

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

19

1998

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

19

1998

RICORDI

INFORMAZIONI
E STUDI
VIVALDIANI

LA BIBLIOTECA
DELL'ISTITUTO
ANTONIO VIVALDI
VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

© 1998 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.

Giappone: NICHOLAS DESSARDO, C-Zama-761, Suite 204, Zama-shi, Kanagawa 228.

Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. III: «La verità in cimento»; «La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigrane»; «Giustino»

Livia Pancino

A causa del lutto alla corte di Mantova, per il cui teatro aveva lavorato a partire dal carnevale del 1718, Vivaldi rientra a Venezia nel 1720, dove in ottobre mette in scena *La verità in cimento*. La sua attività di compositore teatrale cresce e si estende, anche geograficamente: poco dopo il rimpatrio ottiene una lettera di raccomandazione da parte di Alessandro Marcello per presentarsi a Roma, dove farà l'opera per il carnevale. La sua posizione di compositore teatrale in vista lo rende un bersaglio perfetto per la satira del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello e un buon soggetto per la caricatura di Pier Leone Ghezzi.

Nel lasso di tempo intercorso fra *La verità in cimento*, composta per la stagione d'autunno 1720 del Teatro S. Angelo di Venezia, e il *Giustino*, per il carnevale al Teatro Capranica di Roma, Vivaldi compose e mise in scena altre tre opere,¹ delle quali la musica non è pervenuta se non frammentariamente, nonché *Il Tigrane*, pasticcio al quale contribuì componendo la musica per il solo secondo atto.

Queste opere sono accomunate dal fatto di aver vissuto un'unica stagione teatrale, ed essere così testimoniate da un unico libretto, anche se, come si vedrà oltre nel caso de *La verità in cimento*, con alcune varianti. Le uniche modifiche che le fonti presentano, o fanno parte del lavoro di composizione, oppure sono state apportate durante l'unica serie di rappresentazioni, ma non sempre sono di entità minore di quelle che mostrano le fonti delle opere rielaborate per essere riutilizzate in stagioni teatrali successive a quella per cui furono composte. Le discrepanze più evidenti fra i vari stadi dell'opera si trovano nel terzo atto de *La verità in cimento* (per il quale solamente si è resa necessaria una tabella di concordanze fra le scene). Ma se il *Giustino* non ebbe riprese, potrebbe essere considerato esso stesso in un certo senso quasi una ripresa, dato il gran numero di brani provenienti da opere precedenti, compreso il coro finale, che probabilmente è stato tolto dal manoscritto de *La verità in cimento*, con la migrazione del fascicolo che lo contiene dalla fine del volume ora segnato Foà 33 a quella del volume Foà 34.

I criteri di analisi e descrizione delle modifiche intercorse tra la prima produzione di ogni opera e le sue riprese, nonché dei cambiamenti resisi

necessari all'interno di una stessa stagione, sono già stati esposti in dettaglio in «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, pp.5-6, a cui si rimanda per ogni precisazione. In questa sede saranno solo brevemente riassunti (e integrati).

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

Per ogni scena sono elencati gli incipit testuali delle arie che si trovano in tutte le fonti disponibili, partiture e libretti anche di riprese con diverso titolo, riferendo per i recitativi di ogni libretto se il testo riportato è uguale (=), parzialmente differente (\approx) o del tutto differente (\neq) da quello riportato dalla partitura. Viene schedato come uguale (=) anche il testo che corrisponde a quanto si trova nella partitura in seguito ad una revisione o correzione, nel qual caso vengono descritte l'entità e la natura delle correzioni. Non saranno considerate come varianti quelle che riguardano singole parole o una differente successione delle parole, ma saranno segnalate dove sembreranno utili a chiarire le relazioni fra le fonti oppure se il significato della frase viene modificato. Si trascrivono le varianti riportando per i recitativi e le arie la frase minima di senso compiuto che contiene la variante. Sono riportate per intero le arie che non si trovano in nessuno dei libretti a stampa ma solo in una partitura. Qualora le modifiche riguardino la numerazione delle scene, la schedatura segue l'ordine numerico della partitura, riunendo in una stessa scheda scene di testo uguale e non di uguale numerazione. Quando nella scheda relativa ad una data fonte non c'è indicazione di aria questo significa semplicemente che quella fonte in quella scena non ha l'aria. La numerazione dei versi, dove non sia specificato diversamente, fa riferimento al libretto più antico.²

Qualora si renda necessaria la trascrizione di un'aria o di porzioni di recitativo, le maiuscole superflue saranno abbattute. Ortografia e interpunzione verranno corrette secondo le convenzioni moderne.

La sigla di scena tra parentesi significa che la numerazione riprende ad essere quella dell'inizio della scheda; se non si dà numero di scena, vale sempre quanto scritto sopra.

Abbreviazioni:

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

LA VERITÀ IN CIMENTO, 1720

RV 739; Venezia, Teatro S. Angelo, autunno 1720; partitura Torino, Foà 33, c.142r-316v.

La partitura è stata molto modificata soprattutto con l'inserzione di fascicoli contenenti nuove arie;³ interamente autografa, mostra però differenti aspetti della mano di Vivaldi, soprattutto fra brani appartenenti alla prima stesura, con grafia più ordinata e posata, e brani sostitutivi in cui il segno è molto più slanciato e corsivo e il cui aspetto generale tradisce la fretta con cui furono scritti.

Esistono due varianti di testo della stampa del libretto per la stagione di autunno del 1720. Quando si risconteranno divergenze fra i libretti, essi saranno indicati come Lib. 20a, Lib. 20b. Il testo indicato come Lib. 20b differisce da quello indicato come Lib. 20a per alcune arie, ma soprattutto per l'inserzione di un'aria sostitutiva alla fine della stampa del primo atto e per la soppressione delle prime due scene del terzo atto. Quando si indica solo Lib. 20, questo significa che gli esemplari esaminati sono, in quel punto, concordi.⁴

Abbreviazioni:

F. 33 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n. 33.

Lib. 20 (a-b) = Libretto della rappresentazione dell'ottobre 1720 al Teatro S. Angelo di Venezia.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Mamud = Mam.

Rustena = Rus.

Damira = Dam.

Rosane = Ros.

Zelim = Zel.

Melindo = Mel.

Atto Fonte
Scena

I.1	F. 33	R. Mam., Dam. Vss. 36-46 cassati A. Mam. <i>Mi fe' reo l'amor d'un figlio</i> <i>Torni pur dal grave esiglio</i>
	Lib. 20	R. ≈ I vss. cassati in partitura sono presenti senza alcun contrassegno. A. Mam. <i>Mi fe' reo l'amor d'un figlio</i> <i>Torni pur dal grave esiglio</i>

- I.2 F. 33 R. Dam., Zel.
A. Dam. *Vorrei veder anch'io* || *Di madre il dolce affetto*
Lib. 20 R. =
A. Dam. *Vorrei veder anch'io* || *Di madre il dolce affetto*
- I.3 F. 33 R. Zel., Rus., Ros., Mel. La prima aria è interrotta da un fascicolo aggiunto che contiene la seconda; quest'ultima non si trova nei libretti.
A. 1^a Ros. *Solo quella guancia bella* || *Se crudele, s'infedele*
A. 2^a Ros. *Con più diletto* || *De' pianti tuoi*
A. 2^a *Con più diletto
il mio Cupido
ad altro oggetto
volando va.*
*De' pianti tuoi
folle mi rido
se tor mi vuoi
la libertà.*
Lib. 20 R. =
A. Ros. *Solo quella guancia bella* || *Se crudele, s'infedele*
- I.4 F. 33 R. Rus., Zel., Mel. Il recitativo è seguito dall'inizio cassato dell'A. 1^a, e poi subito dall'A. 2^a, aggiunta su un fascicolo inserito tra la carte che contenevano la A. 1^a; segue poi un'altra aria sostitutiva, A.3^a, e poi per ultima l'A. 1^a, cassata cucendo assieme i margini dei fogli che la contengono e sbarrando le ultime battute.
A. 1^a Rus. *Ne' vostri dolci sguardi* || *Se per la bella t'ardi*
A. 2^a Rus. *La pena amara* || *Credi alla spene*
A. 2^a *La pena amara
che senti in petto
speranza cara
risanerà.*
*Credi alla spene
non al sospetto,
così il tuo core
goder potrà.*
A. 3^a Rus. *Il ciglio arciero* || *E il mio sincero*. La seconda strofa ha due testi scritti sotto al rigo, nessuno dei quali cassato; la prima versione si trova in Lib. 20a, II.5; la seconda in Lib. 20b, I.4 (stampata alla fine del primo atto con l'indicazione: *in vece dell'aria della scena IV del primo atto*):

*E il mio sincero
materno amore
che prende lena
dal tuo dolore
al patrio impero
t'inalzerà.*

*E il mio sincero
materno amore
farà contento
l'amante core
e al tuo timore
ti toglierà.*

- Lib. 20a R. =
A. Rus. *Ne' vostri dolci sguardi* || *Se per la bella t'ardi*
- Lib. 20b R. =
A. 1^a Rus. *Ne' vostri dolci sguardi* || *Se per la bella t'ardi*
A. 3^a Rus. *Il ciglio arciero* || *E il mio sincero*, aria sostituitiva stampata alla fine dell'atto primo.
- I.5 F. 33 R. Zel., Mel.
A. Zel. *Tu m'offendi, ma non rendi* || *Qual io sia, son tuo germano*
- Lib. 20 R. =
A. Zel. *Tu m'offendi, ma non rendi* || *Qual io sia, son tuo germano*
- I.6 F. 33 R. Mel.
A. Mel. *Là del Nilo sull'arene* || *Quel nemico che ritieni*
- Lib. 20 R. =
A. Mel. *Là del Nilo sull'arene* || *Quel nemico che ritieni*
- I.7 F. 33 R. Mam., Dam.
Lib. 20 R. =
- I.8 F. 33 R. Dam., Rus. A. 2^a si trova su di un fascicolo inserito dopo l'inizio di A. 1^a.
A. 1^a Dam. *Se l'acquisto di quel soglio* || *Fiero cambio, ingrato dono*
A. 2^a Dam. *Se vincer non si può* || *In ogni modo bassi*
A. 2^a *Se vincer non si può
quel cor col piangere
si versi il sangue e si tralasci il pianto.*
*In ogni modo bassi
quel cor a frangere
donna non vidi mai credula tanto.*
- Lib. 20 R. = I molti versi virgolettati, sparsi lungo tutto il testo, non si trovano in F. 33.
A. Dam. *Se l'acquisto di quel soglio* || *Fiero cambio ingrato dono.*

- I.9 F. 33 R. Rus.
A. Rus. *Fragil fior, ch'appena nasce* || *Mai mi die' destino avaro*
- Lib. 20 R. = Vss. 5-7, virgolettati, non si trovano in partitura.
A. Rus. *Fragil fior, ch'appena nasce* || *Mai mi die' destino avaro*
- I.10 F. 33 A tre Ros., Zel., Mel. *Aure placide e serene* (sotto il rigo del basso si legge: *Un tuono più basso*, poi cassato).
R. Mel., Ros., Zel. Bb. 37(seconda metà)-64, corrispondenti ai vss.23-40, cassate. L'inizio di A. 1^a è seguito da un fascicolo aggiunto contenente A. 2^a, dopo della quale termina A. 1^a.
A. 1^a Zel. *No, non ti credo* || *Quel vezzo finto*
A. 2^a Zel. *Non posso prestar fede* || *Il core già s'avvede*
- A. 2^a *Non posso prestar fede
a un sguardo ch'è bugiardo
e ch'allettar mi vuol
per ingannarmi.*
- Il core già s'avvede
che vuoi gli affetti tuoi
serbare ad altro amante
e lusingarmi.*
- Lib. 20 A tre Ros., Zel., Mel. *Aure placide e serene*
R. = Vss. 23-40 virgolettati.
A. Zel. *No, non ti credo* || *Quel vezzo finto*
- I.11 F. 33 Segnata erroneamente *Scena Decima*; non è cassata, non si trova poi la scena undecima ma la duodecima, il testo corrisponde a quanto Lib. 20 (a, b) riporta in I.11. L'inizio della prima aria scritta per questa scena (con due corni da caccia e un fagotto con il basso, oltre al consueto organico) è seguito da un fascicolo inserito con l'aria sostitutiva; alla fine si legge l'A. 1^a, non riportata dai libretti. A. 2^a è messa in musica due volte di seguito.
R. Mel., Ros.
A. 1^a Mel. *I lacci tende* || *La via gl'infiora*
A. 2^a Mel. *Mi vuoi tradir, lo so* || *Dar fede non si può*
- A. 1^a *I lacci tende
più forti all'ora
che men temuti
scaltro Cupido
alla beltà.*

*La via gl'infiora,
facil la rende,
pur che trabocchi
e il laccio tocchi
che teso gli ha.*

- Lib. 20a R. =
A. Mel. *So che piace alle belle vezzose || Ma ben spesso
n'avvien che pietose*
- Lib. 20b R. =
A. Mel. *Mi vuoi tradir, lo so || Dar fede non si può*
- I.12 F. 33 R. Ros.
A. Ros. *Amato ben, tu sei la mia speranza || Ma per ser-
bare a te costanza*
- Lib. 20 R. =
A. Ros. *Amato ben, tu sei la mia speranza || Ma per ser-
bare a te costanza*
- II.1 F. 33 R. Mam., Ros. Un semifoglio inferiore inserito a metà
del R. riporta sul recto cinque battute iniziali di un'aria
per tenore, ma senza testo (Mam.? è l'unico tenore del-
l'opera); il verso è bianco. Tutta l'aria presenta vari se-
gni di rielaborazione con parti cassate e spostamenti di
fogli, ed è stata riscritta in parte almeno due volte, ma
sempre sullo stesso testo.
A. Mam. *Vinta a piè d'un dolce affetto || Ch'è nemica al
tuo diletto*
- Lib. 20 R. = Vss. 8-10, virgolettati, non si trovano in F. 33.
A. Mam. *Vinta a piè d'un dolce affetto || Ch'è nemica al
tuo diletto*
- II.2 F. 33 R. Ros., Mel.
A. Ros. *Addio caro, tu ben sai || Quell'amor, ch'è dolce
bene*
- Lib. 20 R. =
A. Ros. *Addio caro, tu ben sai || Quell'amor, ch'è dolce
bene*
- II.3 F. 33 R. Mel., Rus., Dam., Zel. Bb.48 (seconda metà)-68, cor-
rispondenti ai vss.39-54, cassate.
A. Dam. *Semplice non temer || Caro non ti doler*
- Lib. 20 R. = Vss.3-6 (che non compaiono nemmeno cassati in
F. 33) e 40-53, virgolettati.
A. Dam. *Semplice non temer || Caro non ti doler*

- II.4 F. 33 R. Rus., Zel., Mel.
A. Zel. *Un tenero affetto* || *S'avrà dal tuo petto*
Lib. 20 R. =
A. Zel. *Un tenero affetto* || *S'avrà dal tuo petto*
- II.5 F. 33 R. Rus., Mel. Il fascicolo contenente A. 2^a è inserito dopo la prima strofa di A. 1^a, a metà del primo verso della seconda strofa. Alla fine di A. 2^a si trova un ritaglio sagomato, cucito al margine di c.245, che riporta due stesure identiche (ma diverse dalla precedente) del R. a partire dal vs.9 (al recto per rovescio, al verso per dritto) la cui cadenza finale si ricorda con A. 1^a. La cadenza dell'unico R. completo, il primo che si legge nell'ordine della partitura, introduce invece all'A. 2^a.
A. 1^a Rus. *Quel bel ciglio, quel bel volto* || *Ben avrai da' tuoi contenti*
A. 2^a Rus. *Non veglia così cauto il pastorello* || *Com'io sarò gelosa*
A. 1^a *Quel bel ciglio, quel bel volto*
che si vaghi il cor t'han colto
saran prezzo a' tuoi sospir.
Ben avrai da' tuoi contenti
ricompensa a que' momenti
che fur pigri a' tuoi desir.
- Lib. 20a R. = Vs.11, virgolettato, non si trova in F. 33.
A. Rus. *Il ciglio arciero* || *E 'l mio sincero* (aria che le altre fonti riportano concordemente in I.4, ma qui col primo dei due testi di F. 33, I.4; vedi alla scheda relativa).
- Lib. 20b R. = Vs.11, virgolettato, non si trova in F. 33.
A. Rus. *Non veglia così cauto il pastorello* || *Com'io sarò gelosa*
- II.6 F. 33 R. Mel.
A. Mel. *Occhio non gira* || *Che più s'ammira*
Lib. 20 R. =
A. Mel. *Sguardo non gira* || *Che più s'ammira* (l'unica variante rispetto a F. 33 si trova nel primo verso).
- II.7 F. 33 R. Mam., Ros., Zel., Rus., Dam.
Lib. 20 R. ≈ Vs.22: *ma soffrire non posso, offesa madre*, dove F. 33: *ma soffrire non posso, afflitta madre*.

- II.8 F. 33 R. Mel., Mam., Ros., Zel., Rus., Dam.
A. Ros. *Tu sei sol dell'alma mia* || *Può ben far, che tua non sia*
- Lib. 20a R. ≈ Vss. 10-13, virgolettati, non si trovano in F. 33.
Vs.3: *padre, se pur dirti degg'io ribelle*, dove F. 33: *padre, se pur dirti poss'io ribelle*.
A. Ros. *Tu sei sol dell'alma mia* || *Può ben far, che tua non sia*
- Lib. 20b R. ≈ Vss. 10-13, virgolettati, non si trovano in F.33.
Vs.3: *padre, se pur dirti degg'io ribelle*, dove F. 33: *padre, se pur dirti poss'io ribelle*. (Non c'è A.)
- II.9 F. 33 R. Mam., Rus., Dam., Zel., Mel.
A cinque Mam., Rus., Dam., Zel., Mel. *Anima mia, mio ben* || *Sei un empio, sei schernito*
- Lib. 20 R. =
A cinque Mam., Rus., Dam., Zel., Mel. *Anima mia, mio ben* || *Sei un empio, sei schernito*
- III.1 F. 33 R. Mam., Zel., Mel. La partitura indica Mel. come personaggio che canta l'aria di questa scena, ma l'aria è in chiave di soprano, Mel. è contralto e la logica del testo induce ad attribuirlo a Zel. (soprano), come del resto in Lib. 20a.
A. Zel. (*recte* Mel.) *Lo splendor ch'a sperare m'invita* || *Or sereno e benigno scintilla*
- Lib. 20a R. =
A. Zel. *Lo splendor ch'a sperare m'invita* || *Or sereno e benigno scintilla*
- Lib. 20b Tutta la scena corrisponde al testo che F. 33 e Lib. 20a riportano in III.3. Da questa scena in poi la numerazione nei Lib. 20b è indietro di due numeri rispetto a F. 33 e Lib. 20a.
R. ≠ Mam., Dam.
A. Mam. *Quando serve alla ragione* || *Sol qualor cieca s'oppone*
- III.2 F. 33 R. Mam., Mel.
A. Mel. *Crudele, se brami* || *Ma invano tu sperì*
- Lib. 20a R. =
A. Mel. *Crudele, tu brami* || *Ma invano tu sperì* (l'unica lieve variante è nel vs.1).
- Lib. 20b Corrisponde a quanto in F. 33 e Lib. 20a si trova in III.4.
- III.3 F. 33 R. Mam., Dam. Bb.99-118, corrispondenti ai vss.75-89, cassate (sono cassate anche le bb.133-134, senza testo).

- A. Mam. *Quando serve alla ragione* || *Sol qualor cieca s'oppone*
- Lib. 20a R. ≈ Vss.3-7, 29-33, 76-88 virgolettati. Vs.89: *Inutili memorie (ahi troppo care)*, dove F. 33: *Inutili memorie*, cassato. Prima dell'aria seguente non è indicato il cambio di personaggio, così che risulterebbe essere cantata da Dam., ma la chiave e l'indicazione di personaggio di F. 33 indicano Mam.
- A. Mam. *Quando serve alla ragione* || *Sol qualor cieca s'oppone*
- III.1 Lib. 20b R. ≈ Vss.3-7, 29-32, 76-88, virgolettati. Vs.89: *Inutili memorie (ahi troppo care)*, dove F. 33: *Inutili memorie*, cassato. Prima dell'aria seguente non è indicato il cambio di personaggio, così che risulterebbe essere cantata da Dam., ma la chiave e l'indicazione di personaggio di F. 33 indicano Mam.
- A. Mam. *Quando serve alla ragione* || *Sol qualor cieca s'oppone*
- III.4 F. 33 R. Dam., Rus. Le bb.1-20, vss.1-13 (prima metà), sono cassate; altri due vss. e mezzo sono coperti da un carticino aggiunto che riporta di nuovo l'indicazione *Scena Quarta* e un nuovo inizio di R. (che parte dal vs.16 dei libb.) cui segue il R. completo (dal vs.16).
- A. Dam. *Lagrimetta alle pupille* || *Ma se poi aver non puoi*
- Lib. 20a R. ≈ Vss.1-13, virgolettati; i vss.14-15, cassati da F. 33, non sono virgolettati.
- A. Dam. *Lagrimette alle pupille* || *Ma se poi aver non puoi*
- III.2 Lib. 20b R. ≈ Vss.3-13, virgolettati; i vss.1-2 e 14-15, cassati da F. 33, non sono virgolettati.
- A. Dam. *Lagrimette alle pupille* || *Ma se poi aver non puoi*
- III.5 F. 33 R. Rus. A. 1^a si legge per seconda perché prima di essa è stato aggiunto il fascicolo contenente A. 2^a.
- A. 1^a Rus. *Cara sorte di chi nata* || *Nel suo povero beata*. La seconda strofa è cassata e i fogli che contengono la prima sono cuciti fra di loro al margine per nascondere il testo.
- A. 2^a Rus. *Io son fra l'onde* || *Perdo la stella*
- A. 2^a *Io son fra l'onde*
d'irato mare
e ognor vacilla

*e si confonde
questo mio cor.*

*Perdo la stella
che in ciel appare
e lieta brilla
e la procella
prende vigor.*

	Lib. 20a	R. = A. Rus. <i>Cara sorte di chi nata Nel suo povero beata</i>
III.3	Lib. 20b	R. = A. Rus. <i>Cara sorte di chi nata Nel suo povero beata</i>
III.6	F. 33	R. Ros., Zel., Mel.
	Lib. 20a	R. =
III.4	Lib. 20b	R. =
III.7	F. 33	R. Zel., Ros.
	Lib. 20a	A. Ros. <i>Con cento e cento baci E a te dovrò dell'alma</i> R. = A. Ros. <i>Con cento e cento baci E a te dovrò dell'alma</i>
III.5	Lib. 20b	R. = A. Ros. <i>Con cento e cento baci E a te dovrò dell'alma</i>
III.8	F. 33	R. Zel. Le ultime due bb. del R., corrispondenti al vs.6, si trovano sul fascicolo aggiunto che riporta A. 2 ^a (seconda aria scritta per questa scena); segue A. 1 ^a prima della quale è riscritta la conclusione del R. A. 1 ^a Zel. <i>Sia conforto alle tue piaghe Chi ben ama solo brama</i> A. 2 ^a Zel. <i>Lo splendor ch'ha sul volto il mio bene Che se resta il german senza regno</i>
	Lib. 20a	R. ≈ Vs.6: <i>faccia te lieta, o i mali tuoi men morti</i> , dove F. 33: <i>se non è 'l tuo, faccia tuoi mal men forti</i> . A. Zel. <i>Sia conforto alle tue piaghe Chi ben ama solo brama</i>
III.6	Lib. 20b	R. ≈ Vs.6: <i>faccia te lieta, o i mali tuoi men morti</i> , dove F. 33: <i>se non è 'l tuo, faccia tuoi mal men forti</i> . A. Zel. <i>Lo splendor ch'ha sul volto il mio bene E se resta il german senza regno</i>
III.8 (sic)	F. 33	La scena è nuovamente numerata come ottava.
		R. Dam., Mam., Rus. (di sole cinque battute, tre versi).
III.9	Lib. 20a	R. = dei 24 vss. di cui consta la scena, solo i vss.5-7 non sono virgolettati, e corrispondono a quanto si trova in F. 33.

