

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**



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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**18**

**1997**

**RICORDI**

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**18**

**1997**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
SULLA  
VITALITÀ

LA PRIMA  
DELLA  
ITALIA  
LA PRIMA  
DELLA  
ITALIA

© 1997 by **CASA RICORDI** - BMG RICORDI S.p.A.  
Casa Ricordi Editore  
Via Berchet 2  
20121 Milano (Italia)

Istituto Italiano Antonio Vivaldi  
Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore  
30124 Venezia (Italia)

ISSN: 0393-2915

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

*Consiglio direttivo:* FRANCESCO FANNA (Direttore dell'Istituto), FRANCESCO DEGRADA, MARIO MESSINIS, GIOVANNI MORELLI, MARIA TERESA MURARO.

*Comitato editoriale per l'edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi:*  
FRANCESCO DEGRADA, PAUL EVERETT, PETER RYOM, REINHARD STROHM, MICHAEL TALBOT.

*Direttori della Collana «Drammaturgia Musicale Veneta»:* GIOVANNI MORELLI, REINHARD STROHM.

*Direttore del Bollettino «Informazioni e studi vivaldiani»:* FRANCESCO FANNA.  
*Condirettore:* MICHAEL TALBOT.

*Corrispondenti:*

Austria: THEOPHIL ANTONICEK, Blechturm-gasse 33/5, 1050 Wien.

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

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

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

Germania: KARL HELLER, Rigaer Strasse 13/131, 18107 Rostock 22.

REINHARD WIESEND, Walther von der Vogelweide-Strasse 12, 97074 Würzburg.

Gran Bretagna: MICHAEL TALBOT, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 0HA.

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

Olanda: KEES VLAARDINGERBROEK, Van Tuyll van Serooskerkenweg 54-1, 1076 JM Amsterdam.

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

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

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



## Antonio Vivaldi: le sonate a tre\*

Cesare Fertonani

Non v'è dubbio che all'interno del catalogo vivaldiano, oscurate dall'importanza storica e artistica, dal numero e dalla varietà dei concerti, le sonate rischino ancora oggi di apparire soltanto come un settore complementare nella produzione strumentale del Prete Rosso. A tale proposito sembra opportuno formulare alcune considerazioni di ordine generale. In primo luogo, la sproporzione quantitativa a favore dei concerti che si riscontra nel catalogo vivaldiano e si rispecchia in un rapporto approssimativo di quattro concerti contro una sonata potrebbe risultare in qualche misura ingigantita per la perdita accidentale di un certo numero di composizioni. I manoscritti torinesi dei fondi Foà e Giordano, che com'è noto costituivano l'archivio personale di Vivaldi, denunciano una strana penuria di sonate. Oltre alla *Suonata à 4 al Santo Sepolcro*, RV 130, e alla gemella *Sinfonia al Santo Sepolcro*, RV 169, tra i manoscritti torinesi si contano solo gli autografi di otto sonate a tre: la serie di quattro, RV 68, RV 70, RV 71, RV 77, per due violini con basso *ad libitum*, i due trii per liuto e violino RV 82 e RV 85 dedicati al conte Wrtyby, la sonata per violino e violoncello RV 83 e quella per flauto diritto e fagotto RV 86. Dunque nessun lavoro solistico, ossia per uno strumento e basso continuo, e tutte composizioni dall'organico inconsueto o in ogni caso destinate a occasioni e committenti piuttosto particolari. L'assenza tra i manoscritti torinesi di una tipologia illustre e collaudata come la sonata per violino può indurre a pensare che un volume o comunque un gruppo di sonate già presenti nell'archivio personale di Vivaldi sia andato perduto o disperso negli anni immediatamente successivi alla morte del compositore. Se tutto lascia credere che almeno gli autografi di alcune sonate solistiche, per esempio le dodici *Suonate a violino solo e basso per il cembalo* di Manchester copiate e organicamente raccolte in volume attorno alla metà degli anni Venti,<sup>1</sup> fossero in origine parte integrante dell'archivio vivaldiano, si può ipotizzare che un gruppo, forse anche piuttosto consistente, di sonate fu scorporato e venduto separatamente dagli eredi del compositore prima che nel 1745 Jacopo Soranzo acquistasse l'intera collezione e ne predisponesse quindi l'organizzazione in singoli tomi rilegati. In secondo luogo, il valore propriamente musicale delle sonate vivaldiane, spesso piuttosto elevato, non può essere sminuito o comunque ridimensionato soltanto perché in questo ambito il compositore non si è rivelato un innovatore di portata storica decisiva così come nel campo del concerto.

Se un'attenta valutazione della produzione vivaldiana di sonate deve tener conto di questi e altri elementi, dal quadro complessivo emergono alcune indicazioni. A quanto sembra la sonata è un genere legato anzitutto al periodo giovanile e della prima maturità di Vivaldi, che dagli anni Venti è sempre più impegnato in campo melodrammatico, nella composizione di concerti e di musica sacra. Per un autore della generazione di Vivaldi la sonata è il genere quasi obbligato col quale esordire e farsi conoscere; ma una volta che, entro la fine degli anni Dieci, il Prete Rosso ha raggiunto la celebrità internazionale, la sonata parrebbe recedere a una posizione di contorno nella sua produzione, divenendo un genere di più occasionale frequentazione connesso con specifiche e circostanziate richieste di una committenza e di una clientela privata. Forse anche il caso del volume di Manchester, contenente non meno di quattro sonate (RV 3, RV 6, RV 12, RV 22) almeno nella forma originaria risalenti a un periodo molto anteriore rispetto alla compilazione del volume, è significativo in merito. Questa diversa accentuazione della sonata nei successivi momenti della produzione vivaldiana può trovare spiegazione in una serie di fattori concomitanti. Per esempio in motivazioni contingenti e assai concrete. Se si eccettuano i primi anni, il servizio effettivo di Vivaldi alla Pietà o comunque il tipo di rapporto che lega il musicista all'istituzione nelle vesti di «maestro de' concerti» o come fornitore esterno di composizioni strumentali concerne anzitutto la prassi orchestrale della cappella della Pietà. Inoltre è palese il differente valore commerciale delle sonate, destinate a un organico ridotto, rispetto a quello dei concerti, ai quali Vivaldi deve tra l'altro la propria fama europea. È poi probabile che nel corso degli anni l'interesse del compositore nei confronti della sonata si attenui anche per ragioni di ordine estetico. A parte la banale evidenza che, perlomeno in linea di principio, un concerto presuppone maggior pregio artistico di una sonata a tre, è da rilevare come, dalla seconda metà degli anni Dieci, l'invasione del concerto nell'ambito della sonata per due strumenti e basso si profili di tale entità nella produzione vivaldiana da comportare un virtuale ripensamento del genere. Tra lo scorcio del Seicento e la fine del primo decennio del Settecento, le innovazioni del concerto manifestano a Venezia il loro influsso sulla sonata: concessioni alla scrittura virtuosistica, una libera e ariosa condotta dialogica delle parti, procedimenti costruttivi come la tecnica del motto s'incontrano per esempio nelle sonate o sinfonie dell'Op. II (1700) di Albinoni, nell'Op. III (1701) di Gentili, nelle sonate RV 60 e RV 779 dello stesso Vivaldi. Se dopo il 1710 sonata e concerto tendono in genere a una chiara differenziazione, per cui la sonata s'identifica con l'ambito di una prassi compositiva più conser-

vatrice mentre il concerto coincide con un contesto stilistico aperto alla sperimentazione di tecniche e procedimenti di recente acquisizione, nel caso particolare di Vivaldi il segno del concerto sulla sonata non soltanto permane dopo il 1710 ma addirittura si rinforza nei decenni successivi. I confini tra sonata e concerto si fanno spesso molto sfumati e il porre in gioco due strumenti insieme col basso continuo presuppone per Vivaldi l'assimilazione ora dell'architettura, ora delle strutture formali ora delle tecniche di scrittura proprie del concerto con esiti di efficace quanto originale contaminazione. Il Prete Rosso si dimostra infatti assai abile nell'equilibrare gli elementi derivati dal concerto (tre movimenti, forma col motto o col ritornello, virtuosismo) con quelli viceversa connaturati alla sonata (quattro movimenti, forma binaria). Per esempio la sonata per flauto diritto e fagotto RV 86 allinea quattro tempi secondo lo schema lento-veloce-lento-veloce, ma mentre i movimenti lenti sono improntati alla forma binaria quelli mossi adottano la struttura col ritornello, e sia il coefficiente virtuosistico sia le modalità dialettiche della scrittura rivelano espliciti riferimenti al concerto. Per converso, le quattro sonate a tre di Torino, RV 68, RV 70, RV 71, RV 77, e i trii per liuto e violino RV 82 e RV 85 ricorrono a un'architettura tripartita veloce-lento-veloce in cui però tutti i movimenti sono in forma binaria. Ancora, la stessa tripartizione caratteristica del concerto si riscontra nella sonata per violino e violoncello RV 83, dove al movimento iniziale nella forma col ritornello seguono due tempi in forma binaria.

Dunque l'estetica per definizione sperimentale del concerto si rivela essenziale sotto vari aspetti anche nella produzione vivaldiana di sonate. E forse non è del tutto casuale che nel catalogo strumentale del Prete Rosso si verifichi a quanto sembra una sorta di addentellatura cronologica nella seconda metà degli anni Dieci, tra il periodo in cui inizia a calare e a diradarsi la produzione di sonate e quello in cui il musicista incomincia a scrivere concerti da camera o comunque a dedicarsi con una certa intensità a questo nuovo genere. Genere che rappresenta in sostanza il coerente epilogo e per così dire la formalizzazione del processo di assimilazione della sonata d'insieme al concerto, in atto sin dagli esordi compositivi di Vivaldi. Nel concerto da camera si può infatti scorgere da un lato la riduzione del genere orchestrale a una dimensione cameristica, dall'altro il sistematico allargamento dell'organico della sonata a tre o quattro strumenti obbligati più il basso continuo.

Al di là della peculiare importanza assunta dalla contaminazione con il concerto, la produzione vivaldiana di sonate si inquadra nel più ampio contesto storico e stilistico che vede la convergenza e quindi

l'integrazione dei due antichi generi funzionali «da chiesa» e «da camera» sino alla configurazione di un duttile e sintetico tipo di sonata in cui i tratti distintivi dell'uno e dell'altro genere (l'architettura in quattro tempi, i movimenti astratti talora concatenati, l'introduzione di un tempo lento in tonalità diversa da quella d'impianto, l'apporto di scrittura contrappuntistica del genere «da chiesa»; i tempi di danza in forma binaria allineati in libera sequenza, l'impianto monotonale del genere «da camera») sono di volta in volta combinati. Almeno in linea di principio, nella produzione vivaldiana tale combinazione implica un sostanziale arretramento dello stile «da chiesa», i cui residui si colgono all'occasione nell'architettura quadripartita, nell'inserzione di un movimento lento in tonalità diversa da quella d'impianto, e nel sostrato contrappuntistico della scrittura. Nel trattamento dell'archetipo «da camera» alcune coordinate contraddistinguono le sonate di Vivaldi nel contemporaneo panorama veneziano e, più in generale, italiano. In primo luogo, la presenza fissa di un preludio in tempo lento o moderato e in metro variabile, in forma unitaria o binaria, così come appare peraltro delineato nelle Opp. II (1685), IV (1694) e nella seconda parte dell'Op. V (1700) di Corelli. In secondo luogo, la varietà che governa la scelta e l'ordinamento dei cinque fondamentali tempi di danza stilizzati che succedono al preludio: allemanda, corrente, sarabanda, giga e gavotta. Vivaldi ritocca infatti con libertà l'abituale ordine di apparizione con allemanda seguita da corrente, sarabanda e infine giga o gavotta; ed è soltanto quest'ultima danza, leggera e di solito assai breve che, quando impiegata, compare invariabilmente in chiusura del ciclo.

Il catalogo Ryom registra ventisette composizioni di Vivaldi per due strumenti e basso continuo, inclusa la sonata RV 80 per due flauti traversi che tuttavia appare, con ogni evidenza, spuria. In venti lavori le parti propriamente melodiche sono affidate a due violini, in una sonata, RV 81, a due oboi, mentre nelle altre composizioni sono protagoniste coppie di strumenti dissimili. È dalle dodici sonate a tre dell'Op. I, con ogni probabilità le più antiche composizioni vivaldiane oggi conosciute, che prende avvio l'esperienza creativa del Prete Rosso. Le *Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo op. I* furono pubblicate a Venezia da Giuseppe Sala nel 1705, anche se non è da escludere che l'edizione del 1705 possa essere la ristampa di una prima edizione, oggi perduta, pubblicata nel 1703.<sup>2</sup> La dedica della raccolta al patrizio veneto e conte Annibale Gambara (1682-1709), appartenente a un casato di origine bresciana, lascia pensare che il compositore tentasse così, attraverso il padre Giovanni Battista, di trarre vantaggio dai rapporti di conoscenza e solidarietà tra i bresciani resi-

denti a Venezia; Brescia era infatti anche la città nativa di Giovanni Battista Vivaldi. Raccolta d'esordio, al pari di altre composizioni giovanili, l'Op. III denota nel complesso un equilibrio inevitabilmente precario tra l'ossequio a uno stile di riporto e gli ardimentosi tentativi di definire una personale cifra espressiva, inserendosi comunque in modo organico nella recente tradizione italiana della sonata a tre dominata dall'esemplare riforma e codifica corelliana. Anche a Venezia le Opp. I-IV (1681-1694) di Corelli conoscono una diffusione pressoché immediata: le quattro raccolte sono ristampate da Sala soltanto qualche anno dopo le prime edizioni romane tra il 1684 e il 1695, e la loro lezione di razionalizzazione stilistica e architettonica viene rapidamente assimilata da autori veneziani quali Caldara (Op. I, 1693; Op. II, 1699), Albinoni (Op. I, 1694; Op. III, 1701) e Gentili (Op. I, 1701; Op. II, 1703). Tanto che risulta arduo stabilire in quale misura l'influsso di Corelli sul giovane Vivaldi dell'Op. I fu diretto oppure mediato dalle esperienze compositive dei musicisti veneziani più anziani.<sup>3</sup> D'altro canto, la vulcanica personalità vivaldiana che già pulsa nella raccolta, anche se spesso non riesce a trovare adeguate modalità e forme espressive fino ad apparire in qualche caso velleitaria e lampeggiante, affonda le radici nella tradizione violinistica veneta del Seicento e nella sua duplice matrice, virtuosistica e concertante da un lato, intensamente affettiva e di ispirazione vocale dall'altro.

Secondo il titolo della raccolta, il «violone», con cui all'epoca si indicava correntemente il violoncello impiegato per il continuo, e il cembalo sono strumenti alternativi piuttosto che complementari per la realizzazione del basso, anche se naturalmente nulla impedisce di utilizzarli entrambi qualora fossero disponibili; del resto la ristampa di Roger dell'Op. I (1715) – dell'edizione Sala non è pervenuto che un esemplare incompleto con la sola parte del violino I – comprende una doppia parte di «Organo e Violoncello». Le sonate della raccolta allineano quattro movimenti, tranne la n. 1, RV 73, la n. 4, RV 66, e la n. 10, RV 78, che ne contano rispettivamente cinque, sei e tre; l'ultima sonata, la *Follia*, RV 63, è invece costituita da una serie di variazioni. Tralasciando il preludio d'apertura, cinque composizioni (n. 1, RV 73; n. 3, RV 61; n. 6, RV 62; n. 8, RV 64; n. 9, RV 75) includono tempi lenti in forma unitaria, segno della contaminazione con lo stile «da chiesa». Si tratta perlopiù di brevi movimenti di transizione e di accentuata tensione modulante che introducono un duplice elemento di varietà nella sequenza di danze stilizzate: la struttura unitaria è un'alternativa alla forma binaria, e la configurazione dinamica e armonicamente aperta interviene a vivacizzare la successione di movimenti chiusi e tutti nella stessa tonalità. A tale proposito, la sonata in re mag-

giore n. 6, RV 62, ha come terzo tempo un «Adagio» di ardito linguaggio armonico, connotato da intenso cromatismo, nella tonalità della medianta minore, anticipando così una delle soluzioni tonali adottate per i movimenti interni delle sonate e dei concerti successivi: questo è l'unico caso nella raccolta in cui Vivaldi rinuncia all'impianto monotonale.

Il debito nei confronti di Corelli o comunque di un patrimonio stilistico tradizionale si individua a vari livelli: nella configurazione di molti motivi d'apertura riconducibili a modelli collaudati come la formula melodica di tre note ascendenti a partire dalla tonica (*Allemanda* della sonata n. 1, RV 73; *Gavotta* della n. 2, RV 67; *Preludio* della n. 5, RV 69); nella quasi esibita convenzionalità della stilizzazione ritmica di alcuni tempi di danza; nella linearità delle progressioni armoniche che tendono a sfruttare i fondamentali rapporti tonali di quarta e di quinta; o nel ricorso a stereotipi contrappuntistici come la sequenza di ritardi generata dalle entrate imitative delle due voci superiori che s'incontra giusto in apertura di raccolta, nel *Preludio* della sonata n. 1, RV 73 (bb. 1-6: Esempio musicale 1).

Esempio 1:

Grave

Violino 1

Violino 2

Basso

6 9 8 6 5      7 6 7 6 5      9 8 5 6

La cifra stilistica dell'Op. I si coglie appunto in una semplice scrittura imitativa interpretata secondo i principi di una libera logica concertante e che nei movimenti più elaborati coinvolge anche il basso. Il trattamento delle parti di violino già prefigura con l'imitazione canonica che si alterna alla condotta parallela alcune delle soluzioni impiegate nei concerti. E dall'ambito del concerto provengono certe caratteristiche della scrittura come la tendenza alla brillantezza virtuosistica che all'occasione riguarda anche il basso, per esempio nella *Giga* della sonata n. 8, RV 64; oppure come l'assegnazione di un ruolo solistico al violino I nella *Sarabanda* della sonata n. 4, RV 66, nel *Preludio* e nella *Giga* della n. 7, RV 65, nel *Preludio* della n. 8, RV 64, nel-

la *Giga* e nella *Gavotta* della n. 10, RV 79, e in alcune variazioni della *Follia*, RV 63. Esplicito è poi il riferimento al tessuto dialogico e allo spirito del concerto in movimenti mossi quali l'«*Allegro*» della sonata n. 4, RV 66, nel virtuosistico preludio in tempo di giga della n. 9, RV 75 e nell'*Allemanda* della n. 10, RV 78. Nell'*Allemanda* della sonata n. 7, RV 65, è possibile riconoscere nel periodo iniziale un'articolazione ternaria in motto, prosecuzione, chiusa cadenzale analoga a quella di un ritornello di concerto (bb. 1-8: Esempio musicale 2).

Esempio 2:

**Allemanda Allegro**

The musical score for *Allemanda Allegro* (measures 1-8) is presented in three systems. Each system contains three staves: Violino 1 (top), Violino 2 (middle), and Basso (bottom). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. In the bass staff, some notes are marked with circled numbers (e.g., 6, 5, 3, 6, 5, 6, 5) and some are marked with a circled 'b' (e.g., b5, b5, b5, b5, b5). The first system shows the initial rhythmic pattern with slurs and accents. The second system continues the melodic lines with slurs and accents. The third system concludes the passage with slurs and accents.

Oltre a mostrare elementi di contiguità con presupposti estetici e modalità di scrittura propri del concerto, l'Op. I preannuncia all'occasione la particolare sensibilità vivaldiana per un'espressione cantabile di ascendenza vocale: la *Sarabanda* della sonata n. 4, RV 66, le variazioni 12 e 15 della *Follia*, RV 63, lasciano intravedere sia il compositore incline a improntare la scrittura dei tempi lenti al modello della vocalità, sia il futuro autore di melodrammi. Riguardo al carattere dei singoli tipi di movimento, Vivaldi sfoggia già nel complesso una notevole varietà di declinazioni, non soltanto nel preludio ma anche nei tempi di danza: sono soprattutto allemande, correnti e sarabande a offrire una diversificazione della stilizzazione ritmica, mentre la giga e la gavotta, di cui s'incontrano esempi quasi aforistici nelle sonate n. 1, RV 73, e n. 5, RV 69, appaiono più uniformate a semplici moduli che scandiscono il metro della danza. La sonata n. 3, RV 61, si conclude con l'unica sarabanda vivaldiana in tempo mosso («Allegro», 3/8), laddove la versione lieve e veloce di questa danza viene impiegata di frequente da altri autori come Albinoni, per esempio nelle Opp. III (1701) e VIII (1722). La personalità vivaldiana non si rivela comunque soltanto nel diffuso spirito concertante e nell'occasionale disponibilità lirica dei tempi lenti, ma anche in altri tratti della scrittura. Come l'interesse per il cromatismo strutturale che dall'armonia generata dal basso si riflette sulle linee melodiche; e non è casuale che il «Grave» della sonata n. 2, RV 67, l'«Adagio» della n. 3, RV 61, o quello della n. 6, RV 62, appunto informati da intenso cromatismo, siano tra i movimenti più avvincenti della raccolta. O ancora come la predilezione per l'ostinato: inteso sia sotto specie di formula d'accompagnamento, per esempio il motivo di ribattuto di violino II e basso nel *Preludio* della sonata n. 7, RV 65, o quello con ritmi puntati e salto discendente di ottava al basso nel «Grave» della n. 8, RV 64; sia sotto specie di modulo propriamente melodico, com'è il caso delle figure di accordo spezzato che improntano rispettivamente il *Capriccio* della sonata n. 1, RV 73, e il *Preludio* della n. 8, RV 64. In un movimento in forma binaria Vivaldi anticipa la sua caratteristica propensione ad adottare come tonalità secondarie tonalità alternative rispetto a quelle convenzionali della dominante o del relativo maggiore: nell'*Allemanda* della sonata in mi bemolle maggiore n. 7, RV 65, la prima parte si conclude infatti con una cadenza al tono della medianta minore. In alcuni movimenti inizia inoltre a prefigurarsi la tendenza a una costruzione fraseologica su base ternaria, per cui le frasi sono articolate in tre incisi oppure occupano tre unità metriche (o battute) anziché due oppure quattro: esempi in merito si possono riscontrare alle bb. 3-6 dell'*Allemanda* della sonata n. 7, RV 65 (Esempio musicale 2), e alle bb. 1-3

della *Giga* della n. 4, RV 66. Altrove l'originalità di Vivaldi si manifesta sotto forma di trovate che si qualificano quali antecedenti del più maturo «estro» del compositore. Due di queste invenzioni compaiono nella sonata n. 11, RV 79 che, *Follia* a parte, è il lavoro più riuscito della raccolta. La *Giga* si apre con una frase del violino I solo (bb. 1-4) conclusa con un effetto di doppio eco o di dissolvenza, reso dalle ravvicinate indicazioni dinamiche «piano» e «più piano» (Esempio musicale 3).

Esempio 3:

**Giga Allegro**

The musical score is titled "Giga Allegro" and is in G major (one sharp) and 12/8 time. It consists of three staves: Violino I, Violino II, and Basso. The Violino I staff contains four measures of music. The first measure is a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second measure is a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The third measure is a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4, with a dynamic marking of *p*. The fourth measure is a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4, with a dynamic marking of *più p*. The Violino II and Basso staves are silent throughout the four measures.

Nella *Gavotta* le ripetizioni di ciascuna delle due parti della forma binaria sono scritte per esteso (bb. 5-9 e 21-39), configurandosi come riprese variate in cui il violino I ornamenta e diminuisce la linea originaria.

Apice e coronamento dell'Op. I è comunque la dodicesima sonata, la *Follia*, RV 63. Se a quanto sembra Vivaldi è il primo autore a includere un ciclo di variazioni sulla *Follia* in una raccolta a stampa edita a Venezia, è arduo stabilire con esattezza se il rapporto del Prete Rosso con l'illustre modello dell'ultima sonata dell'Op. V (1700) di Corelli<sup>4</sup> fu diretto oppure mediato. Tra la pubblicazione di quest'ultima e l'Op. I di Vivaldi, variazioni sul celeberrimo tema, all'epoca di pubblico dominio, s'incontrano per esempio nell'Op. IV (1701) di Tomaso Antonio Vitali e nell'Op. V (1703) di Henricus Albicastro. Se comunque si suppone a fondamento del ciclo un esplicito omaggio a Corelli da parte di Vivaldi, il riferimento assume il senso di un orgoglioso confronto e dell'affermazione di una propria originalità creativa: dal confronto tra le venti variazioni dell'Op. I e le ventiquattro dell'Op. V di Corelli emergono infatti più divergenze che non analogie e affinità, e questo ben al di là del diverso organico. Com'è naturale, considerata la differenza d'età e di esperienza tra i due musicisti allo scoccare del Settecento, il ciclo corelliano denota nel complesso maggiore raffinatezza nella concezione e nella scrittura, altra flessibilità e

fantasia nell'impiego dei moduli figurali, superiore elaborazione costruttiva.<sup>5</sup> In Vivaldi non vi sono corrispettivi dell'utilizzo di distinti moduli e figure nelle due frasi di una stessa variazione (nn. 4, 9, 17, 20), né del concatenamento di una variazione con la successiva (nn. 10-11), e neppure dell'integrazione di due variazioni contigue in un'unità che viene a costituire un movimento binario in miniatura (nn. 21-22). Corelli pone maggiore attenzione alla diversificazione metrica, ricorrendo a cinque diversi tipi di battuta (3/4, 3/8, C, 12/8, 9/8) contro i tre soli di Vivaldi (3/4, 9/8, 12/8), mentre il Prete Rosso si dimostra lievemente più sensibile alle sfumature agogiche, impiegando cinque indicazioni contro le quattro di Corelli: «Larghetto» oltre ad «Adagio», «Andante», «Allegro» e «Vivace». D'altra parte, se si tiene conto che nella *Follia* vivaldiana le indicazioni «Andante», «Vivace» e «Larghetto» corrispondono ciascuna a una sola variazione (nell'ordine: nn. 1, 10 e 12), si intuisce come in Corelli la distribuzione delle diverse indicazioni di tempo sia funzionale a una maggiore articolazione agogica del discorso musicale inteso nel suo complessivo sviluppo. L'idea di perfezione formale, il cesello della scrittura, la controllata misura dell'eloquio passano per Vivaldi in secondo piano di fronte all'esigenza della tensione e della continuità drammatica, alla propensione al virtuosismo, al gioco concertante e alla morbidezza cantabile, all'evidenza di una più ampia e teatrale gestualità. Al di là di alcune analogie (le variazioni 3, 7 e 8 di Vivaldi sembrano in effetti omologhe rispetto alle variazioni 2, 10 e 9 di Corelli), che potrebbero anche essere casuali e riconducibili all'identità del tema e alle implicazioni di una tecnica della variazione e di un linguaggio comuni, Vivaldi afferma con risolutezza la propria personalità e indipendenza. La stessa enunciazione del tema, che di fatto coincide già con la prima variazione, è assai significativa al riguardo. In Corelli il tema si disegna come un'autentica melodia, con note ornamentali nelle battute dispari che ne rendono più mosso e meno schematico il profilo; in Vivaldi è invece ridotto a uniforme e nervosa scansione accordale con l'andamento omoritmico delle parti e la massima enfasi sulla caratteristica figura puntata (Esempio musicale 4).

In realtà in Vivaldi la quasi rozza semplicità della versione del tema esprime alcuni dei presupposti che improntano l'intero ciclo: uniformità dei moduli figurali nel contesto di ogni variazione, rilievo dell'elemento ritmico e nello specifico del ritmo puntato (che in diverse forme innerva un buon numero di variazioni), importanza dei motivi di ostinato, di ribattuto o addirittura percussivi. Nella sua pura sostanza ritmica e armonica, il tema si propone dunque come schema che può essere di volta in volta variato con estrema libertà. Ciò che an-

## Esempio 4:

Adagio

Violino

Basso

# 5 4 6 6 7 6 #

Adagio

Violino 1

Violino 2

Basso

# 6 5 7 5 # 7 #5

zitutto contraddistingue la *Follia* vivaldiana, e in ogni caso ne qualifica l'originalità rispetto a Corelli, è l'interpretazione drammatica del progetto compositivo e la presenza di variazioni cantabili in tempo lento nettamente diversificate da quelle figurali. Il progetto si articola in tre grandi arcate, ciascuna delle quali connotata da una finalità drammatica; la prima arcata comporta una lineare progressione agogica dall'«Adagio» all'«Allegro» e quindi il mantenimento di quest'ultimo tempo per alcune variazioni (nn. 1-8); la seconda alterna con perfetta simmetria tre movimenti lenti a due coppie di movimenti mossi, per cui alla progressione si sostituisce una dialettica agogica (nn. 9-15); la terza allinea soltanto variazioni in tempo «Allegro», così che alla dialettica succede un'uniformità agogica (nn. 16-20). La tensione direzionale del progetto è proiettata verso la stretta conclusiva e il senso di graduale drammatizzazione del discorso musicale è reso anche dal processo di contrazione delle tre arcate: otto variazioni ne comprende la prima, sette la seconda e cinque la terza.

