, prima che anche questi, a quanto rilevava più di quarant'anni or sono Cesare Zangirolami,[27] finiscano per essere cacciati da Venezia per le così dette inderogabili esigenze turistiche, che di veneziano non hanno nulla, a cominciare dai capitali che vengono investiti allo scopo; e con i risultati di spopolamento e conseguente impoverimento della città che sono sotto gli occhi di tutti.

[1] A. Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «La Nuova rivista musicale italiana», 1, 1967. L'autore, nel suo scritto piuttosto pungente, alla nota 47 si dice

propenso a credere che il decreto del cardinale Ruffo del 1738 non sia stato pubblicato con il preciso intento di impedire a Vivaldi di recarsi a Ferrara. Il 13.6.1985 la Curia di Ferrara, su nostra richiesta, ci comunicò che si trattava infatti della ristampa di un decreto precedente. Esiste in quell'archivio altra copia datata a penna 11 gennaio 1735, che può essere, a sua volta, copia di un decreto anteriore.

[2] Sorta nel 1723 nella parrocchia di San Geminiano e trasferita il 3 marzo 1725 nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. Con la firma del Doge Alvise Grimani le regole del sodalizio furono confermate il 10 gennaio 1725. Gli iscritti erano 33: dovevano essere veneti, almeno avviati agli ordini sacri, di età non superiore ai 35 anni, a meno che non fossero parroci, o insigniti di «dignità». Si trattava di una associazione caritativa per assicurare ai sacerdoti che si dedicavano al canto «more cappellae» una assistenza in caso di malattia: 30 soldi al giorno (per tre mesi). Gli ammalati inguaribili o invalidi, passati i tre mesi, avrebbero ricevuto un ducato la settimana per altri 4 mesi.

[3] Sorta nel 1731 nella chiesa di San Giacomo di Rialto. Le regole, a volte quasi «ad litteram» simili a quelle dell'altro sovvegno, furono approvate dal Doge Alvise Mocenigo il 1° giugno 1731.

[4] Archivio di Stato di Venezia (useremo la sigla ASV), *Consiglio dei Dieci, Comune*, Filza 1125, allegato alla decisione datata 8 maggio 1765.

[5] ASV, *Consiglio dei Dieci, Comune*, Registro 199, c. 16. La decisione dei Provveditori sopra Monasteri venne approvata con 15 voti a favore ed uno astenuto.

[6] ASV, *Capi del Consiglio dei Dieci, Decreti relativi ad oggetti ecclesiastici, Bolla Clementina 1727-1768*, Busta unica.

[7] I sacerdoti iscritti nelle scuole o confraternite, che erano istituzioni laicali, per legge non avevano diritto di voto attivo o passivo. Solo nel sovvegno di Santa Cecilia non venne applicata, per quanto ne sappiamo, questa disposizione, e troviamo quindi, tra i dirigenti, anche sacerdoti.

[8] ASV, *Consiglio dei Dieci, Comune*, Registro 215, c. 78.

[9] ASV, *Senato, Terra*, Filza 2279, alla data, nella quale sono riportati i pareri dei Magistrati alla Giustizia Vecchia in data 15 marzo 1757 e dei Provveditori contro la Bestemmia datati 24 maggio 1756. La decisione del Senato riportò 118 voti a favore, 4 contro e 2 «non sinceri».

[10] Tra gli strumentisti non vi erano solo sacerdoti secolari ma anche membri di case religiose.

[11] ASV, *Esecutori contro la Bestemmia, Stampe*. Il comando di questi magistrati venne fatto conoscere attraverso un editto a stampa che venne rinnovato il 23 settembre 1754 ed il 19 gennaio 1762.

[12] ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 694, Notatorio V, alla data.

[13] ASV, *Ospedal i e luoghi pii*, Busta 694, Notatorio V, c. 112.

[14] F. Passadore, F. Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Tomo secondo, Manoscritti, Venezia, 1994, pp. 387-604.

[15] Malgrado affermazioni inesatte il Furlanetto, ricevuti gli ordini minori ed i due primi ordini maggiori, fu ammesso al sacerdozio il 18 settembre 1762. Sul piano sacerdotale forse l'unica differenza tra Vivaldi e il Furlanetto sta nel fatto che non risulta che quest'ultimo abbia mai deciso di non celebrare più la messa.

[16] ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 692, Notatorio Q, c. 113, in data 5 agosto 1735.

[17] ASV, *Ceremoniale 6*, rispettivamente a c. 7 per i primi e a c. 31 per il secondo.

[18] Questo musico veneziano, il cui cognome è solitamente preceduto dal titolo di «professore», apparteneva al clero della parrocchia di Santa Maria Zobenigo, nel cui

capitolo venne eletto come secondo accolito il 20 dicembre 1772. Nello *Stato del clero* di Venezia per l'anno 1776 (si tratta di un grosso volume manoscritto conservato nell'Archivio storico della Curia patriarcale), a c. 258 v. è elencato tra il clero di Santa Maria Zobenigo, nella quale esercita l'ufficio di organista e di maestro di cappella. Abita nella stessa contrada e celebra quotidianamente la messa in parrocchia. Muore il 20 aprile 1798 all'età di 67 anni. Nello stesso registro, a c. 259, tra i membri del clero della stessa parrocchia è elencato don Bortolo Dal Bello (di anni 56), filarmonico accademico di Bologna; a c. 259 v. don Flaminio Tomi (di anni 40), musico giubilato della Cappella ducale; a c. 260 v. don Giovanni Guarrana (di anni 38), maestro di canto. Nel 1784 il Menegatti era stato eletto «Prior» del sovvegno dei musici veneziani intitolato a Santa Cecilia al cui sodalizio apparteneva da molto tempo: negli anni 1770, 1781 e 1797 il suo nome compare tra i confratelli assistiti per malattia.

[19] P. MOLMENTI, ne *La storia di Venezia nella vita privata*, Parte 3ª, Bergamo, 1908, p. 165, ricordando l'avvenimento cita il titolo dell'oratorio, *Il ritorno di Tobia*, e gli autori del testo e della musica «a cinque voci».

[20] R. GALLO, *Una famiglia patrizia: i Pisani ed i palazzi di santo Stefano e di Strà*, Archivio Veneto, Venezia, 1945, p.95. Come indicato dall'autore, nella Civica Biblioteca Correr, Manoscritti Wcovitch-Lazzari, Busta 127, Fascicolo 4, è registrata la spesa di questo concerto ed è ricordato che ad ogni concertista venne corrisposto uno zecchino.

[21] Nel corso del Settecento avvenne, a volte, che nei tre Ospedali ai quali era annesso un settore per ragazze orfane, quando si rendeva disponibile qualche posto nel coro venisse assunta per esigenze del coro stesso, anziché un'orfana, una ragazza con certe qualità canore.

[22] Vedi ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 694, Notatorio V, c. 49, in data 1° marzo 1765, per la non riconferma del Latilla, che fu riammesso, su sua richiesta, il 15 successivo (*ibid.*, c. 49 verso) ma fu nuovamente non riconfermato il 14 marzo 1766 (*ibid.*, c. 65).