- III.7 Lib. 20b R. = dei 24 vss. di cui consta la scena, solo i vss.5-7 non sono virgolettati, e corrispondono a quanto si trova in F. 33.
- III.9 F. 33 R. Zel., Ros., Mel. (manca il coro finale, che probabilmente è stato tolto da questa partitura e inserito alla fine di F. 34, partitura del *Giustino*; i punti di contatto della partitura di questo coro infatti sono maggiori con il libretto de *La verità in cimento* che con quello del *Giustino*).⁵
- III.10 Lib. 20a R. = Vss.6-7 (prima metà), 13-14, 24-33 (prima metà), 42-43, 46, 49-67, virgolettati, non compaiono in F. 33.
Coro. *Dopo i nemi e le procelle* || *E nel ciel talor le stelle*
- III.8 Lib. 20b R. = Vss.6-7 (prima metà), 13-14, 24-33 (prima metà), 42-43, 46, 49-67, virgolettati, non compaiono in F. 33.
Coro. *Dopo i nemi e le procelle* || *E nel ciel talor le stelle*

LA VERITÀ IN CIMENTO: CONCORDANZE DELLE SCENE, atto III

F. 33	Lib. 20a	Lib. 20b
III.1	III.1	
III.2	III.2	
III.3	III.3	III.1
III.4	III.4	III.2
III.5	III.5	III.3
III.6	III.6	III.4
III.7	III.7	III.5
III.8	III.8	III.6
III.8 (sic)	III.9	III.7
III.9	III.10	III.8

LA VIRTÙ TRIONFANTE DELL'AMORE E DELL'ODIO OVERO IL TIGRANE, 1724

RV 740; Roma, Teatro Capranica, carnevale 1724; partitura Torino, Giordano 37, cc.2r-56r.

Prima opera per il carnevale del Teatro Capranica, nella seconda stagione teatrale che Vivaldi trascorse a Roma. Si tratta di un pasticcio; l'atto primo e gli intermezzi sono di Benedetto Micheli, l'atto secondo

è di Vivaldi, il terzo di Nicola Romaldi. Verrà qui esaminato il solo atto secondo. Le poche discrepanze riscontrate fra le due fonti sono da imputarsi alla loro diversa natura e alle diverse finalità cui erano destinati il libretto a stampa e la partitura, e non ad una vera rielaborazione.

Abbreviazioni:

G. 37 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n.37.

Lib. 24 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1724 al Teatro Capranica di Roma.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Mitridate = Mit.

Tigrane = Tig.

Cleopatra = Cle.

Oronte = Oro.

Apamia = Apa.

Clearte = Clr.

Arbante = Arb.

Atto Scena	Fonte	
II.1	G. 37	R. Cle. A. Cle. <i>Qui mentre mormorando</i> <i>E dall'aure scherzando</i> . La seconda strofa è cassata e non riscritta, ma leggibile.
	Lib. 24	R. = A. Cle. <i>Qui mentre mormorando</i> <i>E dall'aure scherzando</i>
II.2	G. 37	R. Tig., Apa., Oro., Cle.
	Lib. 24	R. ≈ Vs.6, endecasillabo: <i>e non m'uccido ancora? Ancor non moro?</i> , dove in G. 37, settenario: <i>e non m'uccido ancora?</i>
II.3	G. 37	R. Mit., Tig., Apa., Oro., Cle. A. Tig. <i>Mi vedrai con lieta fronte</i> <i>Caderò vile trofeo</i>
	Lib. 24	R. ≈ Vs.4: Tig. <i>Signor...Mit. Ami in Oronte</i> , dove G. 37: Tig. <i>Signor... Mit. Temi in Oronte</i> . A. Tig. <i>Mi vedrai con lieta fronte</i> <i>Caderò vile trofeo</i> . Vs.3: <i>Sì, per te volto adorato</i> , dove G. 37: <i>Sì, per te bel volto amato</i> (ma alla seconda ripetizione <i>Sì, per te volto adorato</i>).

- II.4 G. 37 R. Mit., Cle., Apa., Oro.
 A. Cle. *Squarciami pure il seno* || *Ferro o veleno*
 R. Mit., Apa., Oro.
 A. Mit. *Care pupille* || *Voi m'accendete*. L'aria è messa in musica due volte di seguito; della prima versione mancano le battute finali; la seconda versione è preceduta dagli ultimi quattro versi del R. riscritti, e priva dei primi due versi della seconda strofa, il cui incipit è quindi *Come vi piace*.
 R. Oro., Apa.
 A. Oro. *Se lascio d'adorare* || *Ma fin che viverò*
 R. Apa.
 A. Apa. *In quella solo, in quella* || *Da quella il proprio fato*
 Lib. 24 R. =
 A. Cle. *Squarciami pure il seno* || *Ferro o veleno*
 R. =
 A. Mit. *Care pupille* || *Voi m'accendete*
 R. =
 A. Oro. *Se lascio d'adorare* || *Ma fin che viverò*
 R. =
 A. Apa. *In quella solo, in quella* || *Da quella il proprio fato*
- II.5 G. 37 R. Tig.
 Lib. 24 R. =
- II.6 G. 37 R. Clr., Tig.
 A. Clr. *Oh quante lagrime* || *Che ferma e stabile*
 Lib. 24 R. ≈ Vs.24: *È vano ogni tuo dir: torna al mio bene*, dove G. 37: *È vano ogni consiglio: torna al mio bene* (lapsus di Vivaldi, che ripete la parola «consiglio» del verso precedente, e rende questo verso ipermetro).
 A. Clr. *Oh quante lacrime* || *Che ferma e stabile*
- II.7 G. 37 R. Tig., Apa.
 A. Apa. *Ti lascio, o core ingrato* || *Per te spira il mio seno*
 R. Tig.
 Lib. 24 R. =
 A. Apa. *Ti lascio, o core ingrato* || *Per te spira il mio seno*
 R. =
- II.8 G. 37 R. Cle., Tig.
 A due Cle., Tig. *Abi partenza, abi doglia amara* || *Questo pegno, anima mia*. L'aria è stata modificata inserendovi pagine nuove e cucendone alcune vecchie, pare con l'intento di cassare la seconda strofa.
 Lib. 24 R. =

A due Cle., Tig. *Abi partenza, abi doglia amara* || *Questo pegno, anima mia*

- II.9 G. 37 R. Cle., Oro.
Lib. 24 R. =
- II.10 G. 37 R. Mit., Cle., Oro. Segue l'indicazione *Aria*, ma l'aria non c'è, e nemmeno lo spazio per supporre che sia stata levata; piuttosto deve essere stata aggiunta all'ultimo momento, e mai inserita nella partitura.
Lib. 24 R. =
A. Mit. *Sin che tronca non vedrassi* || *Se non spira esanguè l'alma*
- II.11 G. 37 R. Oro., Cle.
A. Cle. *Lascierà l'amata salma* || *Sentirà dirsi fastosa*. L'aria inizialmente aveva un altro testo che è stato cancellato e sostituito con quello che riporta anche il libretto.
Lib. 24 R. Oro.
R. =
A. Cle. *Lascierà l'amata salma* || *Sentirà dirsi fastosa*
R. =
- II.12 G. 37 R. Arb., Oro.
Lib. 24 A. Oro. *Farà la mia spada* || *A giusta vendetta*
R. =
A. Oro. *Farà la mia spada* || *A giusta vendetta*
- II.13 G. 37 R. Tig., Clr., Oro.
Lib. 24 R. =
- II.14 G. 37 R. Cle., Tig.
Lib. 24 A. Tig. *Solca il mar e nel periglio* || *Mira il lacero naviglio*
R. ≈ Vs.4: *nella torva tua fronte*, non c'è in G. 37. Vs. 5 (penultimo): *Gl'oltraggi che mi fé più non attendo*, dove G. 37: *Gl'oltraggi che mi fé più non rammento*, lezione più probabile sia per il senso che per la rima col verso successivo.
A. Tig. *Solca il mar e nel periglio* || *Mira il lacero naviglio*

GIUSTINO, 1724⁶

RV 717; Roma, Teatro Capranica, carnevale 1724; partitura Torino, Foà 34, cc.2r-184v.

Secondo contributo che Vivaldi diede quell'anno al carnevale del Teatro Capranica. La partitura deve essere stata assemblata in gran fretta, come farebbe supporre la gran copia di materiale ripreso da opere anteriori. Risultano infatti ben sedici testi presenti già in libretti precedenti; secondo Strohm i brani ripresi sono almeno ventitre,⁷ compresi quelli di cui è stata ripresa solo la musica.

Abbreviazioni:

F. 34 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n.34.

Lib. 24 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1724 al Teatro Capranica di Roma.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Anastasio = Ans.

Arianna = Ari.

Giustino = Giu.

Leocasta = Leo.

Vitaliano = Vit.

Andronico = Adr.

Amanzio = Ama.

Polidarte = Pol.

(Fortuna = For., non indicata fra i personaggi nel Lib. 24, presente solo in I.5)

Atto Fonte
Scena

I.1	F. 34	R. Ari. Coro, Ari. <i>Viva Augusto eterno impero</i> <i>Goda il mondo il secol d'oro</i>
		R. Ans. Coro, Ans. <i>Viva Arianna e 'l suo bel core</i> <i>Bella pace scendi a noi</i>
	Lib. 24	R. Ama., Ari., Ans. R. = Coro, Ari. <i>Viva Augusto eterno impero</i> <i>Goda il mondo il secol d'oro</i> R. =

Coro, Ans. *Viva Arianna e 'l suo bel core* || *Bella pace scendi a noi*

R. =

- I.2 F. 34 R. Pol., Ari., Ama., Ans.
A. Ans. *Un vostro sguardo* || *Da sì bel dardo*
Lib. 24 R. =
A. Ans. *Un vostro sguardo* || *Da sì bel dardo*. Vs.4: *aste guerriere*, dove F. 34: *spade guerriere* (ma la seconda volta anche F. 34: *aste*).
- I.3 F. 34 R. Ari.
A. Ari. *Da' tuoi begl'occhi impara* || *Della mia fede, o caro*
Lib. 24 R. =
A. Ari. *Da' tuoi begl'occhi impara* || *Della mia fede, o caro*
- I.4 F. 34 L'inizio della scena è preceduto da un testo senza musica che non è riportato dal libretto.
*Misero è ben colui che dopo nato,
quando il primo vigor si sente appena,
fra le spine d'un campo è destinato
su l'aratro a passar di pena in pena.*
*O quanto meglio fora in campo armato
morte incontrar nella guerriera scena!
Vivrebbe il nome almen dopo quel giorno,
di bella gloria eternamente adorno.*
- R. Giu.
A. Giu. *Bel riposo de' mortali* || *A me vieni, a me che stanco*. Nove battute della prima parte, e tutta la seconda strofa, sono cassate e non sostituite.
Lib. 24 R. =
A. Giu. *Bel ristoro de' mortali* || *A me vieni, a me che stanco*
- I.5 F. 34 Non c'è indicazione di scena.
R. For.
A. For. *Della tua sorte* || *Ma se un istante*, messa in musica due volte di seguito.
R. Giu. (bb.1-7 sono cassate, come la fine dell'aria precedente, per l'inserzione di un fascicolo contenente un'aria sostitutiva sullo stesso testo; quindi hanno dovuto essere riscritte dopo l'aria aggiunta).
Lib. 24 R. =
A. For. *Della tua sorte* || *Ma se un istante*
R. =

- I.6 F. 34 R. Leo. Giu.
A. Leo. *Nacque al bosco e nacque al prato* || *Così ancora il tuo valore*
Lib. 24 R. =
A. Leo. *Nacque al bosco e nacque al prato* || *Così ancora il tuo valore*
- I.7 F. 34 R. Ari., Ama.
Lib. 24 R. =
- I.8 F. 34 R. Ans., Adr., Ari., Ama.
A. Ari. *Sole degl'occhi miei* || *Quel fulgido splendore*
R. Ama., Ans. Le ultime sei battute, con cadenza in *si*, corrispondenti ai vss.7 (seconda metà)-10, sono cassate e riscritte, ma con cadenza in *do*, sul fascicolo aggiunto subito dopo; quest'ultimo contiene un'aria da considerare come sostitutiva della seconda aria della scena, anche se è l'unica presente; essa mostra numerose correzioni e fra l'altro vi sono cassate le prime parole della seconda strofa.
A. Ama. *La gloria del mio sangue* || *Spero che possa tanto*
R. Ans.
A. Ans. *Vedrò con mio diletto* || *E se dal caro oggetto*
Lib. 24 R. =
A. Ari. *Sole degl'occhi miei* || *Quel fulgido splendore*. Vs. 3: *e quel tuo volto amabile*, dove F. 34: *e il tuo bel volto amabile* (ma la seconda volta anche F. 34 come il libretto).
R. =
A. Ama. *La gloria del mio sangue* || *Spero che possa tanto*
R. =
- I.9 F. 34 R. Leo., Giu., Adr.
Lib. 24 R. =
- I.10 F. 34 R. Ans., Leo., Giu., Adr. Fra i vss.10-11 del Lib. 24 la partitura riporta i seguenti:
(Ans.) *che prode in mio soccorso / lottando con le belve / sbranò i mostri più crudi entro le selve.*
Lib. 24 R. ≈ (uguale, ma con l'unica eccezione dei tre vss. mancanti).
A. Ans. *Non si vanti un'alma audace* || *Per punir quel contumace*; tutta l'A. è virgolettata e non si trova in F. 34.

- I.11 F. 34 R. Giu.
A. Giu. *Allor che mi vedrò || E se mai caderò*
R. Leo., Adr.
A. Leo. *No bel labro men sdegnoso || Quel piacer ch'io sento al cor*
- Lib. 24 R. =
A. Giu. *Allor che mi vedrò || E se mai caderò*
R. ≈ Vs.7: *Amor te'l vieta? (amore)*, dove F. 34: *Amor te'l vieta? (Che sento!) Amore*.
A. Leo. *No bel labro men sdegnoso || Quel piacer ch'io sento al cor*
- ? F. 34 La scena non porta numero. Di qui in poi le due fonti sono sfasate di un numero di scena fino alla fine dell'atto.
R. Adr.
A. Adr. *È pur dolce ad un'anima amante || Il vedere l'amato sembante*
- I.12 Lib. 24 R. =
A. Adr. *È pur dolce ad un'anima amante || Il vedere l'amato sembante*
- I.12 F. 34 A. Vit. *All'armi, o guerrieri*
R. Pol., Vit., Ari.
A. Vit. *Vanne sì, superba, vè || Aspe sordo e duro scoglio*
- I.13 Lib. 24 A. Vit. *All'armi, o guerrieri*. Vss.2-3: *Bisanzio v'aspetta. / Già stringo l'acciaro*, dove F. 34: *Bisanzio ci aspetta. / Già stringo la spada* (ma alla ripetizione anche F. 34: *Già stringo l'acciaro*).
R. ≈ Vs.27: *l'imperial diadema*, dove F. 34: *il reale diadema*. Vs.32: *vuole tutto il mio sdegno*, dove F. 34: *vuole tutto il mio sangue*. Vs.48: *vanta tutto il poter di tua fierezza*, dove F. 34: *mostra tutto il poter di tua fierezza*. Vs. 70: *le vaste offerte e 'l temerario amore*, dove F. 34: *le vaste offerte e 'l temerario ardore*.
A. Vit. *Vanne sì, superba, vè || Aspe sordo e duro scoglio*
- I.13 F. 34 R. Pol., Ari., Vit.
- I.14 Lib. 24 R. = Vss.14-20, virgolettati, si trovano invece regolarmente in F. 34, senza alcun contrassegno; in questo caso le virgolette servono ad enfatizzare il testo, che sarà poi in parte ripreso in II.11 (vedi alla scheda relativa).
A. Ari. *Mio dolce amato sposo || E tutto il dolor mio*

- II.1 F. 34 R. Ans., Giu.
 A. Ans. *Sento in seno ch'in pioggia di lagrime* || *Ma, mio core, tralascia di piangere*. La fine dell'aria è cassata e i fogli che la contenevano erano stati cuciti fra loro al margine.
Sento in seno ch'in pioggia di lagrime
Si dilegua l'amante mio cor.
Ma, mio core, tralascia di piangere
ch'il tuo pianto non scema il dolor.
- Lib. 24 R. =
- II.2 F. 34 R. Pol., Ari.
 A. Pol. *Ritrosa bellezza* || *Vago volto ch'innamora* (nella prima strofa, anche: *vezzosa bellezza*).
 Lib. 24 R. =
 A. Pol. *Ritrosa bellezza* || *Vago volto ch'innamora*. Vs.3: *o sorte non ha*, dove F. 34: *o fortuna non ha*, ipermetro, sempre ad ogni ripetizione.
- II.3 F. 34 R. Ari., Giu. L'accompagnato iniziale è scritto due volte in versione leggermente diversa.
 A. Ari. *Per me dunque il ciel non ha*
 Lib. 24 R. =
 A. Ari. *Per me dunque il ciel non ha*. Vs.3: *Ah, signor, donami aita!*, dove F. 34: *Cavalier, donami aita!*
- II.4 F. 34 R. Ans., Ari.
 A due Ans., Ari. *Mio bel tesoro* || *Cessate, o pene*
 R. Ans., Giu., Ari.
 Lib. 24 R. =
 A due Ans., Ari. *Mio bel tesoro* || *Cessate, o pene*
 R. =
- II.5 F. 34 R. Ama., Ans., Giu., Ari.
 A. Ari. *Per noi soave e bella* || *La calma più serena*
 Lib. 24 R. =
 A. Ari. *Per noi soave e bella* || *La calma più serena*
- II.6 F. 34 R. Vit., Pol.
 A. Vit. *Quel torrente che s'inalza* || *Così un barbaro desio*
 Lib. 24 R. =
 A. Vit. *Quel torrente che s'inalza* || *Così un barbaro desio*
- II.7 F. 34 R. Leo., Adr.
 Lib. 24 R. =

- II.8 F. 34 R. Ari., Leo., Adr.
 A. Adr. *Più bel giorno e più bel fato* || *Il piacer sempre più grato*
 R. Ari., Leo.
 A. Leo. *Senti l'aura che leggiara* || *Gigli e rose, onde superba*
 R. Ari.
 A. Ari. *Augelletti garruletti* || *Ma dubbioso l'amor mio*.
 All'interno del fascicolo contenente quest'aria ne è inserito un altro contenente l'A. *Su l'altar di questo nume* || *Cento poi con bel costume* (II.9) mancante dell'inizio, che si trova alla scena successiva dopo la fine di una altra versione musicale dello stesso testo.
- Lib. 24 R. =
 A. Adr. *Più bel giorno e più bel fato* || *Il piacer sempre più grato*. Vs.4: *giunse al cor che pria penò*, dove F. 34: *giunse al cor che più penò*.
 R. ≈ Vs.10 (ultimo): *mi porto a render pago il voto mio*, dove F. 34: *mi porto a render pago il bel desio*.
 A. Leo. *Senti l'aura che leggiara* || *Gigli e rose, onde superba*. Vs.4: *va spiegando il suo piacer*, dove F. 34, alla terza e quarta ripetizione: *va spiegando il suo goder*.
 R. ≈ Vs.9 (ultimo): *ch'è in uno la mia gioia e 'l mio tormento*, dove F. 34: *ch'è in uno la mia pena e il mio tormento*.
 A. Ari. *Augelletti garruletti* || *Ma dubbioso l'amor mio*
- II.9 F. 34 A. Ans. *Verdi lauri, cingetemi il crine* || *Già degl'empì sull'alte ruine*
 R. Giu., Vit., Ans.
 A. Giu. *Su l'altar di questo nume* || *Cento poi con bel costume*. Messa in musica due volte di seguito (qui se ne legge una versione intera seguita dall'inizio di una prima strofa; il resto dell'aria è finito nella scena precedente); vedi scheda II.8.
- Lib. 24 A. Ans. *Verdi lauri, cingetemi il crine* || *Già degl'empì sull'alte ruine*
 R. ≈ Vs.4: *fermo il soglio s'innalza al mio piè*, dove F. 34: *fermo scoglio s'innalza al mio piè*.
 A. Giu. *Su l'altar di questo nume* || *Cento poi con bel costume*
- II.10 F. 34 R. Ans., Ama.
 A. Ama. *Candida fedeltà* || *Spera signor, chi sa?*
 R. Ans.
 A. Ans. *Taci per poco ancora* || *Quel bel che t'innamora*

- Lib. 24 R. ≈ Vss.9-10 (vs.9 ipermetro): *soffrir no'l puote. Io temo, io temo / che abbattuto un rubelle*, dove F. 34 conta due vss. in più: *soffrir no'l puote. Io temo / più il vincitor del vinto. / Io temo, io temo / che abbattuto un rubello.*
A. Ama. *Candida fedeltà || Spera signor, chi sa?* Vs.3: *al desiato amor*, dove F. 34: *al desiato onor.*
R. =
A. Ans. *Taci per poco ancora || Quel bel che t'innamora*
- II.11 F. 34 R. Ari., Vit. Le parole dei vss.26-29, alle bb.36-40, sono sottolineate.
A. Vit. *Quando serve alla ragione || Ma se poi cieca s'op-pone*
- Lib. 24 R. = Vss.26-29, virgolettati non per espungerli, ma per enfatizzarli, in quanto citazione dei vss.14-17 di I.14.
A. Vit. *Quando serve alla ragione || Ma se poi cieca s'op-pone.* Vs.3: *è dover, non è viltà*, dove F. 34: *è dover, non crudeltà* la prima volta, alternando poi, nella prima esposizione, *viltà e crudeltà.*
- II.12 F. 34 R. Ans., Ari., Ama.
A. Ans. *Se all'amor ch'io porto al trono || Del regnare il gran disegno.* Scritta su un fascicolo aggiunto cucendolo ai margini di quello che presumibilmente contiene l'aria precedentemente scritta per questa scena, che così risulta coperta e non leggibile.
R. Ari.
A. Ari. *Dalle gioie del cor amor pendea || Quand'ecco, ecco che amore, o meraviglia! || Quindi allor fu ch'il pargolletto nume*
- Lib. 24 R. =
A. Ans. *Se all'amor ch'io porto al trono || Del regnare il gran disegno*
R. =
A. Ari. *Dalle gioie del cor amor pendea || Quand'ecco, ecco che amore, o meraviglia! || Quindi allor fu ch'il pargolletto nume*
- II.13 F. 34 R. Adr., Leo., Giu.
A. Leo. *Sventurata navicella || Ma infelice io non credea*
R. Giu.
A. Giu. *Ho nel petto un cor sì forte || Amo il rischio e non pavento*
- Lib. 24 R. ≈ Vs.28: *tentò la fuga il rapitor crudele*, dove F. 34: *tentò la forza il rapitor crudele.*
A. Leo. *Sventurata navicella || Ma infelice io non credea.*

Rispetto a F. 34 manca il secondo verso: *se mai giunge a naufragar.*

R. =

A. Giu. *Ho nel petto un cor sì forte || Amo il rischio e non pavento.* Vs.3: *Infida sorte*, dove F. 34: *fra perigli infida sorte.*

- III.1 F. 34 R. Vit., Adr.
A. Vit. *Il piacer della vendetta || Sento al sen l'onor che dice*
Lib. 24 R. =
A. Vit. *Il piacer della vendetta || Sento al sen l'onor che dice*
- III.2 F. 34 R. Ari., Giu., Ama.
A. Giu. *Zefiretto, che scorre nel prato || Così un'aura di cieco sospetto*
R. Ari.
A. Ari. *Quell'amoroso ardor || Teme la mia costanza* (fra le due strofe si legge un inizio di scena cassato).
Lib. 24 R. =
A. Giu. *Zeffiretto, che scorre nel prato || Così un'aura di cieco sospetto*
R. =
A. Ari. *Quell'amoroso ardor || Teme la mia costanza*
- III.3 F. 34 R. Ans., Ama., Giu., Ari., Leo. Segue l'indicazione *Aria per Anas.*, ma l'aria non c'è.
Lib. 24 R. ≈ Vss.48-49: *A man più che plebea / il colpo è destinato. Or vanne, iniquo*, dove F. 34: *Al carnefice infame / destinata è tal opra. Or vanne, iniquo.*
A. Ans. *Di re sdegnato || Parto, ma intanto*
- III.4 F. 34 R. Leo., Giu.
A. Giu. *Il mio cor già più non sa || Ma non vuol ch'in libertà*
R. Leo.
A. Leo. *Senza l'amato ben || O lieto ei viva ancor*
Lib. 24 R. =
A. Giu. *Il mio cor già più non sa || Ma non vuol che in libertà*
R. =
A. Leo. *Senza l'amato ben || O lieto ei viva ancor*
- III.5 F. 34 R. Ama.
A. Ama. *Si, vò a regnar || Stringi e accarezza*