Variazioni	Tempo	Metro
1	«Adagio»	3/4
2	«Andante»	3/4
3	«Allegro»	3/4
4-8	[«Allegro»]	3/4

9	«Adagio»	3/4
10	«Vivace»	3/4
11	«Allegro»	3/4
12	«Larghetto»	3/4
13	«Allegro»	9/8 (basso: 3/4)
14	[«Allegro»]	3/4 (basso: 9/8)
15	«Adagio»	12/8
16	«Allegro»	3/4
17-20	[«Allegro»]	3/4

Nessun dubbio che la *Follia* rappresenta un esempio estremamente significativo di come, sin dagli esordi, Vivaldi sia incline a imprimere tensione drammatica e narrativa alle strutture musicali. Nella prima campata del ciclo, alla progressione lineare dell'agogica si aggiunge, una volta raggiunto l'«Allegro», un ulteriore procedimento di drammatizzazione: le pulsazioni delle variazioni 3, 4 e 5 sono date rispettivamente dal quarto, dagli ottavi, dai sedicesimi (primi due tempi della misura) e dagli ottavi (terzo tempo della misura), mentre la scansione in sedicesimi impronta le variazioni 6 e 7. In quest'ultima si raggiunge il primo climax del ciclo, interlocutorio e peraltro sfasato rispetto all'articolazione delle arcate; la variazione 8 ritorna infatti alla pulsazione di ottavi preparando in modo più sfumato il passaggio al movimento lento successivo. Di concezione lirica e certo tra le più suggestive, le tre variazioni lente dell'arcata mediana (nn. 9, 12 e 15) sono disposte in modo da spezzare la sequenza di movimenti mossi e costituiscono la spina dorsale del ciclo. La variazione 9 si colloca poco prima della metà dell'intera composizione; la variazione 12, posta esattamente al centro dell'arcata mediana, con la sua intensità patetica rappresenta forse il momento di più esplicito aggancio all'espressione vocale e insieme il fulcro emozionale del ciclo (Esempio musicale 5).

D'impronta cantabile anche la variazione 15, che in sognante tempo di siciliana chiude l'arcata centrale; il passaggio all'arcata conclusiva, segnato dal cambiamento agogico e dal ritorno al metro di base viene attenuato dal fatto che, come la precedente, anche la variazione 16 vede protagonista il violino I. In modo analogo al climax della prima campata, la stretta delle ultime cinque variazioni si realizza grazie alla progressiva intensificazione della pulsazione ritmica, sebbene ora Vivaldi accompagni il crescendo drammatico anche a livello timbrico e di strumentazione. Determinante risulta la pulsazione di sedicesimi in rapporto alla sua distribuzione tra le parti. Nella variazione

Esempio 5:

XII. Larghetto

The musical score for Example 5, XII. Larghetto, is presented in two systems. The first system features three staves: Violino 1 (treble clef), Violino 2 (treble clef), and Basso (bass clef). The second system also features three staves: Violino 1 (treble clef), Violino 2 (treble clef), and Basso (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score shows various rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes, with some measures containing a '6' or a '#' symbol.

16 tale pulsazione è data dagli ottavi della linea solistica del violino I; nella 17, dai sedicesimi, divisi tra i due violini e il basso, che con l'eccezione del primo ottavo scandiscono l'intera misura; nella 18, dai sedicesimi della linea solistica del violino I. Nella variazione 19 i sedicesimi passano ai violini per terze con un modulo di ribattuto; l'effetto percussivo trova sostegno nella scansione in ottavi del basso e quindi informa anche la variazione 20, dove il modulo di ribattuto viene affidato alternativamente al basso e ai violini per terze. La stretta è suggellata da otto battute cadenzali annesse come coda all'ultima variazione: con gesto riepilogativo, ricompare qui ai violini l'originaria cellula, il ritmo puntato sui sedicesimi percussivi del basso. Dal punto di vista dell'assetto e dell'equilibrio funzionale delle parti, le variazioni sono in sostanza riconducibili a sei stampi che nell'insieme compendiano i diversi tipi di scrittura delle altre sonate dell'Op. I: configurazione accordale (n. 1), imitazione libera o canonica tra i due violini (nn. 4, 5-7, 9, 11), condotta parallela dei violini (nn. 2, 13, 17, 19, 20), ruolo solistico del violino I (nn. 10, 12, 15, 16), basso protagonista (n. 14), integrazione contrappuntistica o concertante delle tre parti (nn. 3, 8, 18). Questa classificazione è puramente indicativa, giacché alcune variazioni combinano in senso concertante più tipi di scrittura: così, per esempio, la variazione 6, dove i violini intessono un dialogo perlopiù imitativo sulle incalzanti quartine di sedicesimi del basso, o

ancora le variazioni 17 e 20, in cui la condotta per terze dei violini si integra col basso secondo modalità dialogiche.

Dopo l'Op. I le uniche sonate a tre pubblicate durante la vita di Vivaldi furono le due poste in chiusa dell'Op. V (1716), edita ad Amsterdam da Jeanne Roger. Priva di dedica, la raccolta è stata verosimilmente progettata e realizzata da Estienne Roger e dalla figlia Jeanne senza la supervisione e forse anche senza il consenso esplicito del compositore,<sup>6</sup> sull'onda del successo internazionale dell'*Estro armonico* Op. III (1711). La raccolta, *VI Sonate. Quatro* [sic] *à violino solo e basso & due a due violini & basso continuo* Op. V, è definita nel titolo seconda parte dell'Op. II che, comprendente dodici sonate per violino, era stata pubblicata a Venezia da Antonio Bortoli nel 1709 e quindi ristampata da Roger nel 1712: di conseguenza le sei sonate dell'Op. V sono numerate dall'editore da 13 a 18. In realtà, la relazione di continuità con l'Op. II appare per più versi curiosa rafforzando l'impressione che non vi sia stato alcun diretto coinvolgimento di Vivaldi nella pubblicazione. Rispetto alla precedente edizione, l'Op. V non comprende infatti che sei composizioni, di cui le ultime due non sono appunto sonate per violino bensì a tre (riunendo così nella stessa raccolta lavori destinati a organici diversi com'era abituale nel Seicento ma non più nel Settecento). Inoltre da un confronto tra l'Op. II e l'Op. V emergono ben più elementi di divergenza che non di continuità stilistica. Ormai tutti i tre o i quattro movimenti, preludi inclusi, di ciascuna sonata, sono in forma binaria, e la scelta e la successione dei tempi di danza che seguono il preludio si rivelano più schematiche che non nell'Op. II. Matrice contrappuntistica, virtuosismo ed «estro» della scrittura sono molto ridimensionati nell'Op. V, che denota viceversa una rassicurante ricerca di medietà, concisione e piacevolezza espressiva tale da soddisfare anzitutto il pubblico di dilettanti e amatori cui si rivolgeva il mercato editoriale d'oltralpe. I pregi delle sei sonate, forse commissionate a Vivaldi da Roger nel corso degli anni Dieci per aggiungere una raccolta inedita alle sue ristampe delle Opp. II e I, sono allora da individuare piuttosto nella scaltrita disinvoltura con la quale il compositore sa confezionare composizioni semplici ma non banali, nel segno di un dettato strumentale cui bastano felicità inventiva e impeccabile condotta del discorso musicale per riuscire efficace. Quanto allo stile, le due sonate a tre, n. 17 (= 5), RV 76, e n. 18 (= 6), RV 72, sono omologabili al resto della raccolta. Ancora più esplicito rispetto all'Op. I è il conio «da camera» delle composizioni, entrambe in tre movimenti, e l'influsso della sonata solistica si manifesta nella tendenza a ritagliare al violino I un ruolo privilegiato. A tale proposito, il *Preludio* della sonata in sol minore n. 18 (= 6), RV 72, potrebbe

benissimo comparire, per l'elaborata e fiorita parte del violino I (violino II e basso si limitano ad accompagnare) in un lavoro solistico; del resto la nobile eloquenza del movimento è in qualche modo prossima al tono di certe sonate in minore di Dresda come RV 6 o RV 28. Nella sonata n. 17 (=5), RV 76, e nell'*Allemanda* della n. 18 (= 6), RV 72, la maturità del linguaggio strumentale vivaldiano si traduce in una fluente scrittura contrappuntistica ispirata a un trattamento concertante delle parti. Il finale della n. 18 (= 6), RV 72, è un breve movimento denominato *Air Menuet* che rappresenta uno dei numerosi omaggi di Vivaldi allo stile francese e al gusto internazionale del pubblico europeo; il riferimento al passo di danza appare ben riconoscibile nella condotta omoritmica delle parti e nel tipo di articolazione ai violini che lega le prime due note della misura ternaria.

Le altre sonate per due violini e basso, risalenti a vari periodi dell'attività creativa di Vivaldi, sono comunque molto diverse dai lavori pubblicati nelle Opp. I e V. Pervenuta in una partitura non autografa conservata a Wiesentheid,<sup>7</sup> la sonata in do maggiore RV 60 appartiene con ogni probabilità alla produzione giovanile del musicista. La tensione sperimentale e le affinità di concezione e scrittura con la sonata RV 779, risalente agli anni 1706-1710,<sup>8</sup> inducono a ipotizzare una datazione nel primo decennio del Settecento; d'altronde è accertato che la biblioteca dei conti Schönborn a Wiesentheid possedeva musiche di Vivaldi già prima del 1710.<sup>9</sup> La composizione si configura come una sonata «da chiesa» in cinque movimenti segnata da una forte e interessante contaminazione con il concerto. Il lavoro si apre con un'introduzione in tempo «Allegro», dove i violini duettano virtuosisticamente su lunghe note di pedale del basso per poi unirsi in condotta parallela in occasione delle cadenze (bb. 10-12 e 25-27): è una sorta di preludio «a capriccio», destinato a risolversi in un breve «Adagio», e che declina una tipologia di movimento riscontrabile anche nei tempi iniziali delle sonate Op. I n. 9, RV 75, Op. II n. 2, RV 31, e RV 10, e i cui paradigmi si possono individuare nell'Op. III n. 12 e nell'Op. V n. 1 di Corelli. Seguono due movimenti in tempo «Allegro», inframmezzati da un «Adagio» in forma binaria dove la linea dei violini all'unisono è innervata da figure in ritmo puntato. Sia pure con accenti diversi, il terzo e il quinto movimento rappresentano tentativi verso la compiuta definizione della forma col ritornello in cui la differenziazione costitutiva e funzionale dei singoli periodi appare ancora approssimativa e realizzata nel contesto di un'architettura tonale rudimentale; la sperimentazione di strutture formali mutate dal concerto trova naturale accoglienza nei movimenti mossi della sonata «da chiesa», non vincolati allo schema della forma binaria. Qui come negli altri movimenti di

sonata di Vivaldi improntati alla forma col motto o col ritornello (se ne incontrano in RV 28, RV 53, RV 83, RV 84, RV 86, RV 779), venendo a mancare l'effettiva differenziazione di organico tra il ripieno orchestrale e il solista – o i solisti – l'articolazione della struttura in motto o ritornello ed episodi si realizza in termini tematici e di polarizzazione tonale mentre resta virtuale per quanto riguarda la differenziazione di organico. Il terzo tempo è una fuga che si fonda sulla successione e l'alternanza di due unità tematiche. La prima di queste unità coincide con l'esposizione ai violini di soggetto e risposta (al basso, che negli altri movimenti ha compiti di puro sostegno armonico, viene affidato tutt'al più il controsoggetto) e funge da motto (bb. 1-5): ricorre quattro volte nel corso del movimento, in due occasioni (bb. 23-26 e 31-34) senza la seconda unità tematica, anch'essa di struttura canonica che del motto è una sorta di prosecuzione sequenziale e di complemento. In sostanza, l'«Allegro» non propone tanto la distinzione tra sezioni propriamente tematiche e figurali, propria più della forma col motto che non della fuga, bensì l'ordinamento gerarchico di due unità. L'articolazione tra materiale tematico e figurale si esplica in una dimensione per così dire virtuale: ciascuna delle due sezioni corrisponde a ruoli funzionali diversi, rispettivamente di motto e di unico, ricorrente episodio. Se il terzo movimento si profila dunque come una fuga che adotta un criterio di organizzazione strofica delle unità tematiche, il finale mostra un'effettiva forma col motto. Quest'ultimo viene integrato nel corso del movimento da due sezioni tematiche sussidiarie; negli episodi i violini suonano perlopiù a turno anziché per terze, o in ravvicinata imitazione, in modo da diversificare anche dal punto di vista della strumentazione i passaggi propriamente figurali. L'architettura tonale è molto semplice: come nei tempi mossi di RV 779 ampi blocchi nella tonalità d'impianto all'inizio e alla fine del movimento comprimono la dinamica modulante nella parte centrale in un percorso che tocca la dominante e la medianta minore.

La sonata in sol minore RV 74, pervenuta in un manoscritto in parti separate dell'Universitetsbiblioteket di Lund,<sup>10</sup> è un esempio del nuovo tipo di sonata che supera in via definitiva gli antichi generi funzionali combinando lo schema «da chiesa» in quattro movimenti con i tempi stilizzati di danza in forma binaria propri dello stile «da camera». Più di ogni altra sonata a tre di Vivaldi, RV 74 denuncia affinità con alcune delle sonate per violino di Dresda e di Manchester. I quattro movimenti, tutti in sol minore e in forma binaria, non recano che indicazioni di tempo ma nella loro configurazione e successione è immediatamente riconoscibile la sequenza prelude-allemanda-sarabanda-gavotta. Quanto alla datazione, il lavoro dovrebbe risalire al perio-

do compreso tra lo scorcio degli anni Dieci e la fine degli anni Venti;<sup>11</sup> il fatto che tutti e quattro i tempi presentino una chiara ripresa tematica nella seconda parte in coincidenza col ritorno al tono d'impianto è un forte argomento in merito. Forse commissionata a Vivaldi da un acquirente straniero dai gusti esigenti, RV 74 potrebbe essere l'unica sonata per due violini e basso ascrivibile alla fase centrale dell'attività creativa di Vivaldi. Si tratta comunque di una splendida composizione, caratterizzata da notevole finezza e unitarietà di scrittura. Il conio affettivo della sonata si coglie in un tono scuro, di nobile e seria eloquenza, realizzato anche grazie al trattamento e all'equilibrio magistrali delle parti e all'impianto monotonale; l'intento di uniformare la sonata a un tono unitario attraverso la centratura dei singoli movimenti intorno a uno stesso registro espressivo accomuna ancor di più la composizione ad alcune delle sonate di Dresda e di Manchester. Di tale tono, non privo di misterioso fascino, l'«Andante» iniziale offre una declinazione affettuosamente cantabile, l'«Allegro» propone un'ombreggiatura di asseverativa incisività, mentre il successivo «Andante» punta sul flusso cullante e incantatorio delle terzine e l'«Allegro assai» finale affida a figure sincopate e passaggi cromatici le imprevedibili capriole di un umore bizzarro. Il rapporto tra i due violini è essenzialmente imitativo o comunque contrappuntistico, la condotta parallela delle parti trovando un impiego piuttosto limitato, e anche il basso, lungi dal fornire un mero fondamento armonico, svolge un ruolo attivo e integrato nell'ordito complessivo. In generale la sonata suggerisce l'impressione che Vivaldi abbia inteso qui conciliare alcune delle risorse della più aggiornata scrittura concertante con la tradizionale elevatezza stilistica e le norme compositive della sonata a tre; in tal senso, il lavoro si qualifica come una significativa tappa intermedia del processo che dalle orme corelliane o postcorelliane dell'Op. I conduce sino alle tarde quattro sonate di Torino.

Proprio le quattro sonate a tre di Torino, RV 68, RV 70, RV 71 e RV 77, sono senza dubbio i lavori più originali per due violini e basso scritti da Vivaldi. Le sonate furono concepite come raccolta o forse come parte di una raccolta più ampia: omogenee nell'organico e nello stile, le composizioni sono pervenute in manoscritti autografi di grafia molto simile, rilegati l'uno di seguito all'altro nel volume 28 del Fondo Giordano, in un ordine che riflette la numerazione apposta dall'autore in testa alle partiture (alla terna costituita da RV 70, RV 71 e RV 68 identificate rispettivamente come sonata prima, seconda e terza si aggiunge RV 77, priva di numerazione).<sup>12</sup> Tanto lo stile musicale quanto l'analisi delle fonti consentono di fissare una datazione tarda, verosimilmente attorno al 1730 o negli anni immediatamente successi-

vi.<sup>13</sup> Nell'architettura in tre tempi come nella brillantezza della scrittura le quattro sonate, definite da Vivaldi «da camera», sono palesemente improntate al concerto; inoltre, come si legge nei titoli dei manoscritti, il basso è *ad libitum* e dunque può anche essere omesso. Nel corso della prima metà del Settecento il tipo di sonata per due strumenti simili senza accompagnamento era praticato soprattutto in Francia: esempi s'incontrano nelle Opp. I (1724), II, VI e VIII (1725) per due flauti traversi di Joseph Bodin de Boismortier, nell'Op. II (1727) per due flauti traversi di Michel Corrette, nelle *Sonates sans basse* (1727) per due flauti traversi o diritti o due violini di Telemann, nell'Op. III (1730) per due violini di Jean-Marie Leclair. Proprio le sonate dell'Op. III di Leclair mostrano analogie tali con le quattro sonate vivaldiane da far pensare che possano essere in rapporto diretto con quest'ultime, come modelli o viceversa come imitazioni.<sup>14</sup> È dunque ipotizzabile che le quattro sonate siano state scritte per un committente francese o francofilo (e forse timidi gallicismi si individuano nell'uso compiaciuto dei ritmi puntati in alcuni movimenti come il «Larghetto» di RV 71, o nel tono maestoso dell'«Allegro» di testa di RV 77). In ogni caso il virtuosismo delle parti di violino suggerisce quali destinatari due violinisti di professione. Molto affascinante l'ipotesi secondo cui Vivaldi potrebbe aver composto le quattro sonate per eseguirle in duo con il padre Giovanni Battista durante il viaggio nell'Europa centrale del 1729-1730.<sup>15</sup>

Le sonate RV 68 e RV 70 sono in fa maggiore, mentre RV 71 è in sol maggiore e RV 77 in si bemolle maggiore; per i movimenti lenti centrali Vivaldi sceglie in tre casi il tono del relativo minore, in uno quello della medianta minore (RV 71). Tutti i movimenti ad eccezione dell'«Andante» centrale di RV 68, la cui struttura è comunque bipartita, hanno forma binaria; è questo, di fatto, l'unico elemento di connessione con la tradizione della sonata di queste composizioni di stampo concertante. Con la consueta libertà nel trattamento delle relazioni armoniche strutturali, il Prete Rosso nel movimento iniziale di RV 70 e nei tempi mossi di RV 77 impiega come tonalità secondaria il relativo minore anziché il tono della dominante. Tranne che nel «Larghetto» di RV 71 i movimenti denotano una ripresa tematica nella seconda parte in coincidenza col ritorno alla tonalità d'impianto, preceduta da una chiara cadenza a una tonalità minore (della medianta, della sottodominante, della dominante, o del relativo): elementi questi caratteristici del tardo stile strumentale vivaldiano. L'eventuale opzione esecutiva senza il basso indica come quest'ultimo sia in sostanza concepito come «basso seguente» che si limita perlopiù a raddoppiare, all'ottava inferiore, la parte di violino di volta in volta più grave; e

anche nei momenti in cui risulta indipendente, ossia effettivamente funzionale al costruito armonico, come nel «Larghetto» di RV 71 (bb. 11-17 e 22-32), il basso non si qualifica come essenziale tanto che le sonate si riconoscono nello statuto di un autentico duo. Il coefficiente virtuosistico connaturato alla scrittura concertante rispecchia il trattamento che Vivaldi riserva ai violini solisti nei doppi concerti; e del resto il secondo e il terzo movimento di RV 71 si ritrovano con qualche modifica nel concerto per due violini RV 516. L'interazione delle due parti si realizza in un vivace gioco di imitazioni più o meno ravvicinate, di effetti d'eco, di passaggi in condotta parallela, ma anche di raffinati dialoghi e sovrapposizioni di parti diversificate. Configurando una situazione che ha il suo prototipo nel celebre episodio del finale del concerto Op. III n. 8, RV 522 (bb. 86-114) e che trova poi un'altra memorabile declinazione per esempio nel tempo iniziale dell'Op. IX n. 12, RV 391 (bb. 58-90), nell'«Allegro» di chiusura di RV 71 ai virtuosistici arpeggi su tre corde del violino I è sottesa la linea cantabile del violino II, ricca di terzine, mentre il basso accompagna con un unico, lungo pedale (bb. 59-74) (Esempio musicale 6, p. 24).

Un ricco repertorio di arpeggi, scale e moduli idiomati, di passaggi a corde doppie, di incursioni nel registro sovracuto, un'articolazione fantasiosa con difficili colpi d'arco informano le due parti di violino, ma il virtuosismo si individua anche nella proprietà cantabile di una scrittura fiorita che s'impone anzitutto, anche se non esclusivamente, nei movimenti mediani. Qui l'assimilazione di Vivaldi della nuova sensibilità galante, diffusa anche a Venezia dai maestri napoletani come Porpora, Leo e Vinci a partire dalla metà degli anni Venti, si manifesta in ricercate linee melodiche contraddistinte dalla profusione di trilli e appoggiature, da morbide e fluenti sequenze di terzine, da delicati ritmi lombardi, e in generale da una condotta intensa e sensitiva, incline ad assumere un profilo diastematico che privilegia le successioni per gradi congiunti e a valorizzare le sfumature e le minute inflessioni ritmiche. La gestualità sentimentale e patetica riceve poi enfasi retorica dall'iterazione di alcune figure, talvolta precedute da appoggiature, dattiliche o anapestiche, in ritmo lombardo o di terzina. L'affettuosità di tono di questi movimenti in tempo «Andante» o «Larghetto», che significativamente evitano una dimensione agogica troppo lenta nel segno di una piacevole scorrevolezza, può essere colta nello stacco del «Larghetto» di RV 70 (Esempio musicale 7, p. 25).

Per l'originalità della concezione non meno che per la qualità inventiva e della fattura, le quattro sonate sono senza dubbio tra le migliori composizioni vivaldiane da camera.

Unico esempio nella produzione del Prete Rosso di lavoro per

Esempio 6:

59

Violino 1

Violino 2

Basso

The musical score consists of three systems, each with three staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 59-61) shows Violino 1 playing a sixteenth-note triplet pattern, Violino 2 playing a quarter note followed by a quarter rest, and Basso playing a half note with a fermata. The second system (measures 62-64) shows Violino 1 playing a sixteenth-note triplet pattern, Violino 2 playing a quarter note followed by a quarter rest, and Basso playing a half note with a fermata. The third system (measures 65-67) shows Violino 1 playing a sixteenth-note triplet pattern, Violino 2 playing a quarter note followed by a quarter rest, and Basso playing a half note with a fermata.

## Esempio 7:

Larghetto

Violino I

Violino 2

Basso

due oboi e basso, la sonata RV 81 di Lund<sup>16</sup> mostra una certa somiglianza con una composizione dall'organico affine e nella stessa tonalità di sol minore, il concerto da camera per flauto diritto, oboe e fagotto RV 103; tra l'altro, il finale di RV 81 e il movimento di testa di RV 103 condividono la medesima soluzione costruttiva e la stessa sostanza tematica, che s'incontra poi anche nell'*Allemanda* dell'Op. V n. 18 (= 6), RV 72, e nel primo tempo del concerto per violino RV 328.<sup>17</sup> Dal punto di vista stilistico, la sonata RV 81, connotata da un registro espressivo uniforme e introverso, parrebbe appartenere al periodo della piena maturità di Vivaldi. L'architettura in tre movimenti derivata dal concerto, la forma dei movimenti mossi analoga a quella propria dei «concerti ripieni» e dei tempi d'apertura dei concerti per due oboi RV 534 e RV 536, con periodi armonicamente aperti che s'incatenano l'uno all'altro senza interpolazioni a mo' di episodi, la ripresa tematica nella seconda parte del tempo centrale in forma binaria nel tono della sottodominante minore, la florida e agile scrittura concertante simile a quella impiegata nei concerti per due oboi suggeriscono una datazione non anteriore alla fine degli anni Dieci. Trattati come coppia paritetica in un contesto concertante che alterna sapientemente imitazione contrappuntistica, libero intreccio di linee diverse e condotta parallela delle parti, gli oboi sono sostenuti da un basso piuttosto attivo e dinamico.

A Lund è conservato anche il manoscritto in parti separate della sonata per due flauti traversi RV 80,<sup>18</sup> una composizione con ogni probabilità spuria. Anche senza ricorrere a problematiche argomentazioni filologiche, l'attribuzione al Prete Rosso può essere contestata su basi stilistiche. Il fatto che non sono pervenuti altri lavori vivaldiani per lo stesso organico non rappresenta in sé un fattore decisivo, ma le improvvise fermate su accordi dissonanti del primo movimento o la conclusione sospesa del secondo movimento nel tono del relativo mi-

nore non hanno per esempio riscontri nella produzione di sonate del Prete Rosso, e quanto mai sospetti riescono il linguaggio dichiaratamente galante e certi aspetti della costruzione fraseologica e formale. In nessuna sonata autentica di Vivaldi si riscontra poi un'architettura come quella di RV 80, con due movimenti mossi in forma binaria a incorniciare un tempo lento in forma unitaria *durchkomponiert*. La composizione, in ogni caso di valore assai modesto, sembra più opera di un imitatore, forse svedese, di moduli vivaldiani che non dello stesso compositore veneziano.

Nella *Suonata à violino e violoncello*, RV 83,<sup>19</sup> e nella *Suonata à 2, flauto e fagotto*, RV 86,<sup>20</sup> si trova l'accoppiamento di uno strumento acuto e di uno grave della stessa famiglia che caratterizza anche l'organico di qualche doppio concerto, come quelli per oboe e fagotto RV 545 e per violino e violoncello RV 547. In RV 83, che potrebbe essere stata scritta alla fine degli anni Dieci o attorno al 1720, la contaminazione con il concerto si scorge anzitutto nell'architettura in tre movimenti e nella brillantezza della scrittura. L'«Allegro» d'apertura s'impronta a una compiuta forma col ritornello: quattro articolati ritornelli, di cui quello iniziale conta per esempio cinque distinte sezioni (ABCDE, bb. 1-12), incorniciano tre episodi. Il «Largo» centrale e l'«Allegro» finale in metro ternario sono entrambi in forma binaria e mostrano la ripresa tematica nella seconda parte. L'impianto monotonale di do minore contribuisce a definire un registro espressivo unitario, scuro e piuttosto severo. Tranne le circoscritte occasioni del primo e del terzo movimento in cui raddoppia il basso, il violoncello si propone come una sorta di violino tenore (al pari di quanto accade nelle sonate in cui è il solo protagonista) in grado di sostenere un dialogo paritario per agilità ed eloquenza con il violino. In sostanza il violoncello agisce come specchio e doppio del violino all'ottava grave: specchio simultaneo nel caso della condotta parallela, a distanza di decima, delle parti oppure sfasato nel tempo nel caso del dialogo imitativo. Nonostante denoti una linea relativamente mossa e vivace sotto il profilo ritmico, il basso si limita di fatto a sostenere e ad amalgamare il gioco concertante di violino e violoncello.