[23] ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 692, Notatorio R, c. 147, in data 28 settembre 1742. I Governatori dell'Ospedale castigarono severamente le due ricorrenti privandole dei loro privilegi. Il testo del loro ricorso alla Sanità è accluso nel fascicolo dei verbali di questa seduta. Il 13 settembre 1743, per il debilitato stato di salute, fu loro concesso «di andare in Villa», cioè di trascorrere un periodo di ferie fuori Venezia, e furono riabilitate nei loro privilegi (*ib.*, c. 175 verso).

[24] Dei suoi libretti d'opera (ne compose una trentina) si avvalsero vari compositori, tra i quali anche Rossini. Non è esatta la notizia, apparsa nel *Dizionario della musica e dei musicisti*, che il Foppa abbia studiato canto «al Conservatorio dei Mendicanti».

[25] ASV, *Democrazia*, Busta 88, Fascicolo 6. Con un tratto di penna è stata cancellata la dicitura «pubblica Istruzione» usata dal postulante e sostituito con «pubblici Soccorsi».

[26] Nell'attesa che a Venezia si colmi questa lacuna crediamo meriti attenzione il lavoro di A. BOVA, *Venezia, i luoghi della musica*, Venezia, 1995, nel quale sono elencati 272 luoghi di interesse musicale: chiese, palazzi, teatri, botteghe di liutai e di editori di musica. In non pochi di questi luoghi Vivaldi ha operato.

[27] Cultore di cose veneziane e profondo conoscitore della città.

The Venetian Clergy and Eighteenth-Century Music (with a Postscript on the Pietà)

(*Summary*)

The article sheds light on music-making in eighteenth-century Venice, the participation of the Venetian clergy in this activity and the musical organization of the city.

The "sonadori" (instrumentalists) were divided into two categories. To the first belonged those musicians able to exercise their profession in the fullest sense, who had to have mastered musical notation and be able to sight-read a movement. The second comprised the so-called "sonadori di ballo" (players of dance-music), who performed entirely by ear. All of them had to become members of the "Arte dei sonadori" (Guild of Instrumentalists), passing an entrance examination and paying an annual subscription in addition to the initial membership fee.

Members belonging to the second category were barred from performing in churches, in theatres and in private concerts.

In all 70 parish churches of Venice it was considered normal that at least one of the attached priests should be an expert in music. This person was not necessarily the church organist. For ordinary occasions musical performances were entrusted to the parish clergy alone. It was only on solemn feasts that the church brought in musicians from outside, who might belong to the ducal *cappella* or be members of one of the three confraternities of singers who were also priests.

In archival documents one finds many traces of legal wrangles that broke out between these confraternities and the groups of musicians and singers who sought to hold a monopoly over musical performances in the parish churches. Decisions over these lawsuits were taken by the magistrates responsible for the city's administration, with the approval of the Council of Ten.

Opinion frowned on the participation of members of the clergy, as players, in concerts of instrumental music, and still more in opera and dance-music. The magistrates and the Senate sometimes intervened to ban such activity formally. In similar fashion, the magistrates took action against the popular custom of singing licentious texts in place of the original sacred ones.

The article also provides information on the two concerts held in 1782 in honour, respectively, of the "Counts of the North" and Pope

Pius VI (on his return from Vienna). For these the best performers from the four *ospedali* were recruited. The first concert took place in the Procuratorie Nuove and involved 82 *figlie di coro*. The second was held in a hall of the Ospedale degli Incurabili (concerts of this kind never occurred in churches), where 60 girls and women performed an oratorio by Galuppi under the composer's direction.

Miscellany
Compiled by Michael Talbot

I begin with a round-up of books and articles that have come to my attention in the past year. **Werner Braun's** short analytical study of *Le quattro stagioni*, first published in German as long ago as 1975, is now available in Italian from Ricordi under the title of *Concerti grossi op. 8, nn. 1-4 "Le stagioni" di Antonio Vivaldi*. By coincidence, a more exhaustive and much more radical study of the same works (in the context of the entire opus of which they form part) has appeared from **Paul Everett**: his Vivaldi: *The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*, recently published by Cambridge University Press. Perhaps the most exciting of Everett's propositions – the one that will really make waves – is his argument, based on close textual analysis, that the original "scenario" of the concertos, which apparently predates both the sonnets and the descriptive captions, is in some, probably indirect, way related to John Milton's famous narrative poems *L'allegro* and *Il penseroso*.

To a *Festschrift* marking the eightieth birthday of the noted Vivaldian scholar Rudolf Eller, titled *Rudolf Eller zum Achtzigsten* (Rostock University, 1994) and edited by Karl Heller and Andreas Waczkat, **Walpurga Alexander** has contributed a highly interesting essay that examines the treatment of the solo instruments in the ritornellos of movements in Vivaldi 's "concerti con molti istromenti". Their presence in ostensibly "tutti" sections as obbligato instruments (as opposed to their expected role of merely reinforcing ripieno parts) calls into question the conception of ritornello form based on patterns of scoring and throws the emphasis, instead, onto thematic and tonal organization.

Another *Festschrift*, this time marking the seventieth birthday of Nigel Fortune, contains a further essay dealing with Vivaldi. The volume, titled *"Con che soavità": Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740* (Clarendon Press, Oxford, 1995) and edited by Iain Fenlon and Tim Carter, ends with **Eric Cross's** *Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in "Tamerlano"*. Cross argues strongly, and I think very convincingly, for the artistry, discrimination and careful planning that went into Vivaldi's preparation of a pasticcio. In doing so, he makes a welcome contribution to the "defence" of the pasticcio first advanced by **Reinhard Strohm**, whose essay in the same volume,

The Neapolitans in Venice, will be essential reading for those who wonder why Vivaldi's late operas are so different from his early ones.

Finally, another reprint must be welcomed: **Eleanor Selfridge-Field's** celebrated *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, now in an inexpensive paperback edition from Dover Publications and including many additions and revisions. The new information is so substantial that the volume is worth acquiring even if one already has either of the two earlier editions. Dover are also the publishers of the same author's new critical edition (1995) of Vivaldi's Op. 8 ("**Antonio Vivaldi: 'The Four Seasons' and Other Concertos in Full Score. Opus 8. Complete**"). This edition records or transcribes in an appendix all the most important variants found in contemporary manuscript sources in Dresden, Manchester and Turin.

In 1995 the last volumes in the first and most important phase of the **New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi** rolled off the presses. Those who have played a part in the issuing of over ninety volumes in a mere thirteen years – an enterprise in which good teamwork (also at the publisher's end) was the *sine qua non* – will temper their pleasure with the reflection that, although without a doubt "collected", the edition is still some way off "complete". The biggest gaps lie in the area of operas and serenatas, but there remain several smaller-scale works that for one reason or another (incompleteness, uncertain authorship, material overlapping with other works) remain unpublished. The final scope and direction of the next phase is still to be determined, but meanwhile its first product, an edition of *Le quattro stagioni* by Paul Everett and the present writer, has appeared. One new departure, for an instrumental work published in the series, is that the realization of the continuo part appears separately, not in the score itself. The change reflects the gradual – and, of course, not yet universal – growth in the confidence and ability of continuo players (especially younger professional performers) to improvise a realization *ex novo*.