- Lib. 24 R. =
A. Ama. *Si, vò a regnar* || *Stringi e accarezza*
- III.6 F. 34 R. Giu., Vit., Adr. Segue l'indicazione *Scena 8ª Amanzio solo*, e un inizio di un'aria con trombe, per Ama., con le parole *Or che [cinto ho il crin d'alloro, vedi III.8]*; poi le ultime tre battute e mezza del R. sono riscritte al verso della carta successiva, seguite dall'indicazione *Aria* (ma l'aria non c'è) e poi dall'inizio di III.7.
- Lib. 24 R. =
- III.7 F. 34 R. Leo., Ari.
A. Ari. *Sentire che nel sen* || *Vedersi abandonar* || *Catene e pene* (una quarta strofa è ottenuta dalla combinazione delle altre). Segue nuovamente la fine del R. precedente.
- Sentire che nel sen
il cor piagato sta,
e dell'amato ben
più non aver pietà.*
- Vedersi abandonar
da chi fu pria fedel,
e non poter sperar
mercé da un infedel,
quest'è sì gran dolor
che ti fa ingiusto amor.*
- Catene e pene
saran pur dolci ancor
se chi fu pria amoroso,
or fosse almen pietoso
al fiero mio dolor.*
- (Saria pur dolce al cor
sentire che nel sen
il cor legato sta,
se chi fu già amoroso,
or fosse almen pietoso
al fiero mio dolor.)*
- Lib. 24 A. Ari. *La cervetta timidetta* || *Così spera anche il mio core*
R. =
A. Ari. *La cervetta timidetta* || *Così spera anche il mio core*
- III.8 F. 34 A. Ama. *Or che cinto ho il crin d'alloro* || *Speri il mondo i giorni d'oro* (alla fine di III.6 c'è l'inizio di un'altra aria)

- su questo testo, ma con trombe e tamburi, mentre questa è con oboi e corni).
R. Ama.
- Lib. 24 A. Ama. *Or che cinto ho il crin d'alloro* || *Speri il mondo i giorni d'oro*
R. ≈ Vs.4: *Anastasio e Arianna a me davante*, dove F. 34: *Anastasio ed Arianna alle mie piante*.
- III.9 F. 34 R. Ans., Ari., Ama.
Lib. 24 R. =
- III.10 F. 34 R. Giu., Vit., Adr., Ans., Ari., Ama.
A due Ari., Ans. *In braccio a te la calma* || *In sen di te mia vita*
Lib. 24 R. =
A due Ari., Ans. *In braccio a te la calma* || *In sen di te mia vita*
- III.11 F. 34 R. Pol., Leo.
A. Leo. *Lo splendor ch'a sperare m'invita* || *Or sereno e benigno scintilla*
Lib. 24 R. ≈ Vss.13-14: *di Giustino il trionfo, e la sconfitta / d'Amanzio, e che fia questo*, dove F. 34: *di Giustino il trionfo, ed il ritorno / la sconfitta d'Amanzio, e che fia questo*.
A. Leo. *Lo splendor ch'a sperare m'invita* || *Or sereno e benigno scintilla*
- III.12 F. 34 R. Ans., Ari., Adr., Vit., Giu., Pol., Leo.
Coro. *Dopo i nemi e le procelle* || *E nel ciel talor le stelle*
Lib. 24 R. ≈ Manca l'intonazione del «Coro del popolo» alla fine del recitativo: *Viva Giustino, Giustino Augusto viva*.
Coro. *Dopo i nemi e le procelle* || *E nel ciel talor le stelle*. Vs.2: *scherza l'onda al mare in seno*, dove F. 34: *il sereno appare al fin* (n.b. il testo di F. 34 corrisponde a quello del lib. de *La verità in cimento*).

¹ *Filippo re di Macedonia*, RV 715, terzo atto (atti primo e secondo di Giuseppe Boniventi), Teatro S. Angelo, carnevale 1721; *La Silvia*, RV 734, Teatro Nuovo Ducale di Milano, 26 o 28 agosto 1721; *Ercole sul Termidonte*, RV 710, Teatro Capranica, carnevale 1723. Vedi K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991, pp. 36-39.

² Non si dà la collocazione dei libretti che sono tutti citati in A.L. BELLINA-B. BRIZI-M.G. PENSA, *I libretti vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1982.

³ Una analisi approfondita dello stato di questa partitura si trova in P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977, pp. 104-119.

⁴ Alla distinzione in 51a, 51b, 51c che si trova in A.L. BELLINA-B. BRIZI-M.G. PENSA, *op.cit.*, pp.116-118 (cui si rimanda per ogni ulteriore precisazione sui libretti e i loro luoghi di conservazione) si fa corrispondere: Lib. 20a (= 51a), Lib. 20b (= 51b e 51c). La distinzione in tre varianti 51a, 51b, 51c sarebbe qui superflua, dato che 51b e 51c differiscono solo per l'ortografia del nome del dedicatario (e i titoli dello stesso), che in 51b e 51a è uguale, e concordano in ogni punto per il testo (all'infuori del testo della dedica, uguale in 51a e 51b).

⁵ Vedi P. RYOM, *op. cit.*, p. 115.

⁶ È una delle pochissime opere di Vivaldi che abbia goduto di un'edizione critica; vedi *Antonio Vivaldi. Giustino*, a cura di R. Stroh, Ricordi, Milano, 1991, a cui si rimanda per più ampie informazioni.

⁷ R. STROHM, *Giustino di Antonio Vivaldi. Introduzione, note e apparato critico*, Ricordi, Milano, 1991, p. 68.

Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. III: "La verità in cimento"; "La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero Il Tigriane"; "Giustino" (Summary)

In 1720 Vivaldi returned from Mantua to Venice, where, in October, *La verità in cimento* was staged. His operatic activity spread: not long after his return, he obtained a letter of recommendation for Rome, where he was to receive commissions for carnival operas. Between *La verità in cimento* (S. Angelo, autumn 1720) and *Giustino* (Capranica, carnival 1724) Vivaldi worked on three further operas, of whose music only fragments survive, plus a pasticcio, *Il Tigriane*.

The three operas discussed here were all produced in only one season, and for that reason are transmitted by a single libretto, albeit with a number of variants in the case of *La verità in cimento*. The modifications they underwent, which were sometimes substantial, thus arose either in the course of their composition or during their run on the stage.

The major discrepancies occur in the third act of *La verità in cimento*. Its autograph betrays many signs of alteration and contains several inserted folios with new arias, distinguishable by their hastier and less orderly handwriting. The libretto for the autumn production of 1720 exists in two variant states corresponding in part to the changes made to the score.

The pasticcio *Il Tigriane* was the first carnival opera produced at the Capranica theatre in 1724. Its first act and the comic intermezzi were composed by Benedetto Micheli; Vivaldi contributed the second act, Nicola Romaldi the third. Only the second act is examined here. The few divergences between the two sources (score and libretto) are the product of their different nature and destination rather than evidence of actual reworking.

Giustino was Vivaldi's second contribution to the carnival of 1724 at the Capranica theatre; it had no revivals, but it contains many movements borrowed from earlier works. In all, sixteen texts for closed numbers are taken from older librettos, but the borrowed movements number at least twenty-three, including some for which only the music was re-utilised.

Some Remarks on Vivaldi's "Amsterdam concerto" (RV 562a)

Rudolf Rasch

One of the most remarkable compositions by Vivaldi – at least in Dutch eyes – is the concerto RV 562a, a "Concerto grosso" for solo violin, two oboes, two horns, timpani and strings performed in Amsterdam during the festivities marking the occasion of the centenary of the Amsterdam Municipal Theatre (Schouwburg) on 3 January 1738 and possibly the succeeding days. In an earlier volume of this journal Kees Vlaardingbroek described very fully the circumstances under which the performances took place as well as the relationship between the "Amsterdam concerto" and its companion-cum-ancestor RV 562, a concerto known from a manuscript copied in Venice about twenty years previously by Pisendel.¹ A fortuitous small discovery as well as some additional peripheral observations enable me to add a few points to Vlaardingbroek's article. In the lines that follow a knowledge of this article is assumed.²

I begin with the fortuitous discovery. Going through the "Amsterdamsche Courant" for an entirely different purpose, I came across the following advertisement in the issue for Tuesday 20 July 1751:

JOAN FREDRIK GRONEMAN zal morgen wederom Concert geven in de Vauxhall op de Weg van den Overtoom, en laten executeeren de Concerten van Vivaldi, expres gecomponeerd voor de Schouwburg op het Jubeljaer, en zedert die tyd niet weer gespeeld, en zal driemaal in de week's Maendags, Woensdags en Saterdag daer meede continueeren; ook zal voor een premie van f 25 een Mast beklommen werden, en kunnen de gene die daer toe bekwaem zyn zig by hem adresseeren.

Johan Frederik Groneman will give a concert again tomorrow in the Vauxhall on Overtoom Road, at which will be performed the concertos by Vivaldi composed expressly for the Schouwburg in its jubilee year and not played again since then, and he will continue with the same three times weekly, on Mondays, Wednesdays and Saturdays; additionally, a [greasy] pole may be climbed for a prize of f 25, and those who are able to do this can make themselves known to him [Groneman].

This advertisement naturally needs explanation. We begin with Groneman. Johan Frederik Groneman belongs to a large dynasty of Dutch musicians of German extraction, at least ten of whose members

are known to have been organists, violinists or military musicians in various places in the Dutch Republic during the eighteenth century. (The surname often occurs in the spelling Groeneman.) In the 1730s four brothers by the name of Groneman, all coming from Cologne and all musicians, among them Johan Frederik, settled in the Dutch Republic, notably at Utrecht and Leiden. Johan Frederik's brother Johannes Albertus Groneman, from 1643 until his death in 1778 organist of the Church of Saint James in The Hague, was the most important of these musical Gronemans.³ On 15 December 1736 Johan Frederik Groneman enrolled at the University of Leiden as a musician. (Johannes Albertus Groneman had done the same on 15 February 1732 and again on 3 December 1736.) Johan Frederik must have moved to Amsterdam soon afterwards, since he married Elisabeth Brodeau there in 1741, on which occasion his age is recorded as 30.⁴ In view of the birth of eight children during the years 1642-1754, he must have lived in Amsterdam uninterruptedly during these years. Johan Frederik was buried on 15 December 1781 in Amsterdam.⁵

Not many compositions by Johan Frederik Groneman are known. The only fully authenticated compositions requiring mention are Sonatas I, IV and VI from the collective volume *VI Sonate a flauto traverso solo e violoncello o basso continuo d'alcuni famosi maestri comme di Jean Fredrick Groneman, Domenico dall'Oglio e Giuseppe San Martini ... Libro secondo* published in Amsterdam by Gerhard Frederik Witvogel as his no. 80 (c.1740).⁶ Groneman acted as a publisher himself during the late 1740s; a few editions of works by Tartini, Anton Retzel and others feature his name in the imprint. Let us turn now to the Amsterdam Vauxhall concerts.

So-called Vauxhall concerts enjoyed a brief spate of popularity in the Dutch Republic around 1750, obviously in imitation of the concerts at the London Vauxhall Gardens and other pleasure gardens, which had been popular from around 1700 onwards. At The Hague Vauxhall concerts were promoted by Ernest Sieber, innkeeper of the "Nieuw Vaux-Hall" (New Vauxhall) on the Scheveningse Weg (the road between The Hague and the coastal village of Scheveningen); they were held there for three successive summer seasons.⁷ The first season was inaugurated on Thursday 26 June 1749. Although other outdoor entertainments were included in the concerts, the musical contribution was undoubtedly a serious affair. Johannes Albertus Groneman acted as the musical director. Concerts were given three times a week: on Tuesdays, Thursdays and Saturdays. Sieber continued that opening season until 13 September 1749.

The 1750 season opened on 9 May, the 1751 season on 13 May

(with a preceding "extraordinary" concert on 4 May). The final concert of the 1751 season, planned for Saturday 11 September, was postponed until 18 September because of bad weather. No information survives on any similar concerts held in subsequent years.

That Amsterdam had its own Vauxhall concerts has hitherto gone unnoticed in the literature. They have a direct connection with the Vauxhall concerts in The Hague since they were organised by Johan Frederik Groneman, Johannes Albertus's brother. In Amsterdam Johan Frederik obviously was taking charge of both the artistic and the business side of the venture. His Vauxhall concerts were held in a wooden building in a garden behind the inn "Nieuw Roosendael" at the Overtoomse Weg (today Overtoom), which in the eighteenth century lay just outside the walls of the city of Amsterdam.

J.F. Groneman inaugurated his Amsterdam Vauxhall concerts on Monday 28 June 1751.⁸ The concerts began at 5 p.m.; the low entrance charge of f 0:11 shows that Groneman's main income was derived from the consumption of food and drinks and possibly other side-attractions. Further concerts were advertised for 3, 10, 14 and 21 July, and 3, 7, and 14 August; other concerts may have been held on different days.⁹ On 24 August the concerts were temporarily postponed because of alterations to the accommodation;¹⁰ the concerts on 9 and 11 September were the last, so far as we know.¹¹ All that we know about the 1752 season is the press announcement of its inception on 9 May¹² and a further announcement on 5 September that the musicians who had performed in the Vauxhall concerts would give a concert in Amsterdam on 8 September.

Rotterdam probably had its own Vauxhall concerts during the 1752 summer season. At least, a series of such concerts on Wednesday evenings is advertised as forthcoming from 1 June 1752 onwards at the inn commonly known as Rubroek, but now rebaptized "Nieuw Vauxhall", in Crooswijk, just outside the city limits of Rotterdam.¹³ The enterprise was organised by one Robbert Bousie (about whom nothing more is known). A subscription to the complete series of concerts cost f 10:10, while entry to single concerts cost f 1. It is not known for certain whether the concerts actually took place.

While the newspaper advertisements for the Vauxhall concerts at The Hague sometimes contain information about the music performed (including works by Handel, Corelli, J.A. Groneman and Solnitz), the advertisement quoted above that refers to the performance of Vivaldi's "jubilee" concerto is the only one to tell us anything at all about the repertoire performed at the Amsterdam Vauxhall concerts in 1751-1752. One must assume, however, that the Amsterdam repertoire did

not deviate very much from that at The Hague. After all, a Vivaldi concerto fits very well into the pattern set by Corelli, Handel etc.

The phrase in the Amsterdam newspaper advertisement that interests us most is, of course, “expres gecomponeerd voor de Schouwborg op het Jubeljaer” (composed expressly for the Schouwborg in its jubilee year). Should we believe Groneman?

I think we should indeed. It is unknown whether J. F. Groneman attended any of the 1738 centenary performances in Amsterdam; seemingly, he was not involved in the performances as a musician. But he moved to Amsterdam soon afterwards at the latest and must have met, or worked with, musicians who had played in the centenary performances. Witvogel, who published Groneman’s flute sonatas around 1740 (see above), was around the same time also the publisher of two composers whose music was played at the Schouwborg centenary: Andrea Temanza and Anton Wilhelm Solnitz.¹⁴

I believe, therefore that credence should be given to Groneman’s remark that Vivaldi’s Amsterdam concerto was composed “expressly” for the Schouwborg centenary of 1738. In a similar spirit we should accept his statement “en zedert die tyd niet weer gespeeld” (and not played again since then).

Nevertheless, we are entitled to be a little puzzled by the expression “de Concerten van Vivaldi” (the concertos – in the plural – by Vivaldi). This may be a simple mistake – newspaper advertisements are not ordinarily the most precise kind of text; or the reference might be to the entire musical content of the centenary celebrations, even though only the first work in the sequence of ten pieces was composed by the Venetian master.

If we accept the hypothesis that Groneman spoke the truth in 1751, when he stated that Vivaldi composed his Amsterdam concerto RV 562a expressly for the Schouwborg centenary, we have nevertheless to recognise, from our twentieth-century vantage point, that this was an “eighteenth-century” truth rather than an absolute one. At least the opening and final movements of Vivaldi’s concerto RV 562a had already existed for about twenty years before their despatch to Amsterdam, as their appearance among Pisendel’s copies of concertos by Vivaldi prepared by the German violinist during his sojourn in Italy demonstrates.¹⁵ However, no modern Vivaldi scholar will have difficulty in accepting that Vivaldi was capable, in 1738, of responding to a commission with an purportedly new concerto that was in reality a twenty-year-old one with a new middle movement. Vivaldi was doubtless right to judge that no one in Amsterdam was in a position to

have come across the same concerto in its earlier version and so penetrate his secret.

We do not know how the contact between Amsterdam and Vivaldi came about. But a hypothesis is possible. Several persons had the right of free admission to performances at the Amsterdam Schouwburg, among them the dramatists who provided plays for the theatre. Two of those dramatists bore the surname Feytama: Sybrand Feytama (1694-1758) and Johan Feytama (1706-1786); both were relatives of Jacob Feytama (1695-1753), from 1731 until his death Consul of the States General in Venice.¹⁶ It seems possible, therefore, that Jacob Feytama acted as an intermediary between Vivaldi and the regents of the Schouwburg. I must admit that this is at the moment pure speculation; the connection may be a pure coincidence. What is certain, however, is that diplomatic connections between the Dutch and Venetian republics were used for musical purposes during the eighteenth century. The Amsterdam publisher Michel-Charles le Cène sent the thirty copies due to the composer of the *Sonate d'intavolatura ... Opera prima* by Giovanni Battista ("Padre") Martini initially to Jacob Feytama in Venice, who then delivered them to Martini in Bologna (1742).¹⁷ A few years later, Feytama is mentioned again in correspondence between Giuseppe Valeriano Vanetti of Rovereto (South Tirol) and Emanuel-Jean de la Coste, Le Cène's successor in business, concerning the setting up of an exchange of music for resale.¹⁸ La Coste requested the Venetian envoy in The Hague, Andrea Tron (1712-1785), and the latter's secretary, Girolamo Salvioni, to forward his letters to Martini (1745).¹⁹ So it appears in no way far-fetched to imagine that the Amsterdam and Venetian Feytamas acted as intermediaries between the Amsterdam Schouwburg and Vivaldi.

Can we also answer the question why Vivaldi chose to send to Amsterdam the concerto RV 562 and not any other? I believe we can. To find an answer, we must consider another centenary that took place in the Dutch Republic less than two years before the jubilee of the Amsterdam Schouwburg: that of the University (in the language of the period: Academy) of Utrecht.

Founded in 1636, the Utrecht Academy celebrated its centenary in 1736 – more precisely, on 27 March 1736.²⁰ The celebration took place in the city's principal church (Domkerk). Its musical aspects appear to have established a kind of model for a succession of other celebratory events that occurred later in the eighteenth century. It was the deliberate intention of the organising committee of the Utrecht Academy centenary to mount a festival unprecedented in scale and character.

The focal point of this centenary was, naturally, not a theatre performance in Dutch but a learned lecture in Latin.²¹ This was attended by a select company of municipal, ecclesiastical and academic representatives. Music was provided before the lecture, during the intermission and after the lecture. Later came a banquet, during which more music was heard. The music associated with the lecture in the church was of a grand and festive kind; that played during the banquet had a more intimate, "chamber-music" character. The parallel with the musical part of Amsterdam centenary could not be more apparent.

In the course of the preparations for the Utrecht centenary it was stated explicitly that new music – that is, compositions never heard before – was required. Johann Albrecht Fischer, organist of the Lutheran Church of Utrecht, composed an *Introductio et Symphonia*; Carl Gottfried Geilfuss, another Utrecht musician, provided a cantata entitled *Hymnus saecularis*.²² The Latin words for the cantata were penned by Johan Frederik Reitz, rector of the Latin School of Utrecht and at that time secretary to the Collegium Musicum.

Especially interesting is the make-up of the orchestra in Utrecht. Fischer's *Introductio et Symphonia* is scored for two solo violins, two ripieno violins, viola, cello, double-bass, two trumpets, one *principale* (a trumpet playing only in its low register), timpani, two oboes, two horns, bassoon and organ. The instrumentation of Geilfuss's cantata is even more elaborate: in addition to four vocal parts (cantus, altus, tenor, bassus – the latter two parts also solo), there are no fewer than ten string parts (violino principale, violino primo, and violino primo ripieno; violino secondo, and violino secondo ripieno; viola prima, viola seconda and viola ripiena; violoncello; contrabasso), with added woodwind (flute, two oboes, bassoon), brass (two trumpets, two horns) and timpani.

The nucleus of the musicians assembled to perform all this music was formed by members of the Utrecht Collegium Musicum. This was primarily an ensemble of amateurs, who were reinforced by a few professional musicians occupying the vital desks: a first violinist, a continuo player, probably a first cellist and perhaps others besides. For the special occasion of the Academy centenary, additional professional musicians from other cities were engaged: Hendrik Chalon (violin), his sister Adriana Chalon (singer) and [Zacharias] Koopman (double bass) from Amsterdam; Croese (oboe) from Haarlem; [Albertus] Groneman (violin) from Leiden; "Tward" (violin) from Rotterdam; Alexis [Magito] (cello) from Gouda; George (violin) from Amersfoort. Two Italian singers came from The Hague. Six more

trumpet players (who may also have been horn players) and the timpanist were recruited from a regiment of the Arnhem garrison of the national army: that led by Willem Hendrik of Nassau Beverweert (1693-1762).²³ Contemporary descriptions state the number of participating musicians to have been sixty. If we subtract from this number the members of the Collegium Musicum (15), the external professional musicians (10) and the six military musicians, there remains a shortfall of 29, which was probably filled by local professional musicians (including Fischer, Geilfuss and the cathedral organist) and amateurs. Among those in the last category, a certain Johan van Rijn is given special credit in one of the sources; he probably acted as music director.

In three respects, an obvious parallel can be drawn between the centenaries of the Utrecht Academy and the Amsterdam Schouwburg. First, we find a similar use of music on both occasions, in relation to both its position in the programme and its character and function. Second, in both cases the musical forces were deliberately expanded to include double-reed instruments, brass and percussion (timpani), in keeping with the festive character of the occasion. Third, both celebrations supplemented local musicians with professionals recruited from elsewhere. True, there remain some unanswered questions. For neither event is it clear exactly at what point in the ceremony the designated music sounded. Similarly, both events show certain discrepancies between the compositions transmitted in surviving scores, contemporary descriptions of the musical forces involved and extant lists of the participating musicians.

Particularly interesting is the fact that several musicians participated in both events, making it a certainty that the organisers in Amsterdam were aware of what had happened in Utrecht two years previously. Hendrik Chalon, who acted as co-principal (at least) in the Amsterdam orchestra, had occupied a similar position in Utrecht the year before. Zacharias Koopman, double-bass player of the Amsterdam Schouwburg, had been brought in to strengthen the bass section in Utrecht in 1736. Adriana Chalon, a leading singer in the Amsterdam stage, had also appeared in Utrecht.

It is equally clear that Amsterdam adopted the same general policy in respect of the choice of music to be performed as Utrecht had done. No use was made of compositions that had already been published. Instead, new music was ordered from Vivaldi. With the precedent of the Utrecht centenary in mind, it was only logical that the regents of the Amsterdam Schouwburg should have asked for something festive specifically calling for oboes, trumpets, horns and

timpani. Vivaldi evidently responded by sending a copy of one of his not so numerous concertos containing parts for these instruments. Presumably, he sent it without a timpani part, leaving the task of adding one (in compliance with local wishes) to the Amsterdam musicians themselves.