La sonata per flauto diritto e fagotto RV 86, verosimilmente composta non prima della metà degli anni Venti, è un lavoro di fascinazione inventiva e di virtuosismo straordinari, destinato a una coppia di esecutori di non comuni capacità tecniche. Se l'architettura in quattro movimenti e la struttura binaria, con ripresa ornamentata dell'*incipit* nella seconda parte dopo una cadenza a una tonalità minore, dei tempi lenti fanno riferimento alla tradizione della sonata, la forma col ritornello dei movimenti mossi reca insieme con l'accentuato virtuosismo

smo il segno profondo del concerto. In termini generali, la sonata è connotata da un tono stilistico elevato; al conio espressivo piuttosto austero, cui contribuisce la tonalità di la minore, fa riscontro una scrittura molto fiorita che di fatto si qualifica come un elemento strutturale della composizione. Come già violino e violoncello in RV 83, flauto diritto e fagotto ricevono qui parti tendenzialmente paritetiche: lo strumento grave cede il primo piano a quello acuto soltanto nelle poche occasioni in cui raddoppia il basso in accompagnamento al flauto, anche se nell'intero terzo tempo, «Largo e cantabile», il fagotto si produce in una vera e propria realizzazione del basso consistente nella diminuzione in trentaduesimi della semplice scansione in ottavi di quest'ultimo. In tutta la sonata al basso non viene assegnato che un ruolo discreto, di fondamento armonico e di mero sostegno al mirabolante duettare dei protagonisti. Il «Largo» di testa, aperto da fieri arpeggi in ritmo puntato, definisce subito non soltanto il registro espressivo e la scrittura virtuosistica e ornamentata della sonata ma anche il rapporto contrappuntistico e imitativo, o comunque di complementarità concertante, tra flauto e fagotto. È significativo che in RV 86 la pura condotta parallela delle due parti trovi impiego assai più parco e circostanziato di quanto accada in RV 83, RV 81 o nelle quattro sonate a tre di Torino; l'opzione di scrittura, del tutto assente nel «Largo e cantabile», eccettuati sporadici passaggi nel tempo iniziale (b. 8) e nel finale (bb. 78-80), viene qui adottata, con i due strumenti nelle rispettive tessiture acute e dunque ad amplissima distanza intervallare, per segnare la chiusa dei movimenti («Largo»: bb. 16-18; «Allegro»: bb. 39-45; «Allegro molto» conclusivo: bb. 101-110). I tempi mossi sono improntati a uno stesso schema costruttivo, con cinque ritornelli e quattro episodi, in cui la sostanza propriamente tematica si identifica anzitutto con una sezione di struttura contrappuntistica. Nel secondo movimento, «Allegro», tale sezione è costituita da una breve frase esposta in canone da flauto e fagotto (bb. 1-2), così come in canone è del resto presentata la sezione secondaria del ritornello (bb. 3-6) (Esempio musicale 8, pp. 28-29).

Nel finale, la struttura contrappuntistica della sezione tematica principale è ancora più accentuata: la risposta in canone del fagotto alla frase del flauto viene integrata da quest'ultimo con una sorta di controsggetto, e come tale in contrappunto doppio (bb. 1-11), che si ritroverà a tempo debito al fagotto (bb. 43-48, 65-70) o di nuovo al flauto (bb. 60-65, 83-89). Specie negli episodi la scrittura concertante comporta un pirotecnico virtuosismo di agilità e intonazione, basato su moduli di esplicita ascendenza violinistica: scale, arpeggi, volatine, sequenze di strette figure con vertiginosi salti di registro come le terzi-

Esempio 8:

Allegro

Flauto

Fagotto

Basso

*tr*

*tr*

*tr*

*u*



ne del fagotto e poi dei due strumenti insieme nel secondo movimento (bb. 6-10, 39-45) o gli arpeggi e le scalette del flauto nel finale (bb. 48-60); spesso poi le terzine di sedicesimi di uno dei due strumenti sono sovrapposte alla regolare scansione binaria dell'altro. L'aperto e sereno «Largo e cantabile», nella tonalità relativa di do maggiore, si configura come alcuni tempi lenti dei concerti da camera (per esempio quelli di RV 88 e RV 94) per la già accennata differenziazione funzionale delle parti, la morbida linea del flauto sostenuta, oltre che dal continuo, dal basso albertino del fagotto.

La contaminazione tra sonata e concerto si risolve in termini ancora più ambigui in RV 84, una composizione in re maggiore per flauto traverso, violino e basso trädita da un manoscritto in parti separate a Dresda che non reca alcun titolo né alcuna indicazione di genere.<sup>21</sup> In questo lavoro di datazione estremamente problematica (la presenza del flauto traverso pare comunque indicare un'epoca di composizione non anteriore alla fine degli anni Dieci) il confine tra sonata e concerto appare quanto mai incerto. Di fatto soltanto l'organico lascia pensare a una sonata: tutti i concerti da camera o senza «ripieno» di Vivaldi allineano almeno tre strumenti obbligati oltre al basso continuo. L'architettura in tre movimenti, con i due tempi esterni nella forma col ritornello, il tipo di scrittura, il ruolo scopertamente solistico del flauto traverso rispetto al violino sono propri del concerto. A differenza di quanto avviene nelle sonate RV 83 e RV 86, il ruolo solistico del flauto traverso rende qui effettiva la diversificazione di organico correlata all'articolazione di ritornello ed episodi che nelle altre due composizioni resta virtuale, anche se, in modo quasi paradossale, in RV 84 il «Tutti» si distingue dai «Solì» unicamente per la presenza del violino. Il flauto traverso è infatti il protagonista negli episodi dei due movimenti mossi, dove il violino tace, e, con una melodia «cantabile» nel tempo centrale in forma binaria, simile per l'assetto al terzo movimento di RV 86, dove il violino si limita a una diminuzione della linea del basso. L'elemento virtuosistico, la condotta imitativa o parallela di flauto traverso e violino nei ritornelli, la funzione attiva specie per ciò

che riguarda la pulsione ritmica della parte del basso caratterizzano tanto il movimento iniziale quanto il finale dal passo di giga.

I due trii per liuto, violino e basso RV 82 e RV 85 sono stati scritti, insieme con il concerto per liuto, due violini e basso RV 93 per il conte boemo Johann Joseph Wrtby (1669-1734), quasi di sicuro durante il soggiorno di Vivaldi a Praga nel 1730-1731.<sup>22</sup> Molto probabilmente il nobiluomo, che ricopriva all'epoca l'alta carica di *Oberstburggraf* con funzioni di presidente della corte d'appello, governatore reale e tesoriere ereditario, era abituale frequentatore del teatro del conte Sporck (dove assistette alle rappresentazioni di almeno due melodrammi vivaldiani, la ripresa del *Farnace*, RV 711, e la prima di *Argippo*, RV 697) e a quanto sembra manteneva un'orchestra privata, era un dilettante di liuto e commissionò al Prete Rosso alcune composizioni per il suo strumento. I trii RV 82 e RV 85 appaiono gli unici rimasti di una serie più ampia, forse di sei, dal momento che nei manoscritti autografi sono rispettivamente numerati come secondo e quinto (o terzo).<sup>23</sup> Nell'Italia della prima metà del Settecento il termine «leuto» indica l'arciliuto a tredici o a quattordici cori, accordato in sol, mentre era quasi sconosciuto il cosiddetto liuto barocco francese a undici o tredici cori, accordato in re minore, diffuso in tutta l'Europa centrale. Se non vi sono molti dubbi che il concerto per viola d'amore e liuto RV 540, eseguito nel 1740 alla Pietà, prevedesse l'impiego di un arciliuto, più incerta è la destinazione dei trii e del concerto RV 93, trattandosi di lavori riferibili al soggiorno di Vivaldi in Boemia. Il Prete Rosso può aver scritto per lo strumento che certo ben conosceva, l'arciliuto, o al contrario per il liuto barocco. Non è escluso che il tipo di notazione, singolare e per così dire sintetica, in chiave di sol della parte di «leuto» nei tre lavori implichi la fungibilità dei due strumenti; in ogni caso le tonalità di do maggiore (RV 82), sol minore (RV 85) e re maggiore (RV 93) sono tutte agevoli tanto per l'arciliuto quanto per il liuto barocco. La notazione in chiave di sol implica la trasposizione all'ottava inferiore, non essendo documentata all'epoca l'esistenza di un liuto soprano, in grado di suonare in un registro così acuto da raggiungere il *re*<sup>5</sup>. I segni del tardo stile vivaldiano sono evidenti: entrambi i trii presentano un'architettura in tre movimenti, tutti in forma binaria con ripresa tematica nella seconda parte; i tempi iniziali recano indicazioni agogiche precisate come «Allegro non molto» (RV 82) e «Andante molto» (RV 85); la scrittura denota un tono di agio cantabile e piacevolezza galante; il basso provvede a fornire un discreto fondamento armonico. Il rapporto e l'equilibrio di liuto e violino sono del tutto differenti rispetto a quelli delle parti melodiche nelle altre composizioni per due strumenti e basso. Trattato essenzial-

mente come strumento monodico, il liuto ricopre il ruolo principale, mentre il violino si limita perlopiù a raddoppiarne la linea all'ottava superiore oppure a presentarla in forma più semplice e non fiorita come uno strumento di «ripieno» (per esempio «Allegro non molto» di RV 82: bb. 5-8, 10-13, 19-21 e 25-28). È appunto in questi passaggi dove il liuto scioglie il raddoppio del violino con quartine e terzine di sedicesimi oppure in un'occasione con arpeggi da realizzare («Andante molto» di RV 85, bb. 19-24) che s'incontrano le figure più idiomatiche per lo strumento a pizzico. Altre modalità di rapporto tra liuto e violino sono episodiche e circostanziate: la condotta parallela per seste o per decime nel finale di RV 85 (bb. 1-3, 19-21), la guida melodica affidata al solo liuto, che nel «Larghetto» di RV 82 si scrolla per così dire di dosso il raddoppio del violino, qui unito al basso nell'accompagnamento, per disegnare una melanconica linea infiorata di ritmi lombardi, appoggiature e trilli. Per strana e rozza che possa sembrare sulla carta, la prevalente scrittura dei trii con il violino come ombra e controfigura del liuto all'ottava superiore si rivela nella realtà fonica una soluzione variamente sfumata oltre che funzionale, indice dell'acuta sensibilità timbrica vivaldiana. Del resto, il raddoppio di uno strumento a pizzico da parte di uno o più strumenti ad arco rappresenta una modalità utilizzata nella musica d'insieme dell'epoca, come testimoniano per esempio i *Novi capricci armonici musicali Op. V* (1674) di Giovanni Battista Granata o più tardi, in area centroeuropea, le composizioni di autori per il liuto come Wenzel Ludwig von Radolt o Johann Georg Weichenberger. Se si apprezza appieno soltanto nell'effettiva realizzazione sonora, il rapporto tra liuto e violino s'intuisce sin dalla disposizione degli strumenti in partitura. Eccettuato il «Larghetto» di RV 82, dove il rigo del liuto è significativamente collocato al di sopra di quello di violino e di basso, a riflettere la configurazione solistica del brano, in tutti gli altri movimenti dei trii il rigo del liuto è posto tra la parte del violino e quella del basso. Tale disposizione da un lato suggerisce la possibilità per il liutista di leggere contemporaneamente dal proprio rigo e da quello del basso (e dunque di eseguire all'occasione insieme le due parti) mentre dall'altro sottolinea la derivazione della parte del violino da quella del liuto. Il profilo melodico condiviso dai due strumenti assume riflessi e riverberi cangianti tenuto conto che, per la ricchezza sonora degli armonici, per la qualità breve e puntiforme dell'emissione, per la tessitura agevole in cui si muove, il liuto tende ad attenuare o addirittura ad annullare il divario di registro con il violino, dimodoché gli strumenti danno l'impressione di procedere ora all'ottava ora all'unisono. Oltre che al raddoppio letterale e alla sovrapposizione simultanea di una versione fio-

rita (al liuto) e di una versione semplificata (al violino) di una medesima linea, il gioco timbrico che caratterizza l'interazione degli strumenti ricorre nel finale di RV 82 a un efficace tipo di raddoppio basato sulla differenziazione ritmica, con le terzine del liuto contrapposte ai gruppi di due note del violino (bb. 5-13, 25-26, 35-38, 53-55).

\* Questo articolo è basato sul capitoletto dedicato alle sonate a tre del volume dello stesso autore *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze, 1997, pubblicato a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi nella serie «Quaderni vivaldiani».

## Appendice: catalogo delle sonate a tre

1) RV: P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974, 1979<sup>2</sup>, 1985<sup>3</sup> e P. RYOM, *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les Compositions instrumentales*, Copenhagen, Engström & Sødring, 1986.

2) F: A. FANNA, *Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741). Catalogo numerico-tematico secondo la catalogazione Fanna*, Ricordi, Milano, 1986; edizione riveduta e aggiornata del volume *Antonio Vivaldi. Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, Ricordi, Milano, 1968.

3) Ton: tonalità. Le lettere maiuscole indicano le tonalità maggiori, le lettere minuscole le tonalità minori.

4) Org: organico. b: basso; fg: fagotto; fl dir: flauto diritto; fl tr: flauto traverso; liu: liuto; ob: oboe; vl: violino; vlc: violoncello.

5) Note: Edizioni a stampa, titoli, dediche (ded) eccetera.

6) Ric: edizione Ricordi. Numero di tomo dell'edizione Ricordi o indicazione dell'avvenuta pubblicazione nell'ambito della nuova edizione critica (ed cr) entrambe a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi; tra parentesi i curatori delle singole edizioni.

*Le opere di Antonio Vivaldi*, direzione artistica di G.F. Malipiero, 529 tomi, Milano, 1947-1972.

*Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi*, vari curatori, Milano, 1982-.

RV	F	Ton	Org	Note	Ric
60	XIII, 48	DO	2 vl, b	—	528 (F. Zobeley)
61	XIII, 19	DO	2 vl, b	op. I n. 3	384 (G. Prato)
62	XIII, 22	RE	2 vl, b	op. I n. 6	387 (G. Prato)
63	XIII, 28	re	2 vl, b	op. I n. 12	<i>Follia</i> 393 (G. Prato)
64	XIII, 24	re	2 vl, b	op. I n. 8	389 (G. Prato)
65	XIII, 23	Mib	2 vl, b	op. I n. 7	388 (G. Prato)
66	XIII, 20	MI	2 vl, b	op. I n. 4	385 (G. Prato)
67	XIII, 18	mi	2 vl, b	op. I n. 2	383 (G. Prato)
68	XIII, 3	FA	2 vl, b	b <i>ad libitum</i>	57 (G.F. Malipiero)
69	XIII, 21	FA	2 vl, b	op. I n. 5	386 (G. Prato)
70	XIII, 4	FA	2 vl, b	b <i>ad libitum</i>	58 (G.F. Malipiero)
71	XIII, 1	SOL	2 vl, b	b <i>ad libitum</i>	17 (R. Olivieri)
72	XIII, 46	sol	2 vl, b	op. V n. 18 (= 6)	435 (G.F. Malipiero)
73	XIII, 17	sol	2 vl, b	op I n. 1	382 (G. Prato)
74	XIII, 51	sol	2 vl, b	—	ed cr (P. Everett)
75	XIII, 25	LA	2 vl, b	op. I n. 9	390 (G. Prato)
76	XIII, 45	Sib	2 vl, b	op. V n. 17 (= 5)	434 (G.F. Malipiero)
77	XIII, 2	Sib	2 vl, b	b <i>ad libitum</i>	24 (G.F. Malipiero)
78	XIII, 26	Sib	2 vl, b	op. I n. 10	391 (G. Prato)
79	XIII, 27	si	2 vl, b	op. I n. 11	392 (G. Prato)

80	XV, 7	SOL	2 fl tr, b	probabilmente spuria	—
81	XV, 8	sol	2 ob, b	—	ed cr (P. Everett)
82	XVI, 3	DO	vl, liu, b	<i>Trio</i> ded Wrtby	63 (G.F. Malipiero)
83	XVI, 1	do	vl, vlc, b	—	20 (R. Olivieri)
84	XII, 43	RE	fl tr, vl, b	senza titolo	355 (G.F. Malipiero)
85	XVI, 4	sol	vl, liu, b	<i>Trio</i> ded Wrtby	75 (G.F. Malipiero)
86	XV, 1	la	fl dir, fg, b	—	18 (G.F. Malipiero)

<sup>1</sup> M. TALBOT, *Vivaldi's "Manchester" Sonatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 104, 1977-1978, pp. 20-29: pp. 27-28.

<sup>2</sup> M. TALBOT, *Vivaldi*, Schirmer, New York, 1993<sup>3</sup>, pp. 34-35.

<sup>3</sup> Si veda a questo proposito M. TALBOT, «*Lingua romana in bocca veneziana*»: *Vivaldi, Corelli and the Roman School*, in *Studi corelliani IV* a cura di P. Petrobelli e G. Staffieri, Olschki, Firenze, 1990 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 22), pp. 303-318.

<sup>4</sup> A. CORELLI, *Sonate a violino e violone o cimbalo op. V*, Gasparo Pietra Santa, Roma, 1700; ed. in facsimile, S.P.E.S., Firenze, 1979.

<sup>5</sup> M. TALBOT, «*Lingua romana in bocca veneziana*»: *Vivaldi, Corelli and the Roman School*, cit., pp. 308-311.

<sup>6</sup> R. RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, pp. 89-137: pp. 101-106.

<sup>7</sup> D-WD: 779.

<sup>8</sup> M. TALBOT, *A Vivaldi Sonata with Obligato Organ in Dresden*, «The Organ Yearbook», 12, 1981, pp. 81-103.

<sup>9</sup> K. HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, p. 179.

<sup>10</sup> S-L: Wenster Litt. E. n. 22.

<sup>11</sup> P. EVERETT, Note critiche in A. VIVALDI, *Sonata per due violini e basso continuo F XIII 51*, RV 74, Ricordi, Milano, 1991.

<sup>12</sup> I-Tn: Giordano 28. RV 70: cc. 56-61; RV 71: cc. 62-66; RV 68: cc. 67-72; RV 77: cc. 73-78.

<sup>13</sup> M. TALBOT, *Vivaldi*, Schirmer, New York, 1993<sup>3</sup>, p. 98; P. EVERETT, *Vivaldi's Marginal Markings. Clues to Sets of Instrumental Works and their Chronology*, in *Irish Musical Studies I: Musicology in Ireland* a cura di G. Gillen e H. White, Irish Academic Press, Dublin, 1990, pp. 248-263: pp. 250-251.

<sup>14</sup> M. TALBOT, *Vivaldi*, BBC, London, 1979, p. 66.

<sup>15</sup> M. TALBOT, *Vivaldi*, Schirmer, New York, 1993<sup>3</sup>, p. 170.

<sup>16</sup> S-L: Engelhart n. 126.

<sup>17</sup> P. EVERETT, Note critiche in A. VIVALDI, *Sonata per due oboi e basso continuo F XV, 8*, RV 81, Ricordi, Milano, 1991.

<sup>18</sup> S-L: Kraus n. 56.

<sup>19</sup> I-Tn: Foà 29, cc. 83-86.

<sup>20</sup> I-Tn: Giordano 31, cc. 340-346.

<sup>21</sup> D-Dlb: 2389-Q-8. La composizione è pubblicata con il titolo di concerto nell'edizione Ricordi: *Concerto in re maggiore per violino, flauto e basso continuo F. XII n. 43*, a cura di G.F. Malipiero, Ricordi, Milano, 1962 (Tomo 355).

<sup>22</sup> M. TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 31-51: p. 42; P. EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, 2 voll., Olschki,

Firenze («Quaderni vivaldiani», 4), II, pp. 729-757: p. 739; O. PRINZ zu BENTHEIM - M. STEGEMANN, *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 75-89: p. 77; M. TALBOT, *Vivaldi*, Schirmer, New York, 1993<sup>3</sup>, p. 59.

<sup>23</sup> I-Tn: Foà 40. RV 82: cc. 6-9; RV 85: cc. 2-5.

## The Trio Sonatas of Antonio Vivaldi

(Summary)

Obscured by the importance, number and variety of his concertos, Vivaldi's sonatas continue to represent a rather neglected area in the catalogue of their composer's works. This does not do justice to the musical value of many of these compositions. The present contribution sets out to examine Vivaldi's trio sonata output from both historical and stylistic points of view. The repertory consists of the twenty-seven works for two instruments and *basso continuo* listed by Ryom as RV 60-86, including the sonata for two transverse flutes RV 80 (though the latter is clearly spurious). All the sonatas are discussed, beginning with the twelve sonatas of Op. 1, Vivaldi's first publication. Here the composer maintains an inevitably precarious equilibrium between homage to models of the recent past and courageous attempts to affirm a personal style. The present author's intention is to highlight the position of individual sonatas or groups of sonatas in the context of Vivaldi's overall instrumental production, his compositional assumptions and strategies, and the characteristics of his writing. Of particular importance is the relationship of the trio sonata to the concerto as a genre. Vivaldi's originality in this field can be seen, above all, in the systematic contamination of the traditional sonata by the architecture, formal structures and compositional techniques of the concerto.

## Transmission versus Interpretation. The Trial of Texts and Acts

Michael Talbot

Imagine the scene. The orchestra are about to perform *The Four Seasons*. While the players make themselves comfortable in their seats, check their tuning for the last time and make sure that their music stands are stable, members of the audience prepare themselves mentally for what will happen over the next forty or so minutes.

The musicologist is anxious. He is always anxious before performances because although performers often ask him about this or that, in the end they always do their own thing regardless. There are so many ways to betray the composer's intention. *The Four Seasons* are notorious for their pitfalls. He is too far away from the players to be able to see what edition they are using (they usually pretend to be reading from non-copyright material even when they are not, in order to avoid paying royalties), but the chances are, alas, that they will play from one of the modern editions that omit the obbligato cello part in the slow movement of *Winter*. He must brace himself for the likelihood that in the same movement the solo violin will trill on its final long tied note and leave the preceding leading note untrilled, in perpetuation of an obvious error by the original engraver. And how many notes will be trilled at the start of the first movement of *Winter*? In theory, there could be as few as four or as many as 304!

The musicologist does not read the long programme note. He wrote it himself, and, besides, cannot bear to verify how accurately, or otherwise, it has come out. He was a little disconcerted to read in the part of the programme for which the leader of the ensemble was responsible that the pitch standard is going to be 415 Hz, for did he not point out in his note that Venetian pitch was the highest in Europe in Vivaldi's day, which, for once, would make it authentic to be unauthentic, in a manner of speaking? But then: musicians always sabotage, wilfully or innocently, the best efforts of musicologists – unless, of course, the whole point of the performance is to show how *The Four Seasons* sounded in Amsterdam in 1725! He cannot repress a smile when his eye alights on the description of the harpsichord's tuning as "Johann Georg Neidhardt: Fifth Circle no. 4, irregular temperament". Not being a keyboard specialist, he is uncertain what this is, but it looks impressive enough. A pity, however, that the arclute and baroque guitar next to the harpsichord cannot adopt the

same tuning, for it is going to be very hard to make out what it sounds like when they all play together, never mind the other instruments.

Sitting just behind the musicologist, the critic mentally sharpens his pencil. The problem with works such as *The Four Seasons* is that they are too well-known to merit the detailed description that would otherwise form a good part of his piece (and also the easiest part to write, provided that the programme note is informative enough). So the piece will have to focus on the performance itself. The lute and guitar, at least, will be good for one sentence. The critic's hope is that the performance will offer some controversial novelty, for novelty and controversy always make good copy. *Faute de mieux*, one can always cover space with the same old issues: tempo, balance, intonation, vibrato (or its absence), ensemble and taste.

Further along the same row, a friend of the soloist, also a violinist, runs through parts of the four concertos in his memory. He learnt them himself during his conservatory studies, and for him they represent fingerings, manipulations of the bow, decisions on dynamic levels and pauses, and a hundred other technical matters half passed on from his teacher and half worked out by himself. There was no time then to reflect on the choice of edition. In any case, is it not the whole point of publishing a score to settle such questions once and for all and make life simpler for musicians? *In extremis*, the player can do what is necessary to make the piece performable. His friendship with the soloist does not entirely banish from the violinist's mind the good-natured *Schadenfreude* traditional among performers. It would be good if, for once, the soloist played the notoriously difficult sextuplet semiquavers across the strings in the penultimate episode of the finale of the *Autumn* concerto perfectly evenly – but does their intonation have to be equally flawless?

The violinist's wife, sitting next to him, has closed her programme with hardly a glance at it. As she repeatedly tells her husband, she is no musician and is simply depressed or confused by everything in the programme, barring the advertisements. She hopes, of course, to enjoy the performance but would be hard put to say how and why. For her, the great virtue of music is that it does not have to be translated into words. It is something to feel, not to talk about. If pushed, she would probably say that she is hoping for a performance that reminds her of all the other performances of *The Four Seasons* that she has heard but is perhaps a little more vivid and expressive than before. The trouble with musicians (she readily includes musicologists in this broad category) is that they have lost their

innocence and now, it seems, have to bore everyone else with their attempts to score points off one another.

My slightly parodistic excursion into the world of *belles lettres* is meant to illustrate a simple point: as listeners, we approach a performance with very diverse experiences, expectations and priorities. At one extreme, a performance is conceived as something akin to a recitation from a holy book – moreover, a recitation that attempts to reproduce not merely the original words but also their original cadence and pronunciation. At the other extreme, a performance is a spontaneous exhibition of musicianship that takes as its necessary starting – but not necessarily finishing – point the notated blueprint for a composition. In fact, most performances steer a course somewhere between these two extremes, since each, if it incorporates nothing of the other, becomes self-defeating. A mechanical conversion into sound of a musical score, even one informed by a knowledge of historical performance practice, is apt to be lifeless; a performance that takes unlimited liberties with the composer's text undermines the identity of the work and thereby violates a defining characteristic of the Western art music tradition.

The American musicologist and critic Richard Taruskin has been preoccupied for many years with the tension between what he calls "texts" – or works as they exist in musical notation – and "acts" – or works as they are realised and experienced in performance. In a recent collection of essays that promises to become a seminal reference text Taruskin returns time and again to two controversial propositions.<sup>1</sup> Both have a major bearing on how musicians play, and audiences respond to, music. Whether or not they admit to it (or are even aware of it), all four imaginary listeners in the scene we have sketched will be affected by the points Taruskin raises.

His first point is that, largely because of the dominant influence that musicology has exerted on music-making, transmission – the accurate reproduction of a musical text encoded in notation – has been accorded a higher status than interpretation – the attempt to mould the given notes into something more individual and expressive. Over the years Taruskin has lent different emphases to, and discovered added subtleties in, this proposition. Occasionally, perhaps, he oversteps the mark in his desire to challenge present-day orthodoxy. For instance, I would have liked him to acknowledge more fully, and take greater account of, the unique position of notation, and of the 'work'-concept that it for the first time makes possible, within the Western art music tradition. But few would contest his statement that within the Early Music Movement the quest for authenticity has

all too often turned into “a thing of taboos and shalt-nots instead of the liberating expansion of horizons and opportunities it could be and was meant to be”.<sup>2</sup>

It is easy to visualise how each of the four imaginary members of the audience balances the factors of transmission and interpretation in an individual way. For the musicologist, accurate transmission – not only of the notes but also of original performance practice, insofar as this is ascertainable – is primary, interpretation secondary. For this to be otherwise, the musicologist would have to deny his professional *raison d'être*. While not excluded in principle, interpretation is viewed by the musicologist as something inherently dangerous. When the harpsichordist, in the slow movement of the *Autumn* concerto, is instructed to “arpeggiate”, the musicologist instinctively conjures up in his mind all manner of unsuitable ways of spreading the chords. Perhaps they will be spread too quickly (or slowly), too evenly (or unevenly), too regularly (or irregularly). Perhaps – horror of horrors! – the harpsichordist will turn them into an *ersatz* obbligato line (painstakingly crafted and written out in advance) on the pattern of the cantilenas for the right hand encountered in the slow movements of certain Bach harpsichord concertos. Instinctively, the musicologist looks to pre-existing Vivaldian models, as a small child clings to its mother's skirts. Improvisation becomes reduced to recreation by analogy.<sup>3</sup>

The critic is more pragmatic in his outlook. Nevertheless, he, too, can easily fall victim to a ‘professional deformation’. He has a bias towards difference for its own sake, since more difference means more things to write about. In this respect, he stands on the side of interpretation. Pressure from critics causes performers, in their turn, to be more radical, more differentiated from similar ensembles, than they might otherwise have been. For good or ill, critics help to produce an unsettled, dissatisfied musical culture.

The bias of the performer is harder to predict. Traditionally, performers have adhered to a convention that solidified in the early nineteenth century when the idea of a musical ‘canon’ – a core repertory containing works from several periods – first took root. This convention effects a compromise between the respective interests of the composer and the performer that allows the notes and, to a slightly lesser extent, the other marks of performance notated in the composer's score to remain inviolate, while giving free rein to the performer in matters not expressly prescribed or prohibited. For example, ‘ritardando’, if neither indicated in the score nor expressly contra-indicated, is left entirely to the performer's discretion.

The 'pre-canonic' repertory of early music disrupts this cosy convention. On one hand, it legitimises, for some, an ultra-cautious, 'literalist' approach based on the premise that the notes can, and must, speak for themselves. Conversely, it licenses, for others, an approach that allows considerable modification of the notes (and their instrumentation) on the basis of the performer's own view of historical performance practice. Transmission and interpretation battle for the performer's soul. But Taruskin is right, I think, to perceive hints of the emergence, in recent years, of a new equilibrium in the approach of performers to old music – the birth of a 'complementary' mainstream that tolerates interpretative freedoms within consensual boundaries.