This ability was demonstrated most impressively in a recent concert performance (on 7 July 1995) of **Vivaldi's first opera, "Ottone in villa"**, at the Royal College of Music, London. The co-director, Giulia Nuti, worked straight from a facsimile of Vivaldi's autograph score to realize the harpsichord part, while her colleague,

the violinist Adrian Chandler, took charge of the arias, reading merely from his own part (and delighted the audience, into the bargain, with a superbly Vivaldian cadenza at the end of the aria *Guarda in quest'occhi e senti*). This student production probably approached more closely than any previous modern performance of a Vivaldi opera the original style of musical direction. The young will continue to surprise us!

Finally, a discovery. Not of a Vivaldi score, alas, but of one that has sufficient relevance for Vivaldi studies to mention here. Sylvie Mamy uncovered, close to home in the Bibliothèque Nationale, an autograph score of **Tomaso Albinoni's serenata "Il concilio de' pianeti"**. This is the work performed on 16 October 1729 at the residence of Jacques-Vincent Languet, the French ambassador to Venice, in celebration of the birth of a Dauphin. No doubt, the ambassador would have called on Vivaldi to provide the serenata as on previous occasions if our composer had been available; but the event occurred during a period when he was away from Venice, on the far side of the Alps, so it was Albinoni who received the commission. Another link with Vivaldi arises from the fact that the initial gathering containing the introductory sinfonia is missing. Several autograph scores of Vivaldi operas, and also those of the "wedding" serenata RV 687 and of *Juditha triumphans*, lack a sinfonia in similar circumstances. In fact, the absence of a sinfonia occurs far too often to be ascribable to factors of preservation alone. What seems, rather, to have happened is that Vivaldi and some of his contemporaries built up a "bank" of detachable and recyclable sinfonias that they were able to move physically from one score to another at will. Many of the missing sinfonias may in reality be extant – standing at the head of other works. When the early history of the concert symphony comes to be written – this is a virtually ignored subject up to non – these "passe-partout" sinfonias may turn out to have great historical importance.

Miscellanea
a cura di Michael Talbot

Comincerò con una rassegna dei libri e degli articoli che ho avuto modo di leggere nell'ultimo anno. Il breve studio analitico di **Werner Braun** su *Le quattro stagioni*, pubblicato originalmente in tedesco sin dal 1975, è ora disponibile anche in lingua italiana nelle edizioni Ricordi con il titolo *Concerti grossi op. 8, nn. 1-4 «Le stagioni» di Antonio Vivaldi*. Per coincidenza, è apparso ora uno studio più esaustivo e ben più completo dedicato agli stessi concerti (trattati nel contesto dell'intera raccolta della quale fanno parte) a firma di **Paul Everett**: è intitolato *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*, ed è stato edito di recente dalla Cambridge University Press. Forse la più provocante tra le proposte avanzate da Everett – destinata a fare davvero sensazione, è la dimostrazione, basata su una serrata analisi testuale, che lo «scenario» originale dei concerti, chiaramente precedente sia ai sonetti, sia alle didascalie descrittive, è in qualche modo collegato – probabilmente per via indiretta – con i famosi poemetti di John Milton *L'allegro* e *Il penseroso*.

Per una *Festschrift* dedicata all'ottantesimo compleanno nel noto studioso vivaldiano Rudolf Eller, dal titolo *Rudolf Eller zum Achtzigsten* (Università di Rostock, 1994), curato da Karl Heller e Andreas Waczkat, **Walpurga Alexander** ha scritto un saggio molto interessante che esamina il trattamento degli strumenti solisti nei ritornelli dei «concerti con molti istromenti» di Vivaldi. La loro presenza con la funzione di strumenti obbligati (contrariamente al ruolo prevedibile di parti di ripieno con valore di puri rinforzi) nelle sezioni chiaramente definibili come «tutti» mette in discussione una concezione della forma-ritornello fondata solo su scelte di strumentazione e – al contrario – valorizza il ruolo dell'organizzazione tematica e tonale.

Un'altra *Festschrift*, questa volta dedicata al settantesimo compleanno di Nigel Fortune, contiene un ulteriore saggio riguardante Vivaldi. Il volume, intitolato *"Con che soavità": Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740* (Clarendon Press, Oxford, 1995), a cura di Iain Fenlon e di Tim Carter, termina con l'articolo di **Eric Cross**, *Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in "Tamerlano"*. Cross mette in evidenza in maniera decisa, e penso molto convincente, la sensibilità artistica, la ponderazione e l'accurata programmazione che caratterizza la preparazione di un pasticcio da parte di Vivaldi. In tal senso,

lo studioso offre un valido contributo alla «difesa» del pasticcio avanzata per la prima volta da **Reinhard Strohm**, il cui saggio *The Neapolitans in Venice*, accolto nello stesso volume, sarà una lettura illuminante per coloro che si chiedono per quale motivo le opere tarde di Vivaldi sono così diverse da quelle degli anni precedenti.

Infine si deve salutare con piacere un'altra ristampa: quella del noto lavoro di **Eleanor Selfridge-Field**, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, che appare ora presso la Dover Pubblications in un'edizione non rilegata, a buon mercato, con molte aggiunte e correzioni. I nuovi dati sono così importanti che vale la pena d'acquistarlo anche se si possiede già l'una o l'altra edizione precedente. Ed è sempre la Dover a pubblicare nel 1995 una nuova edizione critica dell'opera VIII di Vivaldi curata dalla stessa studiosa («**Antonio Vivaldi: "The Four Seasons" and Other Concertos in Full Score. Opus 8. Complete**»). Quest'edizione annota o trascrive in appendice tutte le varianti più significative trasmesse da fonti coeve manoscritte a Dresda, Manchester e Torino.

Nel 1995 sono stati dati alle stampe gli ultimi volumi della **Nuova Edizione Critica delle Opere di Antonio Vivaldi**. Coloro che hanno preso parte alla realizzazione degli oltre novanta volumi in soli tredici anni – un'impresa resa possibile da un buon lavoro di squadra (anche da parte dell'editore) – modereranno la loro soddisfazione con la riflessione che l'edizione, anche se appare come una grande collana, è ben lontana dall'essere «completa». I vuoti maggiori si rilevano nell'area delle opere e delle serenate, ma rimangono ancora inedite per una ragione o per l'altra (incompletezza, attribuzione incerta, parti in comune con altri lavori) anche diverse composizioni di minor peso. Il traguardo finale e la direzione della prossima fase devono essere ancora chiariti; ma nel frattempo è apparso il primo volume del nuovo ciclo, un'edizione de *Le quattro stagioni* a cura di Paul Everett e di chi scrive. Una nuova caratteristica, rispetto alle edizioni delle altre opere strumentali apparse nella stessa collana, è rappresentata dalla pubblicazione separata della realizzazione del continuo, che è così espunta dalla partitura. Questo cambiamento riflette la graduale – e naturalmente non ancora universalmente diffusa – abilità e sicurezza dei realizzatori del continuo (particolarmente degli esecutori professionisti più giovani) nell'improvvisazione estemporanea della loro parte.