The other pieces used in the 1738 Amsterdam Schouwburg centenary must have been taken from manuscript sources, presumably all available locally. De Fesch had lived in Amsterdam from about 1705 to 1725; Solnitz had just arrived; Temanza was probably domiciled there. The other items (and perhaps also those by the locally based composers just mentioned) may have reached the city initially as works submitted to its well-known music publishers Michel-Charles le Cène and Gerhard Fredrik Witvogel. Although the nine works following Vivaldi's RV 562a are scored only for strings, they still possess a "novelty" dimension, partly because of the young age of several of their composers and partly, also, because of the appearance of an emergent genre: the pre-classical symphony.²⁴

Vivaldi's opening piece, in the Amsterdam copy, is headed "Concerto grosso", which one may or may not consider an appropriate designation. The following items, two *Sinfonie à quattro stromenti* by Johann Joachim Agrell and his pupil Bernard Hupfeld, conform to the genre of the early-eighteenth-century ripieno concerto. Nos. 4 and 5 (by Willem de Fesch and Giovanni Chinzer), both entitled *Concerto à quattro stromenti*, are in reality concertos for two solo violins and ripieno strings. The anonymous no. 6 and Chinzer's no. 7, likewise headed *Concerto à quattro stromenti*, turn out to be ripieno concertos just like the two so-called *Sinfonie*, nos. 2 and 3. But the last three items – all *à quattro stromenti* but headed *Concerto*, *Sonata* and *Sinfonia* by their respective composers, Solnitz, G. B. Sammartini and Temanza – are genuine pre-classical symphonies. Their performance may represent the first appearance of the pre-classical symphony in the musical history of the Dutch Republic. Temanza was probably the first person to publish pre-classical symphonies in Amsterdam: his lost Op. 2, published by Witvogel, dates from around the same time as the Schouwburg centenary and may have included the symphony performed on that occasion. Solnitz followed suit a little later with his symphonies Opp. 1 (c.1739, Witvogel) and 3 (c.1745, Leiden).²⁵

I hope that the present small contribution has clarified two things in particular: first, that there really is a good chance that Vivaldi sent his concerto RV 562a to Amsterdam in response to a request from the regents of the Amsterdam Schouwburg (whether or not made via the

Feytama family, acting as intermediaries); second, that Vivaldi's choice of this concerto was dictated by the regents' insistence on having music that was both entirely new and fit for such a truly magnificent occasion as they considered the centenary of the foundation of their theatre to be.

¹ K. VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes on Northern Canals: Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands*, "Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 16, 1995, pp. 91-121.

² The author would like to thank Mrs A. Bos-Bliek (Boscoop, Netherlands) for commenting on an earlier draft of this article.

³ See W. H. THIJSSSE, *Albertus Groneman: Een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse muziekgeschiedenis*, "Jaarboek Die Haghe", 1949, pp. 82-113. Also see A. BOOS-BLIEK and J. WENTZ, *De trompet en het rad; de lotgevallen van de 18de-eeuwse musicus Albertus Groneman*, "Jaarboek Die Haghe", 1997, pp. 76-153.

⁴ The marriage was registered on 3 December 1740 before the city administration in Amsterdam and contracted on 15 January 1741 in the nearby village of Sloterdijk. See Amsterdam, City Archives, Baptismal, Marriage and Burial Registers, vol. 584, p. 73.

⁵ Amsterdam, City Archives, Baptismal, Marriage and Burial Registers, vol. 1060, fol. 41v.

⁶ Apparently lost; see A. DUNNING, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, Utrecht, 1966, p. 52. A London reprint by J. Cox (c.1760?) is extant.

⁷ See D.F. SCHEURLEER, *Haagsche zomerconcerten in de achttiende eeuw*, "Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", 7, 1907, pp. 280-289.

⁸ Advertisements in the "Amsterdamsche Courant" of 24 and 26 June 1751.

⁹ The dates are derived from advertisements in the "Amsterdamsche Courant" during July and August 1751.

¹⁰ "Amsterdamsche Courant", 24 August 1751.

¹¹ "Amsterdamsche Courant", 9 September 1751.

¹² "Amsterdamsche Courant", 9 May and 5 September 1752.

¹³ See the advertisements in the "Rotterdamsche Courant" of 13 and 16 May 1752. These advertisements were brought to my attention by Thiemo Wind (Houten).

¹⁴ Witvogel published all known works by Andrea Temanza: *XII Idee harmoniose a tre, due violini e violoncello o basso continuo ... Opera prima* (no. 38, c.1735; lost, but a Parisian reprint is extant); *XII Sinfonie a quattro stromenti, due violini, alto, violoncello o basso continuo ... Opera seconda* (no. 46; lost); *XII Sonate a tre, due violini, violoncello e basso continuo ... Opera terza* (no. 64, c.1738; extant). In addition, Witvogel published Solnitz's *XII Sinfonie a quattro stromenti ... Opera prima* (no. 68; c.1739).

¹⁵ K. VLAARDINGERBROEK cit., p. 98.

¹⁶ See M.P. SMISAAERT, *Onbewezen geslachtslijsten*, "De Nederlandsche Heraut", 1, 1884, pp. 61-78. The consul Jacob Feytama was a son of Willem Feytama (1664-1714), elder brother of Jacob Feytama (1667-?), the father of the playwright Johan Feytama. The father of Willem and Jacob was another Jacob Feytama (1624-1669), younger brother of Sybrand Feytama (1620-1701), the grandfather of the dramatist Sybrand Feytama. The Feytamas were a Dutch Mennonite family.

¹⁷ See Jacob Feytama's letter to Padre Martini of 24 November 1742; A.

SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, Pendragon Press, New York, 1979, p. 680, no. 5835. The "illegible signature by a functionary of the Customs" (Schnoebelen) is in fact that of Jacob Feytama.

¹⁸ Transcripts of this correspondence, extant in the City Library of Rovereto, were kindly put at my disposal by Pierluigi Petrobelli (Rome).

¹⁹ Emanuel-Jean de la Coste to Padre Martini, 10 March 1745; Martini to La Coste, 7 April 1745. See A. SCHNOEBELEN cit., p. 314, nos. 2586-2589. Tron and Salvioni remained in The Hague only for a few years: from 1743 to 1745.

²⁰ The Academy was founded in Utrecht on 16 March 1636 Old Style. Since 16 March 1736 Old Style corresponded to 27 March 1736 New Style, the New Style (i.e., the Gregorian Calendar) having been introduced to Utrecht in 1700, the centenary was celebrated on the latter day. In modern times the *dies natalis* of the University of Utrecht is celebrated on 26 March, since 16 March 1636 Old Style is the same as 26 March 1636 New Style.

²¹ The basic primary sources for our knowledge of what happened during the centenary are: Utrecht, City Archives, Ms. VI B 34 (J. P. VAN MANSVELDT and J. J. VAN MANSVELDT, *Memorie off verbaal van al het geene dat door de ses Heeren gecommiteerden van de Academische Zaaken is verrigt aangaande het Hòndertjaerig Jubilaemum gevierd op 27 Maart 1736 binnen de Stadt Utrecht*); the printed *Omstandig en naeukeurig verhael van alle de plechtigheden, vreugdebedryven, plichtpleegingen, redevoeringen, enz. zoo ter gelegenheid van het honderdjaerig feest der Utrechtsche Akademie* (Utrecht, 1736); and Utrecht, City Archives, Archives of the City of Utrecht 1578-1795, no. 1018 (minutes of the organising committee of the centenary). A summary of the musical events of the centenary is given in J. C..M. VAN RIEMSDIJK, *Het Stads-muziekcollegie te Utrecht (Collegium Musicum Ultrajectinum) 1631-1881*, Utrecht, 1881, pp. 59-60.

²² The manuscripts of these pieces are preserved (in separate parts) in the University Museum of Utrecht.

²³ The Nassau branch of La Lecq, Odijk and Beverweert were descendants of Lodewijk (1602-1665), a bastard son of stadholder Maurits of Orange. Since they held possessions in the province of Utrecht, they belonged officially to the Utrecht nobility.

²⁴ I used the following criteria to distinguish between "ripieno concerto" and "pre-classical symphony" as analytical concepts: a "ripieno concerto" has an opening allegro in ritornello or similar form. If the opening allegro is cast, instead, in a binary form that adumbrates or expresses the principle of sonata form, I term it a "pre-classical symphony". If the final fast movement displays a minuet structure or character, I take this as reinforcing its identity as a "pre-classical symphony". All the pieces included in the 1738 jubilee programme feature a fast-slow-fast sequence of three movements.

²⁵ Solnitz's "jubilee symphony" is *not* included in his published Opp. 1 or 3.

Alcune osservazioni sul «Concerto di Amsterdam» (RV 562a) di Vivaldi

Sommario

Il concerto RV 562a di Vivaldi, eseguito durante le celebrazioni per il centenario del Teatro civico (Schouwburg) di Amsterdam nel 1738, è stato discusso in questa stessa rivista di Kees Vlaardingbroek nel 1995. È ora possibile aggiungere alcuni appunti circa tale esecuzione e le circostanze in cui ebbe luogo.

Sembra che il concerto RV 562a sia stato eseguito di nuovo ad Amsterdam nel 1751, durante una serie dei cosiddetti «concerti di Vauxhall» organizzati dal musicista e compositore olandese Johan Frederik Groneman. Negli avvisi riguardanti tale esecuzione si affermava che il concerto non era stato più ascoltato dai tempi della sua prima esecuzione nel 1738.

Lo svolgimento dei festeggiamenti per il centenario dello Schouwburg doveva probabilmente modellarsi su quello delle celebrazioni per il giubileo dell'Accademia (Università) di Utrecht, nel 1736. Diversi musicisti parteciparono a tutti e due gli avvenimenti. Tutte le musiche eseguite durante le cerimonie del 1736 erano state appositamente composte per l'occasione; quelle che dovevano illustrare il carattere festivo dell'evento prevedevano, nell'organico strumentale, la presenza di fiati, ottoni e timpani. Se è vero che le celebrazioni del 1738 ricalcarono in qualche modo le stesse forme suggerite dalle celebrazioni di due anni prima, è probabile che i reggenti del teatro Schouwburg si rivolsero espressamente a Vivaldi con la richiesta di un concerto appositamente composto, e che gli fornirono precise indicazioni riguardanti l'organico degli strumenti da usare, oltre ai soliti archi. Vivaldi scelse di fornire una versione rimaneggiata di un concerto composto circa vent'anni prima, almeno nel primo e nell'ultimo tempo; tale scelta potrebbe forse indicare che la strumentazione richiesta era, per lui, insolita. Membri della famiglia Feytama, che intrattenevano rapporti con la città lagunare, agirono forse come intermediari nel tentativo di mandare a buon fine la commissione.

Il saggio contiene alcune osservazioni sul carattere dei brani strumentali forniti da altri compositori per le celebrazioni del 1738. Alcune di queste composizioni costituiscono esempi precoci della sinfonia pre-classica.

La redécouverte du théâtre vivaldien: état des lieux et perspectives

Frédéric Delaméa

La lente redécouverte sur scène et au disque de l'oeuvre lyrique de Vivaldi a été observée à deux reprises aux cours des dernières années sous l'angle de la description et de l'analyse des initiatives recensées dans ce secteur de la production vivaldienne depuis 1939.¹ Ces études, tout en soulignant le caractère croissant du mouvement observé, ont également mis en évidence son aspect largement incomplet ainsi que le manque de cohérence dans la démarche des prospecteurs. Ce constat, principalement imputable à l'absence d'édition critique des oeuvres concernées et à la diffusion encore lente des nombreux travaux musicologiques qui leur ont été consacrés, se traduit dans les faits par le maintien dans l'ombre d'une très importante partie de la production théâtrale de Vivaldi, tandis qu'une part tout aussi large, à peine survolée, demeure toujours dans l'attente d'une exploration véritable.

Alors que la redécouverte de l'oeuvre instrumentale et sacrée du compositeur, engagée méthodiquement dès 1947 sous l'égide de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi au travers d'une impressionnante entreprise éditoriale, est aujourd'hui pratiquement achevée, la nécessité d'une poursuite systématique et cohérente de l'exhumation de ses opéras apparaît indispensable, tant d'un point de vue historique et musicologique que sur le strict plan de l'opportunité artistique. Pareil déséquilibre dans l'approche du compositeur interdit en effet au spécialiste de porter un regard véritablement harmonieux sur un musicien dont la vie fut essentiellement consacrée au *dramma per musica*, et menace de marginalisation le théâtre vivaldien à une époque où l'opéra baroque semble retrouver auprès des interprètes comme du public une légitimité et un attrait que le temps lui avait disputés.

Dans le prolongement des études évoquées, et en complément de celles-ci, il semble donc aujourd'hui opportun de dresser un état des lieux du mouvement d'exhumation engagé, afin d'en isoler les acquis comme les lacunes et de tenter ainsi de suggérer les chemins à suivre pour sa poursuite. Dans cette perspective, le présent article s'attachera à redéfinir les contours du domaine à explorer (I) avant de présenter l'état actuel du mouvement d'exploration, par oeuvre et par support (II) et d'en dégager les orientations prioritaires pour les années à venir (III).

I. Le domaine d'exploration

En l'état actuel des découvertes, la production lyrique de Vivaldi nous est parvenue sous la forme de partitions d'opéras et d'airs séparés préservés pour l'essentiel dans les fonds Foà et Giordano de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin, et, pour une moindre partie, dans une trentaine de bibliothèques réparties à travers l'Europe et les Etats-Unis d'Amérique. Pour les musicologues comme pour les musiciens, les partitions d'opéras constituent naturellement le domaine d'exploration privilégié, compte tenu de l'approche globale qu'elles favorisent. Toutefois, et pour légitime qu'elle soit, cette préférence n'en demeure pas moins réductrice sous l'angle de la restitution. Tout d'abord en raison de la nature très variée des oeuvres appartenant au groupe des partitions d'opéra. Celui-ci, loin de réunir un ensemble d'entités homogènes, renferme en effet des oeuvres dont les conditions de transmission et de préservation ont largement différencié la structure, de telle sorte que leurs modalités de restitution varient considérablement d'une partition à l'autre. En second lieu, compte tenu de l'importance du groupe des airs séparés, qui ne saurait être réduit à un conglomérat d'oeuvres disparates. Cette source, dont le minutieux recensement proposé par Peter Ryom en 1993 offre aujourd'hui un inventaire et une classification détaillés,² renferme en effet de nombreuses oeuvres susceptibles de restitution organisée, tant dans le cadre d'une tentative de reconstitution d'une partition d'opéra disparue que dans celui d'une exhumation thématique.³ Un examen attentif des sources permet ainsi de classer les opéras de Vivaldi qui nous sont parvenus en cinq groupes distincts: les partitions complètes, préservées dans leur intégralité; les partitions amputées, dont une composante massive et cohérente a disparu; les partitions endommagées, dont une composante réduite et isolée est perdue; les partitions fragmentées, dont la partition est perdue mais dont un certain nombre d'airs subsistent, à l'état d'airs séparés ou d'airs préservés dans d'autres partitions; les airs séparés.

Les conséquences substantielles que cette diversité entraîne du point de vue de la restitution des oeuvres supposées donc que soit sommairement présenté cet inventaire structurel des partitions préservées afin de dessiner avec davantage de netteté les contours du domaine à explorer.⁴

Les partitions complètes

Parmi les vingt-deux partitions d'opéras de Vivaldi préservées à Turin, onze oeuvres complètes peuvent être isolées après examen des manuscrits ou confrontation de la source musicale aux livrets correspondants. Ces opéras, dont la source principale qui constitue la partition est le plus souvent enrichie de sources annexes constituées par les airs séparés rattachables, sont ainsi les seules oeuvres susceptibles d'être restituées telles que Vivaldi lui-même les avait conçues. A ce premier groupe peuvent être intégrées trois partitions dont la confrontation au livret de rattachement révèle la disparition d'un élément isolé (air ou chœur) sans que cette lacune soit de nature à entraver la restitution de l'oeuvre dans son intégralité. Ces quatorze partitions se présentent dans l'ordre chronologique suivant:

Ottone in villa, RV 729 (Vicence, 1713). Turin Foà 37. Trois airs séparés rattachables préservés à Berlin (un air parodié, Ryom n° 198), Manchester (un air, Ryom n° 232) et Londres (un air, Ryom n° 259).⁵

Orlando finto pazzo, RV 727 (Venise, 1714). Turin Giordano 38. Quatre airs séparés rattachables préservés à Berlin (un air, Ryom n° 200), Dresde (un air, Ryom n° 219) et Sondershausen (deux airs, Ryom n° 249 et 250). La confrontation de la partition au livret et au *carticino* imprimés au cours de la saison permet d'identifier trois versions de l'oeuvre dont seule la première, qui semble correspondre à une version initiale antérieure aux représentations, peut être qualifiée de partition complète. La seconde version, correspondant au livret imprimé pour les premières représentations, nécessiterait une reconstitution limitée au remplacement d'un air manquant à la scène II.10. La troisième, correspondant au probable remaniement de l'oeuvre au cours de la saison dont témoigne l'impression du *carticino*, est plus largement incomplète, les airs des scènes I.12, II.6, II.9, II.12 et III.12 étant absents de la partition.

Arsilda, regina di Ponto, RV 700 (Venise, 1716). Turin Foà 35. La partition comporte deux versions différentes de l'oeuvre, dont seule la seconde est rattachable au livret.⁶ Dix-sept airs séparés rattachables préservés à Dresde (seize réductions, Ryom n° 76 à 91) et Varsovie (un air parodié, Ryom n° 254).

L'incoronazione di Dario, RV 719 (Venise, 1716 *mv*). Turin Giordano 38. Un air séparé rattachable préservé à Paris (Ryom n° 184).

Il Teuzzone, RV 736 (Mantoue, 1719). Turin Giordano 36 et Berlin. Quatre airs séparés rattachables préservés à Turin (un air, Ryom n° 7), Berkeley (un air, Ryom n° 161) et Schwerin (deux airs, Ryom n° 246 et 247).

Tito Manlio, RV 738-A (Mantoue, 1719). Turin Giordano 39 (deux partitions). Neuf airs séparés rattachables préservés à Turin (huit airs, Ryom n° 5, 6, 9 à 14) et Varsovie (un air parodié, Ryom n° 253).

La verità in cimento, RV 739 (Venise, 1720). Turin Foà 33. Vingt-trois airs séparés rattachables préservés à Lund (un air, Ryom n° 231), Munich (douze réductions, Ryom, n° 92 à 103) et Turin (sept airs et un quintette, Ryom n° 20, 28 à 30, 36 à 38 et 50). La confrontation de la partition aux livrets de rattachement révèle la disparition du chœur final *Dopo i nembi e le procelle*. L'examen du manuscrit, qui comporte le récitatif précédant le chœur, atteste que celui-ci a été détaché de la partition. Son remplacement ne soulève aucune difficulté dès lors que l'on retrouve une composition sur un texte pratiquement identique dans *Giustino*, RV 717.⁷

Orlando furioso, RV 728 (Venise, 1727). Turin Giordano 39 bis. Deux airs séparés rattachables préservés à Hambourg (un air parodié, Ryom n° 205) et Varsovie (un air parodié, Ryom, n° 252). La confrontation de la partition au livret de 1727 révèle plusieurs divergences, notamment l'absence dans la partition d'une aria d'Alcina (*Non è felice un'alma*, III.6) et un texte différent dans le livret pour l'air d'Orlando à la scène I.10 et pour le chœur final. En outre, un air de Ruggiero (*Come l'onda*, III.8), présent dans le livret, est absent de la partition où ne figurent que les premières mesures de la ritournelle initiale d'un air pour contralto. Ces variantes, vraisemblablement liées au fait que la partition de Turin est une partition de travail contenant de nombreuses esquisses, peuvent également témoigner d'une révision de l'oeuvre au cours des représentations. La restitution de la version complète contenue dans le manuscrit de Turin est cependant possible dès lors que l'absence de l'air d'Alcina ne renvoie à aucune discontinuité de la partition et que le texte littéraire de l'air manquant de Ruggiero correspond à celui de l'air *Come l'onda* d'Ottone à la scène II.1 de *Ottone in villa*, RV 729. Cette parenté laisse supposer que

l'air d'Ottone fut repris dans *Orlando* bien que l'existence du fragment musical mentionné puisse suggérer l'existence d'une composition nouvelle sur un texte identique.

Farnace, RV 711-D (Pavie, 1731). Turin Giordano 36. Trois airs séparés rattachables préservés à Dresde (Ryom n° 51, 72 et 73).

L'Atenaïde, RV 702-B (Représentation inconnue, située selon Peter Ryom en 1731-32). Turin Giordano 39. Huit airs séparés rattachables préservés à Dresde (six airs, Ryom n° 56, 60, 61, 64, 67, et 69), Hambourg (un air parodié, Ryom n° 205) et Varsovie (un air parodié, Ryom n° 252).

La fida ninfa, RV 714 (Vérone, 1732). Turin Giordano 39 bis. Huit airs et un trio séparés rattachables préservés à Dresde (Ryom n° 54, 55, 57, 62, 65, 68, 70, 74 et 75).

Dorilla in Tempe, RV 709-D (Pasticcio) (Venise ?, 1734 ?). Turin Foà 39. La partition, qui recoupe largement le livret de la version RV 709-C représentée à Venise en 1734, n'est rattachable à aucun livret préservé. L'examen du manuscrit permet de relever l'existence de deux lacunes: l'air de Dorilla à la scène II.6 ne comporte pas de texte littéraire et l'air de Nomio à la scène III.3, annoncé par la mention «Qui aria di Nomio», est absent. La restitution complète de l'oeuvre est toutefois envisageable, le texte de l'air de Dorilla qui figure au même emplacement dans le livret de la version RV 709-C s'adaptant au texte musical sans parole de la version RV 709-D et les textes littéraires de l'air de Nomio qui figurent à la scène III.3 dans les livrets de 1726, 1732 et 1734 semblant avoir été parodiés dans l'air de Tamiri *O di Roma forti eroi*, préservé dans la version RV 711-G de *Farnace*.⁸

L'Olimpiade, RV 725 (Venise, 1734). Turin Foà 39. Trois airs séparés rattachables préservés à Berkeley (Ryom n° 166 à 168).⁹

La Griselda, RV 718 (Venise, 1735). Turin Foà 36. Deux airs séparés rattachables préservés à Berlin (un air, Ryom n° 214) et Milan (un air, Ryom n° 235).

Les partitions incomplètes

Les huit partitions incomplètes préservées à Turin se répartissent en deux groupes: cinq peuvent être qualifiées de partitions amputées

dès lors que leur caractère incomplet résulte non de l'absence d'un élément isolé (air ou ensemble) mais de la disparition d'un acte entier; les trois autres, dont deux constituent des *pasticci*, peuvent être qualifiées de partitions endommagées dès lors que leur caractère incomplet résulte de l'absence d'un ou plusieurs d'éléments isolés (air ou ensemble) et non d'un élément massif et cohérent. Ces oeuvres, dont la restitution s'inscrit dans la problématique de la reconstitution des partitions incomplètes, se présentent dans l'ordre chronologique suivant:

a) *Les partitions amputées*

Orlando furioso, RV Anh. 84 (Venise, 1714). Turin Foà 37 (Acte III manquant). Cette partition singulière préserve à la fois les Actes I et II de l'opéra attribué à G.A. Ristori, créé au Sant'Angelo de Venise en 1713, et la révision qu'en fit Vivaldi l'année suivante. L'Acte I a fait l'objet de multiples transformations, certaines arias de Ristori ayant été rayées ou retranchées pour être remplacées par de nouvelles compositions de Vivaldi. À une exception près, seule la partie de basse continue de ces airs est cependant préservée. La partition du deuxième Acte ne supporte que quelques modifications mais le livret témoigne cependant du profond réarrangement que lui fit subir Vivaldi. Bien qu'un nombre élevé d'airs perdus ou incomplets constituent probablement des doubles de compositions préservées dans les partitions contemporaines d'*Ottone in villa*, RV 729 et d'*Orlando finto pazzo*, RV 727 ou dans l'*Orlando furioso*, RV 728, la reconstitution de cette oeuvre captivante soulèverait d'importantes difficultés.