The performer's wife, who stands, in our imaginary quartet, for the broad mass of untutored, but not for that reason unresponsive, music-lovers, would probably be unable to articulate with any precision where she stands in the debate. A lot depends on whether she belongs to the older school of thought that views the performer as primary and the composer as secondary, or to the newer (post-Beethovenian) consensus that reverses their position. Both currents are alive in Western art music today, as one can see from the catalogues of record companies, whose repertory is variously composer-driven and artist-driven. A listener for whom the composer and work are paramount will naturally give priority to the transmission function, whereas the admirer of an artist may lay greater stress on that of interpretation. Not infrequently, the two forms of bias co-exist within a single person, being directed towards different segments of the repertory: he or she who insists on 'Karajan's' Beethoven may well take pleasure indiscriminately from any competent performance of *L'estro armonico*.

That was Taruskin's first proposition. His second is even more challenging, and has evoked fiercer debate, than his first. It argues, in a nutshell, that the concept of 'authenticity' has been assimilated, with the aid of selective or tendentious reading of the historical sources, to the values of modernism. It has become, to parody Clausewitz, "modernism pursued by other means". Modernism, whether in performance or in composition, sets a premium on transparency, precision (especially of tempo and rhythm), objectivity and what one could term, for want of a better word, 'crispness'. It is the dominant *Zeitgeist* of twentieth-century music but has no ultimate claim to immortality. As Taruskin pertinently observes: "... the ideal of authenticist performance grew up alongside modernism, shares its tenets, and will probably decline alongside it as well".<sup>4</sup> Ironically,

'authentic' performance of early music represents the cutting edge of modernism as it affects the performance of pre-twentieth-century music. Because of its lack of a long and relatively stable performing tradition, early music is able to project more radically than Classical or Romantic music the aesthetic values promoted by twentieth-century composers.

Taruskin makes the very important point that modernism has asserted itself by degrees during the present century. There is, so to speak, a continuum of modernism that begins with the rejection of late-Romantic excess and ends with total serialism or totally electronic sound generation. According to this view, *I Musici* do not stand in opposition to *Musica Antiqua Köln*: they have merely travelled a shorter way along the same path. It is a somewhat unfamiliar exercise to seek out the similarities, rather than the differences, between performances, but if one does so, the force of Taruskin's argument soon becomes overwhelming. In the spirit of the little boy who exclaimed that the Emperor had no clothes, he has caused an outcry by identifying authenticity with the state of being right for the present rather than, as most of us have tenaciously believed, faithful to the past. The resistance is all the greater because, far from deploring this situation, Taruskin actually applauds it. I suspect that some of the opposition from musicologists stems from a fear of losing power and prestige if their hard-won historical knowledge can be ignored or overridden so blamelessly in obeisance to current taste.

The performance in modern times of music by an old composer – a possibility unique to the Western art music tradition, which almost alone cultivates a pan-historical repertory – always entails what I would term 'negotiation'. Even if we could miraculously recover an aural 'facsimile' of, say, how Bach once played his *Goldberg Variations* (and, thanks to recordings, we can already do this for music as much as a hundred years old), there is no certainty that we would want, still less be obliged, to imitate his manner. The crucial factor is that today's audience is primed quite differently from his: it has heard *Tristan*, *Le Sacre du printemps* and *Shaker Loops*.

If we take seriously the idea of music as communication, we have to strive for an effective message no less than an uncontaminated source. It is true that public taste can to some extent be influenced by education and experience. But it is also remarkable how selectively public taste accepts what is set before it by would-be authenticists. It is happy today (as it was not a hundred years ago) with the jangle of harpsichords or the thump of theorboes because modernism revels in sharp, percussive sounds. In contrast, it is more sceptical than in the

past of abrupt change and extremes of expression – few musicians would dare to act out for a modern audience Hawkins' picture of Corelli with distorted countenance, eyes red as fire and eyeballs rolling as if in agony! It is noteworthy, in illustration of this point, how 'straight' the final episode of the first movement of Vivaldi's *Autumn* concerto (marked 'Larghetto') is normally played – whereas the image of drunken countryfolk unsteadily settling down to sleep on the meadow cries out, one would have thought, for a total negation of the ritornello's dancing rhythms.

The band strikes up. The musicologist, the critic, the violinist and the violinist's wife begin to filter what they hear through their individual set of preconceptions, hopes and fears. Of one thing we can be certain: no two people ever hear music in exactly the same way. For that reason, the subject of these pages will never become finally settled. It will continue to bring into play our critical intelligence, musical sensibility, social and professional identity and even (though one hopes not unnecessarily often) our sense of ethical propriety. One thing Taruskin makes very clear is that the discourse on musical performance is too important to be left to musicology, our grandiloquent term for the scholarly study of music. It is, indeed, a matter for the whole community of thoughtful music-lovers.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> R. TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1995. The twenty essays, of which the earliest originally appeared in 1972, have been lightly revised for this collective publication in book form.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 76. The essay from which the quotation is taken, *The Limits of Authenticity*, originally appeared in "Early Music" in 1984.

<sup>3</sup> Taruskin (*ibid.*, p. 71) recounts an amusing episode in which, as a bass viol player for a recording of fifteenth-century chansons, he was permitted by the director to use only embellishments already notated in contemporary sources of the same music!

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 102. The quotation comes from Taruskin's trenchant essay *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, first published in *Authenticity and Early Music*, ed. N. Kenyon, Oxford University Press, Oxford, 1988, pp. 137-210.

<sup>5</sup> This article is based closely on a paper read to the conference *La produzione e il consumo della musica dell'età di Vivaldi negli ultimi cinquant'anni* (Venice, 21-23 February 1997).

## Trasmissione contro interpretazione: il cemento dei testi e degli atti

(Sommario)

Trasmissione – l'accurata conversione di una partitura in suono – e interpretazione – la lettura selettiva, l'elaborazione o la modificazione di tale partitura – sono le due componenti vitali di qualsiasi esecuzione musicale nella tradizione della musica colta occidentale. Il problema di quale equilibrio mantenere tra tali componenti è oggetto di polemica e di un dibattito tutt'altro che esaurito.

Il presente articolo prende in esame la tesi avanzata da Richard Taruskin nella sua recente collezione di saggi *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford University Press, New York-Oxford, 1995), secondo la quale le moderne esecuzioni di musiche antiche tendono a lasciare uno spazio insufficiente alle necessità poste dall'interpretazione. Taruskin ha sostanzialmente ragione, anche se le sue argomentazioni sono talvolta un po' esagerate. Viene condivisa inoltre una seconda affermazione di Taruskin: ciò che è proposto oggi come un'esecuzione «autentica» di musica antica è il risultato di un'operazione di filtraggio e di un'interpretazione tendenziosa dei dati storici che portano a conformarsi a un'estetica modernista. Si tratta, in effetti, di un modernismo perseguito tramite «altri» mezzi. Secondo Taruskin, questo approccio è perfettamente «autentico», ma solo per essere fedele allo spirito moderno, non certo a quello del compositore e dei suoi contemporanei.

La discussione di questi temi avviene all'interno di un'immaginaria descrizione delle attese di quattro diversi uditori che si accingono ad ascoltare un'esecuzione de *Le quattro stagioni*. Ciò illustra un altro problema: ciascuno, nell'atto di ascoltare la musica, conserva i propri pregiudizi, formati in base alle proprie conoscenze, alle proprie esperienze, ai propri interessi professionali.

L'articolo si conclude con la constatazione che il dibattito sull'esecuzione musicale è troppo importante per essere lasciato alla sola musicologia: deve essere aperto a tutti gli amanti della musica.

# «Siroe» de Vivaldi, ou Metastasio à Venise

Olivier Rouvière

## I. Metastasio revu par Vivaldi

Si la partition du *Siroe* d'Antonio Vivaldi, créé au théâtre ducal de Reggio au cours du carnaval de 1727, a disparu, le livret utilisé par le compositeur à cette occasion nous est parvenu en plusieurs exemplaires. Il s'agit d'une pièce de Pietro Trapassi, dit Metastasio (1698-1782), pièce qui avait été créée à Venise, l'année d'avant, avec une musique de Leonardo Vinci. Le *Siroe* de Metastasio/Vivaldi nous intéresse à plusieurs titres: d'une part, il nous éclaire sur les «rapports» entretenus par ces deux géants de la musique du XVIII<sup>e</sup>, Vivaldi et Metastasio, qui, à notre connaissance, ne se sont jamais rencontrés; de l'autre, il donne de piquantes indications sur l'idée que pouvait se faire Metastasio d'une pièce «vénitienne».

Vivaldi n'a composé que trois opéras sur des textes de Metastasio:<sup>1</sup> *Siroe* est le premier; viendront ensuite *L'Olimpiade* (Venise, 1734) et *Catone in Utica* (Vérone, 1737). Les modifications apportées par le compositeur aux livrets originaux iront croissant au fil de ces trois «collaborations»: alors que *L'Olimpiade* apparaît déjà légèrement plus retouchée (4 airs supprimés, 2 ajoutés, 3 réécrits) que *Siroe*, *Catone* n'offre plus que de vagues ressemblances avec sa source métastasienne. Mais il faut remarquer que, si avec *Siroe* et *L'Olimpiade*, Vivaldi a opté pour des ouvrages récemment écrits (les *Siroe* et *Olimpiade* de Metastasio datent respectivement de 1726 et 1733: Vivaldi les met en musique un an plus tard), avec *Catone*, il choisit un livret vieux de près de dix ans. Bien que, d'un point de vue musical, le style de Vivaldi évolue assez nettement entre 1727 et 1737, il n'en va pas de même de son goût littéraire – d'où la dichotomie qui se manifeste dans le cas de *Catone*: Vivaldi écrit désormais des airs trop développés pour pouvoir se satisfaire du texte prolixe de la pièce (dont il ne conserve que le tiers), mais, bizarrement, il continue à composer ces airs de type galant sur des textes nettement passés de mode, à tel point que le poème de Metastasio apparaît presque trop moderne pour lui.

En règle générale, la principale modification apportée par Vivaldi aux textes de Metastasio, outre l'abrégement des récitatifs que le poète lui-même encourageait (à la représentation), consiste à remplacer les airs sentencieux ou les *arie parlanti* (dans lesquelles le personnage parle en son nom propre en s'adressant, éventuellement, à un interlocuteur) par des *arie di paragone*: deux des trois airs réécrits

de *L'Olimpiade* relèvent de ce cas. Et les *arie di paragone*, dont Metastasio lui-même ne se «débarrassera» que tardivement, constituent des anachronismes dans le contexte opératique des années 1730. Plus subtil est le gauchissement imposé par Vivaldi à la hiérarchie existant entre les personnages du drame original: sans même évoquer le cas de *Catone*, dont la version vivaldienne exclut presque les seconds rôles (Arbace, notamment), on peut noter que, dans *L'Olimpiade*, le compositeur dote le personnage presque surnuméraire d'Alcandro de deux airs (il n'en avait aucun, dans le livret de Metastasio), tandis qu'il en ôte trois aux deux figures féminines. Or, si la dramaturgie de Metastasio tend, peu à peu, à affaiblir le rôle des personnages de «troisième plan» (suivants et comparses), elle tend aussi à accentuer celui des personnages «de second plan» (le «second couple d'amoureux»), qui, bien qu'assez peu intéressants d'un point de vue psychologique, sont généralement porteurs des convictions, du «message» de l'auteur. Vivaldi, lui, évolue en sens inverse (sa *Griselda* inspirée de Zeno en donne un autre exemple)...

Pour ce qui est des modifications apportées par Vivaldi au *Siroe*, elles restent assez réduites, du moins en ce qui concerne le livret imprimé. Celui-ci respecte intégralement le texte des récitatifs (mais il est douteux qu'ils aient été mis intégralement en musique), modifie celui de cinq airs, en supprime un et en ajoute un. Néanmoins, une note inscrite à la suite de ce livret imprimé signale que deux autres airs ont été changés lors de la représentation. Cela porte le nombre total d'*arie* modifiées à sept. La plupart de ces changements, néanmoins, n'altèrent pas la nature du morceau – ou, si l'on veut, sa typologie, son contenu – mais seulement sa versification. Dans l'ensemble, Vivaldi substitue à la coupe régulière de l'air en deux strophes de quatre hexamètres – que Metastasio semble déjà préférer, sans cependant encore l'imposer de façon systématique – des formes moins régulières et des vers plus brefs. La substitution la plus surprenante est celle qui affecte l'air de Laodice, à la première scène de l'Acte II, *Mi lagnerò tacendo*, sans doute l'un des textes les plus célèbres de Metastasio, que Vivaldi remplace par une mièvre chansonnette, à la coupe anachronique et qui sent son Zeno (*Voi m'insegnate / Benché sdegnose, / Luci adorate*, etc.).

Deux autres modifications retiennent l'attention: à la scène 5 de l'Acte II, Vivaldi remplace l'air original d'Emira, *Sgombra dall'anima*, par une *aria di paragone*, *Benché s'asconda / La serpe antica*, au texte médiocre, ce qui a encore pour résultat de gommer l'ironie sous-jacente à une situation dont nous parlerons plus loin. Enfin, il

substitue à l'air suivant de Siroe (II, 13), *Fra' dubbi affetti miei*, un air beaucoup plus martial et conventionnel, *Vado con alma forte*. Ce changement se défend: en effet, comme la majorité des vingt-six héros créés par Metastasio, Siroe n'a rien de très héroïque, son trait de caractère majeur étant la propension au doute, à l'atèrmoiement, à l'indécision. Bien que l'on puisse, aujourd'hui, considérer cette caractéristique psychologique – «hamlétienne», pourrait-on dire – comme le plus grand attrait des protagonistes métastasiens, il faut bien avouer qu'à l'époque elle pouvait sembler assez déroutante au public et peu flatteuse aux interprètes, ces castrats accoutumés à camper des *primi uomini* irréprochables...

Pour ce qui est des autres altérations, notons encore que Vivaldi a déplacé et changé le texte du dernier air d'Emira (*Ch'io mai vi possa*, III, 12), qui passe du genre tendre au genre furieux (devenant: *Facciano il tuo spavento*, III, 4), ce qui n'est guère heureux étant donné qu'Emira, jusqu'alors, n'a jamais eu l'occasion d'exprimer son amour à Siroe. Enfin, le musicien a doté Medarse, le méchant frère de Siroe, d'un air supplémentaire (*Se tu mi vuoi felice*, I, 3), pour en ôter un au comparse Arasse (III, 1): comme on l'a déjà signalé, cela tend à «diluer» la hiérarchie entre les personnages, qui, d'ailleurs, n'est pas encore très nette dans ce livret de Metastasio (où les cinq premiers rôles disposent chacun de cinq airs, Medarse n'en ayant que quatre et Arasse trois).

Pour conclure ce relevé un peu laborieux, l'on peut dire que Vivaldi a, dans l'ensemble, simplifié les données structurelles et psychologiques du texte métastasien, faisant en sorte de rendre la pièce plus conforme aux normes traditionnelles de l'opéra d'alors, en rendant les personnages plus univoques et en donnant à la musique plus d'occasions de briller (airs *di paragone*, de fureur).

Mais l'essentiel du drame est respecté. Il faut d'ailleurs noter que Vivaldi dut avoir connaissance de celui-ci dès sa création, ayant peut-être assisté aux représentations vénitiennes de l'opéra de Vinci, en 1726: en effet, son *Farnace*, représenté au cours du même carnaval 1726, contient déjà ce qui deviendra l'un des airs les plus fameux de Siroe, le *Gelido in ogni vena*, chanté, dans Siroe, par Cosroe, père du héros (III, 5), dans *Farnace*, par le protagoniste (II, 5).<sup>2</sup> L'on retrouve encore les premiers vers de cet air très fameux dans le récitatif initial de la cantate *Amor, hai vinto*, RV 683, qui doit donc dater des mêmes années.

Mais si l'on voulait relever tous les emprunts ponctuels faits par Vivaldi ou ses librettistes à Metastasio, nous n'en finirions pas. Pour en donner un dernier exemple, sa *Dorilla in Tempe* (1726 aussi, revue

en 1728, 1734 et 1738), sur un livret du plagiaire Antonio Maria Lucchini (comme *Farnace*), contient au moins deux airs empruntés à Metastasio: le *Vorrei dai lacci sciogliere*<sup>3</sup> (II, 2), qui vient de *Demetrio* (1731 – I, 15), et le *Bel piacer saria d'un cor* (II, 7), issu de *Semiramide riconosciuta* (1729 – I, 7)...

## II. Relativité et faux-semblants dans le *Siroe* de Metastasio

Sans compter parmi les ouvrages de Metastasio les plus prisés des compositeurs, *Siroe* fut néanmoins mis trente fois en musique jusque vers 1820 (outre Vinci et Vivaldi, Porpora, Sarro, Haendel, Hasse, Galuppi, Piccinni, Traetta et Sarti s'y attaquent). Second *melodramma* à sortir de la plume d'un auteur de 28 ans, il se signale par un sens de la structure, des proportions et des développements dramatiques déjà remarquable, et, surtout, par un ton particulier, une atmosphère d'ironie diffuse, d'auto-parodie qui, bien que consubstantielle à l'art du poète, ira s'érodant au cours des années viennoises. En fait, il semble évident que Metastasio a tenté, dans *Siroe*, de se conformer à ce qu'il pensait être le goût vénitien.

Il est frappant de constater combien le jeune dramaturge se montra habile, dans les trois premiers *melodrammi* qu'il ait écrits, à refléter l'«esprit» des cités qui les commanditèrent: *Didone abbandonata*, pièce écrite pour Naples, est pathétique et grandiose; *Catone in Utica*, destinée à Rome (1728), est essentiellement héroïque; quant à *Siroe*, composée, entre les deux précédentes, pour Venise (1726), elle n'est qu'intrigues, déguisements et faux-semblants. Oeuvre étourdissante de vie et de virtuosité, de formules et de situations, *Siroe*, à la relecture, apparaît certes moins riche d'émotion que des ouvrages plus tardifs, telle *L'Olimpiade* ou *La clemenza di Tito*. L'univers de *Siroe* est celui de l'artifice et de l'ingéniosité; le courant intellectuel auquel ce texte appartient est la sophistique; son ton est moins rhétorique que celui d'*Alessandro nell'Indie* (1729, apothéose du genre), mais sa trame est plus riche de significations. Son contenu idéologique se trouve centré sur l'idée de relativité et les brillantes réflexions qui l'illustrent sont typiques d'un âge auquel le jeune homme (particulièrement l'écrivain), confronté à la polymorphie de l'existence, à la variété des expériences, déjà las d'elles et encore fasciné par elles, adopte un point de vue systématiquement dubitatif. Dans *Siroe* s'expriment à la fois la jubilation de vivre et le cynisme de la jeunesse – pas encore la sagesse fervente de l'âge mûr et déjà plus l'impatience effrayée de

l'adolescence. Si l'on retrouve tout au long de la carrière de Métastase le thème «calderonien» du *doute sur le réel* dont *Siroe* offre une illustration presque excessive, il n'a jamais été exprimé de façon aussi insistante qu'ici, où il tend parfois à vider les personnages de leur humanité au profit d'une succession de «jeux de rôles» et de situations significatives, mêlant message philosophique et frénésie ludique. A la base de chacun des rebondissements de *Siroe* s'inscrit la conviction suivante: le caractère artificiel du théâtre est un fidèle écho de la nature illusoire de la vie. Et, curieusement, cette idée, qui pourrait motiver un pessimisme bien romantique, génère, chez un auteur pourtant encore fort jeune, une sorte de tranquille sagesse: rien n'est certain, pérenne ni toujours vrai, et, pourtant, de cette insécurité mouvante peut naître un équilibre, une harmonie, faits d'acceptation, de compromis et de renoncements...

En résumant la pièce scène à scène, nous allons tenter, ci-après, d'en cerner le caractère «vénitien» ou, si l'on veut, «calderonien».

La situation initiale du livret<sup>4</sup> rappelle celle du *Roi Lear* de Shakespeare: à la scène 1 de l'Acte I, le roi de Perse Cosroe envisage de choisir son successeur parmi ses deux fils, auxquels il demande de jurer, devant les dieux, qu'ils respecteront son choix. Le cadet, Medarse, hypocrite et adulateur, persuadé de la faveur de son père, s'empresse de faire serment, tandis que l'aîné, le valeureux mais peu diplomate Siroe, s'y refuse, par crainte de voir son frère couronné. Cela met Cosroe en fureur et Siroe est déshérité: premier triomphe de l'apparence (la fausse vertu de Medarse) sur la réalité (le dévouement véritable de Siroe, héritier «naturel» du trône). La première *aria* de l'oeuvre, celle de Cosroe,<sup>5</sup> révèle déjà qu'en une même personne, deux êtres peuvent cohabiter: être père apparaît alors comme une réalité «relative» à l'attitude des fils.

La scène 2, brève, oppose Siroe à Medarse, qui se flatte d'être bientôt intronisé.

A la scène 3, nous voyons paraître Emira: fille du roi de Cambie, tué au combat par Cosroe, elle s'est introduite à la cour de ce dernier, déguisée en homme sous le nom d'Idaspe, a gagné la confiance du monarque Perse et se dispose à l'assassiner. Elle et Siroe sont amoureux l'un de l'autre, et Siroe est donc au courant de l'identité d'«Idaspe». Ce n'est pas le cas de Medarse, toujours en scène: dans la querelle qui oppose les deux frères, «Idaspe» prend perversement le parti de Medarse pour torturer son fiancé et le pousser à se rebeller contre le roi. Le «trilogue» ainsi constitué apparaît particulièrement artificieux: Medarse feint l'humilité devant «Idaspe», «Idaspe» feint de prendre son parti, et Siroe, tout en tentant de révéler la duplicité de

son frère, n'oublie pas d'appeler sa bien-aimée «Idaspe» (*Ab! caro Idaspe / È suo costume antico / D'insultar simulando*). Entre ces trois personnages, toute réelle communication est foncièrement impossible, puisqu'ils ne font que se mentir, dire le contraire de ce qu'ils pensent, voire même s'adresser à des interlocuteurs inexistant: le seul interlocuteur «véritable» est donc le spectateur.

Medarse sort (ici s'insère l'air ajouté pour lui par Vivaldi) et la scène suivante (4), entre les deux amants, débrouille un peu cet écheveau de faux-semblants, dans lequel pourrait s'égarer le public.

Paraît Laodice (scène 5), princesse amoureuse de Siroe. Celui-ci se hâte de glisser à Emira qu'il n'éprouve aucun sentiment pour Laodice, qu'il ne fait que ménager (*In lei lusingo / Un potente nemico*). Indifférente à ses efforts, Emira, se drapant à nouveau dans l'identité d'Idaspe, sort sur un air soi-disant adressé à Laodice mais constituant, en fait, une sorte d'avertissement destiné à Siroe:

*D'ogni amator la fede  
È sempre mal sicura:  
Piange, promette e giura;  
Chiede, poi cangia amore;  
Facile a dir che muore,  
Facile ad ingannar. [...]*

Ainsi, tout au long de cette introduction, le travestissement permanent de la vérité entraîne-t-il acteurs et public sur un terrain glissant, où rien n'est jamais sûr ni définitif. Bien qu'il participe à ce jeu de cache-cache, Siroe n'y fait pas preuve de l'aisance de ses partenaires: l'espace dans lequel il évolue est celui d'une réalité univoque et intangible; pour lui, chaque chose porte le nom qu'elle doit porter et tout sentiment véritable se doit d'être aussitôt reconnu. Avec de tels principes, il ne peut qu'être victime des autres, par lesquels il se fait systématiquement manipuler. Peu doué pour le mensonge et las de jouer, Siroe prend une seconde fois le parti de la sincérité et, une seconde fois, bien mal à propos – de même qu'il avait refusé de feindre la soumission envers son père, il cesse de feindre d'aimer Laodice (scène 6):

*Se il labbro mio ti giura,  
Se mostra il ciglio amor,  
Il labbro è mentitor,  
T'inganna il ciglio. [...]*

Réaction volontariste d'un homme encore confiant en la valeur élocutoire du langage et, conséquemment, méfiant envers les approximations du non-dit, du paraître. Siroe commet ici l'erreur de croire en la valeur «d'usage» de la vérité; or, le dramaturge va s'appliquer à montrer que chaque fois qu'il dit la vérité, Siroe s'enfonce un peu plus dans les difficultés. Blessée, Laodice change (pour un temps) son amour en haine et décide de calomnier Siroe. A son frère, Arasse, qui lui reproche son changement, elle oppose l'un des sophismes préférés de Métastase (scène 8):

[...] *S'io vo con la sorte  
Cangiando sembianza,  
Virtù l'inconstanza  
Diventa per me.*

Aux tromperies de l'apparence s'ajoutent maintenant les leurres de l'impermanence: toute vérité n'est telle qu'un moment; avec le temps, réalité et fiction peuvent se changer l'une en l'autre. En affirmant que Siroe n'a rien d'aimable, Laodice se persuade qu'elle ne l'a jamais aimé. Pour ne pas être en reste, Arasse, le frère de Laodice, médite à son tour sur cette instabilité du *vrai*, illustrée par celle des sentiments féminins (*L'onda che mormora* [...] / *È meno instabile / Del vostro cor*, scène 9).<sup>6</sup> Comme souvent, Metastasio confie à ses personnages secondaires des sophismes dont il est difficile de savoir s'il les partage ou non: d'un point de vue pratique, les sophistes ont raison; et si la vérité, sous les traits du héros, triomphe toujours *in fine*, ce n'est souvent que par hasard, «par erreur»...

Le second tableau voit Siroe s'embourber dans un marécage de fraudes qu'il a contribué à créer (scènes 10 à 13): s'introduisant dans les appartements de son père, il y dépose une lettre anonyme dans laquelle il le met en garde contre l'un de ses proches, mais sans nommer celui-ci (il s'agit bien sûr d'«Idaspe») et sans signer. Cosroe trouve la lettre mais découvre aussi Siroe caché chez lui; sur ces entrefaites, paraissent Medarse, qui revendique la lettre et «avoue» avoir voulu désigner Siroe, Laodice, qui accuse Siroe d'avoir voulu la séduire, et «Idaspe», dont la présence empêche Siroe de se disculper. Bien entendu, Cosroe croit aussitôt à la culpabilité de son fils aîné, qui, mis «en résidence surveillée», sort en résumant parfaitement son destin (scène 13): *So che fedel son io, / E che la fede, oh Dio! / In me diventa error...*

Après le départ de Siroe et Cosroe, Laodice et Medarse s'indignent, hypocritement, de ses prétendus méfaits, qui sont les

leurs. Emira, toujours crue Idaspe, leur en fait remontrance, ce qui les étonne, car «il» avait pris jusqu'alors leur parti. Elle retourne alors à Laodice les arguments développés par celle-ci sept scènes plus tôt, en des termes sybillins qui sont autant de clins d'oeil au spectateur (scène 14):

[...] *Il cor non è cangiato,  
Se accusa o se difende:  
Una cagion m'accende  
Di sdegno e di pietà.*

Comme Laodice cherche à comprendre le sens caché d'une si obscure révélation, Medarse se moque d'elle: il n'y a rien à comprendre, dit-il; «Idaspe» joue les mystérieux, parce que cela sied à un courtisan. Ainsi, la fraude, le leurre se voient-ils mis en abîme: plus dissimulateur que tout autre, Medarse semble pourtant pressentir que la feinte, somme toutè, dans ce monde d'impermanence, n'est que l'ombre d'une ombre. Les deux derniers airs de l'acte, bien que contrastant fortement (air de doute pour Laodice: *L'incerto mio pensier*; air de bravoure pour Medarse: *Fra l'orror delle tempeste*) expriment en fait la même situation: le tâtonnement de personnages perdus dans un monde privé, par leur faute, de ses repères ontologiques.

Il ne nous est pas possible d'analyser toutes les occurrences de cette idée d'un «réel absent», tant sa réitération apparaît ici obsessionnelle. Aussi passerons-nous un peu plus rapidement sur les deux actes suivants.

Le second donne à nouveau le ton, avec les premiers mots de Laodice, qui mettent en évidence le gouffre séparant la réalité de l'idée qu'on peut s'en faire (scène 1):

*Che funesto piacere  
È mai quel di vendetta!  
Figurata, diletta;  
Ma lascia, conseguita, il pentimento.*

A la scène 2, Laodice avoue sa faute à Siroe qui, pour châtiment, lui impose de cesser de l'aimer. Mais la jeune femme montre une propension bien métastasienne à vivre de ses chimères: que me restera-t-il – demande-t-elle à Siroe – si tu m'ôtes *Il misero diletto / Di sospirar per te?*<sup>7</sup> Encore une expression qui tend à faire comprendre que l'on peut aussi bien jouir de l'improbable que de ce qui est. Qu'importe et que vaut donc la réalité, en ce cas?...