Tale abilità è emersa in maniera tutt'affatto notevole in una recente esecuzione in forma di concerto della **prima opera di Vivaldi**,

l'*Ottone in villa*, avvenuta al Royal College of Music di Londra il 7 luglio 1995. La co-direttrice Giulia Nuti ha utilizzato un facsimile della partitura autografa di Vivaldi per realizzare il basso continuo al clavicembalo, mentre il violinista Adrian Chandler si è assunto la cura della direzione delle arie, leggendo solo dalla sua parte (e ha trovato anche il modo di deliziare l'uditorio con una cadenza di puro stile vivaldiano alla fine dell'aria *Guarda in quest'occhi e senti*). Questa realizzazione da parte di un complesso di studenti si è accostata in maniera più profonda di qualsiasi altra esecuzione moderna allo stile originale della direzione musicale settecentesca. I giovani continueranno a stupirci!

E infine, una scoperta; purtroppo non di una partitura di Vivaldi, ma di qualcosa che ha abbastanza rilevanza per gli studi vivaldiani da essere qui menzionato. Sylvie Mamy ha identificato alla Biblioteca Nazionale di Parigi la partitura autografa della **serenata «Il concilio de' pianeti»** di Tomaso Albinoni. Il lavoro fu eseguito il 16 ottobre 1729 nella residenza di Jacques-Vincent Languet, l'ambasciatore francese a Venezia, per celebrare la nascita di un delfino di Francia. Non c'è dubbio che l'ambasciatore avrebbe commissionato – come in altre precedenti occasioni – il lavoro a Vivaldi, se il nostro compositore fosse stato disponibile; ma la celebrazione avvenne in un momento nel quale egli era assente da Venezia, ben al di là delle Alpi, e così fu Albinoni a ricevere la commissione. Un altro possibile legame con Vivaldi è costituito dal fatto che manca il fascicolo iniziale del manoscritto, contenente la sinfonia introduttiva. Anche alcune partiture autografe di melodrammi di Vivaldi, così come quelle della serenata «nuziale» RV 687 e della *Juditha triumphans* mancano analogamente della sinfonia d'introduzione. In realtà l'assenza di una sinfonia ricorre troppo spesso per essere ascrivibile solo a fattori connessi con la conservazione delle partiture. Quello che sembra essere avvenuto è che Vivaldi ed alcuni suoi contemporanei si costruivano una sorta di «fondo» di sinfonie indipendenti e riciclabili, che erano in grado di far emigrare fisicamente da una partitura all'altra secondo la necessità. Molte delle sinfonie mancanti possono in realtà essere pervenute sino a noi all'inizio di altri lavori. Quando verrà scritta la storia del primo periodo della sinfonia da concerto – un tema che è stato sino ad oggi sostanzialmente ignorato – queste sinfonie «passe-partout» potrebbero rivelarsi di grande interesse storico.

Discographie Vivaldi n° 17 - 1995
aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1er janvier 1995 au 31 décembre 1995 dans le monde entier. Les œuvres sont classées suivant le catalogue Ryom.

– Nouveautés:

Sont répertoriés les disques inédits jamais parus auparavant dans aucun pays.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année de parution et un chiffre (cette année: 1995/ n° ...).

Les transcriptions du XVIIIème siècle (Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées, 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 Cassette Vidéo.

– 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 1995

1995/1 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
B. Gilby (violino), Tasmanian Symphonic Orchestra, G. Lancaster (dir.)
ABC CLASSICS /CD 838904
(+ JCF Fischer)

1995/2* *La stravaganza*, 12 Concerti Op. IV (integrale)
Orchestra Aglaia, C. Barbagelata (violino e dir.)
AMADEUS /2CD AMS 29-30

1995/3 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Sinfonie per archi RV134, RV149; Concerto per archi RV156
M. Kransberg-Talvi (violino), Northwest Chamber Orchestra, A. Francis (dir.)
AMBASSADOR /CD ARC 1010

1995/4** Concerti per archi RV156, RV166; Concerto per oboe Op. VIII n° 12; Concerto per fagotto RV485; Concerto per flautino RV444; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV575; Concerto *per l'orchestra di Dresda* RV577
The English Concert, T. Pinnock (dir.)
ARCHIV PRODUKTION /CD 445 839-2

1995/5* Concerti per oboe RV453, RV455, RV463; Concerti per fagotto RV477, RV488, RV498; Concerto per oboe e fagotto RV545
A. Bernardini (oboe e dir.), J. Borras (fagotto), L'Armonia e l'Inventione
ASTREE AUVIDIS /CD E 8537

1995/6 Concerti da camera RV87, RV92, RV101, RV107; Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12; Concerti per violino e organo RV541, RV542
Florilegium
CHANNEL CLASSICS /CD CCS 8495

1995/7 Concerto per fagotto *La notte* RV501
D. Greitzer (fagotto), Maryland Bach Aria Group
CRYSTAL/CD 705
(+ Bach, Torelli, Marcello, Stradella)

1995/8 Concerto Op. III n° 8 (trascrizione per chitarre)
Nordic Guitar Quartet
DANICA /CD 8161
(+ Bach, Brouwer, Machado, Moreno-Torroba, Ravel)

1995/9 6 Concerti Op. XII (integrale)
I Solisti Italiani
DENON /CD 78 974

1995/10 Concerti per violoncello RV401, RV418, RV422 (Largo), RV424
M. Maisky (violoncello), Orpheus Chamber Orchestra
DEUTSCHE GRAMOPHON /CD 447 022-2
(+ Boccherini)

1995/11 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino RV Anh. 62 (di Fr. Kreisler)
G. Shaham (violino), Orpheus Chamber Orchestra
DEUTSCHE GRAMOPHON /CD 439 933-2

1995/12 Concerti per archi RV114, RV117, RV134, RV143, RV151 *alla rustica*, RV159; Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV169; Concerti Op. III n° 1, 4; Concerto per 3 violini RV551 (trascrizioni per flauti traversi)

Vienna Flautists
DISCOVER INTERNATIONAL /CD DICD 920230

1995/13 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 6; Concerto Op. VI n° 1
I. Ženatý (violino), Virtuosi di Praga
DISCOVER INTERNATIONAL /CD DICD 920219

1995/14 *Le quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 10
O. Vlček (violino), Virtuosi di Praga
DISCOVER INTERNATIONAL /CD DICD 920202

1995/15* *Le humane passioni*: Concerti per violino *Il favorito* RV277, *L'inquietudine* RV234, *Il sospetto* RV199, *L'amoroso* RV271, *Il piacere* RV180; Concerto per archi RV153
G. Carmignola (violino), Sonatori de la Gioiosa Marca
DIVOX ANTIQUA /CD CDX 79406

1995/16* *La Cetra II*: Concerti per violino RV189 (n° 2), RV202 (n° 3), RV286 (n° 4), RV391 (n° 5), RV183 (n° 7), RV271 (n° 10), RV277 (n° 11), RV380, RV327, RV171; Concerti per 2 violini RV526 (n° 6), RV520 (n° 12) (ricostruzione di F. Erle)
L'Arte dell'Arco, G. Guglielmo (violino e dir.)
DYNAMIC /2CD CDS 147/1-2