Armida al campo d'Egitto, RV 699-A et D (Venise, 1718 et 1738). Turin Foà 38 (Acte II manquant). Trois airs séparés rattachables préservés à Berlin (deux airs dont une réduction, Ryom n° 170 et 209) et Copenhague (un air, Ryom n° 223). La reconstitution du deuxième Acte des versions préservées pourrait être envisagée dès lors que sur les onze airs mentionnés dans le livret de 1718, neuf sont très vraisemblablement des variantes d'airs préservés dans d'autres partitions.¹⁰ De même, au moins deux des six airs ainsi que le quatuor *Morte a me* (II.14) mentionnés dans le livret de 1738 correspondent à des compositions préservées dans d'autres partitions.¹¹ Il resterait donc à remplacer un nombre limité d'airs sans variante préservée ainsi que les chœurs de la scène II.1.

La virtù trionfante (Il Tigrane), RV 740 (Rome, 1724). Turin Giordano 37 (Acte I et II manquants). Quatre airs séparés rattachables préservés à Paris (une réduction et deux airs, Ryom n° 180, 190 et 194) et Varsovie (une parodie, Ryom n° 253). L'acte préservé correspond à la participation de Vivaldi à une oeuvre collective dont les Actes I et III sont attribués respectivement à Micheli et Romaldo dont la restitution complète n'est pas envisageable.

Catone in Utica, RV 705 (Vérone, 1737). Turin Foà 38 (Acte I manquant). Sur les sept airs composant le premier Acte, deux renvoient à des compositions préservées dans d'autres partitions (*È follia se nascondete* I.2 et *Che legge spietata* I.14). La reconstitution de l'oeuvre supposerait donc la recherche des cinq airs manquants dans les partitions contemporaines de Catone.

Farnace, RV 711-G (non représenté, manuscrit daté de 1738). Turin Giordano 37 (Actes III manquant). Cette nouvelle version de Farnace, préparée pour le carnaval de 1738 à Ferrare, mais sans doute abandonnée à la suite de l'échec du premier opéra vivaldien de la saison, est une adaptation de la version RV 711-D. Les tessitures vocales ont été modifiées et de nombreux airs remplacés par de nouvelles compositions. Les nombreux liens entre les deux versions permettent cependant d'envisager sans hiatus stylistique la reconstitution de l'oeuvre au moyen de l'adaptation du troisième acte de la version de 1731. En outre, et comme nous l'avons précédemment signalé, certains airs de cette partition figurant dans le livret du *Farnace* de Trévis (RV 711-F), l'oeuvre amputée pourrait servir à la reconstitution de cette version perdue.

A ces quatre opéras amputés, il convient de rattacher douze airs et un ensemble représentant la participation de Vivaldi à une oeuvre collective dont les Actes I et II sont attribués respectivement à Boni et Giorgi:

Tito Manlio, RV 778 (Rome, 1720). Vingt et un airs et un chœur séparés rattachables préservés à Paris (onze airs, Ryom n° 128 à 136, 138 et 139), Münster (deux airs, Ryom n° 176 et 177) et Wiesentheid (huit airs et un chœur, Ryom n° 147, 148, 150 à 152, 154, 156, 158 et 160).

b) *Les partitions endommagées*

Giustino, RV 717 (Rome, 1724). Turin Foà 34. Cinq airs séparés rattachables préservés à Hambourg (un air, Ryom n° 202), Londres

(un air, Ryom, n° 225), Paris (deux airs, Ryom n° 178 et 179) et Vienne (un air, Ryom n° 256). La confrontation de la partition au livret de rattachement révèle la disparition d'un air d'Anastasio, *Di re sdegnato* (III.3), annoncé dans la partition par la mention «aria di Anastasio». Le choix d'un air de remplacement pour cette *aria di furore* provenant de *Tieteburga*, RV 737, dont la partition est également perdue, ne soulève pas de difficulté. Celui-ci pourrait en effet être recherché dans la partition d'*Il Tigraue*, RV 740, oeuvre créée au cours de la même saison romaine et dont la restitution complète n'est pas envisageable en l'état.

Bajazet, RV 703 (*Pasticcio*) (Vérone, 1735). Turin Giordano 36. La confrontation de la partition au livret de rattachement met en évidence quelques variantes qui ne remettent cependant pas en cause le lien entre la partition et la production véronaise. Le livret mentionne notamment cinq airs absents du manuscrit (*Quel ciglio vezzosetto*, Andronico I.4; *Cruda sorte, avverso fato!*, Tamerlano II.5; *Qual furore, qual affanno*, Asteria III.6; *D'ira e furor armato*, Idaspe III.7; *Son tortorella*, Irene III.12). A l'exception de l'air d'Asteria, retranché de la partition au moyen d'une rature sur la mention «Aria di Asteria», le remplacement de ces airs, qui sont tous annoncés par la partition, doit être envisagé afin de restituer l'oeuvre en préservant son équilibre dramatique.

Rosmira fedele, RV 731 (*Pasticcio*) (Venise, 1738). Turin Foà 36. Deux airs séparés rattachables préservés à Rostock (un air, Ryom n° 244) et Vienne (un air, Ryom n° 255). La confrontation de la partition au livret de rattachement révèle la disparition de cinq airs (*Fra l'orror del grave affanno*, Armindo I.4; *Quel ruscelletto*, Arsace II.6; *Che gran contento*, Rosmira II.9; *Vuoi ch'io t'oda*, Rosmira III.1; *Chi mai d'iniqua stella*, Ersilla III.5). Les deux airs séparés préservés à Rostock et à Vienne préservant l'air manquant d'Ersilla, la restitution de l'oeuvre dans son intégralité supposerait donc le remplacement de quatre airs. Parmi ceux-ci, le remplacement de l'air d'Armindo à la scène I.4 pourrait être opéré au moyen d'un air emprunté à un compositeur contemporain de Vivaldi dès lors que le second air de ce personnage (*Leone sdegnoso per orrida strage*, II.8, préservé dans la partition) est attribué à Antonio Pampino. En revanche tous les airs préservés de Rosmira et d'Arbace semblant avoir été écrits par Vivaldi, le respect de l'équilibre du *pasticcio* supposerait que leurs airs manquants soient remplacés par des compositions vivaldiennes.

Les opéras fragmentés

Neuf opéras perdus subsistent sous forme de fragments, disséminés dans les collections d'airs séparés.¹² Ces témoignages précieux sont le plus souvent trop épars pour autoriser une tentative de reconstitution de l'oeuvre disparue et doivent en conséquence être traités, du point de vue de la restitution, comme des airs séparés. Dans certains cas toutefois, le nombre conséquent de fragments, complétés le plus souvent par des doubles préservés dans d'autres partitions, autorise leur regroupement dans le cadre d'une restitution cohérente à défaut d'être intégrale et, dans deux hypothèses, une tentative de reconstitution de l'oeuvre perdue. Ces opéras fragmentés se présentent dans l'ordre chronologique suivant:

La costanza trionfante, RV 706-A (Venise, 1716). Dix airs séparés sont rattachables à cet opéra de la première période créatrice de Vivaldi, qui connut une fortune certaine compte tenu du nombre de productions dont elle fit l'objet sous des titres différents (*Artabano, re de' Parti*, Venise 1718 *mv* et Vicence 1719; *L'Artabano*, Mantoue 1725; *Doriclea*, Prague 1732, répertoriés par Peter Ryom sous les numéros RV 706-B à RV 706-E). Cinq de ces airs sont des versions complètes ou réduites de l'air *Ti sento, sì ti sento*, également préservé dans la partition d'*Il Teuzzone*, RV 736 (Ryom n° 169, 172, 189, 210 et 241). Sur les cinq airs restants, trois se rattachent à la version RV 706-A (Ryom n° 173 –réduction–, 199 et 211), deux à la version RV 706-B (Ryom n° 171 –réduction– et 248) et un à la version RV 706-E (Ryom n° 211). Malgré le nombre élevé d'airs ou d'ensembles rattachables aux oeuvres contemporaines préservées, ces fragments, qui pourraient donner lieu à une restitution groupée, ne sauraient autoriser une tentative de reconstitution.

Tieteberga, RV 737 (Venise, 1717). Cinq airs séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 31, 174, 185, 230 et 240). Quatre de ces airs se retrouvant sous forme de parodies dans *Il Tigrane*, RV 740, et *Giustino*, RV 717, seul *L'innocenza sfortunata* (Ryom n° 31) semble constituer un témoignage autonome de l'oeuvre perdue. Vivaldi ayant largement emprunté à cette oeuvre pour la composition de *Giustino*, il est en outre possible de reconstituer au moins sept airs manquants. Ce chiffre modeste n'autorise cependant aucune tentative de reconstitution.

Scanderbeg, RV 732 (Florence, 1718). Quatre airs séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 8, 21, 33 et 35) dont seuls *Nelle mie*

selve natie (Ryom n° 8) et *Se a voi penso, o luci belle* (Ryom n° 35) semblent constituer des témoignages autonomes, les deux autres reparaisant en l'état ou sous forme parodiée dans *Il Teuzzone*, RV 736, et *Tito Manlio*, RV 738. Les parentés observées entre certains airs de l'oeuvre perdue et *Armida al campo d'Egitto*, RV 699-A, ou *La verità in cimento*, RV 739, sont également trop rares pour autoriser une tentative de reconstitution.

La Candace, RV 704 (Mantoue, 1720). Onze airs et un quatuor séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 1, 2, et 40 à 49) dont seuls huit semblent constituer des témoignages autonomes, les autres reparaisant dans *La verità in cimento*, RV 739, et parmi les airs séparés rattachables à *Ercole sul Termodonte*, RV 710. Si la reconstitution de l'oeuvre doit être exclue compte tenu du nombre important de numéros disparus, le nombre conséquent des fragments (préservés pour l'essentiel dans une collection cohérente établie par Vivaldi lui-même) et leur grande qualité musicale devraient permettre d'envisager leur restitution groupée.

La Silvia, RV 734 (Milan, 1721). Dix airs séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 3, 15 à 19, 22, 182, 217 et 218) dont seuls huit semblent constituer des témoignages autonomes, l'air *Scherzeran sempre d'intorno* (Ryom n° 16) reparaisant dans la cantate *Gloria e Imeneo*, RV 687, et l'air *Sei tiranna se un ben fedele* étant préservé en double (Ryom n° 3 et n° 218). A ces fragments, il convient d'ajouter au moins huit airs qui furent très vraisemblablement empruntés ou repris par Vivaldi, en l'état ou sous forme parodiée, dans d'autres opéras dont la partition est préservée. Le caractère non négligeable des éléments préservés ne permet cependant pas d'envisager une reconstitution de l'oeuvre, compte tenu à la fois du nombre élevé d'airs manquants (dix-sept) et du nombre conséquent d'ensembles perdus (un *duetto* et trois *cori*). Toutefois, la restitution organisée des fragments et des doubles pourrait être envisagée, accompagnée le cas échéant des oeuvres instrumentales partageant un thème avec certains d'entre eux (notamment les RV 87, 162, 248, 538 et 564).

Ercole sul Termodonte, RV 710 (Rome, 1723). Un nombre particulièrement important d'airs séparés se rattache à cette oeuvre perdue puisque l'on dénombre douze airs préservés en partition (Ryom n° 140 à 145, 186, 187, 191, 193, 216 et 226) et vingt-cinq airs et deux *duetti* préservés en réduction (Ryom n° 104 à 127, 195 à 197). Huit des airs préservés exclusivement en réduction se retrouvant en

l'état ou sous forme parodiée dans *Ottone in villa*, RV 729, *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700, *Armida al campo d'Egitto*, RV 699-A, *La Candace*, RV 704, et dans la cantate *Gloria e Imeneo*, RV 687, et un air perdu reparaissant sous forme parodiée dans *Orlando finto pazzo*, RV 727, et dans *Il Teuzzone*, RV 736; les fragments de l'oeuvre se répartissent donc en dix-neuf airs préservés en partition pour neuf airs et deux *duetti* préservés en réduction. La reconstitution de l'oeuvre pourrait donc être envisagée. L'entreprise supposerait cependant un important travail préparatoire dès lors qu'il conviendrait non seulement de rechercher parmi les airs séparés contemporains (notamment les airs du *Tito Manlio*, RV 778) et dans la partition amputée d'*Il Tigriane*, RV 740, des compositions susceptibles de remplacer les huit airs et le *duetto* pour lesquels aucune source n'est disponible, mais également d'envisager la réorchestration des réductions, qui se présentent sous la forme d'arrangements pour voix accompagnée d'un instrument non spécifié et basse continue ou pour voix accompagnée de la seule basse continue. En outre, il conviendrait de reconstituer les quatre *cori* mentionnés par le livret, dont le premier, ouvrant l'opéra après un récitatif d'Antiope, est chanté par une «Schiera d'Amazoni Cacciatrici, con Corni, e Cani da Caccia», et requiert par conséquent une orchestration spécifique. En revanche, le remplacement des deux *sinfonie* mentionnées par le livret («Suono di Trombe» à la scène I.4 pour l'accostage des navires grecs et «Suono di Trombe, di Timpani, e di Tamburi» accompagnant l'«abbattimento» qui clôture le premier acte) ne soulèverait pas de difficulté particulière, ces pièces instrumentales pouvant être restituées librement, à l'image de celles prévues dans le livret de *Giustino*, RV 717, mais dont Vivaldi ne mentionna pas la musique dans sa partition.

La fede tradita e vendicata, RV 712 (Venise, 1726). L'unique air séparé rattachable à cet opéra (*Sin nel placido soggiorno*, Ryom n° 53) est une oeuvre remarquable tant par sa structure que par son orchestration exceptionnelle (violons I et II et altos I et II *sordini*; flûte à bec I et II; violoncelle; basse continue). Il mérite en tant que tel une exhumation prioritaire. Celle-ci ne saurait cependant intervenir dans le cadre d'une restitution organisée, le caractère unique du fragment et le faible nombre de parentés relevées avec des airs préservés dans d'autres partitions n'autorisant aucune reconstitution de l'opéra perdu.

Ipermestra, RV 722 (Florence, 1727). Quatre airs séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 162, 163, 165 et 203) dont deux (n°

163 et 203) sont constitués par l'air de Linceo *Vaghe luci, luci belle*. Au moins quatre airs, un *duetto* et le *coro finale* constituent des doubles probables de compositions préservées dans *Giustino*, RV 717, *Orlando furioso*, RV 728, *Farnace*, RV 711-D, *Dorilla in Tempe*, RV 709-D, et dans la *serenata La Senna festeggiante*, RV 693. Le faible nombre de fragments exclut toute perspective de reconstitution mais leur haute qualité musicale justifierait leur restitution groupée.

Semiramide, RV 733 (Mantoue, 1732). Six airs séparés sont rattachables à cet opéra (Ryom n° 52, 59, 63, 66 et 71). En outre, au moins trois des airs perdus constituent des doubles probables d'airs préservés dans *Giustino*, RV 717, *Orlando furioso*, RV 728, et *L'Atenaide*, RV 702-B. Le caractère non négligeable du nombre de fragments, leur très haute qualité musicale et l'intérêt du livret conduisent à ne pas exclure la perspective d'une reconstitution de l'oeuvre, par delà le nombre élevé des airs (treize) et ensembles (quatre) manquants.

Les airs séparés

Quante-sept airs non rattachables à des livrets d'opéras ou d'attribution incertaine ont été recensés par Peter Ryom sous les n° RV 749.1 à RV 749.21, et RV Anh. 59.1 à RV Anh. 59.26. Ce dernier groupe constitue un secteur particulièrement intéressant à explorer dès lors qu'il constitue à la fois une source privilégiée pour la recherche d'airs de remplacement dans le cadre d'une reconstitution de partition incomplète et autorise l'élaboration de nombreux programmes de récitals d'airs d'opéras au concert comme au disque.

Les ouvertures

L'inventaire complet des sources préservées de la production dramatique de Vivaldi doit également intégrer les *sinfonie avanti l'opera*. Celles-ci nous sont parvenues sous deux formes différentes.

Un premier groupe, comportant onze oeuvres, est constitué par les *sinfonie* faisant corps avec la partition qu'elles introduisent ou placées en tête de celle-ci. Sept de ces compositions sont exclusivement rattachées à un opéra (*sinfonie* d'*Ottone in villa*, *L'incoronazione di Dario*, *La verità in cimento*, *Giustino*, *L'Olimpiade*, *Il Bajazet* et *La Griselda*), tandis que deux autres, ayant fait l'objet

d'une reprise, sont rattachées à deux opéras (*sinfonia* d'*Arsilda, regina di Ponto* reprise pour *Il Teuzzone* et *sinfonia* d'*Armida al campo d'Egitto* reprise pour *Ercole sul Termodonte*). Par ailleurs, les *sinfonie* de *Farnace* et de *Dorilla in Tempe*, identiques par leurs deux premiers mouvements, se distinguent par un final différent. Il convient en outre de noter que la partition du *pasticcio Rosmira fedele* comporte une ouverture intitulée *Introdutione*, attribuée par le manuscrit à Girolamo Micheli.

Un second groupe, comportant huit oeuvres, est constitué par les *sinfonie* conservées sous différentes appellations parmi les oeuvres instrumentales pour orchestre de Vivaldi mais pouvant être rattachées au domaine dramatique compte tenu de leurs analogies avec les *sinfonie d'opéra* sur le plan de la structure, de la tonalité, de la mesure et du tempo. Jean-Pierre Demoulin a identifié cinq oeuvres se rattachant à ce groupe parmi les vingt compositions pour orchestre désignées par leur manuscrit sous le vocable de *sinfonia*.¹³ Il s'agit, en suivant l'ordre du catalogue Ryom, des *sinfonie* RV 112, RV 135, RV 137, RV 146 et RV Anh. 99. Il nous semble toutefois possible d'élargir ce recensement à trois autres compositions, présentant certaines divergences tonales ou formelles par rapport au schéma typique des *sinfonie* d'opéra, mais dont les caractéristiques dominantes renvoient sans conteste au domaine dramatique. Ces oeuvres, dont la révision à l'occasion d'un concert pourrait expliquer la spécificité, sont numérotées RV 116, RV 122 et RV 131 au catalogue Ryom.

Ainsi, et en écartant la *sinfonia* de *La Senna festeggiante*, qui, bien qu'attachée à une oeuvre dramatique, s'éloigne cependant du domaine de l'opéra tant par l'originalité de son premier mouvement que par la nature de l'oeuvre qu'elle introduit, l'inventaire complet permet donc de recenser dix-neuf *sinfonie* d'opéra vivaldiennes, avérées ou présumées, offrant un vaste choix d'oeuvres de remplacement à l'occasion de la restitution des partitions préservées sans leur ouverture.

II. Le mouvement d'exploration au 31/12/1997

Le recensement des restitutions d'opéra de Vivaldi depuis le 19 septembre 1939 (date de la première exhumation en temps modernes d'un *dramma per musica* du Vénitien) jusqu'au 31 décembre 1997, témoigne du caractère largement incomplet du mouvement engagé. Les quatre tableaux suivants, qui présentent graphiquement l'état actuel de l'exhumation des partitions complètes et incomplètes,¹⁴ par

oeuvre et par type de restitution (scénique, concertante ou discographique), met ce constat en évidence de façon saisissante. Pour simplifier la présentation d'ensemble, chaque restitution est dénombrée par bloc de production de telle sorte que les reprises d'une même production (ex. *Orlando* de Pizzi, *Giustino* de Flash etc...) ou les représentations en version de concert données par une même troupe en marge d'une production scénique (*Dorilla* de Bezzina, *Olimpiade* de Clemencic etc...) ne sont pas prises en compte, même lorsque la reprise a donné lieu à des adaptations. De même, les restitutions sont comptabilisées indépendamment des aménagements dont la partition a pu faire l'objet (coupures, transpositions, adjonctions etc...) et, pour les partitions incomplètes, sans égard à l'existence ou à l'absence d'un travail préalable de reconstitution. Nous renvoyons sur ces différents points aux inventaires précédemment mentionnés.

Tableau n° 1:

**Les opéras complets de première période
(1713-1718)**

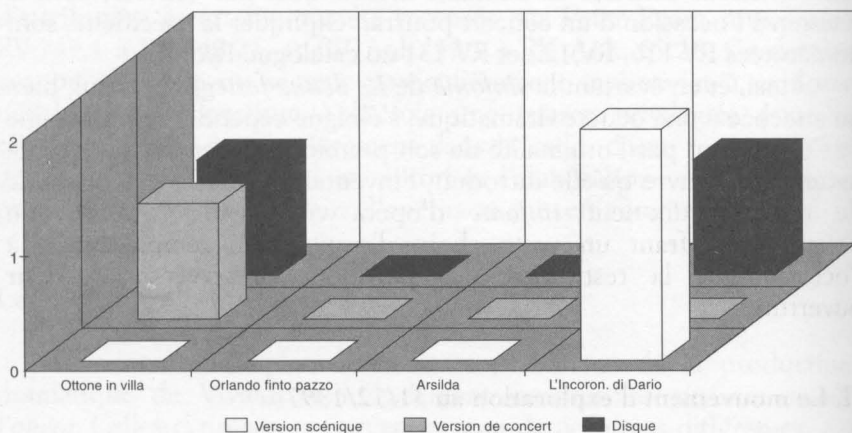


Tableau n° 2:

**Les opéras complets de deuxième période
(1719-1726)**

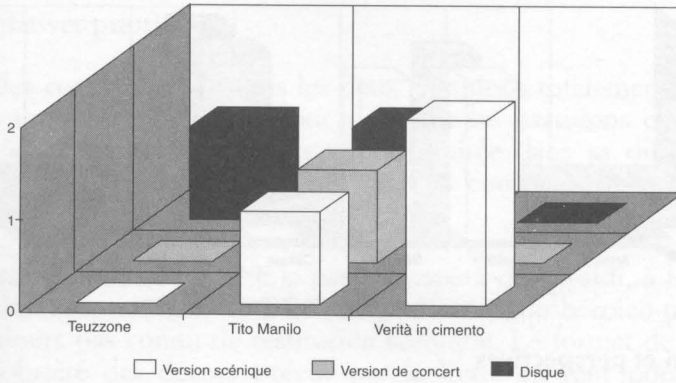


Tableau n° 3:

**Les opéras complets de dernière période
(1727-1738)**

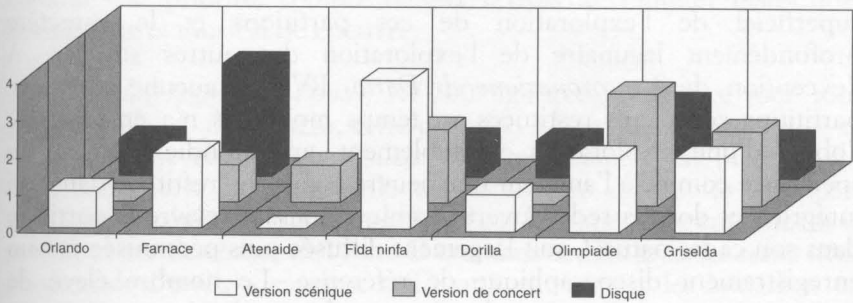
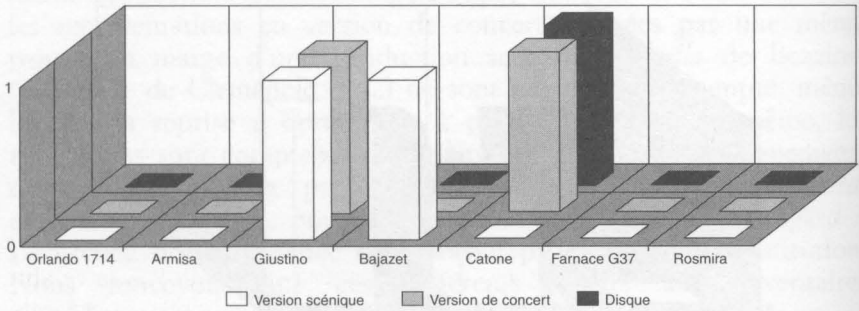


Tableau n° 4:

**Les opéras incomplets
(1713-1738)**



III. Bilan et perspectives

Observée sommairement, l'exploration du théâtre vivaldien au cours des soixante dernières années semble avoir abordé de façon exhaustive le domaine des partitions complètes dont seules deux composantes (*Orlando finto pazzo*, RV 727, et *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700) n'ont fait l'objet d'aucune restitution. Ce constat, s'il révèle sans contester un formidable travail de prospection engagé par des musiciens enthousiastes et souvent talentueux, n'en est pas moins doublement trompeur, puisqu'il ignore à la fois le caractère largement superficiel de l'exploration de ces partitions et le caractère profondément lacunaire de l'exploration des autres sources. A l'exception de *L'incoronazione di Dario*, RV 719, aucune des onze partitions complètes restituées en temps modernes n'a en effet été l'objet d'une exploration véritablement approfondie, offrant au spécialiste comme à l'amateur une oeuvre complète, restituée dans son intégrité, et dont la redécouverte scénique, faisant revivre la partition dans son cadre naturel, soit largement diffusée puis pérennisée par un enregistrement discographique de référence. Le nombre élevé de restitutions amputées ou adaptées et de productions scéniques, concertantes ou discographiques sans rayonnement ou dissociées les unes des autres, interdit ainsi de parler de véritable redécouverte des partitions complètes. Dans le même temps, les partitions incomplètes, les partitions fragmentées et les airs séparés ont à peine été survolés, et demeurent pour la plupart dans l'attente d'une première exploration.