Dans la scène suivante, la situation s'inverse ironiquement et c'est Siroe qui se montre incapable de fléchir son amante Emira, bien décidée à venger son père sur celui de son fiancé. Désespéré, Siroe tire l'épée pour mettre fin à ses jours et est surpris dans cette posture par Cosroe, qui croit le voir menacer «Idaspe».<sup>8</sup> Accablé par l'impossibilité dans laquelle il se trouve de dessiller les yeux du roi (celui-ci n'apercevant la réalité, comme nous tous, qu'à travers l'idée qu'il en a), Siroe s'éloigne sur une *aria* exprimant, à nouveau, de façon poignante, son impuissance à rendre au «vrai» son visage (scène 3):

*Mi credi infedele:  
Sol questo m'affanna.  
Chi sa chi t'inganna?  
(Che pena è tacer!) [...]*

La situation s'inverse ensuite à nouveau: restée seule avec le roi, Emira, à son tour, tire l'épée pour l'assassiner – réellement, cette fois. Surprise par Medarse, comme Siroe vient de l'être par Cosroe, elle parvient à déguiser son dessein meurtrier en acte d'allégeance, puisqu'elle feint de vouloir remettre son épée au roi, en preuve de sa bonne foi. Ainsi, tandis que les agissements innocents de Siroe étaient pris en mauvaise part, les trames perverses d'Emira, ironie suprême, servent à sa réputation flatteuse; son *aria* sera donc le pendant exact (et sarcastique) de la précédente, car, si les apartés de Siroe avaient pour but d'éveiller la méfiance de son père (envers «Idaspe»), les sous-entendus d'Emira tendent au contraire à l'endormir (scène 5):

*[...] Se al mio regnante,  
Se al dover mio  
Per un istante  
Mancar poss'io,  
Con me si vendichi  
Sdegnato il Ciel.<sup>9</sup>*

Passons sur les intrigues de Medarse, toujours fondées sur l'hypocrisie, pour jeter un oeil à l'entrevue de Siroe avec Arasse (scène 8): désireux de secourir Siroe, Arasse se heurte au refus du jeune homme de se rebeller contre son père. On l'a vu, Siroe sert le mensonge en voulant dire la vérité; et, maintenant, en refusant d'agir, il sert, malgré lui, le crime. C'est ce que tente de lui expliquer Arasse: la passivité derrière laquelle se réfugie Siroe, bien qu'innocente, *avria nome di colpa*; tandis que Siroe reproche à Arasse de vouloir le sauver malgré lui, et, donc, de le trahir (*Ma questo è tradimento, e non difesa*).

Le jeu sur les mots, dans ce passage, équivaut à un jeu sur les valeurs: en changeant de nom, les actes changent de sens. Arasse conclut par ce syllogisme typique (que l'on peut d'ailleurs facilement retourner: Metastasio ne se privera pas de le faire ailleurs): *Rende giusto il tradimento / Chi punisce un traditor.*

Les mêmes faits, au gré des circonstances et suivant leurs conséquences, peuvent donc prendre des valeurs diverses. Pareillement, selon les points de vue, l'attitude la plus «neutre» peut paraître aussi criminelle que l'acte le plus violent: au cours de la scène majeure de ce second acte (11), Siroe rencontre à nouveau son père, qui se déclare prêt à lui pardonner, à pardonner aussi à qui conspire contre lui et à céder Laodice (dont il est prétendument épris) à son fils, pour peu que ce dernier dise tout ce qu'il sait sur le complot régicide. Emira, à l'écart, assiste à l'entretien: pour elle, la vertu de Siroe se manifeste dans son silence, pour Cosroe, ce silence signe sa culpabilité. Et Siroe, ballotté entre le désir de parler et l'obligation de se taire, cède alternativement aux sollicitations de ses deux interlocuteurs (Emira intervenant en aparté). Jusqu'à ce que Cosroe le charge d'une nouvelle responsabilité: en se taisant, Siroe fait plus que commettre un crime, il rend les autres criminels:

[...] *Non dirmi, no, spietato.  
E il tuo crudel desio,  
Ingrato! e non son io  
Che ti condanno.*

Ce thème de la responsabilité va irradier sur les scènes suivantes et se mêler à celui du doute sur le réel: en effet, nous sommes tous responsables de la réalité que nous percevons et que nous forçons autrui à percevoir; c'est nous qui décidons du «sens» du réel et de ses implications. Cosroe a confié le sort de Siroe à «Idaspe»: ce dernier doit convaincre le prince de parler et d'épouser Laodice, sinon il sera exécuté. En un retournement plus frappant que décisif, Siroe oblige à son tour «Idaspe» à prendre ses responsabilités: puisque, par moquerie, son «géôlier» lui a enjoint, devant Laodice, de presser ses noces avec cette dernière, Siroe décide de se plier à ce qu'«Idaspe» choisira pour lui (scène 13):

[...] *Tu pensaci; tu sei  
L'arbitro del mio cor. (...)  
Vuoi che per lei m'accenda?  
Eccomi tutto amor.*

Voilà Emira à son tour confrontée à la terrible nécessité de donner un sens au réel: doit-elle prendre pour véritable cet amour de Siroe pour Laodice, qu'elle a feint d'encourager et de craindre, au risque de le faire véritablement naître? Doit-elle dévoiler ses batteries et décourager Laodice d'aimer Siroe? Bien entendu, elle opte pour une solution médiane: le demi-mensonge consistant à faire croire à Laodice qu'«Idaspe» est épris et jaloux d'elle. Ce qui est à la fois vrai et faux: Emira est bien jalouse mais non pas éprise de Laodice. L'acte se clôt sur cette pirouette très vénitienne, et sur le monologue d'Emira, qui résume le caractère tragi-comique de la situation, en même temps qu'elle réaffirme le thème conducteur de la pièce, le «doute sur réel» (scène 15): *Si diversi sembianti / Per odio e per amore or lascio, or prendo / Ch'io me stessa talor né meno intendo...*

Au début de l'Acte III, Cosroe s'est décidé à faire exécuter son fils, tâche qu'il confie à Arasse. Lequel répond par l'une de ces professions de foi paradoxales que les seconds rôles métastasiens affectionnent et par lesquels ils expriment la relativité de notions telles que la justice ou la fidélité, préparant ainsi le dénouement (scène 1):

*Al tuo sangue io son crudele  
Per serbarti fedeltà.  
Quando vuol d'un re l'affanno  
Per sua pace un reo trafitto,  
È virtù l'esser tiranno,  
È delitto la pietà.*

Survient Laodice (scène 2), qui annonce à Cosroe un soulèvement populaire en faveur de Siroe. Cosroe lui affirme, sur la foi des assertions d'Arasse (on va voir combien un seul mensonge – car le loyal Arasse a menti – peut engendrer de vérités), que, sous peu, Siroe ne sera plus en mesure de le braver. Terrifiée, Laodice, en qui la pitié et l'amour triomphent finalement, avoue ses machinations: jamais Siroe n'a cherché à la séduire. Mais cet aveu, qui avait pour but d'apaiser Cosroe, a l'effet exactement inverse: Siroe, certes, n'est plus coupable par lui-même, mais, affirme le roi, *È reo perché ti piace*. Ainsi, l'innocence même apparaît-elle indépendante des actes et purement contingente.

Au cours de la scène suivante (3), c'est Emira / Idaspe qui va intercéder pour Siroe. Et, chose étrange, ce personnage «inexistant» qu'est «Idaspe» va se montrer plus persuasif que cette Laodice pourtant aimée du roi. Ayant contribué au péril de celui qu'elle aime,

Emira va tenter de le sauver, mais sans jamais invoquer son amour, tenter de faire le bien (sauver Siroe) avec de fausses ou de mauvaises raisons (en mentant à Cosroe, pour précipiter sa perte). Cosroe est sur le point de se laisser fléchir, lorsque Arasse revient annoncer la mort du prince (scène 4). Emira, folle de désespoir, découvre alors sa véritable identité, ses intrigues et l'innocence de son amant, avant de rendre son épée à Arasse: c'est pour de bon, cette fois, qu'elle se désarme, non sans avoir mortellement blessé le roi par ses révélations. Car ce n'est pas la moindre ironie de cette pièce que l'air célébrissime que chante alors Cosroe (*Gelido in ogni vena*, scène 5), humanisé par le remords, soit motivé par une fausse nouvelle: en définitive, semble nous dire le poète, si le «faux» peut produire de si grands effets, qu'importe qu'il soit faux? Aux yeux du roi coupable, le fils n'a jamais été plus présent que depuis qu'il a été réduit, par son exécution, à l'état d'«ombre» (*l'ombra del figlio esangue*): Cosroe n'a jamais été plus tendre père que depuis qu'il ne l'est plus...

Ce que ne se fait pas faute de souligner Arasse qui, une fois Cosroe sorti, s'empresse de libérer Emira et de lui apprendre que Siroe est vivant. Pourquoi ne l'avoir pas dit à son père? – demande Emira. A quoi Arasse répond (scène 6):

*Parve pietoso  
Perché più nol temea: se vivo il crede,  
La sua pietà di nuovo  
Diverrebbe timor.*

Cruel mais clairvoyant soupçon porté par le serviteur sur les sentiments de son roi! Les liens du sang seraient donc eux-mêmes volatiles?... En Medarse, qui entre alors, ils n'ont d'ailleurs jamais été si lâches: le voici qui court trancher les jours de son frère, dont il n'a pas encore appris la (fausse) exécution. Emira, toujours Idaspe pour lui, parvient à le retenir par un mensonge, le temps pour Medarse de chanter un air cynique, qui se ferme sur cette formule «relativiste», désormais bien connue (scène 8): *Quella colpa che guida sul trono, / Sfortunata non trova perdono; / Ma felice si chiama valor*. Cela fait bien cinq ou six fois, au cours du drame, que l'on nous assène cette vérité: rien n'a de sens ni de valeur en soi, tout dépend de ce qui le motive ou le suit...

Les scènes suivantes voient la libération de Siroe et sa réconciliation avec Emira, qui ne manque pas d'humour (scène 12). En effet, comme Siroe, assommé par tous ces coups de théâtre, demande à sa bien-aimée s'il est bien vrai, *cette fois*, qu'elle l'aime et

l'aide, Emira lui réplique: «peux-tu en douter?»... Siroe répond: *Perdona, o cara: / Tanto in odio alle stelle oggi mi vedo, / Che per mio danno ogn'impossibil credo.* On le comprend... Et lorsque Emira clôt la discussion par ces mots: *Né men per gioco / V'ingannerò,* elle qui n'a cessé, jusqu'ici, de tricher ni de mentir, l'on finit par se demander si elle ne se paie pas la tête de ce benêt de Siroe... Ici, le dramaturge souligne à dessein le caractère artificiel d'une situation censée être «réelle», définitive, afin de démontrer la réversibilité du vrai et du supposé: la prétendue mort de Siroe était émouvante, la véritable «conversion» d'Emira est risible...

Non dépourvue d'ironie non plus est l'*aria* finale de Medarse (scène 14), démasqué et repent, dans laquelle ce personnage amoral et retors en vient à louer la «vertu» comme seule voie digne d'être suivie, alors que son air précédent, six scènes plus haut, affirmait exactement l'inverse: après tout, peu importe, puisque, s'ils mènent au même résultat, vice et vertu peuvent bien s'équivaloir. Et les vers: *Chi alla virtù s'affida, / Benché provi la sorte ognor funesta, / Pur la pace dell'alma almen gli resta,* apparaissent, paradoxalement, assez sincères – mais c'est qu'ils expriment la conviction de l'auteur, non celle du personnage. Effectivement, au sein d'une réalité si facilement travestie, d'une justice et d'une morale si aisément déformées, d'une vérité si fréquemment déguisée, de certitudes si rapidement déconstruites, de sentiments si souvent éteints et rallumés, reste-t-il d'autre point d'appui à l'homme que sa propre éthique, sa propre (et subjective) appréhension des choses?

C'est sur cette base que s'élabore le dénouement (scènes 15 et 16), mené selon un processus très fréquemment repris ensuite par Metastasio: Cosroe est assailli par le peuple en furie; Emira tente de le frapper, mais Siroe la désarme. Ainsi qu'il adviendra dans *Exio, Artaserse* ou *Ciro riconosciuto*, le héros persécuté sauve la vie de son persécuteur. Cosroe, reconnaissant, s'étonne pourtant que son fils soit encore en vie: Arasse avoue alors qu'il avait feint d'accepter l'emploi de bourreau pour mieux sauver le prince:

Arasse

*Se il tuo contento  
Non fa la mia discolpa,  
Puoi la colpa punir.*

Cosroe

*Che bella colpa!*

Le thème paradoxal du «faux traître» (Arasse a trahi la confiance de Cosroe mais, ainsi, préservé ses jours), typiquement vénitien, sera, par la suite, largement réemployé par le dramaturge. De même que le thème suivant, celui, primordial, de la *gara generosa*, sorte de surenchère chevaleresque au cours de laquelle chacun immole ses aspirations à l'exemple du héros, qui a abdiqué son droit à la vengeance: Medarse a déjà renoncé au trône, Emira renonce à tuer Cosroe, Laodice renonce à Siroe – quant à Cosroe, il renonce au pouvoir au profit de son fils. Lorsque chacun des «méchants», repentî, vient implorer le pardon du monarque, celui-ci délègue à Siroe la faculté d'absoudre, qualité royale par excellence chez Metastasio (voir *La clemenza di Tito*), dont Cosroe ne s'est pas montré digne:

Cosroe

*Siroe è l'offeso.*

Siroe

*Nulla Siroe rammenta.*

L'oubli renvoie au néant tous les événements, vrais comme faux – et qu'importe alors qu'ils aient été faux ou vrais? Car, en somme, tous sont superflus: l'intrigue n'a rien apporté de neuf à la situation d'origine; Siroe hérite simplement un peu plus vite de la couronne, mais, de fait, tout a suivi son cours normal. La pièce entière n'est qu'un accident fantôme; personne n'est mort, personne n'est né, personne n'a véritablement changé; les vérités dites n'ont pas eu plus d'incidences que les mensonges, les crimes véritables pas plus de conséquences que les simulations; tout cela n'a été qu'un détour, qu'un rêve, peut-être,<sup>10</sup> et l'absolution finale ressemble fort à un «renoncement au réel». Ainsi que l'affirme le choeur, l'oubli dissipe la douleur comme le plaisir, les rend interchangeables:

[...] *Se nascono i diletti  
Dal grembo del dolor,  
Oggetto di piacer  
Sono i tormenti.*

A quoi cela sert-il donc, dès lors, de soupirer, d'espérer, de craindre, de vouloir, de prévoir, de refuser, d'attendre – à quoi cela sert-il donc de vivre? A l'instar de la pièce, la vie n'est qu'une chimère, un songe, et, à l'instar des songes, elle est superflue...

<sup>1</sup> Si l'on néglige les adaptations qu'il fit de deux opéras de Hasse écrits sur des textes métastasiens (*Alessandro* et *Demetrio*), en vue de représentations au Théâtre Bonacossi de Ferrare (1737).

<sup>2</sup> La musique de cet air (pour ténor ou soprano) est, bien entendu, la même dans *Farnace* et *Siroe*: laissons les spécialistes décider s'il fut d'abord écrit pour *Farnace*, ou d'abord pour *Siroe* et, ensuite, inséré dans la seconde version de *Farnace* (automne 1727).

Dans ses *Lettres familières écrites d'Italie* (1739-1740), le Président de Brosses relate la profonde impression que lui fit cet air, sans préciser de qui en était la musique: il ne peut s'agir de celle de Vivaldi, puisque le Président mentionne une trompette obligée – peut-être de celle de Gaetano Latilla, dont le *Siroe* fut créé à Rome en 1740, voire même de celle de Vinci, dont de Brosses affirme que les partitions furent plus souvent reprises après sa mort que celles d'aucun autre auteur contemporain...

<sup>3</sup> Air intégralement emprunté – texte et musique – au *Demetrio* de Leonardo Leo (Naples, 1738).

<sup>4</sup> *Siroe* s'inspire du *Cosroès* (1648) de Jean Rotrou – et, plus directement, de l'*Ormida* d'Apostolo Zeno, créé cinq ans auparavant et lui-même tiré de Rotrou, en y introduisant le personnage d'Emira et en supprimant celui de la marâtre Syra.

<sup>5</sup>  
*Se il mio paterno amore  
Sdegni il tuo core altero,  
Più giudice severo  
Che padre a te sarò.*

<sup>6</sup> Beethoven ébauchera un trio vocal sur cet air d'Arasse:

<sup>7</sup> C'est l'air fameux *Mi lagnerò tacendo*, dont l'oxymoron initial exprime bien l'idée baroque d'une réalité contradictoire: Rossini en ébaucha, dit-on, cinquante mises en musique, et Mozart le traita sous forme de Notturmo (KV 437).

<sup>8</sup> Cette scène vient directement de Rotrou et Zeno – on la retrouve aussi, bien sûr, dans la *Phèdre* de Racine, qui l'a peut-être empruntée à Rotrou...

<sup>9</sup> Évidemment, le «roi» auquel se réfère Emira est son défunt père, son «devoir», celui de le venger. Bien que, vu du point de vue de Cosroe (si Cosroe savait qui était «Idaspe») l'air d'Emira constitue un affreux parjure, vu de celui d'Emira il n'est jamais qu'un serment qu'elle est prête à tenir. Le mensonge est ici relatif; tout dépend des divers signifiés que l'on peut attribuer aux mêmes signifiants...

<sup>10</sup> Ici, l'on pense bien entendu, à la conclusion de *La Vie est un songe* (1633) de Pedro Calderon de la Barca, au fameux «*Y cuando no sea, / El sonar solo basta*». Rien ne prouve que Métastase ait connu l'ouvrage espagnol; cela n'était d'ailleurs pas utile, puisque celui-ci fut transformé en opéra, dès 1663, par Giacinto Andrea Cicognini (*La vita è un sogno*); tandis que d'autres pièces de l'auteur espagnol avaient transité en Italie via les tragiques français (notamment Corneille, dont l'*Héraclius* – l'une de ses pièces qui a le plus inspiré les librettistes – vient d'un ouvrage de Calderon, *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*)...

## Vivaldi's "Siroe", or Metastasio in Venice (Summary)

Metastasio's second *dramma per musica*, *Siroe*, was first performed at Venice in 1726 with music by Leonardo Vinci. The following year, Antonio Vivaldi reutilized the same libretto for the ducal theatre of Reggio. This was Vivaldi's first setting of a libretto by Metastasio; he was to return only twice to texts by the Imperial poet, with *L'Olimpiade* (1734) and *Catone in Utica* (1737). Since the score of Vivaldi's *Siroe* is lost, the opera can now be studied only through the text for the Reggio performances. This text follows very closely Metastasio's original libretto. The few details changed by Vivaldi nevertheless anticipate the more drastic alterations which the composer made to librettos of the same kind: he happily replaces the sententious arias and *arie parlanti* with *arie di paragone*; his characters tend to be less ambiguous, more heroic and less hesitant, and the existing hierarchy between them is challenged in respect of the division and distribution of arias.

The second part of the article takes a look at the 'Venetian' character of Metastasio's libretto: in this drama, the author carries to its extreme point his reflection on the vanity of appearances and the transitory nature of things. The taste for disguise that is typical of Venetian art is present throughout the plot, which is developed in the manner of a journey of initiation accomplished by the protagonist through the land of falsehood.

The heroine, Emira, disguises herself as a man with the aim of coming closer to the tyrant Cosroe, whom she wishes to kill. Against all probability, she manages to gain his confidence to such a degree that Cosroe places himself under her protection. At the same time, this not particularly far-sighted tyrant distrusts his faithful elder son – Siroe, in love with Emira – to the advantage of his hypocritical younger son Medarse. Siroe, alone among the characters of the opera in his failure to master the art of lying and duplicity, finds himself accused by Medarse and then by the princess Laodice – whose advances he has earlier spurned – of the attempted murder perpetrated by Emira. He is finally condemned to death by Cosroe, who entrusts Laodice's brother Arasse with his execution. When Arasse arrives to render an account of his mission, Laodice confesses her machinations, Emira reveals her identity and Cosroe recovers his paternal sentiments. But Arasse, too, has told a lie. Siroe is alive; the false announcement of his death was a necessary step towards

revealing his true face. The hero's symbolic death marks the end of his journey of initiation, his 'self-realization', his triumph over the powers of illusion.

Out of falsehood is born truth, as the Spanish dramatists say...

## Vivaldi alla francese: Guido and Rameau “à la manière vivaldienne”

Kees Vlaardingerbroek

Some degree of nationalism has never been foreign to the Italians, especially in matters musical. In 1731 Scipione Maffei defined French music to an English visitor simply as “une feuille de nôtre arbre”.<sup>1</sup> This bold utterance passed Maffei’s lips in a period when French influence was exceptionally strong in many areas of Italian cultural life, especially those of literature, fashion, dance and theatre. This pervasive *infranciosamento* of Italian culture in the eighteenth century has been analysed in modern times by such scholars as Giuseppe Ortolani, who made the following exception for music: “Pour consoler leur amour-propre, les Italiens n’ont plus que la musique”.<sup>2</sup> This strong awareness of *italianità* in all things to do with music – or, to put it less charitably, complete indifference towards ‘foreign’ musical cultures – is nicely illustrated by the famous anecdote about Corelli, who reportedly countered Handel’s criticism of the way in which he interpreted an overture by the German master with the following words: “Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch’io non m’intendo”.<sup>3</sup> Indeed, according to the French traveller Limojon de Saint-Didier, who sojourned in Venice from the beginning of 1672 to the end of 1674, Italians found nothing at all to admire in French opera: the impressive choruses were, to their taste, more at home in the church than in the theatre; the number of violins was considered too large to enable the voices to be heard clearly enough; the ballets were accorded superiority over those in Italian theatres but were criticised for being over-long; French plots were regarded as deficient in vitality etc.<sup>4</sup>

And yet: Italian musical culture, during Vivaldi’s lifetime, was not as completely impervious to French influence as the above statements might suggest. It is well known, of course, that French music was relatively influential in regions where French political influence was dominant, as in the Duchy of Modena during the reign of Alfonso IV d’Este (who married a niece of Mazarin in 1665), the Duchy of Parma under Philip of Bourbon (after 1748) and also territories such as Savoy that had old historical ties with France.<sup>5</sup>

Around the time of Vivaldi’s birth something of the enormous prestige of French court opera seems to have been felt in Venice also in the musical arena, notwithstanding Saint-Didier’s contrary opinion.

In the collection of manuscript scores formed by the *nobile veneto* Marco Contarini (1632-?1689) and today housed in the Biblioteca Nazionale Marciana, Venice, there is a copy of Lully's 'tragédie lyrique' *Thésée* (1675) written in a Venetian hand. Lully's influence on Venetian composers, albeit slight, was not wholly absent. Worsthorne cites the case of Antonio Giannettini's opera *Medea in Atene*, first performed at San Moisè on 14 December 1675, where the choir is used more ambitiously than in a typical Venetian opera of the same period.<sup>6</sup>

What examples of French music composers active in the Venetian Republic actually had a chance to see is very often frustratingly unclear. In their abnormally large number and unstable sequence of dance-movements Benedetto Vinaccesi's six *Suonate da camera a tre*, Op. 1, published in 1687 in Venice,<sup>7</sup> clearly owe a lot to contemporary French harpsichord and viol suites – but to which ones in particular? It is likewise impossible to say which French pieces served Francesco Antonio Veracini as his models when, in 1716, he presented his six overtures in a mixed Franco-Italian style to Friedrich August, *Kurprinz* of Saxony-Poland, during the latter's sojourn in Venice. Did Veracini perhaps also study German imitations of the genuine French article by courtesy of members of the prince's retinue of musicians, his *Kammermusik*? Were the Marcellos as open to French music as to French literature, and is the fact that of Alessandro Marcello's twelve preserved concertos no fewer than nine call for a typically French combination of two oboes, bassoon, strings and basso continuo evidence of this?<sup>8</sup>

The question is no less intriguing as it affects Vivaldi. In his instrumental works one encounters three movements explicitly labelled 'Allegro alla francese' (RV 117, I; RV 139, II; RV 543, II). 'Minuet' finales occur in one trio sonata (RV 72, III: 'Air Menuet Allegro') and four concertos (RV 136, III; RV 406, III; RV 447, III; RV 473, III), not forgetting a lost flute concerto entitled *La Francia* (RV 750). There are also numerous 'Ciacona' finales, of which at least one is heavily indebted to the French style (RV 114, III). Among the vocal works the harvest is smaller but hardly less important. Arias headed 'alla francese' are encountered in *Armida al campo d'Egitto*, RV 699 (I, 10: *So che combatte ancor*), *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700 (III, 8: *Tornar voglio al primo amore* – retexted as *Al mio seno il pargoletto* in the first part of the serenata *La Senna festeggiante*, RV 693) and *Giustino*, RV 717 (II, 12: an untexted piece). Minuet movements occur in *Griselda*, RV 718 (Sinfonia, III, 'Minuet Allegro') and *Farnace*, RV 711 (Giordano 36 [1731 version], II, 10:

Minuet aria *Quel tuo ciglio languidetto*; Giordano 37 [1739 version], II, 10: Minuet aria resetting the same text). The first setting of the *Farnace* minuet reappears as a purely instrumental movement in *La fida ninfa*, III, 11.

And then there is the special case of the serenatas. At least two, and probably three, of the known titles were commissioned by the French ambassador to Venice, Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy ('Wedding Serenata', RV 687; *La Senna festeggiante*, RV 693, and a lost work, *L'unione della Pace e di Marte*, RV 694). Whereas the 'Wedding Serenata', commissioned in 1725, contains no specifically French elements, *La Senna festeggiante*, a work almost certainly composed for Languet in 1726, boasts, in addition to one movement expressly headed 'alla francese', several others in which French influence is conspicuous.<sup>9</sup> Nor do those movements with such headings as 'Alla francese', 'Ciacona' and 'Minuet' exhaust Vivaldi's excursions into 'la manière française'; many minuets, for instance, are not actually so identified. Indeed, a movement may appear in two different manuscripts respectively with and without the designation 'alla francese'. The first movement of the concerto RV 117 is marked 'Allegro alla francese', whereas its counterpart in the Sinfonia opening Part I of *La Senna festeggiante* has merely 'Allegro'. One of Vivaldi's most thorough-going acts of homage to the French style is undoubtedly the bassoon concerto RV 488, the second and third movements of which are sometimes so untypical of the composer that, were the Turin source not autograph, its authenticity might easily be challenged.<sup>10</sup> The cadence ending the third movement, shown in Example 1, would be perfectly at home in any operatic score by Rameau, especially if a trill were added to the last note in the first violins.

Ex. 1: A. Vivaldi, Concerto for Bassoon in F major, RV 488, third movement, bars 136-139.

The musical score for Example 1 shows three staves: Violin 1 (VI 1), Viola (Vla), and Bassoon (Basso e Fagotto). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (F major). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, ending with a cadence in the final measure.

The fact that RV 488 was composed in Rome around 1724 may

have something to do with its strangely 'foreign' character in terms of Vivaldi's oeuvre. In comparison with many other parts of Italy, including Venice, the seat of the papacy seems to have been relatively receptive to French influence.