1995/17 *(La) Gloria (E) Himeneo* RV687
A. Lax (Imeneo/mezzosoprano), P. Rossi (Gloria / contralto), Accademia Bach Baroque Orchestra, C. Gubert (dir.)
DYNAMIC /CD CDS 125

1995/18 Concerto per 2 trombe RV537; Concerto per oboe RV451 (trascrizione per tromba)
E. Caroll, A. van Zon (trombe), Concerto Rotterdam, H. Friesen (dir.)
ERASMUS /CD WVH 005
(+ Baldassare, Albinoni, Franceschini, Torelli)

1995/19 Sonata per violino RV754
R. Elmiger (violino), M. Mitrani (clavicembalo)
GALLO /CD 824
(+ Veracini, Locatelli, Handel)

1995/20 Concerto per liuto RV93 (trascrizione per arpa)
S. Kowalchzuk (arpa), Hungarian Virtuosi Chamber Orchestra, A. von Würtzler (dir.)
HUNGAROTON /CD HCD 31577
(+ Grandjany, Mozart, Albeniz, Albrechtsberger, Würtzler)

1995/21* Sonate per violoncello RV39-47 (integrale)
D. Watkin (violoncello), H. Gough (2do violoncello), D. Miller (tiorba, arciliuto, chitarra), R. King (clavicembalo, organo)
HYPERION /2CD CDA 66881/2

1995/22** «Vivaldi sacred music - vol. 1»: *Magnificat* RV610a; *Lauda Jerusalem* RV609; *Kyrie eleison* RV587; *Credo in unum Deum* RV591; *Dixit Dominus* RV594
S. Gritton, L. Milne (soprani), C. Denley (contralto), L. Atkynson (tenore), D. Wilson-Johnson (basso), The Choristers and Choir of the King's Consort, The King's Consort, R. King (dir.)
HYPERION /CD CDA 66769

1995/23 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti Op. III n° 8, 11; Concerto per 2 violini RV516
V. Gluz (violino), I. Romanyuk (2do violino), Classic Music Studio Orchestra St. Petersbourg, A. Titov (dir.)
INFINITY DIGITAL /CD QK 57243

1995/24 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per strumenti a percussione)
Percussion Project Rostock
KLANGRAUME /CD 30090

1995/25 Concerto Op. III n° 3 (trascrizione per flauto di Pan)
U. Herkenhoff (flauto di Pan), Amati-Ensemble München, A. Balogh (dir.)
KOCH /CD 3 1532-2
(+ Marcello, Telemann, Quantz)

1995/26 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per 2 pianoforti)
J.-C. Martins, F. Corvisier (pianoforti)
LABOR /CD LAB 7018-2

1995/27 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per mandolino RV425; Concerto per 2 trombe RV537; Concerto per oboe Op. VIII n° 9
B. Banfalvi (violino), B. Glaetzner (oboe), Budapest Strings, K. Botvai (dir.), Neues Bachisches Collegium Musicum, M. Pommer (dir.)
LASERLIGHT /CD 15518

1995/28 Concerto per mandolino RV425; Concerto per 2 mandolini RV532; Concerto per liuto RV93; Trio per violino e liuto RV82 (trascrizioni per chitarra)
V. Kruglov, N. Maretsky (chitarre), Northern Crown Soloists Ensemble
MAZHDUNARODNAYA KNIGA /CD MKA 417114
(+ Hummel)

1995/29 Sonate per violoncello RV40, RV41, RV43, RV46 (trascrizioni per violoncello e orchestra)
H. Zentgraf (violoncello e dir.), Harleshaüser Kammer Orchester
MD+G /CD 612 0577-2

1995/30 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
F. Sonnleitner (violino e dir.), Bach Collegium München
MUSIC AND ART /CD ob 01221

1995/31 Concerto per 2 mandolini RV532 (trascrizione per chitarre)
Trio Chitarristico
MUSIC STRASSE /CD MC 2103
(+ Ettore, Ferranti, Mozart)

1995/32 Concerto Op. III n° 8
Capella Istropolitana, J. Krčeck
(+ Sammartini, Albinoni, Locatelli, Manfredini, Corelli, Geminiani, A. Scarlatti)
NAXOS /CD 8.550877

1995/33 Concerti per 2 corni RV538, RV539; Concerto per 2 flauti traversi RV533; Concerto per 2 trombe RV537; Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV560; Concerto per oboe e fagotto RV545; Sinfonia per archi RV122 (elaborazione di Pisendel)
City of London Sinfonia, N. Kraemer (clavicembalo e dir.)
NAXOS /CD 8.553204

1995/34 *Gloria* RV589; *Beatus vir* RV597
A. Crookes, J. Whitaker, C.-A. Lane (soprani), C. Trevor (contralto), Schola Cantorum of Oxford, Northern Chamber Orchestra, N. Ward (dir.)
NAXOS /CD 8.550767

1995/35* Concerti per violoncello (integrale) RV398, RV399, RV404, RV406, RV410, RV412, RV419 (vol. 1); RV400, RV401, RV408, RV413, RV422; Concerto per 2 violoncelli RV531 (vol. 2); RV402, RV403, RV407, RV409, RV418, RV423, RV424 (vol. 3); RV405, RV411, RV414, RV416, RV417, RV420, RV421 (vol. 4)
R. Wallfisch (violoncello), K. Harvey (2do violoncello), J. Graham (fagotto, RV409), City of London Sinfonia, N. Kraemer (clavicembalo, organo e dir.)
NAXOS /4CD separati 8.550907/08/09/10

1995/36 Concerti per oboe RV453, RV455, RV461
J. Anderson (oboe), Philharmonic Orchestra, S. Wright (dir.)
NIMBUS /CD NI 7027
(+ Cimarosa/Benjamin, Albinoni, B. Marcello)

1995/37* *Farnace* RV711-D
S. Long Solustri (Farnace), R. Pierotti (Berenice), S. Lazzarini (Tamiri), M. Bolgan (Selinda), S. Anselmi (Pompeo), G. Morigi (Gilade), T. Carraro (Aquilio), Solisti dell'Orchestra sinfonica di Graz, M. Carraro (dir.)
NUOVA ERA /2CD 7213/14

1995/38 6 Concerti Op. X (integrale)
M. Conti (flauto traverso), L' Offerta Musicale di Venezia, R. Parravicini (dir.)
NUOVA ERA /CD 7192

1995/39* Concerti per fagotto RV474, RV489, RV498; Concerti *con molti stromenti* RV571, *per SAR Sassonia* RV576, *per l'orchestra di Dresda* RV577
D. Bond (fagotto), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (clavicembalo e dir.)
OISEAU-LYRE /CD 436 867-2

1995/40 «The new four seasons», *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flauto e computer)
P. Saint-Denis (flauto), I. Rechtman (Macintosh iltx workstation)
OMEGA /CD ODC 3020