L'exploration de l'oeuvre théâtrale de Vivaldi demeure donc un

domaine où les initiatives à prendre sont multiples, certaines d'entre elles étant prioritaires qu'il s'agisse d'exhumation ou de poursuite de l'exploration.

Les initiatives prioritaires

Elles concernent à la fois les deux partitions totalement ignorées par les musiciens jusqu'à ce jour ainsi que les partitions de premier plan n'ayant connu qu'une restitution limitée dans sa diffusion ou imparfaite dans sa réalisation. Les oeuvres concernées se présentent dans l'ordre chronologique suivant:¹⁵

Ottone in villa, RV 729: le premier opéra de Vivaldi, à la qualité musicale exceptionnelle et à la délicieuse intrigue héroïco-pastorale, n'a toujours pas connu de restitution scénique. Le format de l'oeuvre et la sobriété des décors prévus par le livret en font pourtant un «opéra de chambre» susceptible d'être représenté avec de modestes moyens matériels. L'oeuvre attend également un enregistrement discographique de référence, révélant notamment dans leur plénitude les airs splendides du rôle titre et de Caio.

Orlando finto pazzo, RV 727: aucun écho n'a encore été offert au premier *dramma* composé par Vivaldi pour Venise. L'exhumation de l'une des versions contenue dans la partition de Turin s'impose donc comme une priorité, compte tenu à la fois de l'intérêt historique, dramatique et musical de l'oeuvre.

Arsilda, regina di Ponto, RV 700: ignorée jusqu'à ce jour tout comme *Orlando finto pazzo*, cette partition à l'orchestration raffinée et au livret échevelé devrait également être exhumée en priorité. La qualité musicale exceptionnelle de nombreux airs et les multiples possibilités scénographiques suggérées par l'action (avec notamment la grande scène de chasse de l'Acte II qui annonce les grandes *scene* avec chœurs de *Dorilla*) devraient suffire à encourager les initiatives en ce sens.

La verità in cimento, RV 739: les productions est-allemandes et polonaises de cette unique «turquerie» vivaldienne préservée ont connu un large écho en Europe de l'Est au temps du rideau de fer. Aucun témoignage sonore de ces restitutions traduites dans la langue locale n'est cependant préservé et l'oeuvre demeure donc à découvrir.

Plusieurs fois envisagée, notamment par Jean-Pierre Wallez puis par Fabio Biondi, l'exhumation de cette oeuvre charnière du théâtre de Vivaldi fait donc également figure de priorité. La richesse musicale et la variété formelle révélées par la partition plaident pour une rapide restitution de cette partition qualifiée par Reinhard Strohm d'apogée de la production lyrique vénitienne du compositeur.¹⁶ L'exotisme purement baroque du livret devrait en outre permettre d'envisager une restitution scénique truculente.

Orlando furioso, RV 728: si la production Scimone-Pizzi demeure à ce jour la plus imposante et la plus admirable des restitutions modernes d'un opéra de Vivaldi, l'oeuvre demeure cependant dans l'attente d'une exhumation complète. Les coupes claires opérées par le chef italien, mutilant le superbe rôle de la basse Astolfo, déséquilibrant le premier acte en supprimant les premiers airs d'Angelica, de Bradamante et d'Alcina ainsi que l'accompagnato solennel précédant le premier air d'Orlando et réduisant pratiquement le troisième acte à une suite de récitatifs, ne permettent pas de mesurer à sa juste valeur ce chef d'oeuvre musical et dramatique. Sa restitution intégrale, respectueuse de l'ensemble des registres vocaux choisis par Vivaldi, doit être placée au rang des priorités absolues.

Farnace, RV 711-D: la faveur dont a bénéficié en temps modernes la partition vivaldienne la plus jouée du vivant du compositeur, n'a pourtant pas encore conduit à une restitution de référence. Les productions recensées, accumulant les réorchestrations les plus extravagantes, les transpositions vocales les moins admissibles, les coupures et les ajouts les plus arbitraires, n'ont pu offrir qu'un aperçu imparfait de cette oeuvre de premier plan. Une relecture rigoureuse de l'oeuvre s'avère donc indispensable.

La fida ninfa, RV 714: premier opéra vivaldien à avoir été exhumé dans son intégrité au XX^e siècle, le chef d'oeuvre véronais de Vivaldi a connu une carrière enviable dans les années 1950-1970 et a bénéficié, grâce à Vittorio Negri, d'une restitution de référence. L'unique concert dirigé par le chef italien à Paris à l'occasion du tricentenaire de la naissance du compositeur n'a malheureusement pas fait l'objet d'un enregistrement discographique. Un tel enregistrement s'impose donc avec force tant l'unique témoignage disponible de l'oeuvre, récemment reparu en disque compact, n'offre qu'un bien piètre aperçu de la beauté de la partition. De même, les projets de mise en scène de la fable de Maffei devraient être encouragés par l'exceptionnelle réussite

qu'a récemment constitué la production scénique réalisée par Pier'Ali pour le Filarmonico de Vérone.

L'Olimpiade, RV 725: de l'arrangement kaléidoscopique de 1939 à la version écourtée et vocalement inégale de Clemencic, en passant par l'adaptation germanique de Brême, cette partition superbe, sans conteste l'une des plus belles de son auteur, a suscité en temps moderne un intérêt certain pour des fortunes malheureusement diverses. L'oeuvre reste dans l'attente d'une version discographique de référence, restituant l'ensemble de ses airs et de ses ensembles et réunissant des chanteurs à la hauteur de ses exigences parfois redoutables. Cette initiative est aussi pressante que de nouvelles productions scéniques, *L'Olimpiade* appartenant au groupe des partitions qu'il conviendrait d'établir durablement au répertoire.

Bajazet, RV 703: l'unique restitution de l'oeuvre, proposée par le Filarmonico de Vérone en 1994, a révélé l'exceptionnelle qualité de ce pasticcio vivaldien, à la puissante trame dramatique et aux airs d'une constante beauté. Ces mérites, tout comme le caractère incomplet et discutable de la reconstitution proposée par René Clemencic, rendent nécessaire une nouvelle lecture de l'oeuvre, tant à la scène qu'au disque.

Rosmira fedele, RV 731: l'ultime témoignage de la production théâtrale de Vivaldi constitue une oeuvre captivante tant d'un point de vue musicologique que purement musical. Comme toujours, le compositeur-impresario a assemblé ce *pasticcio* en se réservant la part la plus belle, musicalement et dramatiquement. Le couple principal, campé par deux de ses plus fidèles chanteuses, a fait l'objet de tous ses soins, avec notamment une succession d'airs de premier ordre pour Arsace, interprété par la virtuose Giacomazzi. Comme dans *Dorilla*, Vivaldi s'est également réservé la composition des ensembles, au rang desquels figure *Un core infedele si deve punir*, l'un de ses rares trios d'opéra. L'exploration de l'oeuvre, qui recèle en outre de précieux témoignages de la production de compositeurs méconnus, est donc vivement souhaitée.

Les pistes complémentaires

Des initiatives moins pressantes mais cependant d'un grand intérêt musical et historique doivent être encouragées, parallèlement

aux projets qui viennent d'être énumérés. Elles concernent à la fois l'exhumation cohérente des oeuvres amputées ou fragmentées insusceptibles de reconstitution (*La Candace*, RV 704; *Tito Manlio*, RV 778; *La Silvia*, RV 734; *Il Tigrane*, RV 740, et *Ipermestra*, RV 722) ou dont la reconstitution soulèverait d'importantes difficultés pratiques (*Ercole sul Termidonte*, RV 710, et *Semiramide*, RV 733), l'exploration des airs séparés, et la restitution des oeuvres suivantes présentées chronologiquement:

Orlando furioso, RV Anh. 84: la reconstitution de cette oeuvre hybride présenterait un intérêt considérable compte tenu de la place singulière qu'elle occupe dans la production théâtrale de Vivaldi. Elle permettrait notamment de confronter les contributions respectives de ce dernier à celles de Ristori et d'approfondir la passionnante question de la contribution vivaldienne à la première version de l'oeuvre.¹⁷ Les importantes sections préservées de l'oeuvre de Ristori et le nombre non négligeable de doubles probables préservés dans d'autres partitions de Vivaldi justifient que cette tentative soit envisagée. Elle nécessiterait cependant un important travail préparatoire dont l'issue demeure incertaine.

Armida al campo d'Egitto, RV 699-A et D: la redécouverte complète et scrupuleuse des partitions complètes devrait conduire à mettre à l'ordre du jour la reconstitution de cet opéra à succès du temps de Vivaldi. Trait d'union entre la première période vénitienne du théâtre vivaldien et le séjour mantouan et pont musical reliant l'oeuvre du musicien débutant au compositeur vieillissant, les deux versions d'*Armida* présentent un haut intérêt historique. L'examen de la partition et l'audition des quelques rares airs révélés au concert témoignent en outre de son grand intérêt musical.

La Griselda, RV 718: cette oeuvre issue de la collaboration historique entre Vivaldi et Goldoni a déjà bénéficié d'un large intérêt de la part des interprètes. Deux productions scéniques, une série de représentations en version de concert, un enregistrement discographique intégral, sans compter les nombreux emprunts opérés par Jean-Claude Malgoire à l'occasion de l'assemblage de son *Montezuma*, ont permis de redécouvrir, mieux que toute autre, cette partition de haute maturité. Il reste toutefois à la restituer au disque dans son équilibre vocal d'origine, en confiant le rôle périlleux de Gualtiero à un ténor, et à en proposer une lecture scénique moins

loufoque que celle de Buxton et plus audacieuse que celle du Theater im Pfalzbau de Ludwigshafen am Rhein.

Farnace, RV 711-G: l'ultime partition originale de Vivaldi, partiellement dévoilée par Newell Jenkins dans sa révision de 1978, reste à reconstituer et à restituer. La place à part qu'occupe l'oeuvre dans la production de Vivaldi compte tenu du succès dont elle semble avoir bénéficié de son vivant, justifie sans conteste que les versions dissemblables préservées soient toutes deux réhabilitées.

Les initiatives subsidiaires

L'ampleur du travail de redécouverte à engager relègue en dernière place l'exploration de quelques partitions déjà révélées, compte tenu de leur intérêt intrinsèque secondaire ou de la qualité des restitutions dont elles ont d'ores et déjà bénéficié.

L'incoronazione di Dario, RV 719: malgré les critiques suscitées par une distribution vocale discutable, et par delà quelques coupures vénielles, la réalisation discographique de Gilbert Bezzina demeure à ce jour une référence incontournable, tant pour l'oeuvre elle-même que pour l'ensemble des restitutions d'opéras vivaldiens. Dans ces conditions, si une nouvelle exploration de l'oeuvre peut être souhaitée, elle ne saurait apparaître pour autant comme une urgence impérieuse.

Il Teuzzone, RV 736: affairé à la préparation du grand opéra de la saison, Vivaldi a sans doute consacré moins de soins à ce *Teuzzone* bricolé qu'au *Tito Manlio* à la musique prétendument «fatta in cinque giorni». L'exploration de l'oeuvre, récemment révélée par un enregistrement discographique imparfait, n'est donc pas indispensable dans un futur immédiat. A terme, les belles pages que comporte la partition et la riche mise en scène que pourrait susciter cette «chinoiserie» vivaldienne, justifieraient cependant une lecture plus fouillée de l'oeuvre.

Tito Manlio, RV 738-A: l'enregistrement pionnier de Vittorio Negri, le premier à avoir proposé un opéra intégral de Vivaldi au disque, demeure une référence malgré une distribution imparfaite. La lecture vivifiante de l'oeuvre proposée en concert par l'orchestre londonien La Serenissima en 1997 fait cependant espérer une restitution plus délurée de cette oeuvre à l'orchestration exubérante.

La qualité dramatique du livret de Noris, à peine dévoilée par une unique production scénique écourtée, justifierait par ailleurs une nouvelle mise en scène de l'oeuvre.

Il Giustino, RV 717: la large diffusion de la production scénique dirigée entre 1985 et 1987 par Alan Curtis en Europe de l'Ouest et sur le continent américain n'a malheureusement pas été couronnée par un enregistrement discographique. Malgré ses longueurs et son caractère inégal, la première partition lyrique vivaldienne a avoir bénéficié d'une édition critique mérite pourtant une telle restitution. La mise en scène peu inventive proposée par Flash et la distribution vocale peu satisfaisante réunie par Curtis imposent également, mais de façon non prioritaire, la réalisation d'une nouvelle production scénique.

Dorilla in Tempe, RV 709-D: l'exceptionnelle qualité de la double restitution scénique et discographique du *pasticcio* proposée en 1993 par Gilbert Bezzina n'écarte pas le souhait d'entendre un jour un chœur de nymphes et de bergers à la fois plus fougueux et plus raffiné, une équipe vocale moins inégale ou un Elmiro rendu à sa tessiture naturelle de soprano. L'espoir d'une restitution scénique plus étincelante et plus subtile que celle d'Eric Vigy relève d'avantage de la gageure. Sa reprise, accompagnée d'une diffusion plus large que celle dont elle a bénéficié jusqu'à présent, fait davantage figure de priorité qu'une nouvelle production de l'oeuvre.

Le choix des ouvertures

Le choix d'une ouverture de remplacement à l'occasion de la restitution d'un opéra de Vivaldi préservé sans *sinfonia* introductive a donné lieu jusqu'à ce jour à des pratiques le plus souvent discutables, incluant la fabrication d'une *sinfonia*, composée *ex nihilo* ou par l'assemblage de pièces instrumentales de Vivaldi (Monterosso pour *La fida ninfa* ou Negri et Chandler pour *Tito Manlio*).¹⁸ Bien que la mise en évidence des dix-neuf *sinfonie* vivaldiennes rattachables au domaine du *dramma per musica* et l'exploitation des travaux documentés de Jean-Pierre Demoulin publiés en 1982 puissent laisser espérer l'abandon de tels errements lors des prochaines restitutions, il semble cependant utile de rappeler ici les propositions déjà émises, complétées par de nouvelles suggestions:

Orlando finto pazzo: le choix de la *sinfonia* RV 112 a été proposé par Jean-Pierre Demoulin. Il s'agit à notre sens d'une proposition très séduisante compte tenu de la qualité de l'oeuvre et de sa parfaite adéquation stylistique avec cet opéra de 1714. De plus, la puissante charge dramatique de cette *sinfonia*, qui s'impose dès les premières mesures, s'accorde parfaitement avec le thème de l'opéra. La vigoureuse marche harmonique qui constitue le thème du premier mouvement, suspendue à plusieurs reprises par des pauses puis laissant place à un mystérieux dessin des cordes sans basse, ainsi que la brusque transition entre l'*Allegro* martial et l'*Andante* éthéré, évoquent en effet irrésistiblement la confrontation de l'héroïque et du magique qui constitue la trame de l'opéra.

Tito Manlio: selon Jean-Pierre Demoulin, Vivaldi aurait pu reprendre pour cet opéra la *sinfonia* de *L'incoronazione di Dario*. Bien que les arguments développés au soutien de cette hypothèse soient particulièrement séduisants, il nous semble pourtant préférable, dans le souci de favoriser la restitution du plus grand nombre possible d'ouvertures préservées, de proposer le choix de la *sinfonia* RV Anh. 99, conservée à Dresde dans un manuscrit qui l'attribue de façon manifestement erronée à Albinoni. Cette oeuvre martiale en do majeur présente en effet un profil idéal pour introduire le fastueux drame guerrier de 1719. Stylistiquement, l'oeuvre est manifestement contemporaine de *Tito Manlio* (elle est d'ailleurs préservée aux côtés de la *sinfonia* de *La verità in cimento*, opéra créé à Venise en 1720). Dramatiquement, le premier mouvement belliqueux, évoquant une sonnerie de trompettes, renvoie efficacement à l'action qui s'annonce tandis que le gracieux menuet final semble évoquer les préparatifs solennels du *giuramento* sur lequel s'ouvre l'opéra. *Tito Manlio* pourrait également être introduit par la *sinfonia* en sol majeur RV 146, préservée notamment à Dresde. Son style, tout comme sa dédicace «A Monsieur Pisendel» (outre cette oeuvre, le violoniste saxon avait également copié les ouvertures d'*Arsilda, regina di Ponto* et de *L'incoronazione di Dario*) en font une oeuvre contemporaine de *Tito Manlio*. Dramatiquement, la *sinfonia* retrouve en outre les thèmes évoqués à propos de la RV Anh. 99. Une ultime proposition peut être faite avec la vigoureuse *sinfonia* RV 122, remontant également à Pisendel, et recoupant largement les caractéristiques des deux précédentes propositions.

Orlando furioso: les liens constatés entre l'*Orlando* vivaldien de 1727 et celui de 1714 ont conduit Jean-Pierre Demoulin à proposer

avec pertinence pour le premier la même *sinfonia* que celle proposée pour l'*Orlando finto pazzo*, c'est à dire la *sinfonia* RV 112. Une autre suggestion peut toutefois être faite avec la RV 131, de caractère plus tardif. A la différence de la RV 112, ce choix mettrait en évidence le profond contraste stylistique qui sépare les deux *Orlando* par delà les liens qui les unissent.

L'Atenaide: pour cet opéra de maturité, Jean-Pierre Demoulin confessait n'avoir aucune proposition à formuler, sauf celle, qualifiée d'arbitraire, consistant à retenir la RV 135 ou la RV 137. Il est vrai que la recherche d'une ouverture pour cet opéra non daté, mais que Peter Ryom situe dans les années 1731-32, se heurte à la pauvreté des sources s'agissant des *sinfonie* tardives. Stylistiquement, le choix le plus satisfaisant serait donc celui de la *sinfonia* de *L'Olimpiade*. Le souci d'éviter la reprise d'une ouverture déjà attribuée à un opéra pourrait cependant permettre de proposer la RV 137 voire même la RV 131, au caractère plus élaboré que la plupart des autres *sinfonie* appartenant aux années 1720.

La fida ninfa: l'hypothèse, formulée par Jean-Pierre Demoulin, qu'une première version de la *sinfonia* de *L'Olimpiade* (à laquelle correspondrait un final différent, collé derrière la version définitive) aurait pu être composée pour *La fida ninfa*, ne manque pas d'attrait. Elle ne paraît pourtant pas devoir emporter la conviction. Le contexte fastueux de la création de cet opéra, destiné à inaugurer le Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica de Vérone, se reflète en effet dans une partition finement ouvragée, sur le plan structurel comme sur le plan orchestral, et faisant appel à un orchestre comportant outre les quatre parties de cordes traditionnelles, une flûte, deux cors et une trompette. Il est donc vraisemblable que la *sinfonia* perdue faisait appel à un *instrumentarium* renforcé par des cuivres, soulignant dès l'ouverture la pompe des festivités. De surcroît, l'orchestration de la *sinfonia* de *Bajazet* conforte cette hypothèse tant il est difficilement envisageable que l'oeuvre d'inauguration du théâtre ait requis une *sinfonia* moins solennelle que celle d'une saison ordinaire. La proposition de Jean-Pierre Demoulin semble donc devoir être écartée d'autant qu'elle ne permet pas d'élargir le répertoire des *sinfonie* d'opéra vivaldien en conduisant à la reprise d'une oeuvre déjà largement diffusée (et dont le premier final peut être judicieusement placé en ouverture du second ou du troisième acte comme l'a démontré la restitution de René Clemencic). Faute de *sinfonia* vivaldienne préservée faisant appel aux trompettes, faute de pouvoir

retenir la *sinfonia con due corni* RV 135, au thème martial hors de propos et trouvant une meilleure destination dans *Catone in Utica*, et sauf à recourir à une réorchestration condamnable par principe, un compromis satisfaisant pourrait être trouvé dans le choix de la *sinfonia* RV 116, d'ailleurs retenue par Alan Curtis lors de sa restitution de 1995 à Vérone. Cette composition raffinée, appartenant manifestement aux années 1730 et rappelant d'ailleurs par instants la *sinfonia* de *La Griselda*, présente une structure originale et un important développement qui, à défaut de cuivres, souligneraient efficacement l'éclat de l'oeuvre introduite.

Catone in Utica: Jean-Pierre Demoulin avait proposé de retenir la *sinfonia* de *Bajazet* pour introduire cet opéra à reconstituer. Cette proposition reposait sur le sentiment, infirmé depuis lors, que le *pasticcio* véronais de 1735 n'avait que peu d'espoir d'être exhumé. Elle se heurte toutefois à deux autres objections: en premier lieu, l'analyse de la *sinfonia* de *Bajazet* suggère que cette composition puissante, qui se distingue des autres *sinfonie* d'opéra vivaldiennes par son orchestration et par sa structure, entretient un rapport dramatique spécifique avec l'opéra qu'elle introduit, auquel elle paraît ainsi liée de façon exclusive; en second lieu, Vivaldi semble n'avoir jamais repris une ancienne *sinfonia* pour introduire un nouvel opéra dans une même ville. De surcroît, l'examen des partitions et des livrets relatifs aux productions véronaises de Vivaldi laisse à penser que le musicien ne reprit jamais à Vérone une composition qu'il y avait déjà fait interpréter, de telle sorte que le choix de la *sinfonia* de *Bajazet* pour introduire *Catone in Utica*, dernière oeuvre véronaise de Vivaldi, irait à l'encontre de la pratique attestée de celui-ci. Tout comme pour *L'Atenaide*, la recherche d'une proposition alternative satisfaisante est cependant ardue dès lors qu'en dehors des oeuvres rattachées à une partition d'opéra et à l'exception de RV 116, idéalement affectée à *La fida ninfa*, les dix-neuf *sinfonie* recensées ne comportent pas d'oeuvre de haute maturité. Dans ces conditions, et sauf à recourir à la *sinfonia* de *L'Olimpiade* ou de *La Griselda*, le meilleur choix semble être celui de la *sinfonia* en fa majeur RV 135, préservée à Dresde en parties séparées. Cette magnifique *sinfonia con due corni*, manifestement destinée à introduire un *dramma per musica*, s'adapterait en effet, par son style comme par son orchestration, au cadre belliqueux dans lequel s'inscrit la première scène de l'opéra. En outre, et bien que l'oeuvre semble appartenir aux années 1720 compte tenu de la nature de sa source et de certains de ses éléments stylistique (notamment son *Andante*), ce choix ne soulèverait toutefois pas de hiatus stylistique

majeurs. Le troisième mouvement de RV 135 comporte d'ailleurs un motif qui renvoie à l'air *Alle minaccie di fiera belva*, contemporain de *Catone in Utica* puisque provenant de *La Griselda* de 1735 et repris dans la version de *Farnace* datée 1738. De surcroît, il est attesté que Vivaldi lui-même eut l'occasion de réutiliser une même ouverture à plusieurs années d'intervalle. Enfin, la présence des cors permettrait d'établir un lien entre la *sinfonia* choisie et la partition reconstituée (celle-ci requérant ces instruments pour l'air d'Emilia *Nella foresta*, III.9) ainsi qu'avec les autres partitions véronaises de Vivaldi qui, toutes, comportaient ces instruments dans leur distribution instrumentale. Il convient de noter à ce propos que s'il n'est pas exclu que les cors aient été rajoutés par Pisendel, comme l'a relevé Peter Ryom, il n'est pas davantage exclu que Vivaldi lui-même les ait prévus, ce que tendent à accréditer la tonalité de l'oeuvre et la parenté avec l'air de *La Griselda*, également orchestré *con due corni*.