However, the Venetian Republic was not completely resistant to French influence. *La Serenissima* attracted several French oboists, especially at the beginning of the eighteenth century, when native players of that newly fashionable instrument were still rare. It is doubtless significant that among the visiting musicians hired by the church of Santa Maria Maggiore in Bergamo in 1703 we find two oboists with French names: 'Giovanni Ecord' and 'Monsù Noie'.<sup>11</sup> But in the *Dominante* itself French players are hardly ever encountered; it is widely accepted that woodwind instruments were introduced to Venice primarily from Germany and that some of the earliest teachers of the oboe and flute who worked as colleagues of Vivaldi at the Ospedale della Pietà were in fact Germans. The one salient exception is its first salaried teacher of the oboe, Ignazio Rion, who was appointed in 1704; his father Luigi, a member of the military band in Turin in 1677, was probably of French extraction, however.<sup>12</sup> Nor is there any sign that French virtuosos such as Jean-Marie Leclair met, or studied with, Vivaldi, whereas his documented contacts with visiting Germans (Treu, Heinichen, Quantz, Pisendel, Stölzel) are plentiful. Vivaldi's faithful friend and favourite *prima donna*, Anna Girò, was very likely the daughter of a Frenchman; but since she grew up in Mantua and Venice and received all her musical education there, her ultimate national origins were probably of little consequence. In any case, none of the arias marked 'alla francese' was written for her to sing. Rather, Vivaldi employed the French style in his operas mainly to create associations that he considered appropriate to the scenic situation. *So che combatte ancor* ('Allegro alla francese'), for example, is the aria with which Califfo, the Egyptian king, introduces himself, thereby suggesting at a stroke to the audience of the Teatro Arciducale in Mantua the regal majesty of Versailles. In other instances, Vivaldi may have wished merely to imitate the wistfulness of 'le goût français', as in *Torno voglio al primo ardore* in *Arsilda* (the music was later appropriated for a differently texted aria in *La Senna festeggiante*). There was a singer with a French-sounding name in the original cast of *Arsilda*, a certain Maria Teresa Cotte, but *Torno voglio al primo ardore* belongs not to her but to Carlo Valcata in the part of Barzane. Nevertheless, an investigation into the role of singers with ostensible French connections who worked with Vivaldi – Anna and Rosa d'Ambreville from Modena are two other instances – might perhaps

shed a little light on the circulation and assimilation of French music in the Venetian Republic. Of course, some French music may have reached Venice through the mails or via diplomatic circles; one would imagine that the “*musiche da Parigi*” bought by the Giustinian family from the French consul for 72 *lire* on 10 October 1741 were works by French masters, given the abundance of Italian pieces on the local market, but one cannot be absolutely sure of this.<sup>13</sup>

An in-depth study of the *Rezeptionsgeschichte* of French music in Italy during Vivaldi's lifetime and a detailed examination of the stylistic influence exerted on him by French music are urgently required. Perhaps it will then become clear to what extent one may uphold Cesare Fertonani's claim that “*nel caso specifico di lavori ispirati all' 'imitazione della natura', il Prete Rosso assecondava poi una moda di recente importazione transalpina*”.<sup>14</sup>

Much better documented, but far from exhausted, is the subject of the role of Italians and Italian music in France during the eighteenth century. The names of many prominent Italian virtuosos working in France during the first half of that century – among them, the Venetian violinist Luigi Madonis (c.1690-c.1770), who is said to have been a pupil of Vivaldi – are found in Julie Anne Sadie's recently published overview of musical life in Paris and Versailles in the late baroque era.<sup>15</sup> In Vivaldi's case, there is certainly much still to be discovered, although valuable work has already been done by, among others, Marc Pincherle, Philippe Lescat and Sylvie Mamy.<sup>16</sup> Vivaldi's reputation in France is aptly summed up in two passages from the letters of the marquis d'Argens, in which the ‘abstract’ classicism of Corelli is said to be preferable, in the final analysis, to Vivaldi's pyrotechnics, which are beyond the capabilities of even the well-educated amateur: “*La musique chez les Italiens est selon eux à son plus haut degré. Les Français croient qu'elle a baissé depuis quelque temps, et que le goût de Vivaldi, Tartini et Mouchi [perhaps a reference to Michele Mascitti, alias 'Miquel'] ne vaut pas celui de Corelli. [...] Vivaldi, Tartini, Andreasani [Andrea Zani] et les autres compositeurs dans le goût d'aujourd'hui ont travaillé plutôt pour les musiciens que pour les amateurs de la musique*”.<sup>17</sup> Nevertheless, D'Argens strongly defends Vivaldi in the second passage against the apparently frequent criticism that his works were not *cantabili*: “*Leurs ouvrages ne peuvent souffrir ni des oreilles ignorantes, ni une exécution médiocre. Cependant on doit leur rendre la justice de n'avoir point ignoré le gracieux. Ils ont réussi, lorsqu'ils ont voulu l'allier au difficile, et rien n'est plus brillant et plus chantant que Les Quatre Saisons de Vivaldi*”.<sup>18</sup>

In the face of this commendation and of so many other contemporary French testimonies to the excellence of *Le quattro stagioni*, it will come as no surprise that composition in France was sometimes strongly influenced by these masterpieces. Two notable examples of composition 'à la vivaldienne' will be discussed in the remainder of this article. Many others doubtless await discovery.

The most extensive tribute to the popularity of *Le quattro stagioni* in France is one that, strangely, seems to have escaped the notice of musicologists:

SCHERZI ARMONICI / Sopra / Le quattro Stagioni dell'anno / a 3. Violini, Flauti, Hautbois, Cimbalo, Bassi di viola è Violoncello / DEDICATI / ALL'ILL.<sup>mo</sup> SIG.<sup>r</sup> CONTE D'AYEN / Primo Capitano delle Guardie del Ré, Governatore della Provincia del / Rossillon, della Citta e fortezza di Perpignan, Governatore e Capitano della / Caccia di S. Germano in Laye, Doppo L'Ecc.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Duca di Noailles suo Sig.<sup>r</sup> / Padre, e Maestro di Campo del Regimento di Noailles Cavalleria. / DA GIO: ANTONIO GUIDO / Opera Terza / Gravez par Mad.<sup>elle</sup> De Caix / Le Prix en blanc 12<sup>te</sup> / A VERSAILLES / Se Vendent Chez L'Auteur rue de la Pompe a l'hostel de Noailles. / A PARIS [Se Vendent Chez] / Le S.<sup>r</sup> Boivin March.<sup>d</sup> rue S.<sup>r</sup> Honoré à la Regle d'Or. / Le S.<sup>r</sup> Le Clerc March.<sup>d</sup> rue du Roulle à la Croix d'Or. / Avec Privilege du Roy / J. L. RENOUE SCRIPSIT

The publication consists of a title-page, a dedication, an *Avertissement* dealing with questions of instrumentation, four pages with poetry and five part-books: *Violino primo*, *Violino secondo*, *Violino terzo*, *Cimbalo o basso (di viola)* and *Violoncello (o contrabasso)*.

Just one complete set of parts seems to have survived. It is preserved in the library of the Royal Conservatory in Brussels (shelfmark 7377; RISM G 5039). Passages for flutes, harpsichord solo and the 'basses de viole' are specifically indicated only in certain sections of 'Le Printemps'. Those for flutes appear in the three violin parts, those for harpsichord solo (or for 'deux basses de viole') in the *Cimbalo o basso*. In the 'morceaux tendres' occurring in the eleventh movement of 'L'Été' ('Serenade') a flute can also be used to good effect, according to Guido's *Avertissement*. Oboes are not mentioned in the parts but may be employed wherever the person directing the performance feels that they are appropriate: "On pourra aussi faire choix d'autres morceaux qui conviendront pour les flûttes et pour les hautbois suivant le gout de celuy qui conduira le concert" (*Avertissement*). Unfortunately, the edition of the *Scherzi armonici* is undated, but from the dedication we learn that the count was engaged

in military action near the Rhine under the guidance of his father. The dedicatee can therefore be identified securely with Louis de Noailles (1713-1793), who served in Germany under his father, Adrien Maurice de Noailles (1678-1766), during the wars of Polish and Austrian Succession (1733-1738 and 1740-1748 respectively). Since Giovanni Antonio Guido's dates of birth and death are unknown, we must at present be content with 1733 as the *terminus post quem*. Indeed, almost nothing is known about this mysterious musician from Genoa in the employ of the duc d'Orléans, who ranked among France's most admired virtuosos of the violin during the first three decades of the eighteenth century.

As we have seen, the *Scherzi armonici* appeared at least eight years after the publication of Vivaldi's Op. 8, the first four concertos of which make up *Le quattro stagioni*. In theory, Guido might have conceived the idea of imitating his Venetian colleague's *magnum opus* some years before the date of the latter's publication, since Vivaldi acknowledges in his dedication of the concertos to Count Wenzel von Morzin that they had been in existence "da tanto tempo". This 'long time' may actually be as long as ten years, since recent research has proposed a date of c.1720 for the assembly and despatch to Amsterdam of the opus, which contained several works dating back at least three or four years.<sup>19</sup> On balance, however, it is more likely that Guido composed 'his' Seasons some time during the time-frame 1725-1748.

The print brings out many striking similarities to the first edition of Vivaldi's Op. 8. Leaving aside the fact that the dedication is as conventional as Vivaldi's, we find four scrappy poems in French, each printed on its own page, that show many parallels to the no less mediocre Italian sonnets illustrating Vivaldi's 'programme'. On the whole, these anonymous French poems devote less space than Vivaldi's sonnets to the human hardships caused by nature's unpredictability and violence. Their generally optimistic tone is set by the quatrain introducing the cycle of four poems, which is headed 'Les Caracteres des Saisons' (see Appendix I). Spring, not unexpectedly, is in both Vivaldi's and Guido's poems filled with happy shepherds, songful birds and flowing streams; but whereas in Vivaldi's sonnet sudden thunder and lightning briefly darken the atmosphere, the carefree mood of 'Le Printemps' is only slightly troubled by a plaintive lovelorn nightingale. (The fact that, according to Guido's poet, spring offers good opportunities for heroic combat may not be to the taste of most modern readers, but this observation was undoubtedly welcome to the dedicatee.) True, the choking heat

and violent storms are as much a characteristic of Guido's Summer as of Vivaldi's, but the former at least spares us the obtrusive insects. In contrast to Vivaldi's sonnets, Guido's poems introduce mythological subjects (see column 1 of Table 1).

Like Vivaldi, Guido provides cross-references to the poems in the form of captions in the music, albeit less systematically. In fact, each 'season' contains at least one wholly abstract section or movement. On closer inspection, however, these ostensibly non-referential movements can sometimes be seen to conform to the spirit of the programme as a whole. For instance, the enchanting Andante in 'Le Printemps', a rondeau in which the solo role is temporarily entrusted to the harpsichord (or two 'basses de viole'), is certainly an apt musical description of the universal idyll described in 'Les Caracteres'. The same cannot be said, however, of the Largo in 'L'Été'; this uninteresting piece lacks any pictorial (or, for that matter, musical) significance.

Guido makes no attempt to confront the extremely difficult task that Vivaldi had set himself: to reconcile and combine programmatic narration with fully developed ritornello form. Guido's *Scherzi armonici* consist, rather, of orchestrally amplified sonata movements, French rondeaux and some rather amorphous through-composed 'sound pictures'. French and Italian styles mingle freely without any attempt at genuine synthesis. Like an architect from the Hellenistic era, Guido is very conscious of the command of form exercised by the Apollonian masters of the past, but he handles the inherited forms with an often Dionysian liberty: Corelli and Lully enlivened, as it were, by Vivaldian virtuosity and pictorialism. The tranquil 'banissons la tristesse' section (in 3/8 metre) from 'L'Hyver', for instance, opens with what at first glance appears to be an absolutely conventional 'A' section of a regular binary movement; its 20 bars effect a modulation from B flat major to F major, after which the conventional repeat sign is found. But this apparent 'A' section is answered – or better: brusquely ignored – by one of those fast little 'storm' movements that were Guido's delight. The impression of incoherence is heightened by the fact that the 'A' section is cast in 3/8 metre and the French style, whereas the 'storm' adopts 2/4 metre and the Italian style. Unlike the 'A' section, the 'storm' is not marked for repetition. It is followed by a restatement (without repetition) of the 'banissons la tristesse' material – which this time, almost unexpectedly in the context, leads to a regular 'B' section that retains the original metre and style. In itself, the experiment could have yielded interesting results, had Guido's melodic and harmonic resources been ampler. As things stand, the

threefold statement of the uninspired ‘banissons’ section results in tedium for performer and listener alike.

Guido’s predilection for virtuosic sound effects often leads him to neglect thematic and harmonic elements. In this respect, his work is indeed a ‘poor man’s Seasons’ that draws its greatest inspiration from Vivaldi’s evocations of storms – whether in *Le quattro stagioni* themselves or in other works (the *Tempesta di mare* concertos, for example). So far as these dramatic and colouristic effects are concerned, at least, Guido was a good pupil, as Example 2b shows.

Ex. 2a: A. Vivaldi, Concerto for Violin in E flat major, *La tempesta di mare*, RV 253 (Op. 8 no. 5), first movement, bars 90-92, and second movement, bar 1.

The musical score for Ex. 2a shows four staves: Violin 1 (VI Pr 1), Violin 2 (VI 2), Viola (Vla), and Bassoon (Basso). The key signature is E-flat major (three flats). The first movement (bars 90-92) is marked **Presto** and features rapid sixteenth-note patterns in the violins and a steady eighth-note accompaniment in the viola and bassoon. The second movement (bar 1) is marked **Largo** and features a much slower tempo with sustained notes and a more melodic line in the violins.

Ex. 2b: G.A. Guido, *Le printemps*, first movement, bars 12-14.

The musical score for Ex. 2b shows three staves: Violino 1 2, Violino 3, and Cymbalo o basso di viola Violoncello o contrabbasso. The key signature is D major (two sharps). The first section (bars 12-14) is marked **(Le temps vole) (Presto)** and features a very fast, rhythmic pattern in the violins. The second section is marked **La nuit Adagio** and features a much slower tempo with sustained notes and a more melodic line in the violins.

Even an immeasurably more talented composer than Guido could not always escape Vivaldi’s influence. Although Rameau would probably not have agreed as readily as Bach that Vivaldi’s concertos were “vortreffliche Musikstücke”, he showed himself sensitive to the musical language of *Le quattro stagioni* on several occasions.

Rameau composed two completely different *actes de ballet* with the title *Anacréon*, which received their first performances in 1754 and 1757 respectively. The piece that interests us here is the ballet performed in 1757, a year that witnessed the revival in Paris of his 'opéra-ballet' *Les Surprises de l'Amour*. This version for Paris makes important changes to the original concept, the most radical of which is the inclusion of an entirely new third *entrée*: *Anacréon*. Recent research suggests that *Anacréon* was not newly composed for the occasion but had already been in existence for several years before it became part of *Les Surprises de l'Amour*. The actual date of composition of *Anacréon* remains, however, a mystery, although it must have been after 1737.<sup>20</sup> In his informative notes to a recent recording of *Anacréon* (Archiv 4492112) Graham Sadler observes: "In the storm [third scene] [...] there is an unmistakable reminiscence of Vivaldi's *The Four Seasons*, as indeed there is in the chromatic harmony of Anacreon's sleep [third scene]. Such unconscious borrowing is, however, rare in Rameau". So far as the 'Orage' is concerned, it is perhaps conceivable that raging scales and furious tremolos were by that time sufficiently common not to be associated directly with Vivaldi's 'Tempo impetuoso d'estate'. But could the resemblance between Rameau's 'Sommeil' and Vivaldi's 'Ubriachi dormienti' (Autumn, second movement) really be the result of unconscious borrowing on Rameau's part (Example 3b, p. 73)?

France turned to Vivaldi's music late, but when she did, she proved herself a true convert. *L'estro armonico*, Vivaldi's first published collection of concertos (1711), was reprinted in Paris several times around 1750, several years after Vivaldi's death. *Le quattro stagioni*, above all *La primavera*, remained in the repertory in France longer than in any other country.<sup>21</sup> It is eloquent testimony to this that as late as 1782 Michel Corrette included extracts from no fewer than eight Vivaldi concertos in his *L'Art de se perfectionner dans le violon* and that sixteen years later Jean-Baptiste Cartier reprinted the *Preludio* from Vivaldi's trio sonata Op. 5 no. 6 (first violin and basso continuo only) in his *L'Art du violon* (Paris, 1798). Naturally, Corrette and Cartier may have been driven primarily by pedagogical considerations, which would encourage a certain conservatism in their choice, but the fact that they knew the published collections so well is remarkable in itself.

On the association between Vivaldi and France the last word has certainly not yet been said.

Ex. 3a: A. Vivaldi, Concerto in F major, *L'autunno*, RV 293 (Op. 8 no. 3), second movement, bars 1-7.

*Ubbriachi dormienti*  
Adagio molto

VI pr/1  
2

sempre *p*

sord.

sord.

sord.

Il cembalo arpeggiato

5

$\frac{6}{4}$

$\frac{6}{4}$   
2

$\frac{7}{3}$

$\frac{\#4}{2}$

Ex. 3b: J.-P. Rameau, *Anacréon*, 'Sommeil'.

*Sommeil*  
(Lent)

Fl

doux

VI 1

doux

VI 2

doux

B.c.

doux

sans clavecin

Table I

Le printems

<i>caption/title</i>	<i>tempo or character</i>	<i>metre</i>	<i>key</i>	<i>remarks</i>
1) le temps vole - la nuit	presto - adagio	C	A	through-comp.
2) chaque saison s'enfuit	allegro	C	a	through-comp. binary
3) [andante] - les ruisseaux / les oyseaux - [andante]	andante - adagio - andante	2/4 - 3/4 - 2/4	A - E/A - A	rondeau with soli for harpsichord and flutes
4) air de trompette	allegro	3/8	D	binary
5) muzette	tendrement	3/8	A	binary
6) danse des bergers	allegro	2/4	A	binary

## L'esté

1) l'air s'enflame	spiritoso	2/4	G	through-comp.
2) zéphire disparaît	adagio e piano	3/4	G-D	through-comp. 'bridge' passage' (six bars)
3) chant des coucous	presto	2/4	G	rondeau
4) vole a notre secours, o Ceres adorable	adagio	C	e	through-comp. closes on V
5) descente de Ceres	spiritoso	2/4	e	binary
6) danse des moisoneurs	allegro	6/8	C	rondeau
7) [largo]	largo	C	C	through-comp.
8) danse des faunes	allegro	2/4	C	binary
9) menuet des nimfes	[missing]	3/8	G	binary
10) preludio arpeggio	[missing]	C	G	through-comp. (six bars)
11) serenade	allegro	3/4	G	through-comp.
12) l'amant respectueux	adagio-allegro- adagio-allegro- adagio- prestissimo-ada- gio	C - 3/4 - C - 3/4 - C - 2/4 - C	G - G - G/D - D - D/g - G - G/g	through-comp.
13) un violent orage	prestissimo	2/4	G	through-comp.

## L'automne

1) celebrons le retour de l'automne	allegro assai	2/4	D	binary
2) les cris et ris des baccantes	allegro assai	6/8	A	binary
3) [allegro]	allegro	4/8	D	binary
4) sommeil - [presto - adagio e piano - allegro]	adagio e piano - presto - adagio e piano - allegro	C - 2/4 - C - 2/4	D - D - D - D	through-comp.
5) la chasse (+ fuite du cerf) (+ mort du cerf) (+ prestissimo) [first 22 bars da capo]	allegro-presto  adagio e piano prestissimo allegro	3/8  3/4 2/4 3/8	D-b/D  d D/A D	rondeau

## L'hiver

1) la saison des frimats	largo	3/4	B flat	through-comp.
2) le cruel aiglon nous declare la guerre	prestissimo	2/4	B flat	through-comp.
3) prenez soin de vos jours	adagio	3/4	g/d	through-comp.
4) marche des guerriers	vivace	4/8	g	binary
5) les riantes fêtes	allegro	3/8	g	binary
6) laissons gronder les vents	prestissimo	4/8	B flat/g	through-comp.
7) bannissons la tristesse - [pre-stissimo]	[missing] - prestissimo -	3/8 - 2/4 -	B flat/F - F/B flat -	only first 3/8 section repeated
'bannissons' da capo + 'normal' B section	allegro	3/8	B flat	(binary without repeats)

## Appendix I

### *Les Caracteres des Saisons*

Le Temps vole, mortels, nous volons avec luy;  
la nuit succede au jour et fait place a l'aurore,  
chaque saison s'enfuit et s'empresse d'éclorre;  
Goutons les doux plaisirs, nous vivons aujourd'huy.

### *Le printemps*

Le triste hyver n'est plus, le Printemps prend sa place  
tout renaît avec luy, tout rit sur nos coteaux;  
les ruisseaux dans leurs cours, ne trouvent plus de glace  
& les champs sont ouverts aux bondissants troupeaux.

Le tendre Rossignol, par de charmants ramages,  
se plaint dans ses amours, ou chante son bonheur;  
tous les autres oyseaux en differents langages,  
expriment comme luy les secrets de leur coeur.

Quel son frape les Airs? la Trompette bruyante  
avertit les guerriers, annonce les combats  
Volez, heros, volez a la gloire éelatante,

d'une victoire insigne, ou d'un noble trepas.

Et vous heureux Bergers, accordez vos musettes  
Les Brebis à leur gré, paissent de toutes parts;  
les danses, les chansons dans vos douces retraites,  
font naître autant de feux, que les tendres regards.

### *L'été*

L'Air s'enflâme: Phoëbus dans sa course brillante  
à déjà rencontré le Lyon en courroux.  
Zéphire disparoît, la campagne brulante  
ne laisse plus chanter d'oiseaux que les coucou.

Vole à nôtre secours, o! Cérés adorable,  
viens honorer nos champs par tes divins appas  
tempere du soleil la chaleur redoutable  
qu'il dore nos moissons & ne les brule pas.

Elle descend; désja tout ressent sa presence  
celebrons ses bienfaits par de tendres accords,  
les Moissonneurs chaumez au sein de l'abondance,  
commencent pour sa gloire à cueillir ses Tresors.

Les faunes, les sylvains et les Nymphes Badines  
retrouvent le Printemps dans le milieu des Bois  
quelles danses, quels ris, quelles chansons divines!  
la triste Echo les suit et repond a leur voix.

L'Amant respectueux attend la nuit obscure  
son amoureux Martyre éclate dans les airs  
& n'osant raconter les peines qu'il endure,  
il fait parler pour luy d'agréables concerts.

Mais un soudain éclair interrompt son hommage  
Le ciel gronde, des feux mille fois redoublez  
annoncent a la terre un violent orage,  
& des pâles mortels tous les sens troublez.

### *L'automne*

Celebrons à l'envy le retour de L'Automne  
Suivons les doux plaisirs et les jeux dans les champs  
Flore n'y regne plus mais la riche Pomone

nous offre au lieu de fleurs, de plus dignes presens.

J'entends les cris confus et les ris des Bacchantes  
reconnoissez Silene à sa tonante Voix  
du puissant Dieu du vin, dans leurs fureurs charmantes  
ils goutent les faveurs, et chantent les exploits.

Dans les bras du Someil, la troupe s'abandonne  
Bachus vient d'assoupir tous leurs sens enchantez  
O! buveurs fortunez, le sceptre et la couronne  
valent ils les plaisirs qui vous sont presentez?

Mais quel bruit importun si matin les reveille?  
Les cors font retentir tous les bois d'Alentour  
les chasseurs & les chiens d'une ardeur sans pareille  
bruslent de terrasser plus d'un Monstre en ce jour.

Le cerf epouvanté ne voit plus de retraite  
il vole et veut envain echaper au trepas  
La force l'abandonne et pleurant sa défaite  
il se livre aux vainqueurs qui ne l'epargnent pas.

### *L'hyver*

La saison des frimats, attriste la nature  
le Soleil affoibli se derobe a nos yeux  
la Terre aux Animaux, n'offre au lieu de Pature  
que Neiges & Glaçons qu'ils trouvent en tous lieux.

Le cruel Aquilon nous declare la guerre  
quels affreux sifflements mugissent dans les Airs!  
Eöle furieux pour ravager la Terre  
de ses sujets mutins, a-t-il brisé les fers?

Prenez soin de vos Jours, Ô tremblante Vieillesse  
le souffle de Borée est funeste pour vous  
apeine la chaleur de la verte Jeunesse  
peut-elle prevenir l'effet de son courroux.

Cependant nos guerriers dans de brillantes Fêtes  
au milieu de L'hyver amenant les beaux jours  
Tout promet à leurs Voeux les plus belles conquêtes  
ils en ont pour garant la Mere des Amours.

Laissons gronder les Vents, bannissons la tristesse  
les Dieux les plus charmans previennent nos desirs  
Livrons nous aux Festins, aux Jeux, a la Tendresse  
l'hyver qui glace tout, ranime les Plaisirs.

<sup>1</sup> J. SPENCE, *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, ed. J. M. Osborn, Clarendon Press, Oxford, 1966, 2, p. 500.

<sup>2</sup> G. ORTOLANI, *Italie et France au XVIIIe siècle*, in *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, ed. G. Damerini, Istituto per la collaborazione culturale, Venice and Rome, [1962], pp. 413-429: 423.

<sup>3</sup> C. HOGWOOD, *Handel*, Thames and Hudson, London, p. 33. The quotation is taken from John Mainwaring's biography of Handel (1761). Mainwaring sees the conflict between Handel's "fire and force" and Corelli's "modesty and meekness" as the main reason for the uneasiness of their relationship. Hogwood adds (pp. 33-34) that the story may well be based on historical fact. He points out that an overture in B flat major, HWV 336, may have originally occupied the place of the sinfonia that we today know as the opening movement of Handel's oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, produced in Rome in 1707.

<sup>4</sup> A.T. LIMOJON de SAINT-DIDIER, *De la ville et republique de Venise*, A. Moetjens, The Hague, 1685, p. 349.

<sup>5</sup> In Modena, French influences remain noticeable long after the death of Alfonso IV and are especially marked in the compositions of Tomaso Antonio Vitali – for instance, in his *Concerto di sonate a violino, violoncello e cembalo*, Op. 4 (Modena, 1701), twelve sonatas dedicated to Cardinal Pietro Ottoboni. Here, the prominence of French characteristics can possibly be attributed in part to political considerations, since the French sympathies of the dedicatee were common knowledge (they were to lead, in July 1709, to the cardinal's acceptance, in defiance of Venetian law, of the position of Protector of the Affairs of France at the Vatican). However, French influence is hardly less evident in Vitali's other collections. See W. APEL, *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, ed. T. Binkley, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, p. 275.

<sup>6</sup> S.T. WORSTHORNE, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1954, pp. 86 and 92.

<sup>7</sup> M. TALBOT, *Benedetto Vinaccesi: A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 130-131.

<sup>8</sup> The influence of French literature on Benedetto Marcello is discussed in E. SELFRIDGE-FIELD, *Benedetto and Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue. With Commentary on the Composers, Repertory, and Sources*, Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 15.

<sup>9</sup> M. TALBOT and P. EVERETT, *Homage to a French King. Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)*, in *Antonio Vivaldi. Due Serenate. Partiture in facsimile* (Drammaturgia musicale veneta, 15), IX-LXXXVII: especially XLIX and L.

<sup>10</sup> The fact that the source for RV 488 is autograph furnishes no absolute proof of Vivaldi's authorship. One recalls the case of the anonymous *Lauda Jerusalem*, RV Anh. 35, that was largely incorporated by Vivaldi in his autograph score of the *Credidi propter quod locutus sum*, RV 605. However, RV 488 is a bassoon concerto, an almost exclusive speciality of Vivaldi, and the head-motive of the ritornello of the first movement is Italian enough, being directly related to that of the aria *Chi dal cielo o dalla sorte* from *La fida ninfa*.

<sup>11</sup> R. BOWMAN, *Musical Information in the Archives of the Church of S. Maria Maggiore, Bergamo, 1649-1720*, in *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart*, ed. I. Bent, Stainer & Bell, London, 1981, pp. 323-356: 347.

<sup>12</sup> A. BERNARDINI, *The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797*, "Early Music", 16, 1988, pp. 372-387: pp. 374 and 378.

<sup>13</sup> G. VIO, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, eds. C. Madricardo and F. Rossi, Olschki, Florence, 1988, pp. 61-74: 65.

<sup>14</sup> C. FERTONANI, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992, p. 48.

<sup>15</sup> J.A. SADIE, *Paris and Versailles*, in *Music and Society: The Late Baroque Era. From the 1680s to 1740*, ed. G. J. Buelow, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ), pp. 129-189. See also S. MAMY, *Italie. Le Chant italien en France*, in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. M. Benoît, Fayard, Paris, 1992, pp. 363-365.

<sup>16</sup> M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Floury, Paris, 1948, 1, pp. 259-265; P. LESCAT, «*Il Pastor fido*», *une oeuvre de Nicolas Chédeville*, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, eds. A. Fanna and M. Talbot, Olschki, Florence, 1992, pp. 109-126; S. MAMY, «*Le Printemps*» *d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau*, "Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 13, 1992, pp. 51-65.

<sup>17</sup> *Mémoires du marquis d'Argens, un ami de Frédéric II*, ed. L. Thomas, Aux Armes de France, Paris, 1941, p. 176.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>19</sup> P. EVERETT, *Vivaldi: The Four Seasons and other Concertos, Op. 8*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 15-25.

<sup>20</sup> S. BOUÏSSOU, Preface to *Les Surprises de l'Amour (version 1757-1758)*, Opera Omnia Rameau, fourth series, 27, part 1, Gérard Billaudot, Paris, 1996.

<sup>21</sup> There may have been a revival of interest in Italian 'baroque' masters in France around 1750. In the years immediately preceding this date four *opera* (1, 2, 3 and 5) of Giuseppe Valentini, originally published in the first decade of the century, were brought out in new editions in Paris. See M. TALBOT, *A Rival of Corelli: The Violinist-Composer Giuseppe Valentini*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 7, eds. S. Durante and P. Petrobelli, Olschki, Florence, 1982, pp. 347-365: 356. Around 1750 and later, Corelli's music was still played regularly in England, especially in the provinces. Valentini and Vivaldi were never very highly regarded in England and so did not benefit from this British interest in 'old' music.

## Vivaldi alla francese: Guido e Rameau «à la manière vivaldienne»

(Sommario)

Nel tempo di Vivaldi gli scambi tra lo Stato veneziano e la Francia in campo musicale non sembrano essere stati così intensi come lo furono tra la Serenissima e le regioni nordiche germaniche. Mentre si sa di molteplici contatti fra Vivaldi e i suoi colleghi tedeschi (ad esempio Pisendel, Treu, Stölzel, Heinichen, Quantz), non esiste alcuna prova che Vivaldi abbia conosciuto o incontrato musicisti francesi.