1995/41* Concerti per fagotto RV472, RV482 (incompleto), RV484, RV491, RV494, RV495, RV499
K. Thunemann (fagotto), I Musici
PHILIPS /CD 446 060-2

1995/42* Concerti per violino *Il favorito* Op. XI n° 2, *L'amoroso* RV271, *per la SS. Assunzione di Maria Vergine* RV581, *Il riposo / per il Natale* RV270, *Il sospetto* RV199, *L'inquietudine* RV234
M. Sirbu (violino), I Musici
PHILIPS /CD 442 145-2

1995/43 Concerto Op. III n° 12; Concerto per flauto Op. X n° 4; Concerto per liuto RV93; Trio per violino e liuto RV82; Concerto per viola d'amore e liuto RV540; Concerto per 2 mandolini RV532; Concerto da camera RV108 (trascrizioni per chitarra)
A. Romero (chitarra), Academy of St. Martin-in-the-Fields
RCA VICTOR /CD 09026 68291-2

1995/44 *Gloria* RV589; *Magnificat* RV610
R. Invernizzi, P. Vaccari (soprani), R. Badioni (controtenore), L. Garibaldi (tenore), Padua Bach Academy Chamber Orchestra & Chorus, C. Gubert (dir.)
RIVO ALTO /CD RIV 9301

1995/45 Concerti per oboe RV450, RV451, RV456, RV457, RV461, RV463
H. Schellenberger (oboe), Franz Liszt Chamber Orchestra
SONY CLASSICAL /CD 66271

1995/46 Concerto per 2 trombe RV537
C. Steele-Perkins, J. Thiessen (trombe), Tafelmusik, J. Lamon (dir.)
SONY CLASSICAL /CD SK 53365
(+ Stradella, Biber, Albinoni, Telemann, Handel)

1995/47 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
A. Brussilovsky (violino e dir.), Chamber Music Ensemble «Musica Viva»
SUONI & COLORI /CD AB 31003

1995/48 Concerti per violino Op. IV n° 2, 3
I. Ženatý (violino), Leoš Janaček Chamber Orchestra
SUPRAPHON /CD SUP 111568
(+ Albinoni, Pergolesi, Torelli)

1995/49* Sonate per oboe RV28, RV34, RV48, RV51, RV53; Sonata per 2 oboi RV81; Sonata a quattro RV Anh. 66
P. Pollastri (oboe), Vivaldi Consort
TACTUS /CD TC 672203

1995/50 Concerti da camera RV88, RV94, RV99, RV101, RV103, RV107
Nuovo Quintetto di Venezia
TACTUS /CD TC 672205

1995/51* Concerti per flauto RV431 (incompleto), RV432 (incompleto), R783; Sinfonia RV Anh. 68; Sonate per flauto RV48, RV51; Cantata per soprano e flauto traverso *All'ombra di sospetto* RV678 (volume 2)
F.M. Sardelli (flauto traverso), E. Cecchi Fedi (soprano), Modo Antiquo
TACTUS /CD TC 672204

1995/52 6 Sonate Op. V (integrale)
I Filarmonici, A. Martini (dir.)
TACTUS /CD TC 672228

1995/53 12 Sonate Op. II (integrale)
I Filarmonici: A. Martini (violino), C. Gasparoni (violone), G. Barbolini (organo)
TACTUS /2CD TC 672222/23

1995/54* Concerti per violino Op. VIII n° 5-7, n° 9-12; Concerto per oboe Op. VIII n° 12
E. Onofri (violino), P. Grazzi (oboe), Il Giardino Armonico, G. Antonini (dir.)
TELDEC /CD 4509-94566-2

1995/55* Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV564; Concerto per 3 violini RV551; Concerto per 2 violoncelli RV531; Concerto per violino *con altro violino per eco in lontano* RV552; Concerto per violino e 2 violoncelli RV561; Concerto per violino e violoncello *Il Proteo o sia il mondo al rovescio* RV544
C. Coin (violoncello), Il Giardino Armonico, G. Antonini (dir.)
TELDEC 4509-94552-2

1995/56 Concerto per mandolino RV425 (trascrizione per chitarra)
G. Tröster-Weynhofen (chitarra), Bavarian State Youth Plucked Instrument Orchestra, G. Vogt (dir.)
THOROFON /CD CTH 2146
(+ Baumann, Behrend, Konietzny, Starck, Tober-Vogt)

1995/57 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per liuto RV93; Concerto per mandolino RV425 (trascrizioni per chitarra)
A. Moglia (violino e dir.), H. Navez (chitarra), Orchestre de Chambre National de Toulouse
PIERRE VERANY /CD PV 730038

1995/58 *Stabat Mater* RV621; *Nisi Dominus* RV608; Cantata *Cessate omai cessate* RV684 (1.ma aria)
J. Nirouët (controtenore), Orchestre Paul Kuentz, P. Kuentz (dir.)
PIERRE VERANY /CD PV 730043

1995/59 Concerto per flauto diritto RV441; Concerto per flautino RV443
P. Brochmann (flauto diritto), Trondheim Soloists, B. Fiskum (dir.)
VIKTORIA/CD VCD 19078

1995/60 «Virtual Vivaldi», *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per computer); *Gloria* RV589 (estratti)
K. Geisler (computer)
WELL TEMPERED PRODUCTIONS /CD WTP 5166

1995/61 Concerti Op. III n° 8, 11; Concerto per violino e violoncello RV547; Concerto per violoncello RV424
Philharmonic Orchestra Italy, A. Arigoni (dir.)
ZYX CLASSIC /CD CL 5020-2

1995/62 *Le quattro stagioni* Op.VIII n° 1-4; Concerto per violino *Il favorito* Op. XI n° 2
C. Rossi (violino), Philharmonic Orchestra Italy, A. Arigoni (dir.)
ZYX CLASSIC /CD CL 5016-2

1995/63 6 Concerti Op. X (integrale)
A. Molinaro (flauto traverso), Philharmonic Orchestra Italy, A. Arigoni (dir.)
ZYX CLASSIC /CD CL 5024-2

1995/64 Concerti per archi RV120, *madrigalesco* RV129, RV150, *alla rustica* RV151, RV158, RV159, RV160, Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV169
Philharmonic Orchestra Italy, A. Arigoni (dir.)
ZYX CLASSIC /CD CL 5017-2

1995/65 Concerti per oboe RV447, RV461; Concerto per flauto traverso Op. X n° 5; Concerto per 2 flauti traversi RV533; Concerto per fagotto *La notte* RV501
Membri della Philharmonic Orchestra Italy, A. Arigoni (dir.)
ZYX CLASSIC /CD CL 5021-2

II. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Un vent de déraison semble s'être levé, en 1995, sur la production discographique. Quinze versions nouvelles des *Quattro stagioni*, dont plusieurs transcrites pour computer ou ensemble de percussions, une foultitude de transcriptions pour guitare ou pour flûtes, ne peuvent pas susciter un grand enthousiasme.

L'ambitieuse mise en chantier d'une intégrale des Opus enregistrés le devrait. Hélas! La réalisation poursuivie par un éditeur italien ne laisse pas grand espoir dans la réussite du projet. Que d'ensembles médiocres de l'est ou du sud de l'Europe, sur le marché! Que de programmes fades, mille fois joués sans flamme, ni poésie!