L'inventaire de ces projets démontre, combien, près de soixante années après sa redécouverte, l'opéra de Vivaldi demeure un vaste chantier. Beaucoup reste à y construire et presque autant à y consolider. Espérons donc que s'y activeront, au cours des années à venir, nombre d'ouvriers talentueux et déterminés.

¹ R.-C. TRAVERS, *L'exhumation des opéras de Vivaldi au XX^e siècle*, in *Nuovi studi vivaldiani*, aux soins de A. Fanna et G. Morelli, Ricordi, Milano, 1988, pp. 313-354. et F. DELAMÉA, *Les opéras de Vivaldi au XX^e siècle: la poursuite de l'exhumation (1987-1996)*, in *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi (1947-1997)*, aux soins de F. Fanna et M. Talbot, Olschki, Firenze, 1998.

² P. RYOM, RV 749, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, pp. 5-50. Au recensement de Peter Ryom, il convient d'ajouter les quatre airs suivants découverts par Michael Talbot à la Bibliothèque du Conservatoire de Genève: *Amato ben, tu sei la mia speranza* (R 232 -Ms. 10505); *La cervetta timidetta* (R 232 -Ms.10509); *Non trova mai riposo* (R 232 -Ms.10531); *Roma invitta ma clemente* (R 232 - Ms.10546).

³ La question de la reconstitution des partitions incomplètes ne sera évoquée ici qu'au regard du remplacement des airs ou ensembles manquants. Il importe toutefois de rappeler que, bien souvent, une telle entreprise soulève également l'épineuse question du remplacement des récitatifs perdus.

⁴ La présentation complète de cette classification, qui suppose un examen approfondi oeuvre par oeuvre de l'ensemble des partitions et des livrets concernés, ne saurait trouver sa place dans les limites du présent article. Seules ses grandes lignes seront donc ici esquissées.

⁵ *Ottone in villa*, *Farnace*, *L'Atenaide* et *Dorilla in Tempe* soulèvent en outre une question spécifique sous l'angle de la restitution dans la mesure où, aux côtés du livret auquel la partition préservée est reliée, nous disposons d'autres livrets, divergeants plus ou moins largement du livret de rattachement, qui témoignent de l'existence d'autres productions de ces oeuvres. Cette diversité des sources imprimées conduit à

s'interroger sur la faisabilité d'une reconstitution des variantes perdues, dont la réalisation permettrait d'étendre le domaine des partitions complètes susceptibles de restitution. Toutefois, une telle reconstitution n'aurait d'intérêt que si elle était l'occasion de replacer dans leur partition d'origine un nombre substantiel d'airs préservés comme airs séparés et ne pouvant ainsi prétendre qu'à une restitution isolée. Nous nous bornerons ici à noter qu'une étude détaillée des cinq livrets de *Farnace* rattachables à d'autres productions que celle de Pavie (Venise 1726 *mv*, Venise 1727, Prague 1730, Mantoue 1732 et Trévise 1737, répertoriés par Peter Ryom sous les numéros RV 711-A, B, C, E et F) permet d'envisager avec intérêt la reconstitution de la version RV 711-F, version courte de l'oeuvre (vingt et un numéros contre vingt-huit dans la version RV 711-D). A noter également que parmi les livrets se rapportant aux versions perdues de *Dorilla in Tempe*, celle représentée à Prague en 1732 (RV 709-B) pourrait faire l'objet d'une tentative de reconstitution à partir des huit airs ou ensembles se retrouvant dans la partition de Turin et des airs ou ensembles paraissant avoir été repris d'*Arsilda, regina di Ponto*, RV 700.

⁶ Voir L. PANCINO, *Arsilda, regina di Ponto: per una ricostruzione della versione primitiva*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 51-73.

⁷ P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977, p. 115.

⁸ Voir F. TAMMARO, *I pasticci di Vivaldi: «Dorilla in Tempe»*, in *Nuovi studi vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1988, pp. 147-184. Cette version complète a été restituée au disque comme à la scène par Gilbert Bezzina qui a complété l'air manquant de Nomio par référence aux livrets de 1726 et 1732.

⁹ La partition, largement désordonnée, témoigne d'une révision précipitée qui fut vraisemblablement opérée avant les premières représentations. Sa confrontation au livret révèle l'absence de quelques sections de récitatifs aux scènes II.6 et III.6 et deux divergences à propos du choeur *I tuoi strali, terror di mortali* (III.6) qui ne remettent cependant pas en cause le caractère complet de la partition. En effet, la continuité de l'oeuvre n'est pas entamée par ces modestes lacunes ou variantes qui témoignent d'un réaménagement de l'ensemble des sections chorales décidé par Vivaldi. En effet, et ainsi que l'a relevé Eric Cross dans sa thèse (*The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727-1738*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981, I, pp. 46 et 47), le livret désigne la plupart des chœurs écrits par Métastase par des guillemets tandis que les sections du manuscrit correspondant à leur emplacement ont été altérées. De plus, la calligraphie brouillonne et l'extrême indigence des rares fragments choraux préservés témoignent du caractère hâtif de leur composition. Cette révision pourrait être la conséquence de difficultés rencontrées par Vivaldi avec le choeur engagé pour les représentations de *Dorilla in Tempe*, RV 709-C, *opera prima* de la saison comportant d'importantes sections chorales. Il n'est en effet pas exclu que des considérations financières ou artistiques aient conduit à renoncer à cette partie du spectacle pour l'*opera seconda*, lui imposant de procéder à un réaménagement expéditif de sa partition.

¹⁰ Voir J.W. HILL, *A Computer-Based Analytical Concordance of Vivaldi's Aria Texts: First Findings and Puzzling New Questions about Self-Borrowing*, in *Nuovi studi vivaldiani* cit., p. 513.

¹¹ Les quatre versions d'*Armida al campo d'Egitto* dont les partitions sont perdues mais dont le livret est préservé (Mantoue 1718, Lodi 1719, Vicence 1720 et Ravenne 1726), soulèvent comme pour *Ottone in villa*, *Farnace* et *L'Atenaide*, la question de leur éventuelle reconstitution.

¹² Nous ne considérerons ici que les oeuvres dont les fragments préservés sont constitués par des airs exclusivement rattachables à l'oeuvre perdue. Sont donc écartés les opéras tels *L'Adelaide*, RV 695, ou *Ginevra, principessa di Scozia*, RV 716, dont de

multiples fragments subsistent sous la forme de doubles préservés dans d'autres partitions, mais ne constituent pas une source exclusive de l'oeuvre.

¹³ I.-P. DEMOULIN, *Les «sinfonie» de concert et d'opéra de Vivaldi. Réflexions sur le classement et la chronologie*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 217-228.

¹⁴ Exclusion faite d'*Il Tigrane*, RV 740, et de *Tito Manlio*, RV 778.

¹⁵ Sont exclus de cet inventaire les initiatives prioritaires que constituent les restitutions de *L'Atenaide*, RV 702-B, et de *Catone in Utica*, RV705, dans la mesure où celles-ci sont en cours, au moment de la rédaction de ces lignes. Fabio Biondi, à la suite de son concert d'Asolo en 1995, prépare en effet l'enregistrement discographique de *L'Atenaide* pour le label Virgin et Jean-Claude Malgoire, dans le prolongement de son *Montezuma* de 1992, s'attache à reconstituer le premier acte de *Catone in Utica* en vue de représentations scéniques à Tourcoing (France) en mai 1998, puis d'un enregistrement discographique.

¹⁶ R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* cit.

¹⁷ Eric Cross a ainsi relevé que la musique du chœur *Al fragor de' corni audaci* (II.14), remontant à 1713, est écrite de la main de Vivaldi. Ce constat permet de supposer que ce dernier a pu participer à la composition de la première version de l'opéra. Voir E. CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi* cit., I, p. 207.

¹⁸ Sur les *sinfonie* choisies à l'occasion des restitutions recensées depuis 1939, voir R.-C. TRAVERS, *L'exhumation des opéras de Vivaldi au XX^e siècle* cit., et F. DELAMÉA, *Les opéras de Vivaldi au XX^e siècle: la poursuite de l'exhumation (1987-1996)* cit.

The Rediscovery of Vivaldi's Operas: The Present State and Future Perspectives

(Summary)

In recent years Vivaldi's operas have undeniably enjoyed greater exposure both on the stage and in recordings. Nevertheless, the work of exhumation begun in 1939 remains incomplete in many areas, and there is need for a systematic and orderly continuation of this process for both historical (including musicological) and artistic reasons. In continuation of the analytical inventories published in the *Quaderni vivaldiani* series in 1988 and 1998, the present article aims to assess the present state of this rediscovery in order to identify gains and omissions and, on that basis, to suggest paths to follow in the future.

Its first part is given over to a definition of the contours of the terrain to be explored by means of a "structural inventory" of the works concerned: complete scores, preserved in their entirety; amputated scores, of which a large, coherent portion has disappeared; damaged scores, lacking a smaller, more localised portion; fragmentary scores, of which the manuscript is lost but a certain number of arias survive in the form of detached arias or arias preserved in other scores; detached arias.

In the second part the state of the revival as it existed on 31 December 1997 is shown, with the aid of graphics, for each work and mode of presentation.

Its third part proposes a plan for organising the future revival, starting with an allocation of the surviving works to three categories: priority initiatives, comprising the two complete scores yet to be explored as well as major works that have so far been revived only unsatisfactorily; complementary initiatives, concerned mainly with the orderly exhumation of amputated or fragmentary works that cannot be fully reassembled; subsidiary initiatives, including works of minor interest or which have already enjoyed adequate revivals.

The drawing up of an inventory for these projects shows the extent to which, almost sixty years after their composer's rediscovery, Vivaldi's operas still constitute a very large field of operations.

De Zeno à Goldoni: trois versions de «Griselda»

Olivier Rouvière

Griselda, l'un des derniers opéras de Vivaldi, créé au théâtre San Samuele de Venise en 1735, témoigne des efforts tentés par le musicien pour s'adapter au goût nouveau venu de Naples. Il ne nous appartient pas de juger dans quelle mesure ces efforts furent couronnés de succès, mais, en revanche, l'on peut remarquer que *Griselda* manifeste, à l'instar des autres ouvrages composés par Vivaldi entre 1727 et 1737, un certain «désarroi dramaturgique». Vivaldi n'a jamais paru très concerné par les tentatives de réforme que connaissait le livret depuis la fin du XVII^e siècle: praticien avant tout, il sut s'entourer d'habiles tâcherons qu'il mena à sa guise et jamais les considérations littéraires d'un librettiste théoricien ne vinrent influencer sur sa propre conception de l'opéra. Parmi les poètes, il donna sa préférence à des plagiaires ou à des «arrangeurs» tels que Francesco Silvani, Antonio Maria Lucchini et, surtout, Domenico Lalli (de son vrai nom Sebastiano Biancardi), à des auteurs passés de mode (Antonio Marchi, Agostino Piovene), voire déjà décédés (Matteo Noris, Adriano Morselli), considérant avec quelque suspicion les écrivains majeurs que furent Antonio Salvi, Apostolo Zeno et Pietro Metastasio. Mais il est notable qu'à partir de 1727, le nombre de livrets empruntés aux «réformateurs» ne cesse de croître, au point qu'après *Griselda*, sur les dix ouvrages montés par Vivaldi, seul le dernier (*Feraspe*) utilise un texte signé Silvani. A côté de celui-ci, l'on trouve des pièces de Métastase (*Catone in Utica*, ainsi que deux opéras adaptés de Hasse), Salvi (*Ginevra*), Zeno (*L'oracolo in Messenia*) et Stampiglia (*Rosmira*). Aucun point commun ne rassemble ces textes, datant d'époques très diverses (1699 pour la *Partenope* de Stampiglia, 1731 pour le *Demetrio* de Métastase), si ce n'est qu'ils sont l'oeuvre d'auteurs issus, pour la plupart (et de façon plus ou moins directe), de l'Arcadia romaine et ayant tous apporté leur pierre à la réforme du livret d'opéra. Au même moment, le théâtre San Samuele s'attache les services d'un dramaturge bien différent, le jeune Carlo Goldoni, qui écrit (parfois sous pseudonyme) trois livrets pour Vivaldi. Il apparaît donc évident, d'une part, que Vivaldi tente de moderniser la forme dramatique de ses opéras en faisant appel à des livrets «avancés», mais, d'autre part, qu'il n'a lui-même aucune idée précise sur cette «modernisation» et que, somme toute, elle l'indiffère. Il y a bien, dans cette dernière décennie de la production vivaldienne, tentative, mais certainement pas projet de renouvellement.

Cela nous est d'ailleurs confirmé par le récit de l'adaptation du livret de *Griselda* (originellement dû à Apostolo Zeno) tel qu'il est fait par l'arrangeur lui-même, Carlo Goldoni, dans ses *Mémoires*. Au fil de cet article, nous aurons l'occasion de citer largement ce document, et cela nécessite une mise en garde: bien que rien ne nous permette vraiment de douter de la parole de Goldoni, il convient de ne lui accorder qu'un crédit modéré. Rappelons que le dramaturge ne rédigea ses *Mémoires* (en français) qu'à la fin de sa vie, dans les années 1784-1787, soit un demi-siècle après les événements qui nous intéressent. Un tel laps de temps offre une large marge aux oublis et aux erreurs! Les mémoires étaient un genre à la mode: Da Ponte, Casanova et le propre rival de Goldoni, Gozzi, entreprirent aussi les leurs à la même époque et sur le même ton plaisant et romanesque. Il s'agissait certes d'être véridique mais aussi divertissant, et Goldoni (qui eut la satisfaction de voir ses *Mémoires* publiées de son vivant) ne déroge pas à la règle en adoptant le ton primesautier et insolent qui était censé amuser le public. C'est sur ce mode qu'il rapporte sa première entrevue avec Vivaldi, passage célèbre qui occupe tout son Chapitre XXXVI, dont nous ne citerons que des extraits. Après une période d'errance, compliquée par les ravages de la guerre de Succession de Pologne, Goldoni revient à Venise, sa patrie, en 1734; il a vingt-sept ans et semble avoir délaissé sa carrière d'avocat au profit de l'écriture théâtrale. Une série de rencontres favorisent alors cette vocation: l'acteur Casali le présente au directeur de troupe Imer, qui décide de monter son *Bélisaire*. La pièce est donnée avec succès au théâtre San Samuele, qui appartient au noble Grimani. Ce dernier engage alors Goldoni pour suppléer au dramaturge attaché au San Samuele, Domenico Lalli, et, par voie de conséquence, Goldoni se trouve associé au projet d'opéra de la saison suivante, dont la musique doit être signée Vivaldi. Goldoni précise que le sujet de cet opéra était d'ores et déjà fixé, mais sans dire qui en avait eu l'idée; il semble aller de soi, étant donné la suite des événements, que ce choix (celui de la *Griselda* de Zeno) émanait de Vivaldi lui-même, et qu'il l'avait fait en vue de permettre à sa protégée, Anne Giraud, de briller. «Cet ecclésiastique, excellent joueur de violon et compositeur médiocre, avait élevé et formé pour le chant Mademoiselle Giraud, jeune chanteuse née à Venise, mais fille d'un perruquier français. Elle n'était pas jolie mais elle avait des grâces, [...] peu de voix, mais beaucoup de jeu. C'était elle qui devait représenter le rôle de Griselda. Monsieur Grimani m'envoya chez le musicien pour faire dans cet opéra les changements nécessaires, soit pour raccourcir le drame, soit pour changer la position et le caractère des airs au gré des acteurs et du compositeur.» Goldoni narre alors le début de son entrevue avec

Vivaldi, qu'il peint sous les traits d'un dévot cabotin (il ne cesse de faire le signe de croix) et hautain: «je sais bien, cher Monsieur – dit Vivaldi à Goldoni –, que vous avez du talent pour la poésie; j'ai vu votre *Bélisaire* qui m'a fait beaucoup de plaisir, mais c'est bien différent. On peut faire une tragédie et ne pas savoir faire un quatrain musical.» Goldoni demande alors à être mis à l'épreuve. Vivaldi lui montre le drame de Zeno et lui indique une scène entre Gualtiero et Griselda qui se termine par un air pathétique pour l'héroïne, «mais Mademoiselle Giraud n'aime pas le chant langoureux», précise-t-il. Il faut donc remplacer l'air. Goldoni acquiesce non sans glisser malicieusement qu'il sait combien la Giraud a peu de voix; ce qui provoque l'irritation du compositeur. Pour le calmer, le poète lui propose de réécrire l'air sur le champ: «l'abbé, en se moquant de moi, me présente le drame, me donne du papier et une écritoire, reprend son bréviaire [...]» Goldoni relit la scène et trousse son air: «Vivaldi lit, il déride son front, il relit, il fait des cris de joie, il jette son office par terre, il appelle Mademoiselle Giraud. Elle vient. “Ah, lui dit-il, voilà un homme rare; lisez cet air, c'est Monsieur qui l'a fait ici, sans bouger, en moins d'un quart d'heure.” Et, en revenant à moi: “Ah, Monsieur, je vous demande pardon”; et il m'embrasse, et il proteste qu'il n'aura jamais d'autre poète que moi.»¹

Outre qu'il dresse un portrait assez caricatural de Vivaldi, ce passage comporte diverses inexactitudes. Entre autres, il est impossible de retrouver l'*aria* à laquelle il est ici fait allusion: il n'y a, dans le drame, aussi étrange que cela paraisse, aucune scène qui confronte seul à seule Gualtiero et son épouse Griselda (nous avons là, en fait, un exemple de l'habileté dramaturgique de Zeno). La seule qui fasse intervenir ces deux personnages, en compagnie d'autres, tout en se terminant sur un air de Griselda, est la troisième de l'Acte III. Or, contrairement à ce qu'affirme Goldoni, la *tonalité* de l'air en question n'a pas vraiment été modifiée depuis la version de Zeno:

Version Zeno

*Se amori ascolterò,
Se vezzi osserverò,
Saprò con alma forte
O fingere o tacer.
Dirò che ottuso è il senso
E che bugiardo è il guardo.
Né avrò nella mia sorte
Che cor per sostener.*

Version Goldoni

*Son infelice tanto
Che non mi basta il pianto
A dileguar mie pene,
La morte chi mi dona?
Che sol quest'alma afflitta
Morte può consolar.
Se veggio il mio crudele
Tradire un infedele
Tacer dovrò? Perché?
Un'anima sincera
Non sa dissimular.*

En revanche, Goldoni s'est effectivement conformé aux indications du couple Vivaldi-Giraud qui exigeait «un morceau d'expression, d'agitation, un air qui exprime la passion par des mots entrecoupés, par des soupirs élancés, avec de l'action, du mouvement»: les trois interrogations – notamment celles de la seconde strophe – induisent effectivement la partition vivaldienne, toute en suspensions et en phrases brisées. La tonalité de l'air reste cependant «pathétique»; bien que Goldoni y dise strictement l'inverse de Zeno! Car, si dans les deux cas, Griselda se plaint de sa condition, chez Zeno, elle se soumet à la loi du silence (elle doit feindre d'ignorer l'amour que Costanza, promise à Gualtiero, voue à Roberto), tandis que chez Goldoni elle s'y refuse. Enfin, la coupe de l'air goldonien est très différente de celle d'origine. Tout au long de la comparaison que nous allons ébaucher entre les différentes versions de *Griselda*, ce sont donc ces deux points qui vont désormais retenir notre attention: à savoir, la structure poétique et le dessin des personnages.

Il nous faut d'abord dire un mot du premier auteur de *Griselda*, Apostolo Zeno, personnage fascinant dont la production illustre parfaitement le statut ambigu du *melodramma* ou *libretto*. Apostolo Zeno (Venise, 1668-1750) naît dans une famille patricienne, reçoit une éducation soignée et montre très jeune un intérêt marqué pour l'histoire, notamment littéraire. Dès 1691, il contribue à fonder l'Académie littéraire *degli Animosi*, qui deviendra bientôt l'une des branches les plus actives du mouvement arcadien; c'est dans ce contexte que Zeno prend part à la dispute opposant Bouhours et Orsi au sujet de la prétendue supériorité de la littérature française sur la littérature italienne. Dans son souci de défendre cette dernière, Zeno entreprend la biographie de plusieurs poètes célèbres (parmi lesquels Bembo et Guarini) ainsi que des ouvrages de plus grande envergure (dont une Histoire de l'Italie), qui resteront inachevés. Le premier livret de Zeno, *Gl'inganni felici*, mis en musique par Pollarolo, est représenté sur la scène du théâtre S. Angelo de Venise en 1695. En 1700, Zeno connaît son premier grand succès scénique avec *Lucio Vero* et, l'année d'après, il écrit *Griselda*, qui devait devenir son livret le plus fameux. Dès 1705, il collabore avec Pietro Pariati, dont les qualités de versificateur viendront souvent au secours d'un style généralement jugé peu élégant (Zeno et Pariati collaboreront à treize reprises, jusqu'en 1721, le premier fabriquant la trame du livret, le second en polissant la langue). Pariati se rend à Vienne en 1714, et l'Empereur Charles VI ne tarde pas à y appeler Zeno (1718). Sollicité pour le poste de «poète et historien de Sa Majesté Impériale», il l'accepte, nonobstant sa répugnance et son manque de facilité pour la

composition de pièces de circonstance. Zeno restera à Vienne jusqu'en 1729, date à laquelle il se retire à Venise, non sans faire appel à Métastase pour le remplacer.² Par la suite, il sera amené à produire annuellement un oratorio pour la cour des Habsbourg, mais ne composera plus de pièces profanes, ne prêtant guère d'attention à la publication intégrale de son théâtre (1744), se vouant tout entier à ses collections, à sa correspondance et à ses réflexions sur l'histoire littéraire et religieuse.

La clef de l'esthétique de Zeno réside dans le hiatus existant entre ses aspirations profondes de lettré et sa pratique de librettiste, à une époque où, justement, la nature *littéraire* du *libretto* se situe au cœur des débats. On ne saurait comprendre la dramaturgie de Zeno, non plus que celle de Métastase, non plus que l'évolution de la littérature italienne de l'époque et les hésitations de musiciens tels que Vivaldi, si l'on oublie de replacer l'activité de tous ces artistes au sein d'une des plus grandes «collusions esthétiques» qu'ait connues la Péninsule. Le succès des livrets de Métastase et leur importance pour l'évolution de la musique, mais aussi de la littérature européenne, sont dus au fait qu'en cette première moitié du XVIII^e siècle les mutations du livret (on disait alors *dramma per musica*) étaient emblématiques d'une quête d'identité propre aux lettres italiennes. L'Italie a longtemps souffert de ne pas disposer d'un répertoire dramatique à la hauteur de celui constitué par la France au cours du Grand Siècle, alors même qu'en donnant naissance à la *commedia dell'arte* c'était elle, l'Italie, qui avait fourni à l'Europe l'impulsion nécessaire à l'apparition du théâtre «moderne»! En Italie, la *commedia dell'arte* est longtemps restée ce qu'elle était à sa naissance, une pratique basée sur l'improvisation plutôt que sur l'écrit, tandis qu'en Espagne, puis en France, elle générait des chefs-d'oeuvre immortels. Le peu de théâtre que l'on *écrivait* en Italie, essentiellement inspiré des tragédies de Sénèque, n'était pas vraiment destiné à la représentation, du moins à la représentation publique: les pièces-fleuves du Tasse et de Guarini, plus tard, les tragédies de Martello et de Gravina (le maître de Métastase), voire même la célèbre *Mérope* de Maffei n'attiraient pas les foules... En revanche, dès l'ouverture des premiers théâtres d'opéra publics à Venise (1637), l'opéra s'affirme comme un genre populaire et, qui plus est, un genre exportable. Certes, les tragédies françaises, traduites, envahissent les scènes italiennes, mais l'opéra italien envahit l'Europe! Les intellectuels italiens qui, dès la seconde moitié du XVII^e, aspirent à redonner à leur littérature le prestige international qu'elle a perdu, ne peuvent ignorer cet état de faits: leur souhait, c'est la naissance d'une tragédie italienne, mais leur conquête, c'est le

melodramma.³ La solution consiste donc à conférer ses lettres de noblesse à ce genre qui s'est peu à peu galvaudé pour plaire au public, à le «récupérer» pour en faire, aussi et avant tout, un genre *littéraire*. Cela, Métastase seul le réussira, à tel point que les livrets de Métastase influenceront les tragédies de Voltaire et même les romans de Stendhal... Mais cet accomplissement n'est pas allé sans tâtonnements: les *melodrammi* pas trop sévères de Girolamo Frigimelica Roberti (en cinq actes), les drames aigres-doux et artificiels de Silvio Stampiglia (qui mêle badinerie et histoire romaine), l'écriture anti-musicale d'Apostolo Zeno...