Mentre all'Ospedale della Pietà Vivaldi ebbe occasione di collaborare per molti anni con noti virtuosi tedeschi quali Sieber ed Erdmann (ambidue insegnanti di strumenti a fiato), egli contò – e solo per breve tempo – fra i suoi colleghi unicamente un suonatore di oboe di possibile origine francese, Ignazio Rion.

Ciononostante Vivaldi si occupò, sia pure occasionalmente, della cultura musicale francese. Ne è prova non solo il fatto che egli compose un concerto intitolato *La Francia*, andato perduto, ma anche parecchi movimenti specificatamente denominati «alla francese» inclusi in concerti, in opere e nella serenata *La Senna festeggiante*, RV 639. Soprattutto in quest'ultimo lavoro, con ogni probabilità composto nel 1726 su commissione dell'ambasciatore francese a Venezia, l'influsso d'oltralpe non si limita all'unico brano specificatamente denominato «alla francese» (l'aria *Al mio seno il pargoletto*), ma è evidente in molti movimenti privi di designazione specifica. Un caso simile presenta il concerto per fagotto RV 488, che, anche se privo di indicazioni «francesi» («alla francese, minuet, ciaccona»), deve essere annoverato fra i più estesi omaggi vivaldiani allo stile d'oltralpe.

La seconda parte dell'articolo è dedicata al paragone fra *Le quattro stagioni* vivaldiane e gli *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni* del contemporaneo Antonio Guido, pubblicati nel 1733 o successivamente. Vengono segnalate le molte analogie fra le due pubblicazioni, fra le quali l'inclusione di quattro poemi sulle stagioni e la citazione di frammenti di essi nel testo musicale.

Alla fine, due brani dall'«acte de ballet» *Anacréon* (1747) di Rameau sono citati come prova del fatto che anche un musicista molto più dotato di Guido, come Rameau, non sempre ha potuto sfuggire all'influsso del capolavoro vivaldiano.

## Miscellany

Compiled by Michael Talbot

This year, I again begin with a round-up of new books. Pride of place must go to **Cesare Fertonani's "La musica strumentale di Antonio Vivaldi"**, a volume in the series *Quaderni vivaldiani* published by Olschki for the Istituto Italiano Antonio Vivaldi. In recent decades Vivaldi's vocal music has come under the spotlight much more than his instrumental work, and the appearance of a major work which considers afresh the instrumental music – including the absurdly neglected sonatas – is a most welcome event.

Udo Zilkens' "**Antonio Vivaldi: zwischen Naturalismus und Pop; die vier Jahreszeiten im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker, in Bearbeitungen und auf Plattencovern**" (P. J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen, 1996) follows an old German tradition by being more prolix in its title than (mercifully!) in its arguments. *Le quattro stagioni* have never been more topical (witness the recent appearance of two critical editions); nor have the subjects of performance practice and reception history, as the conference mentioned below evidences. In his quest to find out what these over-exposed works mean for us today, Zilkens is not afraid to visit many sites, in the world of the popular exploitation of classical music, from which staid musicologists would recoil in horror! This short and lively, but well-informed and fundamentally serious, study is completed by a discography supplied by Roger-Claude Travers.

Sylvie Mamy's "**La Musique à Venise et l'imaginaire des Lumières**" (Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996) also deals with reception – but with that of eighteenth-century Venetian music in France during the same period and just afterwards. It is centred on documents, musical and otherwise, and is essential reading for anyone who intends to study musical sources of the *Settecento* in the Bibliothèque nationale or elsewhere in France. This book is a gold mine of interesting small facts and aperçus. Vivaldi, naturally, occupies his just place in Dr Mamy's account.

I was disappointed, however, by **Andrea Hermes-Neumann's "Die Flötenkonzerte von Antonio Vivaldi"** (Verlag Hänssel-Hohenhausen, Egelsbach, 1993), which adds nothing new to our

picture of Vivaldi's flute concertos, the founding fathers of a genre that achieved a quite extraordinary popularity at the end of his life and for a couple of decades after.

From books to articles. I must admit to having missed up to now the important essay **"Festività solenni al Santo di Padova. Testimonianze inedite sui Vivaldi e su altri musicisti e virtuosi"** by **Nicoletta Billio D'Arpa** published in vol. 32 (1992) of *"Il Santo"*, the journal of the Centro Studi Antoniani at the Basilica of S. Antonio (Padua). From local documentary evidence the author shows how, on several occasions between 1698 and 1713, first Giovanni Battista ("il Ros[s]o dal violino") alone – and then from 1712 both Vivaldis ("li Rossi") – were engaged by the basilica to swell the orchestral ranks at celebrations of either the patron saint's principal feast, on 13 June, or the translation of his holy tongue, on 15 February. So we now have a new city to add to the list, which already includes Turin, Brescia and Vicenza, of destinations of the two Vivaldis as "jobbing" violinists. My suspicion is that we have so far uncovered only the tip of a very large iceberg, and that before very long some new archive – perhaps in Milan or Bologna – will reveal a pattern of similar visits. Incidentally, Billio D'Arpa's discovery confirms the accuracy of the inscription "fatto per la Solen[n]ità della S. Lingua di S. Antonio in Padoa /1712" found at the head of the copy of the violin concerto RV 212 in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden. RV 212, given its first performance in February 1712, is therefore the earliest precisely datable work by Vivaldi to survive.

On the performance front, the young British ensemble La Serenissima repeated their success of 1995 with *Ottone in villa* by giving a **concert performance of "Il Giustino" at the Royal College of Music in July 1996**. Once again, the efficacy of "double direction" (arias from the first violin, recitatives from the harpsichord) was demonstrated – I have no doubt that it would work just as well for a staged performance.

I recently learned, via the RISM catalogue of post-1600 manuscripts on Internet, of a **manuscript containing 50 arias and one duet by a variety of Italian composers including Vivaldi preserved in the collection of the Conservatoire of Geneva** (R 232, comprising Mss. 10502-10552). This source is not listed by Peter Ryom in his very comprehensive article on Vivaldi's "loose" arias (titled, with memorable succinctness, *RV 749*) published in this journal four years

ago. The four Vivaldi arias in question are *Amato ben, tu sei la mia speranza* (Ms. 10505), *La cervetta timidetta* (Ms. 10509), *Non trova mai riposo* (Ms. 10531) and *Roma invit[t]a ma clemente* (Ms. 10546). To establish the provenance of these arias will probably require some complex detective work, since all of them are known to have been favourite candidates for recycling by Vivaldi himself or in pasticcios. The setting of *Roma invit[t]a ma clemente* promises to hold particular interest, since this movement is in common time (the familiar version is in 2/4 metre), employs a bass singer rather than a tenor or alto and begins with a more ornate, though harmonically not dissimilar, vocal line.

With the death of Olga Rudge (1895-1996), an era passed. Little of her voluminous writing on Vivaldi is regarded as “useful” nowadays – it has all been superseded, expanded or corrected many times over. But that is really not the point. The important thing is that she was there promoting Vivaldi as a composer of merit at a time when most musicologists regarded him as a little more than a provider of raw material for Bach. Her devotion has meant, for example, that we are still able to consult the text of the very interesting early concerto RV 585 (published in facsimile, together with three other concertos from the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, in 1949 by the Accademia Musicale Chigiana, Siena), even after the unique source has become partly illegible through water damage. In many ways we remain her beneficiaries.

1997 also marks, on the fiftieth anniversary of the foundation of the Institute that he created with a handful of supporters in 1947, the retirement of Antonio Fanna as Director of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi and as principal editor of this journal. This is a poignant occasion, to which the few words at my disposal cannot do justice. What continue to amaze in equal measure are the many-sidedness and the sheer length of Antonio Fanna’s involvement with the Institute. There is no task, great or small, to do with either its management or its musical and musicological activity to which he has not lent a guiding hand. His powers of persuasion and diplomacy and his attention to detail are legendary. To have overseen the publication of nearly 640 musical compositions and eight volumes of *Quaderni vivaldiani*, to say nothing of the many conferences and exhibitions that he has organised, seems far too much for one lifetime! One thing is certain: without Antonio Fanna’s commitment, vision, tenacity, industriousness and *savoir faire*, Vivaldi would not have arrived at the

important place in the musical firmament that he enjoys today. On behalf of all the collaborators of the Institute I wish him, in gratitude, a happy retirement, as I also welcome warmly his successor as Director, Francesco Fanna.

The ink will scarcely be dry on these pages when **the conference “La produzione e il consumo della musica dell’età di Vivaldi negli ultimi cinquant’anni”** opens in Venice at the Fondazione Cini. A report on the conference will have to await the next *Miscellany*, but its unusual “slant” is already noteworthy. For once, reception history, cultural politics and cultural economics occupy centre stage instead of being pushed to the margins. By showing how music-making impinges on musicology, the conference will, at the same time, have a golden opportunity to demonstrate the reverse: how musicology impinges on music-making.

## Miscellanea

a cura di Michael Talbot

In ossequio alla prassi ormai ben collaudata, la presente rubrica si avvia con una breve presentazione dei nuovi studi sulla musica di Vivaldi. Innanzitutto va segnalato il volume **«La musica strumentale di Antonio Vivaldi» di Cesare Fertonani**, inserito nella collana dei «Quaderni vivaldiani» pubblicata da Olschki per conto dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. In questi ultimi decenni la musica vocale di Vivaldi è stata oggetto di una maggiore attenzione rispetto alle composizioni strumentali, sicché la comparsa di un nuovo importante studio su tali composizioni – comprese le sonate, finora inspiegabilmente trascurate – giunge particolarmente opportuna.

**«Antonio Vivaldi: zwischen Naturalismus und Pop; die Jahreszeiten im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker, in Bearbeitungen und auf Plattencovern» di Udo Zilkens** (P.J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen, 1996) segue una vecchia tradizione di lingua tedesca che alla prolissità del titolo contrappone – fortunatamente! – un'opportuna stringatezza nello svolgimento delle argomentazioni. Le musiche de *Le quattro stagioni* sono più attuali che mai (di ciò testimonia la recente pubblicazione di ben due edizioni critiche), così come i temi della prassi esecutiva e della storia della ricezione (trattati nell'ambito del convegno di studi di cui si parlerà più avanti). Nel tentativo di comprendere quale significato abbiano assunto per noi queste composizioni invero troppo sfruttate, Zilkens tiene conto nella sua indagine di molti aspetti del mondo dello sfruttamento popolare della musica classica, riguardati come inavvicinabili dagli studiosi di stampo più convenzionale. A completare questo breve studio, vivace e al tempo stesso informativo e dall'approccio sostanzialmente rigoroso, è una discografia compilata da Roger-Clau-  
de Travers.

**«La musique à Venise et l'imaginaire des Lumières» di Sylvie Mamy** (Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996) tratta anch'esso del tema della ricezione, ma con riferimento alla diffusione delle musiche del Settecento veneziano nella Francia dello stesso periodo e degli anni di poco successivi. Incentrato sulla documentazione, musicale e altra, si rende indispensabile per chiunque intenda occuparsi dello studio delle fonti musicali settecentesche presenti nella Bibliothèque nationale o in altre biblioteche francesi. Il libro contiene infatti una

miniera di piccoli ma interessanti fatti e profili. Naturalmente, anche a Vivaldi la dott.ssa Mamy riserva una giusta attenzione.

Trovo deludente il volume **«Die Flötenkonzerte von Antonio Vivaldi» di Andrea Hermes-Neumann** (Verlag Hänssel-Hohenhausen, Egelsbach, 1993), che non aggiunge nulla alle attuali conoscenze dei concerti per flauto vivaldiani, capostipiti di un genere che raggiunse una straordinaria popolarità negli ultimi anni della vita del compositore e nei vent'anni successivi.

Tra gli studi di dimensioni minori, confesso che era finora sfuggito alla mia attenzione l'importante saggio di **Nicoletta Billio D'Arpa**, **«Festività solenni al Santo di Padova. Testimonianze inedite sui Vivaldi e su altri musicisti e virtuosi»**, incluso nel vol. 32 (1992) de **«Il Santo»**, rivista del Centro Studi Antoniani presso la Basilica del Santo di Padova. In base alle testimonianze d'archivio l'autrice mostra come, in più occasioni fra il 1698 e il 1713, prima il solo Giovanni Battista («il Ros[s]o dal violino») e poi – a partire dal 1712 – entrambi i Vivaldi («li Rossi») venissero ingaggiati al servizio della Basilica per aumentare l'organico dell'orchestra durante le celebrazioni della festa principale del Santo titolare (13 giugno) o di quella della traslazione della Santa Lingua (15 febbraio). In tal modo si può ora aggiungere all'elenco delle città toccate dai due Vivaldi come violinisti itineranti – elenco che già comprende Torino, Brescia e Vicenza una nuova meta. Ho il sospetto che ci si sia finora rivelata la sola punta di un enorme iceberg e che fra non molto indagini condotte presso qualche altro archivio – forse a Bologna o a Milano – potrebbero gettare luce su analoghi trasferimenti in altre città. Va sottolineato come la documentazione presentata dalla Billio D'Arpa trovi corrispondenza nella didascalia **«fatto per la Solen[n]ità della S. Lingua di S. Antonio in Padoa / 1712»** presente all'inizio della copia del concerto per violino e orchestra RV 212 conservata presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda. Il concerto RV 212, eseguito per la prima volta nel febbraio 1712, può essere quindi confermato come la prima composizione vivaldiana databile con precisione.

Per quanto riguarda le nuove esecuzioni delle musiche di Vivaldi, va segnalato come l'ensemble inglese **«La Serenissima»**, formato da musicisti giovani, abbia ripetuto il successo ottenuto nel 1995 con *Ottone in villa* allestendo in forma di concerto **«Il Giustino»**, eseguito presso il **Royal College of Music nel luglio 1996**. Si è dimostrata ancora una volta l'efficacia del principio della **«duplice direzione»** dell'or-

chestra: da parte del primo violino per le arie, da parte del clavicembalo per i recitativi. Non ho dubbi che una simile spartizione sarebbe altrettanto funzionale nell'ambito di eventuali allestimenti in scena.

Recentemente, attraverso il catalogo dei manoscritti musicali posteriori al 1600 allestito dal RISM su Internet, sono venute a conoscenza dell'esistenza **di una raccolta manoscritta contenente 50 arie e un duetto composti da diversi autori italiani, compreso Antonio Vivaldi**. Tale raccolta, conservata nelle collezioni del Conservatorio di Ginevra (R 232, presente nei mss. 10502-10552), manca dall'elenco fornito da Peter Ryom nel proprio studio sulle arie «sciolte» di Vivaldi (intitolato con memorabile stringatezza RV 749), pubblicato in questa stessa rivista nel 1993. Le quattro arie vivaldiane presenti nella raccolta sono le seguenti: *Amato ben, tu sei la mia speranza* (ms. 10505), *La cervetta timidetta* (ms. 10509), *Non trova mai riposo* (ms. 10531) e *Roma invit[ta] ma clemente* (ms. 10546). Stabilire la provenienza di queste arie sarà un lavoro da vero e proprio detective, poiché tutte sono riconosciute tra le composizioni maggiormente riciclate nelle opere di Vivaldi e in quelle di più compositori. L'intonazione di *Roma invit[ta] ma clemente* si promette particolarmente interessante come oggetto di studio: tale versione si svolge infatti in 4/4 (a differenza della versione più familiare in 2/4), sostituisce alla voce di tenore o di contralto quella di basso, e si lancia attraverso una linea melodica più ornata ma pur sempre con somiglianze armoniche.

**La morte di Olga Rudge** (1895-1996) segna la fine di un'epoca. Dei suoi molteplici scritti su Vivaldi, pochi sono ancora oggi ritenuti «utili»; essi sono stati corretti o superati a più riprese. Ma il punto è un altro. Olga Rudge si dava alla promozione della musica di Vivaldi in un'epoca in cui la maggior parte dei musicologi considerava Vivaldi poco più di un fornitore di materia prima per Bach. Come diretta conseguenza del suo spirito di dedizione a Vivaldi si può ancor oggi consultare, per esempio, il testo dell'interessantissimo concerto giovanile RV 585 (edito in facsimile nel 1949, insieme con altri tre concerti conservati presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda, a cura dell'Accademia Musicale Chigiana, Siena), la cui unica fonte è oggi solo parzialmente leggibile a causa di danni dovuti all'acqua. Sotto molti aspetti quindi abbiamo beneficiato del lavoro di Olga Rudge.

Il 1997 segna, in occasione del cinquantesimo anniversario della creazione dell'Istituto da lui fondato con una manciata di sostenitori nel 1947, **la decisione di Antonio Fanna di lasciare la direzione dell'I-**

**stituto** e la direzione principale di questa rivista. Le poche parole a mia disposizione non consentono di commentare in modo adeguato un momento che suscita in tutti noi sentimenti di grande commozione. Ciò che continua a stupire in ugual misura sono la versatilità di Antonio Fanna e la durata stessa del suo legame con l'Istituto. Non vi è compito, grande o piccolo, afferente la gestione dell'Istituto o riguardante la sua attività in campo musicale e in quello musicologico, che non ha tratto profitto dalla sua guida. Leggendarie le sue doti di persuasione e diplomazia e la sua attenzione ai minimi dettagli. Soprintendere alla pubblicazione di quasi 640 composizioni musicali e di otto volumi di «Quaderni vivaldiani», per non citare i molti convegni e le molte mostre da lui organizzati, sembra di gran lunga troppo per una sola vita! Una cosa è certa: senza l'impegno, la visione, la tenacia, l'operosità e il *savoir faire* di Antonio Fanna, Vivaldi non sarebbe arrivato ad occupare nel firmamento dei musicisti quel posto importante di cui oggi gode. A lui, da parte di tutti i collaboratori dell'Istituto, vanno i più commossi sentimenti di stima e di gratitudine. A Francesco Fanna, che gli succede come direttore dell'Istituto, un sentito augurio di buon lavoro.

Avrò appena finito di stendere queste pagine quando si aprirà a Venezia, presso la Fondazione Cini, **il convegno dedicato al tema de «La produzione e il consumo della musica dell'età di Vivaldi negli ultimi cinquant'anni»**. Un rapporto sul convegno sarà compreso nella prossima *Miscellanea*. Per ora, ci si può limitare ad osservare il suo tema piuttosto insolito: per una volta la storia della ricezione, le politiche culturali e l'economia della cultura occupano un posto di primo piano piuttosto che restare nell'ombra. Nel dimostrare come il far musica influisca sulle discipline musicologiche, il convegno offre al tempo stesso un'ottima occasione per illustrare, non meno, l'influenza della musicologia sul mondo delle esecuzioni musicali.

## Discographie Vivaldi n° 18 - 1996

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1996 au 31 décembre 1996 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: 1996/ n° ...).

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> 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.

### - Rééditions:

Les rééditions significatives d'enregistrements ayant marqué l'histoire du disque sont indiquées.

### - 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 1996

- 1996/1      Concerto per flauto traverso *Il gardellino* Op. X n° 3; Concerto per flauto dolce RV441; Concerti per flautino RV443-445  
C. Limouse (flauto dolce), O. Briand, M. C. Lebey (violini), J. Depoutot (viola), U. Brütt (violoncello), L. Devanne (contrabbasso), S. Pecot (clavicembalo)  
AMA DEUS PRODUCTION/CD DRB AMP 116  
(+ G. Sammartini)

- 1996/2 Concerto da camera *La notte* RV104  
S. d'Hollander (flauto), L. Loubry (fagotto), Brugense Collegium Instrumentale, F. Heyerick (dir.)  
ARCOBALENO/CD AAOC 9324  
(+ Breval, Mozart)
- 1996/3 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
R. Koelman (violino), Zürcher Streichsolisten, J. Balkanyi (dir.)  
ARS-PRODUKTION/CD 368 347
- 1996/4 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per 2 violini Op. III n° 11  
F. Paul (violino), Hamburg Soloist, E. Klein (dir.)  
ARTE NOVA CLASSICS/CD 7432127781 2
- 1996/5 Concerti per violino Op. VIII n° 1-6 (volume 1)  
E. Casazza (violino), Accademia di San Rocco, Venezia  
ARTS MUSIC/CD 47369-2
- 1996/6 Concerto per 2 violini Op. III n° 8  
I. Oistrakh, D. Oistrakh (violini), Gewandhausorchester Leipzig, F. Konwitschny (dir.)  
BERLIN CLASSICS/CD BC 2130-2  
(+ Bach)
- 1996/7 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5; Concerto per violino «in due cori» RV583  
T. Zehetmair (violino e dir.), Camerata Bern  
BERLIN CLASSICS/CD 0011642 BC
- 1996/8 Concerto per violino *La caccia* Op. VIII n° 10  
Virtuosi Saxoniae, L. Güttler (dir.)  
BERLIN CLASSICS/2CD 0011712  
(+ L. Mozart, Fasch, Handel, Heinichen, Bach, Haydn)
- 1996/9 Sonate per violino Op. II n° 2 (trascrizione di F. David), RV10 (trascrizione di O. Respighi)  
A. Rosand (violino), H. Sung (pianoforte)  
BIDDULPH RECORDINGS/CD LAW 006  
(+ trascrizioni da Pasquali, Corelli, Tartini, Vitali, Pergolesi)
- 1996/10 Concerto per flauto traverso *Il gardellino* Op. X n° 3  
M. Wiesler (flauto traverso), Musica Vitae, P. Csaba (dir.)  
BIS/CD 689  
(+ Izarra, Messiaen, Popp, Rivier, Saariaho)
- 1996/11 Concerto per archi RV128; Concerto per flauto traverso RV436; Sonata per violoncello RV45; Mottetti per soprano *Longe mala, umbrae, terrores* RV629, *Nulla in mundo pax sincera* RV630; Cantate per soprano *All'ombra di sospetto* RV678, *Lungi dal vago volto* RV680  
M.P. Bedi (soprano), Chicago Baroque Ensemble  
CEDILH RECORDS/CD CDR 90 000 025

- 1996/12 Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville, attribuita a Vivaldi)  
M. Steger (flauto dolce), N. Kitaya (clavicembalo), L. Duftschmid (viola da gamba)  
CLAVES/CD 50-9407  
(+ Fontana, Piccinini, Rognoni, Cima, Hume, Locke, Scarlatti, Carr, Sammartini)
- 1996/13 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
M. Pedrona (violino), Ensemble Guidantes  
DATUM Début/CD DAT 80001  
(+ F. Couperin)
- 1996/14 Concerto per violino Op. III n° 9 (trascrizione per violoncello di G. Dandelot (?))  
J. Starker (violoncello), Santa Fé Festival Orchestra  
DELOS/CD DE 3 197  
(+ C.P.E. Bach, Boccherini, F. Couperin, Janson)
- 1996/15 Concerto per 2 trombe RV537  
Trio Rippas: C. Rippas, M. Ghisletta (trombe), D. Fasolis (organo)  
DIVOX/CD CDX 29302
- 1996/16\* Concerti per 2 violini RV506, RV509, RV513, RV514, RV516, RV523  
L'Arte dell'Arco, G. Guglielmo (dir.)  
DYNAMIC/CD CDS 167
- 1996/17 Trio per flauto traverso e violino RV84; Concerti da camera RV91, RV92, RV100, RV103, RV106  
Collegium Pro Musica  
DYNAMIC/CD CDS 156
- 1996/18 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 («... inspired by the sounds of Nature, with hammer dulcimer, arabic tabla, etc... »)  
J. Franke, K. Garibova, P. Laurino (violini), Dubuffet String Quartet (e strumenti esotici)  
EARTH BEAT/CD 35270-2
- 1996/19 Trio per liuto e violino RV85  
Ensemble Musick Fyne  
EBS/CD 6026  
(+ Giamberti, G. Gabrieli, Frescobaldi, Melli, Lorenzini, Coroso, Strozzi, S. Rossi, D'India, Spadi, Cazzati, Corelli, Trombetta, Riccio)
- 1996/20 Concerto per 2 trombe RV537 (1. Allegro)  
M. André, N. André (trombe), Ensemble Orchestral de Normandie,  
J.-P. Berlinger (dir.)  
EMI/CD 5 55488-2  
(+ Torelli, Handel, Bach, Loeillet, Telemann, Albinoni, Scarlatti)

- 1996/21 Sonata per violino RV754  
E. Wallfisch (violino), R. Tunnicliffe (violoncello), P. Nicholson (clavicembalo)  
EMI Eminence/CD EMX 2240  
(+ Vitali, Leclair, Biber, Mozart, Paganini, Bach)
- 1996/22 Sonata per 2 flauti RV80  
E. Weinzierl, E. Wächter (flauti), U. Fuchs (violoncello)  
ENTREE/CD 0081  
(+ Bach, Buffardin, Hasse, Heinichen, Lotti, Quantz)
- 1996/23 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per oboe Op. VIII n° 9, RV461  
A. Manze (violino), M. Ponseele (oboe), The Amsterdam Baroque Orchestra, T. Koopman (dir.)  
ERATO/CD 4509-94811-2
- 1996/24 *Stabat Mater* RV621  
A. Stefanowicz (controttenore), Warsaw Soloists, A. Mysinsky (dir.)  
ERI-ELYSUM RECORDINGS/CD GRK 705  
(+ Pergolesi)
- 1996/25 Concerto per 2 trombe RV537  
D. Bilger, S. Burns (trombe), Philharmonia Virtuosi, R. Kapp (dir.)  
ESS. A. Y. /CD 1035  
(+ Telemann, Vejvanovsky, Altenburg, Biber, Riedl, Zelenka)
- 1996/26 Concerto per 2 violini Op. III n° 8  
Lui Chan, P. Cochand (violini), Ensemble Classico  
GALLO/CD 723  
(+ Telemann, Pachelbel, Richter)
- 1996/27 Concerto per violoncello RV424  
Barbaroque Ensemble  
GALLO/CD 858  
(+ Fucik, Handel, Lavergne, B. Marcello, Weber)
- 1996/28 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per 2 e 4 violini Op. III n° 8 e 10  
Academy of St. Martin-in-the Fields, I. Brown (violino e dir.)  
HANSSLER CLASSIC/CD 98. 107
- 1996/29 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per 5 flauti dolci)  
M. Verbruggen (flauto dolce), Flanders Recorder Quartet  
HARMONIA MUNDI/CD HMU 907153
- 1996/30\* *Stabat Mater* RV621; Introduzione per contralto *Filiae maestae Jerusalem* RV638; Sonata a quattro *Al Santo Sepolcro* RV130; Cantata per contralto *Cessate, omai cessate* RV684; Concerto per archi RV114  
A. Scholl (controttenore), Ensemble 415, C. Banchini (dir.)  
HARMONIA MUNDI/CD HMC 901 571

- 1996/31\* 6 Concerti per viola d'amore RV392-RV397 (integrale)  
C. Mackintosh (viola d'amore e dir.), Orchestra of the Age of the Enlightenment  
HYPERION/CD CDA 66795
- 1996/32\* «Vivaldi sacred music - vol. 2»: Mottetti per soprano *In furore iustissimae irae* RV626, *Canta in prato, ride in monte* RV623, *Nulla in mundo pax sincera* RV630; Mottetti per contralto *Longe mala, umbrae, terrores* RV629, *Clarae stellae, scintillate* RV625; Introduzione per contralto *Filiae mae-stae Jerusalem* RV638  
D. York (soprano), C. Denley (contralto: RV629), J. Bowman (controtene: RV625, RV638), The King's Consort, R. King (dir.)  
HYPERION/CD CDA 66779
- 1996/33 Concerti per 1 o più violini Op. III n° 1, 3, 5, 9; Concerto per 2 violini (non identificato)  
I. Romanyuk, V. Gluz (violini), Saint Petersburg New Classical Orchestra, A. Titov (dir.)  
INFINITY DIGITAL/CD QK 66725
- 1996/34 Concerto per fagotto RV497; Concerto per 2 violoncelli RV531; Concerto per mandolino RV425; Concerto per 2 mandolini RV532; Concerto per 2 oboi RV536; Concerto per violino e oboe RV548  
Renaissance Chamber Orchestra, L. Korchin (dir.)  
INFINITY DIGITAL/CD QK 57244
- 1996/35 Concerto per flauto traverso *La notte* Op. X n° 2; Concerto per oboe Op. VIII n° 9; Concerto per oboe e fagotto RV545; Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV559; Concerto da camera RV108  
A. Kistatchi (flauto), Saint Petersburg New Classical Orchestra (Op. X n° 2), Collegium dell'Arte (membri), L. Korchin (dir.: RV545, RV559), A. Titov (dir.: Op. X n° 2, Op. VIII n° 9)  
INFINITY DIGITAL/CD QK 66724
- 1996/36\* Concerti «con molti stromenti» RV555, *Funebre* RV579, *per la solennità di San Lorenzo* RV556, *per l'Orchestra di Dresda* RV577; Concerti per 2 oboi e 2 clarinetti RV559, RV560  
Académie Sainte Cécile, P. Couvert (dir.)  
K617/CD K617 062
- 1996/37 Concerto per violino *L'inverno* Op. VIII n° 4 (Largo) (trascrizione per tromba e organo)  
G. Touvron (tromba), O. Vernet (organo)  
LIGIA/CD LIDI 0105030. 95  
(+ Bach, Gounod, Fauré, Schumann, Glinka, Rimsky-Korsakov, Massenet, Franck, Saint-Saëns, Schubert, Grieg, Tchaikovsky, Brahms, Tartini, Telemann)
- 1996/38 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino Op. XII n° 1; Concerto per mandolino RV532