Les exceptions existent. En voici un florilège. Deux interprétations intéressantes des grands cycles pour violon méritent le détour. L'intégrale de *La stravaganza* Op. IV (1995/2) par Cinzia Barbagelata et son Orchestra Aglaia confirme l'excellence des jeunes instrumentistes italiens sur instruments anciens. Fougueuse, emportée, charmeuse (dans le Largo de l'Op. IV n° 11, par exemple), Barbagelata fait un peu penser à Elizabeth Wallfisch. Du naturel, du sentiment, de l'enthousiasme, mais peu d'introspection. Pour servir le jeune Vivaldi, il ne faut peut-être rien de plus. Dommage que cet Opus IV, diffusé avec un numéro spécial de la revue Amadeus, ne soit pas disponible hors d'Italie. Même joie, en savourant la seconde partie de l'Opus VIII par les Milanais d'Il Giardino Armonico (1995/54). A du Biondi convulsif, à du Parrot sophistiqué, à de l'Harnoncourt civilisé...., on se pique volontiers au jeu des analogies, sans que l'on trouve vraiment la bonne, pour qualifier l'approche de l'ensemble. Le lien entre l'harmonie et l'invention est une quête périlleuse, à laquelle ils s'attachent avec leur passion coutumière. Le raffinement esthétique auquel nous convient les Milanais est un atout enthousiasmant.

C'est dans l'exhumation des oeuvres manuscrites, que 1995 se révèle exceptionnelle. Avec, en tout premier lieu, la restitution de *La cetra* manuscrite, offerte en 1728 par Vivaldi à l'empereur Charles VI. La partie de premier violon des concertos manque. Mais le problème d'exécution ne se pose pas vraiment pour les n° 2 à 5, 7, 10 et 11, dont d'autres sources existent. Une confrontation entre le manuscrit conservé à Vienne et ces sources permet de reconstituer un matériel assez fiable, avec une bonne probabilité d'exactitude. En choisissant de réécrire la partie de premier violon des n° 6 (RV526) et n° 12 (RV520), Francesco Erle a pris un risque fort bien calculé. La constante référence à l'écriture du second violon, la répartition des passages solo ou à deux, la démarche stylistique sont d'incontestables réussites, même

si la caution musicologique ne peut pas, bien évidemment, être apportée, sans réserve d'usage, à un tel travail. La lumière et la bonne humeur des tutti du premier mouvement du RV520, que l'on découvre naturellement pour la première fois, justifient pleinement le choix effectué par Giovanni Guglielmo. La découverte de grands concertos virtuoses de maturité RV380, RV327 et surtout RV171, dédié, on le sait, à Charles VI, est un plaisir supplémentaire. Voici, enfin!, réunis les concertos de cette *Cetra*, dont tout le monde parlait, sans les écouter (1995/16). Guglielmo choisit, comme effectifs, un seul instrument par partie. Choix périlleux qui marque toute faute, mais qui permet de souligner la transparence harmonique, la lisibilité de l'accompagnement des passages en bariolage, et le soutien des *arie* d'opéra. L'adéquation stylistique du jeu d'archets est remarquable. Très peu de faiblesses, si non une ornementation dès l'exposition du thème inadéquate dans le Largo du RV202, et une réalisation harmonique un peu «verticale» pour accompagner de tendres passages solistes. Dans un registre un peu similaire, deux réalisations passionnantes, ayant pour thème «*le humane passioni*». L'un par les Sonatori de la Gioiosa Marca avec Giuliano Carmignola (1995/15), l'autre par I Musici avec Mariana Sirbu (1995/42), leur nouvelle soliste, douée d'un authentique talent dramatique. La fuite panique et éperdue du violon dans l'Allegro de *L'inquietudine*, la mise en scène entre le violon qui soupçonne et l'orchestre qui s'interroge, sont des morceaux d'anthologie, comme la tendre insouciance de *L'amoroso*. *Il favorito* reste un peu guindé; c'est dommage. La phalange sur instruments anciens de Carmignola est plus prodigieuse encore. La diction est d'une précision inouïe; puissance du chant à un instrument par partie, pureté du son, parfaite égalité dans les coups d'archets, un legato de rêve, une virtuosité impeccable. *Il sospetto*, paranoïaque à souhait, balancement chaloupé de l'orchestre en début de *L'amoroso* aux allures de valse, plénitude et rayonnement pour un *Il favorito* olympien. Au Parnasse des vivaldiens sur instruments anciens, Biondi, Onofri, Huggett et Guglielmo devront se pousser un peu. Les Sonatori de Carmignola sont annoncés. Restons dans le répertoire pour archets, avec le récital d'Il Giardino Armonico (1995/55), qui accueille Christophe Coin dans son jardin des délices, pour des concertos avec violon(s) et violoncelle(s). Le programme est, à proprement parler, «spectaculaire». Il faudrait voir les musiciens sur scène, s'échanger les thèmes rythmiques basculant sans cesse entre les protagonistes, deviner le violoniste caché tout au fond de la salle, jouant l'*eco in lontano*, se pâmer devant le *terzetto* d'opéra du RV551 pour 3 violons. Il Giardino donne aux trois caractères un relief de timbres éblouissant. Mais le morceau de choix reste-

ra sans doute la première intégrale de l'histoire du disque des Concertos pour 1 et 2 violoncelles (1995/35), par Raphael Wallfisch et l'orchestre anglais de Nicholas Kraemer, d'une incontestable réussite esthétique. Comparons ce qui est comparable. Wallfisch n'est ni Bylsma, ni Coin, inaccessibles sur leur Walhalla, et sachant tutoyer Vivaldi comme un vieil ami. Wallfisch s'y essaye, parfois, et Vivaldi lui répond. Les cordes londoniennes de Nicholas Kraemer offrent une assise solide à l'entreprise, et conversent toujours agréablement. Comme attrait subsidiaire, mentionnons la première gravure discographique des RV419 et RV421. Seul manque à l'appel le Sol majeur RV415 de Wiesendheit, que la plupart des musicologues, à notre avis un peu rapidement, considèrent comme apocryphe.

Quelques gravures intéressantes enrichissent notre connaissance du répertoire pour instruments à vent. Le second volume de l'oeuvre pour flûte traversière (1995/51) par Federico Maria Sardelli et Modo Antiquo est consacré aux oeuvres nouvellement découvertes (RV783 de Schwerin), inachevées (RV432 et RV431, complété de façon un peu malhabile par le Grave assai du RV276, de facture bien plus ancienne), ou apocryphes, comme la Sinfonia RV Anh. 68, décidément peu vivaldienne, et dont la paternité revient peut-être à Gallo, ou comme les Sonates pour flûte RV48 et RV51, choisies un peu arbitrairement, alors que celles de Stockholm (RV50) et de Uppsala (RV49) sont simplement ignorées. Bonne virtuosité digitale du soliste, mais accompagnement un peu maigre de Modo Antiquo, en progrès depuis le volume 1. Trois récitals consacrés au basson concertant ne sont pas sans mérites. Celui de Josep Borras, accompagné par l'Armonia e l'Inventione (1995/5) suit la mode actuelle, dont les nouvelles règles consistent à accentuer les contrastes de rythmes, de dynamique et de timbres. Ici, l'assise rythmique est abyssale, appuyant la diction épaisse du basson grassouillet. Le continuo avec violone bourdonnant, théorbe crépitant et clavier épicé l'affirme dans son rôle de *grand'huomo* grave et puissant. Voilà une réflexion originale, mais un peu excessive, sur l'inspiration dramatique des oeuvres concertantes. Retour à la raison avec Danny Bond et les musiciens de Christopher Hogwood (1995/39). Une colonne d'air plus courte, mais aussi une netteté de diction et une prédilection pour les sections *cantabile* qu'il peaufine élégamment. Le couplage avec les concertos *con molti stromenti* pour l'Orchestre de Dresde est heureux; la réalisation manque, en revanche, un peu d'aisance et de brillant. Pour en finir avec le basson, signalons enfin le premier enregistrement du Concerto incomplet RV482, par Klaus Thunemann, accompagné par I Musici (1995/41), oeuvre guère excitante, comme le programme tout entier, du reste.

Mais dans l'art d'accommoder les restes, I Musici restent valeureux. Si les oeuvres choisies sont faibles, le grand Klaus a toujours un souffle inépuisable et une imagination ornementale sans pareille. Le meilleur enregistrement de musique instrumentale de l'année, vainqueur en 1995 du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*, est une petite surprise, en ces temps où tout est mode et prétexte à jeter au feu aujourd'hui ce qui enflammait les esprits hier. Il en est ainsi des interprétations de Hogwood ou de Pinnock, qui n'ont plus qu'à peine le droit d'exister depuis que Biondi ou Onofri ont conquis les *Stagioni. Vae victis*! N'en déplaise aux frivoles, le récital de Pinnock (1995/4) a une classe folle. Le programme n'est guère original, mais parfaitement joué, comme ce Largo de l'Op. VIII n° 12, d'une dimension presque religieuse, comme la rigueur métronomique des tutti du RV577 *per l'Orchestra di Dresda*, entraînant les solistes dans une course joyeuse, comme le dialogue spirituel entre la basse continue et le *flautino*, qui chante comme un oisillon dans le RV444, comme aussi l'Allegro final du Concerto pour cordes RV156, qui ne se gorge d'énergie que si les fusées de violons sont prises à un tempo d'enfer. Pinnock montre, une fois encore, qu'il a parfaitement bien compris le style de Vivaldi.

Peu de gravures à signaler, en revanche, dans le répertoire *da camera*, sinon deux intégrales bienvenues. Celle des Sonates pour violoncelle par David Watkin (1995/21) s'inscrit parmi les meilleures versions, à côté de Byslma, Coin, Wispelwey ou Tortelier. Pour Watkin, chaque sonate a sa cohérence, et doit être restituée avec une basse continue choisie avec soin, suivant des critères esthétiques, peaufinée dans les détails, mais quasi invariable d'un mouvement à l'autre. Sa palette de sentiments est nuancée et variée, mais il s'interdit un épanchement lyrique un peu trop voyant. La meilleure version intégrale. L'ambition de Paolo Pollastri, visant à réunir l'intégralité de l'oeuvre de chambre pour hautbois (1995/49), est plus grande encore; peut-être, en fait, démesurée. La restitution au hautbois, comme le fit, en son temps, Manfred Fechner, des RV28 et RV34 de Dresde est assez convaincante, comme la gravure de la RV. Anh. 66 *a quattro* d'Herdringen, dont la paternité vivaldienne est tellement évidente, que l'on ne comprend toujours pas sa rélégation en "Anhang" dans le catalogue Ryom. La restitution au hautbois des RV48 et RV53 est plus problématique; mais l'hypothèse de Pollastri mériterait une étude plus approfondie. L'engagement et l'enthousiasme du soliste sont tonifiants. L'accompagnement poétique du Vivaldi Consort l'est tout autant. La référence, pour ce répertoire.

Rien de bien relevé, en revanche, en musique théâtrale. Mentionnons cependant le *Farnace* (1995/37), saisi sur le vif lors du festival de

Martina Franca en 1991. Les choix esthétiques sont les mêmes que ceux qui guidaient déjà Ephrikian en 1958, quand il exhuma *La Fida ninfa*. La troupe est jeune, et totalement étrangère au chant baroque. Le brave orchestre moderne est rondement mené par Massimiliano Carraro. L'équilibre des tessitures est modifié, avec des ténors transposés à l'octave, et une distribution uniquement féminine. La plus belle voix est la pathétique et douloureuse Tamiri de Serena Lazzarini. Susanna Anselmi, impérieuse, offre à Pompeo sa générosité expressive. Ses moyens vocaux sont remarquables, mais son style la pousse davantage vers l'*Ottocento*. La voix agile et flexible de Gabriella Morigi, peu puissante, mais suggestive, incarne un Gilade convaincant, même si les aigüs ne sont pas parfaits. Du reste de la distribution, mentionnons enfin la Bérénice à la voix acérée, bien timbrée, percutante, mais sans souplesse dans les vocalises, de Raquel Pierotti. Le plus célèbre opéra «à airs» de Vivaldi attend encore sa référence.

La troublante beauté des timbres et la forte charge spirituelle des voix du King's Consort contribuent, en revanche, à l'éclatante réussite du premier volume de la musique sacrée avec choeurs entreprise par le musicien anglais, qui suit le matériel critique établi par l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (1995/22). Vainqueur, ex aequo avec le récital de Pinnock, du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi* 1995, Robert King, en débauchant les éléments les plus brillants des meilleures maîtrises anglaises de garçons, a ainsi réuni une phalange exceptionnellement douée, sans la moindre faiblesse dans aucun pupitre. La performance est inouïe, en particulier dans les oeuvres *in due cori*. Dans le monumental *Sicut erat in principio* du *Dixit Dominus* RV594, par exemple, où chacune des parties du double choeur, huit au total, chante à découvert. La prononciation est irréprochable. Enfin! un *Dixit Dominus* puissant, grandiose, mais sans lourdeur.

INDICE

Livia Pancino, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. II: «Armida al campo d'Egitto»; «Teuzzone»; «Tito Manlio».* 5
Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. II: "Armida al campo d'Egitto"; "Teuzzone"; "Tito Manlio" (Summary) 67

Paul Everett, *Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria" RV589* 68
Vivaldi a tavolino: l'autografo del «Gloria» RV589 (Sommario) 87

Rudolf Rasch, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers* 89
La «famosa mano» di Monsieur Roger: gli editori olandesi di Antonio Vivaldi (Sommario) 136

Gastone Vio, *Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)* 139
The Venetian Clergy and Eighteenth-Century Music (with a Postscript on the Pietà) (Summary) 152

Miscellany (M. Talbot) 155
Miscellanea (M. Talbot) 158

Discographie Vivaldi n° 17 - 1995 (R.C. Travers) 161