- E. d'Angelo (violino), G. Anneda, J. Ferrari (mandolini), Orchestra da Camera di Roma  
LINE CANTUS CLASSICS/CD 800. 011
- 1996/39 Concerto per 2 violini Op. III n° 11  
Musica da Camera, R. King (dir.)  
LINN RECORDS/CD CKD 012  
(+ Albinoni, Bach, Corelli, Handel, Pachelbel)
- 1996/40 Concerti per violoncello RV398, RV401, RV406, RV412, RV413, RV422, RV424  
G. Kertész (violoncello), Hungarian State Opera Chamber Orchestra  
LYDIAN/CD 18 120
- 1996/41 Concerto per liuto RV93; Concerto per violino e oboe RV548; Concerto per viola d'amore e liuto RV540; Concerto per violino Op. XII n° 1; Concerto «con molti stromenti» RV558  
Dall'Arco Chamber Orchestra, I. Párkányi (dir.)  
LYDIAN/CD 18030
- 1996/42 Concerto per flauto traverso Op. X n° 5; Concerto per 2 flauti RV533; Concerti per flautino RV443-445; Concerto da camera RV108  
Dall'Arco Chamber Orchestra, I. Párkányi (dir.)  
LYDIAN/CD 18031
- 1996/43 Concerti per flauto traverso Op. X n° 1, 3, 5; Concerto per fagotto RV484; Concerto per violino Op. VI n° 1 (trascrizione per tromba); Concerto per oboe Op. VIII n° 9; Sonata Op. XIII n° 6 (trascrizione per tromba)  
Concentus Hungaricus  
LYDIAN/CD 18032
- 1996/44 Concerto per liuto RV93 (trascrizione per 3 chitarre)  
Trio Bensa  
MANDALA/CD MAN 4834  
(+ Bensa, Piazzolla, Bach, Tamez, Falla)
- 1996/45 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
W.-M. Kim (violino), Prague Chamber Orchestra  
MASTERSOUND/CD MST 219  
(+ Dvořák)
- 1996/46\* 6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)  
K. Hünteler (flauto traverso), Camerata of the 18th Century  
MDG Gold/CD 311 0640-2
- 1996/47\* Sonate per 2 violini RV60, RV68, RV70, RV71, RV74, RV77  
L'Arte dell'Arco  
MUSICAIMMAGINE RECORDS/CD MR 10012

- 1996/48\* Concerti per violino (volume 8) RV189, RV197, RV215, RV241, RV321, RV329  
S. Mintz (violino e dir.), Israel Chamber Orchestra  
MUSIC MASTERS/CD 67 168-2
- 1996/49 Concerto per 2 violini Op. III n° 8  
Capella Istropolitana, J. Krček (dir.)  
NAXOS/CD 8.550. 877  
(+ Sammartini, Albinoni, Locatelli, Manfredini, Corelli, Geminiani, A. Scarlatti)
- 1996/50 Concerto per 2 violini RV516; Concerto per oboe RV461; Concerto per 2 mandolini RV532  
Budapest Strings  
NAXOS/CD 8. 553.028  
(+ Bach, Handel)
- 1996/51 Cantata per contralto *Piangi, gemo, sospiro* RV675 (elaborazione di V. Mortari)  
S. Gehrman (controttenore), A. Farmer (pianoforte)  
NIMBUS/CD NI 5395  
(+ Caccini, Giordani, Handel, Monteverdi, Caldara, Gluck, Paisiello, Pergolesi)
- 1996/52 Concerto per 2 trombe RV537  
S. Keavy, A. Lackner (trombe), Wiener Akademie, M. Haselböck (dir.)  
NOVALIS/CD 150 110-2  
(+ Mozart, Bach, Haydn, Schubert)
- 1996/53 Concerto per liuto RV93; Concerto per 2 mandolini RV532; Concerto per mandolino RV425; Trio RV82  
V. Kruglov, N. Maretsky (mandolini), Northern Crown Soloists Ensemble, Y. Nikolayevsky (dir.)  
OLYMPIA/CD OCD 582  
(+ Hummel)
- 1996/54\* Sonate per violino RV5, RV15, RV26, RV28, RV34; *Sarabanda* in do maggiore.  
F. Biondi (violino), M. Naddeo (violoncello), R. Alessandrini (clavicembalo)  
OPUS 111/CD NOPS 30-154
- 1996/55 Concerto per flautino RV443 (Largo)  
P. Husser (flauto di Pan), P. Couëffé (organo)  
PAVANE/CD 507 210  
(+ Mozart, Bartók, Fauré, Gershwin)
- 1996/56 Trio per liuto e violino RV85  
B. Bruczowski (violino), G. Lukowski (chitarra), Warschauer Streichquartett  
PAVANE/CD 507. 311  
(+ Rossini, Giuliani, Gelli, Mozzani, Paganini, Boccherini)

- 1996/57 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
A. Campoli (violino), Chamber Orchestra Boyd Neel, B. Neel (dir.) (registrazione: circa 1950)  
PEARL/CD GEMM 9151  
(+ Bruch, Saint-Saëns, Kreisler)
- 1996/58 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per strumenti a fiato)  
Howard Snell Brass, H. Snell (dir.)  
POLYPHONIC/CD QPRL 007 D
- 1996/59 Sonata per 2 violini *La follia* Op. I n° 12; Sonata per violino Op. II n° 8; Sonata Op. XIII n° 6 (di N. Chédeville, attribuita a Vivaldi); Concerto da camera RV103 (trascrizioni per strumenti diversi)  
M. Ambrosini (viola d'amore a clavi), R. Delfino (viola da rota), M. Posch (flauto dolce), A. Campagne (clavicembalo), T. Wimmer (viola da gamba bassa)  
PREISER RECORDS/CD 90 276  
(+ Chédeville, Bach, anonimo)
- 1996/60 6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)  
M. Petri (flauti dolci), Moscow Virtuosi, V. Spivakov (dir.)  
RCA Victor/CD Red Seal 09026 68543 2  
(+ G. Sammartini)
- 1996/61\* Concerti per violino Op. IV n° II, Op. VIII n° 7, RV187, RV195, RV197, RV209, RV364  
P. Zukerman (violino), English Chamber Orchestra  
RCA Victor/CD Red Seal 09026 68433 2
- 1996/62 Concerti per violoncello RV408, RV413, RV416, RV418, RV419; Concerto per violino e violoncello RV547  
O. Harnoy (violoncello), I. Oistrakh (violino), Toronto Chamber Orchestra, R. Stamp (dir.), P. Robinson (dir.: RV547)  
RCA Victor/CD Red Seal 09026 68228 2
- 1996/63 Concerto da camera RV97  
Ricerca Consort  
RICERCAR/3CD RIC 93001  
(+ Pohle, Schmelzer, Hammerschmidt, Scheidt, Arauxo, Selma y Salaverde, Ribayaz, Frescobaldi, Landi, Trabaci, Turini, Bartolotti, Jenkins, Krausen, Greeting, Farnaby)
- 1996/64 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 («A new vision for clarinet, chamber orchestra and jazz quartet»)  
E. Daniels (clarinetto), The Los Angeles Chamber Orchestra, B. Rubenstein (dir.), The Jazz Ensemble  
SHANACHIE/CD SHA 5017
- 1996/65 Sonata per violoncello RV42  
R. Zipperling (violoncello), T. Hoppstock (chitarra)  
SIGNUM/CD SIG 055  
(+ Visée, Bach)

- 1996/66 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 J.-L. Garcia, M. Hasson, M. Parikian, D. Phillips (violini), English Chamber Orchestra, Y. Menuhin (dir.)  
 START CLASSICS/CD S CD 13  
 (+ Haydn, Schubert)
- 1996/67 Concerti da camera RV103, RV106; Sonata per flauto dolce e fagotto RV86  
 Musica Concertiva  
 SUPRAPHON/CD SU 3097-2 131  
 (+ Lotti, Bach)
- 1996/68 12 Sonate a tre Op. I (integrale)  
 I Filarmonici, A. Martini (dir.)  
 TACTUS/2CD 67 2220/1
- 1996/69 *L'estro armonico* Op. III (integrale)  
 I Filarmonici, A. Martini (dir.)  
 TACTUS/2CD 67 2224/5
- 1996/70 *La stravaganza* Op. IV (integrale)  
 I Filarmonici, A. Martini (dir.)  
 TACTUS/2CD 67 2226/7
- 1996/71 6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)  
 M. Ancillotti (flauto traverso), I Filarmonici, A. Martini (dir.)  
 TACTUS/CD 67 2236
- 1996/72\* Concerto per 2 corni RV538; Concerti «con molti strumenti» RV562a, RV566, RV569, *per S.A.R. di Sassonia* RV576  
 Modo Antiquo, F. M. Sardelli (dir.)  
 TACTUS/CD 67 2206
- 1996/73\* *(Il) Teuzzone* RV736  
 M. Barazzoni (Teuzzone / soprano), F. Piccini (Zidiana / contralto), S. Bortolanei (Zelinda / contralto), M. Pagano (Troncone, Argonte / tenore), A. Manzotti (Cino / soprannista), M. Lippi (Sivenio / basso), A. Favari (Egato / basso), Orchestra dell'Opera Barocca del Teatro di Guastalla, S. Volta (dir.)  
 TACTUS/3CD TC 672280
- 1996/74 Concerto per violino e oboe RV548 (trascrizione per violino e tromba)  
 S. Nakarjakov (tromba), St Paul Chamber Orchestra, H. Wolff (dir.)  
 TELDEC/CD 0630-10 788-2  
 (+ Bach, B. Marcello, Neruda, Telemann)
- 1996/75 Concerto per flauto dolce RV441  
 J. Tyson (flauto dolce), String Ensemble & Harpsichord  
 TITANIC/CD Ti 169  
 (+ Boismortier, Cooke, Hovhaness, Lowenstein)

- 1996/76 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
R.P.O., J. Carney (dir.)  
TRING international/CD TRP 009  
(+ Bach, Pachelbel)
- 1996/77\*\* Concerti «con molti strumenti» (volume 1)  
RV555, per la solennità di S. Lorenzo RV556, RV558, RV559, RV560, *Funebre* RV579  
Ensemble Matheus, C. Spinosi (violino e dir.)  
PIERRE VERANY/CD PV 796023
- 1996/78 *Arie L'ombre, l'aure, e ancora il rio* (*Ottone in villa* RV729, II. 3), *Gelosia, tu già rendi* (*Ottone in villa* RV729, I. 11); Cantata per contralto *Cessate, omai cessate* RV684  
D. Lee Ragin (controttenore), S. Leblanc (soprano), Teatro Lirico, S. Stubbs (dir.)  
VIRGIN Veritas/CD 5452632  
(+ Manelli, Monteverdi, Cavalli, Sartori, Handel, Hasse)
- 1996/79 Concerto per liuto RV93 (arr. di Pujol per chitarra)  
S. Isbin (chitarra), Orchestre de Chambre de Lausanne, L. Foster (dir.)  
VIRGIN Classics/CD 759024. 2  
(+ Rodrigo)
- 1996/80 Concerto per violino *L'estate* Op. VIII n° 2  
Stratos  
WARNER BROS/CD 9-45995-2  
(+ Albinoni, Barber, Corelli, Martin, Shostakovich)
- 1996/81 Concerti per corni RV538, RV539  
Z. Zuk, M. Muzyk (corni), Wrocław Leopoldinum Chamber Orchestra, J. Stanieniu (dir.)  
ZUK RECORDS/CD 160 528
- 1996/82 Concerto per violino Op. VIII n° 5; Concerti per flauto traverso Op. X n° 2, 3; Concerto per archi *Madrigalesco* RV129; Concerto per fagotto *La notte* RV501; Concerto da camera *La pastorella* RV95  
Solisti vari, Orchestra Filarmonica di Torino, A. Arigoni (dir.)  
ZYX CLASSICS/CD CL 5018-2
- 1996/83 Concerti per violino *La caccia* Op. VIII n° 10, Op. VII n° 6, *Il favorito* Op. XI n° 2, Op. XII n° 1, RV212a  
G. Rimonda (violino), Orchestra Filarmonica di Torino, A. Arigoni (dir.)  
ZYX CLASSICS/CD CL 5019-2

## II. REEDITIONS

- 1996/R1\* *La fida ninfa* RV714  
A. Giacomotti (Oralto, Eolo / basso), C. Repetto (Morasto / soprano), A. Costantino (Narete / tenore), M. Masini (Elpina / soprano), R. Gary Falchi (Licori / soprano), V. Calma (Osmino, Giunone / contralto), Orchestra da Camera, Membri della Scala di Milano, R. Monterosso (dir.) (registrazione: 1964)  
DYNAMIC/2CD CDL 145/2
- 1996/R2\* *L'estro armonico* Op. III (integrale)  
I Virtuosi di Roma, R. Fasano (dir.) (registrazione: 1958/9)  
EMI CLASSICS «forte» /2CD 7243 5693762-8

## III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

1996 n'aura pas été une année exceptionnelle pour la musique de Vivaldi, même si quelques récitals méritent une attention particulière. Le vent de déraison qui s'était levé l'an passé sur la production discographique des *Quattro stagioni* souffle toujours cette année. Seize versions nouvelles! Soit une trentaine de versions en deux ans: c'est à dire autant que pendant la décennie 1954-1964, durant laquelle l'épidémie de "vivaldite" a sévi, dit-on, le plus intensément. Un examen, même succinct, des 83 nouveautés, montre que l'intérêt des maisons de disques pour le *Prete Rosso* tend à se scinder chaque année davantage en deux blocs. D'un côté la production de masse, répétant toujours les mêmes concerti, joués par de modestes ensembles sur instruments modernes. De l'autre l'exploration de plus en plus systématique de secteurs si possible non encore galvaudés, par des ensembles sur instruments d'époque, menés par des virtuoses à la technique désormais excellente, qui banissent soufflets, miaulements et autres péchés de jeunesse des pionniers de la technique ancienne réinventée. Le schéma général comporte, naturellement, des exceptions et cas de figures, que nous examinerons en survolant les parutions les plus intéressantes de la discographie.

Rien de vraiment remarquable, parmi les nouveaux enregistrements d'opus instrumentaux; mais saluons la réédition d'incunables précieux des temps héroïques, pièces incontournables de la culture de base du mélomane vivaldien: *L'estro armonico* par I Virtuosi di Roma, gravé en 1958-59 (1996/R2). Renato Fasano, *direttore* intuitif et malin, savait attacher à son orchestre tout ce que l'Italie comportait comme archets d'exception. Malanotte, Gulli, Ferro, tous les grands serviteurs du premier âge d'or de la renaissance

de la musique concertante sont réunis; dans l'Op. III n° 10, par exemple. Un feu d'artifice de timbres et une parfaite justesse expressive, une pureté d'intonation et une simplicité d'articulation, qui restent toujours aussi séduisants, même si quelques aberrations stylistiques prêtent à sourire aujourd'hui. Injustement passée un peu inaperçue, l'intégrale de l'Opus X par Konrad Hünteler et la Camerata of the 18th Century est un modèle d'équilibre et de mesure. Parfaite lisibilité des articulations, légèreté de la basse continue dans les passages solistes, phrasé éloquent et virtuosité élégante et jamais gratuite de la flûte (une traversière Jacob Denner authentique, aux couleurs splendides). Le fondu des timbres, à un instrument par partie (avec un *Il sonno* d'une finesse arachnéenne), fait de cette poétique version une référence (1996/46).

Deux seigneurs du violon romantique s'affrontent dans le répertoire encore méconnu des concerti pour violon manuscrits, dont une centaine reste, encore, à enregistrer pour la première fois. Cinq inédits sur sept, dans le récital de Pinchas Zukerman (1996/61), dont la composition semble s'être étalée sur un quart de siècle. Les simples critères stylistiques, à confirmer ou infirmer par la rastrographie, semblent rattacher les RV195 et RV209 à la première décennie du *Settecento*. Vivaldi s'y montre plus soucieux d'impressionner par la technique violonistique que par un travail mélodique ou harmonique. Le RV364 se rattache peut-être à la même période, tandis que le RV197 rappelle l'Opus VIII, par un équilibre entre des ritournelles gorgées de lumière et d'énergie, et une partie de violon épanouie. Le RV187 est plus étonnant encore, avec le matériel thématique de l'Allegro initial, qui se retrouve dans la *Sinfonia* de *Griselda*, et son mouvement lent, qui fredonne *Son qual per mare ignoto*, air de *L'Olimpiade*. Shlomo Mintz (1996/48) propose, quant-à-lui, quatre inédits d'un intérêt mesuré. Beaux Largo mélodiques des RV215 et RV321, Allegro initial charmeur du RV329, belle vigueur rythmique des *tutti* du RV197, très exigeant techniquement pour le soliste. Le RV241, qui n'avait connu que la modeste gravure de l'Aulos Ensemble, est également bienvenu, avec ses nombreuses nuances dynamiques truffant le mouvement initial et ses passages solistes dans le registre aigu. L'Arte dell'Arco de Giovanni Guglielmo se penche, on s'en doute, avec une toute autre adéquation stylistique, sur des *Concerti per 2 violini* judicieusement choisis (1996/16). Seule nouveauté discographique, le RV506, partition didactique destinée sans doute à la Pietà, comme l'essentiel du récital. Entente parfaite entre les protagonistes, connivence, qualité de chant et jolie ornementation, font de cette parution une des réussites de l'année

discographique. La beauté du phrasé et de la respiration dans l'Andante du RV513, le raffinement des coups d'archets dans le pré-galant RV509, comme l'Allegro molto fulgurant, joyeux et tonifiant du RV514 nous laissent espérer une intégrale de ce répertoire habituellement négligé, par les mêmes interprètes. L'intégrale des *Concerti per viola d'amore* par Catherine Mackintosh (1996/31) est, en revanche, une déception. Le matériel suivi n'est pas critique. Elle enregistre, par exemple, la version pour violon RV769 du Concerto RV393. Les sonorités argentines de l'instrument à cordes sympathiques n'ont pas le rayonnement flamboyant de la viole de Nane Calabrese, inégalé pour sortir de l'instrument l'acidulé, le grave et les harmoniques étranges. Nous attendons toujours la version irréprochable de ces pages fascinantes. La principale surprise de l'année vient du subit intérêt suscité par les *Concerti con molti stromenti*, servis par trois excellents enregistrements, minutieusement préparés à partir des sources manuscrites. Le plus extraordinaire est sans doute le récital de l'Ensemble Matheus (1996/77), vainqueur du 7ème *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*. La réflexion musicologique sérieuse portée par les interprètes sur le texte musical amorce un fructueux dialogue entre musiciens et musicologues, qui pourront s'interroger sur les options choisies pour restituer, par exemple, la version primitive du Largo e cantabile du *San Lorenzo* RV556, confiée au violon, seulement accompagné par une basse mélodique de *salmoè* et des arpegges de luth. La restitution des timbres des *viole all'inglese*, des superbes *clarini*, des râpeux *violini in tromba* est un délice. Les effluves puissantes des *salmoè*, spécialement fabriqués d'après les instruments Denner pour l'enregistrement, proprement inouïes. On imagine sans peine les recherches organologiques poussées ayant précédé la mise en place du RV555, concerto réunissant, chez Vivaldi, le plus grand nombre d'instruments différents, ou le *Concerto funebre* RV579, restitué pour la première fois avec ses timbres exotiques d'origine. Spinosi et l'Ensemble Matheus achèveront, en 1997, la première intégrale des *molti stromenti*, en trois volumes. Le récital de l'Académie Sainte-Cécile (1996/36) suit à la trace celui de Spinosi, avec un travail préparatoire presque aussi soigné, ne péchant que sur des fautes vénielles, comme l'utilisation du théorbe et du clavecin dans le Largo non molto du RV557, alors que Vivaldi exige le *fagotto solo*, sans basse harmonique, ou l'usage de deux maigres violes d'amour, remplaçant les trois *viole all'inglese* du *Concerto funebre*. Stylistiquement, cependant, les deux versions s'équilibrent souvent. Les choix de Modo Antiquo et Federico Maria Sardelli (1996/72) sont tout aussi passionnants. Les

RV538, RV569, RV576 et RV 562a connaissent leur première lecture sur instruments anciens. Les quelques mesures du *finale* que Marriner avait escamotées dans son interprétation de 1974 du Concerto RV562a, exécuté le 7 janvier 1738 à Amsterdam, sont restituées *ad integrum*. Les somptueuses timbales y sont particulièrement savoureuses. L'hypothèse interprétative des RV555, RV568 et RV569 avec timbales *ad libitum*, soulevée par Sardelli dans son commentaire, originale et intelligente. A quoi servaient les timbales de la Pietà, si éloquentes dans *Juditha triumphans* (réflexion personnelle)? La restitution des basses continues alternées est parfaitement comprise, l'introduction du basson dans l'accompagnement des deux cors (splendides), très heureuse. Une lecture à la fois poétique et puissante.

La musique de chambre pour violon, souvent négligée, est à l'honneur, avec deux enregistrements originaux. Fabio Biondi s'intéresse aux Sonates ramenées à Dresde par le violoniste saxon Pisendel, après son passage à Venise en 1716. Les pages dédiées au virtuose, déjà excellemment enregistrées, sont écartées (1996/54). L'approche est sensible, servie par un trio complice, joyeux et rayonnant. Douceur poétique dans les mouvements lents, fantaisie et davantage de liberté dans les danses rapides, parfois animées par quelques pirouettes, *gettati* et autres *bizzarrie* habituels chez Biondi. Giovanni et Federico Guglielmo, le père et le fils, donc, font un clin d'oeil à l'histoire, en coiffant la perruque des deux «Rossi», les Vivaldi père et fils, naturellement, que l'on soupçonne fortement d'avoir interprété ensemble les 4 *Sonate a 2 violini, da suonarsi anco senza il basso* RV68, RV71, RV74 et RV77, pendant le voyage «en Germanie» de 1729/30 (1996/47). Les RV74 de Lund et RV60 de Wiesentheid complètent l'intégrale. Les instruments originaux vénitiens, Sanctus Seraphin de 1730 et Gofriller de 1709, offrent de juteuses sonorités. Le diapason à 443 souligne le caractère brillant et jubilatoire. La basse continue est étonnante et variée. Les effets d'échos dans l'Andante du RV77 sont une solution semble-t-il inédite dans ce répertoire peu prospecté. Une réussite.

Deux enregistrements seulement, cette année, en musique sacrée, mais du plus haut intérêt. Jusqu'au chemin du Calvaire, c'est à un parcours initiatique que nous convient Andreas Scholl et Chiara Banchini (1996/30). Pour évoquer la Mère des douleurs, Scholl est l'Ange du Seigneur, à la fois réservé et puissant, digne et implacable. L'émission est bien droite, le théâtral banni, la palette variée. Une des grandes versions du *Stabat Mater*, avec celles de Aafje Heynis, Lesne et Bowman. Mais sans doute moins immédiatement séduisante, car

plus désincarnée. Dans le programme complémentaire, saluons une superbe *Sonata al Santo Sepolcro* intensément descriptive, avec l'inexorable montée Largo molto vers le Calvaire, lourdement scandée, justement soulignée par les riches timbres de la basse continue. Après l'accueil hautement laudatif réservé au premier volume de la musique sacrée avec chœurs par l'équipe de Robert King, l'excellence était évidemment attendue dans l'exécution des pages pour voix solistes. Mais le préjugé favorable tourne vite à la déception (1996/32). Expressive dans les passages sensibles, solide et bien projetée, la voix de Deborah York manque pourtant de sang et de panache dans les motets RV623 et RV626, écrits probablement pour un castrat soprano, à Rome. *Nulla in mundo pax sincera*, le plus imaginaire des motets de jeunesse pour la Pietà, demande un soprano qui monte haut dans l'aigu et négocie avec égale assurance les vocalises et les longues phrases lyriques. Magda Kalmar était parfaite; Deborah York acceptable. Il manque aussi une dimension conquérante et une stabilité d'intonation à Catherine Denley, pour être tout à fait convaincante dans le RV629, de la fin des années 1720. Quant à James Bowman, regrettons sincèrement son manque de crédibilité dans les morceaux composés spécifiquement pour Geltruda, *figlia del coro* réputée pour son sombre et tendre timbre. Réécoutez plutôt Heynis à son zenith.

Quant aux opéras, *Il Teuzzone* (1996/73) et *La fida ninfa* (1996/R1), c'est plus par devoir documentaire que par plaisir musical que nous les signalons. Nul ne faisait grand cas de la «chinoiserie» *Il Teuzzone* jouée au Théâtre Archiducal de Mantoue au cours de la saison de carnaval de 1719. La restitution de Sandro Volta est donc, en soi, une surprise inattendue, à saluer comme telle. Mais avouons tout net que la *compagnia di Canto* est des plus modestes, hormis l'excellente basse Marcello Lippi, fort convaincant Sivenio. Oublions tous les autres. L'instrumentation habile, à la façon du *Tito Manlio*, n'est, hélas!, pas originale, l'essentiel des airs n'héritant, sur le manuscrit, que du soutien du traditionnel quatuor d'archets, plus la basse continue. Quelques très beaux morceaux, comme le *In trono assiso* (I.4) de Sivenio, le *Ti sento, sì ti sento* (I.14) de Zelinda, et l'étonnante descente chromatique du *Antri cupi, infausti orrori* (III.5) de Teuzzone, sans oublier le célèbre *Dille che il viver mio* (III.8). L'éditeur a l'excellente idée de donner le livret au complet, en indiquant en petits caractères les passages omis ou les options choisies pour la restitution. La réédition du premier opéra de Vivaldi enregistré, c'est à dire la *La fida ninfa* enregistrée en 1964 par Monterosso, éveille quelques nostalgies chez les nombreux

mélomanes, qui ont découvert l'opéra de Vivaldi à travers cette redoutable prestation. Beaucoup de solennité surtout, dans des récitatifs terriblement statiques, incapables de faire avancer l'action. Très correct Oralto d'Alfredo Giacomotti, déjà choisi pour la représentation de Milan avec Sanzogno, en 1962. De l'extension, de la tenue; une voix bien timbrée. Morasto est campé par la voix fraîche, sensible et claire de Carmen Repetto, agréable tant qu'elle ne vocalise pas. Quelques jolis moments aussi avec la petite voix, juste et claire dans l'aigu, de la Licori de Renata Gary Falachi. De bonnes choses, donc, du côté des chanteurs. Mais l'orchestre poussif, la mutilation de tant de *da capo*, l'indigence des récitatifs, anihilent un préjugé plutôt sympathique. A quand la belle *Fida ninfa* que l'on attend? De *pasticci* modernes en arrangements douteux, de troupes aux talents vocaux médiocres en orchestres de seconde zone, l'opéra de Vivaldi ne parvient toujours pas à prendre son essor. Le formidable engouement, hautement mérité, pour le théâtre Händelien, laisse pourtant le raisonnable espoir de découvrir, enfin, de bons opéras de Vivaldi sur scènes comme sur disques.

## INDICE

Cesare Fertonani, <i>Antonio Vivaldi: le sonate a tre</i>	5
<i>The Trio Sonatas of Antonio Vivaldi</i> (Summary)	36
Michael Talbot, <i>Transmission versus Interpretation. The Trial of Texts and Acts</i>	37
<i>Trasmissione contro interpretazione. Il cimento dei testi e degli atti</i> (Sommario)	44
Olivier Rouvière, « <i>Siroe</i> » de Vivaldi, ou Metastasio à Venise	45
<i>Vivaldi's "Siroe", or Metastasio in Venice</i> (Summary)	60
Kees Vlaardingerbroek, <i>Vivaldi alla francese: Guido and Rameau "à la manière vivaldienne"</i>	63
<i>Vivaldi alla francese: Guido e Rameau «à la manière vivaldienne»</i> (Sommario)	80
Miscellany (M. Talbot)	81
Miscellanea (M. Talbot)	85
Discographie Vivaldi n° 18 - 1996 (R.C. Travers)	89