Zeno reste, à tort ou à raison, l'une des figures dominantes de ce que l'on a appelé l'âge des réformes: le succès que connurent ses livrets, leur nombre,⁴ la personnalité qu'ils laissent deviner furent sans doute à l'origine de l'opinion selon laquelle la réforme du livret lui serait essentiellement due.⁵ L'intronisation de Zeno en tant que «réformateur *princeps*» ne date pas d'hier: les Arcades Crescimbeni, Muratori et Maffei, de son temps même, se plurent à accréditer l'idée selon laquelle il aurait, presque seul, purgé le livret du merveilleux, des dénouements gratuits, mis au point le système de «liaison des scènes» et généralisé l'emploi de l'air de sortie. Peut-être faut-il voir dans cette opinion très discutable le désir de flatter un «collègue»; plus sûrement encore, celui de créditer l'Arcadia des efforts réalisés dans le domaine du *melodramma* et de se choisir pour chef de file un dramaturge populaire et fécond.⁶ Dès 1706, Muratori se plaît à voir en Zeno le champion de la poésie italienne (par opposition à la française), mais ce n'est pourtant pas avant 1711, date à laquelle ses appointements vénitiens deviennent réguliers, que le librettiste jouira d'une sécurité matérielle lui permettant de composer ses pièces avec plus de soin. Il existe donc une dichotomie entre la réalité de sa production et la signification qu'on en veut tirer: amis et commentateurs opèrent une collusion rapide et commode entre le Zeno théoricien et le Zeno librettiste (lui-même ne se fera pas faute, *a posteriori*, de donner à ses drames d'alors quelques fondements théoriques), collusion que l'analyse des textes ne corrobore pas. En fait, si Zeno s'est toujours appliqué à distinguer son travail de librettiste, alimentaire, de son activité de lettré dilettante, il est néanmoins possible de discerner dans l'un les traces de l'autre, sans qu'à aucun moment on puisse se persuader que la seconde ait vraiment nourri le premier. A cet égard, l'attitude de Zeno resta résolument ambiguë: les six volumes de sa correspondance ne font que peu d'allusions à sa carrière de librettiste. Lorsqu'elles existent, ces allusions adoptent un ton désenchanté: «j'ai mépris et remords (de mes pièces): à tel point que j'aurais presque

plus d'obligation à qui se proposerait de les critiquer et d'en dire du mal qu'à qui en prendrait la défense et voudrait en dire le moindre bien. A l'exception de quelques rares d'entre elles, je les considère comme des ratages, des fausses-couches [...],⁷ dira-t-il. Zeno ressentait très fortement l'impossibilité de concilier la dignité tragique du drame et l'in vraisemblance de l'expression chantée, déclarant volontiers qu'il n'avait composé des livrets que pour donner pâture aux «abus du siècle» et qu'il ne souhaitait qu'une chose: les réécrire sous forme de véritables tragédies en hendécasyllabes (dans le style de la *Merope* de Maffei) et sans ariettes. Cependant, il ne le fit jamais.

A l'inverse de ce que sera Métastase, Zeno n'est pas, à l'origine, un «praticien»; il n'a pas l'expérience, ni le goût des planches, ni de l'improvisation; le rythme musico-dramatique, qui fera toute l'efficacité des livrets de son successeur, n'est pas pour lui chose innée et il ne tend jamais à systématiser ses recettes de librettiste: il cherche toujours. Il se préoccupe peu des nécessités de la scène: nombre de personnages, nombre de tableaux, nombre de morceaux, longueur des récits, métrique des airs, il se refuse à faire de ces données «pratiques» des impératifs de son art.⁸ Il s'intéresse plus à la situation,⁹ à la confrontation, qu'à la structure générale de l'oeuvre, à son équilibre ou à son harmonie. Il est l'un des premiers librettistes écrivant dans le style «napolitain» à redonner au *récit* une importance capitale, à une époque où l'air est devenu le principal centre d'intérêt des interprètes et du public.¹⁰ Le sens des hiérarchies et des priorités est brouillé, chez Zeno, par la confusion qu'il opère entre théâtre et opéra: si son goût de l'ellipse se manifeste lorsqu'il s'agit de décrire une situation affective, l'auteur n'en reste pas moins prolix dès lors que le débat moral entre en jeu. Il en résulte que le récit prend souvent chez lui une ampleur qui devait se révéler terrifiante après la mise en musique (dans les théâtres publics, les impresarios encadraient d'ailleurs les passages à omettre par des *virgolette*, tandis qu'à la cour de Vienne, les livrets étaient représentés intégralement). En conséquence de la densité prise par l'action dialoguée, le nombre d'airs devrait décroître, si on le compare, par exemple, au nombre d'airs inclus dans un livret de Stampiglia, de Noris, de Marchi. Cependant, chez Zeno, les *arie* apparaissent souvent cousues comme *après coup* dans le tissu d'un texte dont elles ne sont pas (encore) la conclusion logique. L'air n'intéresse pas Zeno et il n'a pas encore chez lui de *rôle* bien défini; il n'est pas constamment conclusif, ni «sentencieux», ni l'expression d'un affect jusqu'alors contenu, ni allégorique. Bien que, au fil de la carrière du dramaturge, se dessine une tendance amplifiée par Métastase, qui est l'extraction de l'air hors du contexte dramatique,

dans un but didactique plus ou moins avoué, ce procédé n'est pas perceptible dans ses premiers livrets, dont certaines scènes comprennent même deux airs, manquement grave aux règles tacites qui, peu à peu, s'imposent au *dramma per musica*. Quoi qu'on en ait dit, la place des airs reste ici variable, même si ils ont tendance à se stabiliser en fin de scène, ou en début, dans les moments pathétiques.¹¹ En lui-même, le style de Zeno est anti-lyrique (ce en quoi, d'ailleurs, il joue un rôle dans la «réforme» du livret), et cette tendance à conserver dans l'air, un langage persuasif, dialogique, «ratiocinant», manifeste une incompréhension du caractère avant tout hédoniste du morceau: si Zeno tend à faire de l'air une ponctuation significative du dialogue, il ne parvient pas toujours à en individualiser la métrique. Heureusement, le refus du lyrisme manifesté par Zeno dans ses récits (échanges brefs, vers interrompus et non rimés) tend à mettre en valeur le *pezzo chiuso*. Chez Métastase, chaque forme ira en s'éloignant de l'autre, le récitatif se faisant toujours plus prosaïque, l'air toujours plus mélodieux. Cela passera par une standardisation de l'air qui, de façon de plus en plus systématique, se divisera en deux strophes, le plus souvent composées de quatre vers de huit ou six syllabes, modèle que l'on ne trouve qu'incidemment chez Zeno.

Zeno ne veut pas passer pour un librettiste professionnel: en écrivant ses livrets, il les destine à la lecture, même s'il ne consent pas toujours à l'avouer. Lorsqu'ils sont représentés, ces textes réclament des aménagements: les très longs récits doivent être écourtés, des airs ajoutés ou déplacés, des personnages supprimés, la rigidité du scénario assouplie en fonction d'un matériau musical qui, à l'origine, n'a que médiocrement été pris en compte. Pourtant, l'instinct théâtral de Zeno reste sidérant; il ne lui manque que le sens de l'économie et des structures; ou, plutôt, la volonté de polir, de styliser, pour tout dire: de *standardiser* ses drames, comme le fera Métastase. C'est peu: les aspérités de la dramaturgie de Zeno sont des coquetteries; mais elles font le prix de pièces écrites souvent trop vite, en trop grande quantité. Tout en consentant implicitement à l'adaptation scénique de ses drames, Zeno défend pourtant avec une certaine âpreté l'édition des versions originales, mais plus par principe que par conviction, semble-t-il: coexistent en lui l'écrivain en chambre (qui veut laisser une oeuvre «originale», sous forme de pièces imprimées) et le faiseur (qui produit des livrets «bruts de décoffrage», voués à l'adaptation) – on ne saurait décider quel est le «vrai Zeno».

Ainsi connaît-on plusieurs moutures de son drame le plus célèbre, *Griselda*, dont la première, celle de 1701, ne fut peut-être jamais représentée *in extenso* mais fut imprimée sans beaucoup de

modifications en 1744, alors même qu'entretemps étaient parues d'autres versions du même livret, plus probantes d'un point de vue structurel, mais dues à des mains anonymes: tel est le cas de la version utilisée en 1721 par Alessandro Scarlatti. L'on peut d'ores et déjà tracer une brève comparaison entre ces trois *Griselda*.¹² Entre l'original de la pièce (1701) et l'édition définitive approuvée par l'auteur (1744), l'on remarque que divers «baroquismes» ont été gommés. Le nombre de changements de décors passe de neuf à huit; la mention des ballets (qui intervenaient *en cours d'acte*) est omise; le rôle comique du valet Elpino se trouve réduit et son air supprimé; plusieurs morceaux disparaissent (surtout ceux qui intervenaient *en début* ou *en cours* de scène) ou sont réécrits en *arie* canoniques, en partie, nous le verrons plus loin, dans le but de corriger une psychologie par trop sommaire. Pourtant, cette mouture définitive reste hésitante en ce qui concerne ses choix, par rapport à celle mise en musique par Scarlatti (1721), où les principes «réformateurs» sont adoptés avec plus de constance: par exemple, le rôle d'Elpino disparaît tout à fait et les très rares interventions décisives qui lui appartenaient sont transférées à Corrado, ce qui a pour triple avantage d'exclure du drame toute figure comique, de réduire le nombre des personnages et de justifier dramatiquement la présence de Corrado. Il est difficile, cependant, de juger du «projet esthétique» exact auquel correspond cette version, car on y distingue diverses interventions: Reinhard Strohm a en effet prouvé que, composée pour le théâtre privé du prince Ruspoli, la *Griselda* de Scarlatti ne fut jamais donnée en public et que la cinquantaine de morceaux prévue par le texte n'a peut-être été ni exécutée, ni même composée.¹³ Les recherches que nous avons effectuées nous amènent pourtant à croire que Scarlatti a écrit l'intégralité de la musique, mais en adaptant le livret: il en résulte un texte qui tire sa spécificité de ce qu'il a été révisé, successivement, par un poète *et* un compositeur, donc un texte révélateur, d'une part, des pratiques de la représentation, et, d'autre part, des aspirations réformatrices (puisque Scarlatti n'avait pas à se préoccuper des impératifs de durée ni de dépense, du fait de la destination privée de l'oeuvre, et était lui-même un Arcade, c'est-à-dire un artiste intéressé à la réforme du *melodramma*). Dans ses dimensions, cette *Griselda* de 1721 excède donc la norme permise par les spectacles publics, mais elle se fait néanmoins exactement l'écho des proportions qui, à l'époque, tendent à s'imposer au livret. La pièce originellement proposée à Scarlatti semble, *a priori*, marquer un certain recul par rapport aux nouvelles exigences de simplification du *melodramma*, puisqu'elle ne compte pas moins de 10 tableaux et 48 morceaux (43

airs, 2 duos, 1 trio et 2 choeurs)! Néanmoins, Scarlatti a simplifié ces données de base en supprimant plusieurs décors et airs (notamment, intuition géniale, en contractant les quatre derniers en un rare quatuor, afin de conférer au drame l'accélération préconisée par les tragiques français). Mais, quand bien même l'on ne prêterait attention qu'à la forme première du livret de 1721 (voir tableau synoptique donné en appendice), l'on se rendrait compte qu'il rationalise de façon plus systématique l'attribution des morceaux: le nombre de ceux-ci va décroissant d'un acte au suivant, ce qui semblait moins évident chez Zeno; la proportion de duos (5 chez Zeno!) a diminué et l'équilibre hiérarchique entre les personnages s'est modifié. En 1701, la répartition des airs mettait en valeur les personnages féminins, l'équilibre hiérarchique ainsi obtenu affichant une connotation «morale»: Griselda et Costanza apparaissaient ainsi beaucoup mieux servies que Gualtiero et, surtout, Ottone, qui, avec seulement 4 airs, se plaçait en avant-dernière position de la liste, juste avant Elpino et après Corrado (5 airs),¹⁴ personnage pourtant superflu. Chez Scarlatti, les considérations ayant présidé à la répartition hiérarchique sont autres: disposant d'une équipe de chanteurs entièrement masculine, il tend à mettre en valeur les castrats sopranos, particulièrement ceux qui tiennent les parties de Griselda et de Roberto. Le jeune Giovanni Carestini, qui n'en est qu'au début de sa carrière et, selon la coutume, s'essaye alors à un rôle de tendron, Costanza, n'a plus droit, après aménagement du livret, qu'à 3 airs. En revanche, le rôle majeur d'Ottone (pivot de l'action dramatique) passe en troisième position (6 airs) devant Gualtiero, moins actif (4 airs), mais, à l'instar de Corrado (dont Scarlatti, avec clairvoyance, diminuera encore le rôle), il ne participe à aucun des quatre ensembles. Seule Griselda intervient dans l'un des deux duos, le trio et le quatuor, compensant ainsi par sa présence musicale sa relative passivité dramatique. La répartition des morceaux devient donc ici mieux adaptée à la pratique de la scène et à l'enjeu dramatique, les différences hiérarchiques entre personnages tendant à s'amenuiser (on passait de 10 morceaux pour Griselda à 1 pour Elpino, chez Zeno). Ces modifications peuvent paraître de peu de poids mais (associées à la contraction des récitatifs et à la suppression des morceaux de milieu de scène) elle mettent en évidence, d'une part, le fait que la dramaturgie de Zeno n'est pas, à l'origine, taillée sur mesure pour la musique et donc, *a contrario*, que les meilleurs livrets «réformés» tirent, eux, leurs proportions de la pratique opératique, revue au prisme d'un projet dramatique cohérent; d'autre part, que les proportions structurelles d'un livret ne sont pas sans rapport avec sa «tonalité psychologique».

L'on s'est beaucoup moqué de l'excessive simplification des caractères dans *Griselda*, où les personnages se montrent, dans leurs actes et leurs paroles, tout d'une pièce, comme entièrement soumis, à chaque instant à ce que réclame d'eux la nécessité dramatique: ainsi, Gualtiero, qui est censé feindre le divorce et le mépris, s'exprime-t-il souvent avec un sadisme qui rend impossible la perception de sentiments sous-jacents. Ne termine-t-il pas la scène 12 de l'Acte II par cet air brutal à son épouse:

*Vorresti col tuo pianto
In me destar pietà:
Ma nasce il mio piacer dal tuo dolor.
Il fato
Spietato
Con la sua crudeltà
Serve al mio core.*¹⁵

Auparavant, il avait parlé en ces termes de Griselda à Costanza, sa «fiancée»:

Gualtiero
*E questa
quella un tempo mia moglie
che amai per mia sciagura: alzata al trono,
perché ne fosse eterna macchia [...]*

Costanza
Griselda?

Gualtiero
*Ah! più non dirlo. Anche al mio labbro
venne il nome abborrito, e pur lo tacque.*

Enfin, lorsqu'au dernier acte, Griselda, qui a subi sans se plaindre le cruel affront d'être offerte en servante à sa «rivale», s'indigne à la vue de Costanza et Roberto enlacés, Gualtiero l'humilie en lui enjoignant purement et simplement de se mêler de ses affaires:

*Ben si vede, che nata
sei fra boschi, o vil donna. E che?
Ti trassi di là, perché tu vegli
su gli affari reali? Eh! ti rammenta,
ch'altra è la regia sposa, e tu sei serva.
Oblia qual fosti, e le tue leggi osserva.*

Chaque rôle, à tout moment (et en dépit de rares *a parte*, proscrits par la dramaturgie «réformiste»), apparaît ainsi figé en un sentiment unique, et, ce qui est plus particulier à Zeno, se plaît à réitérer la même attitude tout au long du drame:¹⁶ cruauté pour Gualtiero, amour tyrannique pour Ottone et, pour Griselda, fidélité inébranlable, d'une telle fermeté qu'elle en devient parodique. Par exemple, au cours de l'air que nous avons cité plus haut, dans lequel elle se montre prête à la pire abjection par obéissance; ou lorsqu'elle accepte de devenir la servante de sa propre rivale (en fait, sa fille: II.16); ou, encore, à la fin du drame, lorsqu'elle préfère mourir plutôt que d'épouser Ottone (seul exemple de désobéissance envers Gualtiero et bonne occasion pour Zeno de développer le débat moral opposant foi et fidélité).

De tels excès portent à sourire et, si la charge comique de ces passages n'aurait certainement pas échappé à Métastase (qui saura en jouer), il n'est pas certain qu'elle ait paru aux yeux de Zeno. En effet, nous donnons seulement là des extraits de la version révisée de *Griselda* (1744), la version originale (1701) affichant bien d'autres exagérations: entre autres, Costanza s'y comporte à l'égard de Roberto avec une cruauté identique à celle que Gualtiero montre à l'égard de Griselda, tout en étant soi-disant aussi éprise de Roberto que Gualtiero l'est de son épouse. Disparaissent dans la version imprimée des airs tels que celui-ci, que Costanza adresse à Roberto (I.8):

*Vorrai pregarmi,
Ch'io non ti udrò.
Vorrai sgridarmi
Ch'io riderò.
E avrò contento
Del tuo cordoglio.*

Le sadisme, qui fait partie intégrante de la dramaturgie de Zeno, ainsi que le démontrent amplement des drames tels que *Ambleto* ou *Cajo Fabbrizio*, constitue un signe d'archaïsme, en ce qu'il semble hérité de la *comedia* espagnole. Zeno, saura, dans la mouture définitive de la pièce, édulcorer cet aspect, recentrant, par exemple, le rôle de Costanza en fonction d'un nouveau sentiment dominant (la pudeur au lieu du sens de l'honneur), mais la version de Scarlatti va encore plus loin dans l'adoucissement de ce caractère. Reste que, dans *Griselda*, comme dans un grand nombre de pièces de Zeno, l'importance des rapports sado-masochistes apparaît énorme.¹⁷ Dès lors, s'il est vrai que le non-dit et la subtilité psychologique semblent absents des dialogues, nous ne pouvons pas affirmer pour autant que ces textes sont fermés aux troubles du subconscient, inscrits par Zeno dans la *trame* même.

C'est la trame (plus que les échanges dialogués ou les airs) qui manifeste le caractère exemplaire de l'histoire rapportée, et, ayant amplement montré ses personnages «en situation», ainsi que l'exige Aristote (Griselda et Costanza en situation de refus face à Ottone et Roberto, entre autres), Zeno s'estime dispensé de les faire s'expliquer sur ce qui les motive. S'il se garde donc d'approfondir les complexes relations entretenues par ses héros, se limitant à la répétition des mêmes dualités, Zeno n'hésite cependant pas, par ailleurs, à se montrer explicite, au détriment, parfois, de la fluidité et de l'élégance du discours. Il n'essaie pas de distiller discrètement les informations nécessaires à la compréhension du drame non plus qu'à suggérer sa portée morale: ces deux types de révélations sont faits sans ambages. L'art, typiquement français, de l'«exposition» n'est pas son fort: dans la première scène de *Griselda*, Gualtiero demande purement et simplement à son épouse, qu'il est sur le point de répudier, de lui rappeler tous les événements de leur passé commun, afin d'en tirer les arguments propres à justifier son acte (I.1: «Il ripeter ci giovi/gli andati eventi») – et, occasionnellement, d'en informer les spectateurs! Ce qui s'opère en quelques quarante fastidieux vers, au fil desquels Gualtiero interroge Griselda, avec une insistance digne de la maïeutique, sur toute une série de faits, qui lui sont, bien sûr, amplement connus... De la même façon, c'est sans aucun détour que Griselda délivrera le message didactique contenu dans le drame, en répliquant avec hauteur à Ottone, qui la supplie d'accepter sa main pour reconquérir le trône et se venger de Gualtiero (I, 5): «Col prezzo della colpa/grandezza non *si ottien*; si ottien rovina.» Le librettiste de Scarlatti adoucira ce type de formule, en personnalisant le message («a prezzo d'una colpa/non *ambisco* l'impero»), conservant heureusement le rythme sec et cassant des échanges zéniens, qui évoquent de près la stichomythie antique.

C'est, hélas, ce que l'on perd essentiellement chez Goldoni, qui dilue, en une langue ampoulée et sentimentale, la versification acérée de Zeno. Une comparaison des scènes initiales des deux livrets (1701/1735) serait, sur ce point, édifiante, si nous disposions de la place nécessaire pour l'effectuer. L'on se contentera d'un relevé plus simplement objectif des modifications apportées au texte. Celles-ci étaient indispensables: outre la longueur du drame initial, qui aurait engendré un opéra-fleuve dans les années 1730, il fallait rectifier certaines maladresses de construction. Le librettiste de Scarlatti s'y était déjà employé en supprimant tous les morceaux qui intervenaient en cours de scène et la plupart de ceux qui en ouvraient. Néanmoins, en conservant, par exemple, l'air de *Griselda* par lequel débute l'Acte

II, il faisait preuve de clairvoyance poétique, car la situation (l'héroïne errant dans la forêt) réclame incontestablement la musique. Plus formaliste, Goldoni traite cette scène en récitatif. Sans doute a-t-il opéré, au sein de l'acte, une contraction salutaire entre divers tableaux: cela empêchait-il pour autant de «musicaliser» ce passage? Un peu plus loin, Goldoni manque une autre extraordinaire occasion: dans l'un des plus émouvants passages du livret original, Griselda, endormie, rêve qu'elle berce sa fille (crue morte) et étreint effectivement celle-ci (mais sous les traits de sa rivale). S'éveillant, confuse, Griselda s'aperçoit qu'elle embrasse la princesse Costanza; elle l'interroge et apprend de la jeune fille qu'il s'agit de la nouvelle épouse de Gualtiero. En Griselda, amertume et tendresse se mêlent devant cette cruelle ironie du sort, tandis que Costanza éprouve une dévotion inattendue pour la bergère inconnue. Le trouble qui saisit ces deux femmes, que tout devrait désunir et qui se sentent pourtant spontanément attirées l'une par l'autre, s'épanouit en un duo (II.11):

Version Zeno

Griselda

E il tuo sposo?

Costanza

È Gualtiero

che la Sicilia regge.

Griselda

*Ben ne sei degna. (Ingannator mio
sogno!*

*Penso in tenero laccio
stringer la figlia e la rivale abbraccio.)*

Costanza

O tu fossi la madre...

Griselda

O tu fossi la figlia...

Costanza

Ch'io ricerco.

Version Goldoni

Griselda

E il tuo sposo?

Costanza

È Gualtiero

che alla Tessaglia impera.

Griselda

*Ben ne sei degna. (Ingannator mio
sogno!*

*Penso in tenero laccio
stringer la figlia e la rivale abbraccio.)*

Griselda

Cb'io sogno.

A due

*Lo so, sposa real/ninfa gentil,
tu non sei quella.
Eppure mi dice il cor
che quella sei.*

Pas de duo chez Goldoni, puisque les deux personnages ne sortent pas de scène – mais quel dommage!¹⁸ Ainsi, tout au long de son adaptation, l'on sent Goldoni corseté par le souci de ne pas «manquer aux règles»: ne pas déroger à la loi de l'«air de sortie», ne pas dépasser le nombre de tableaux ou de morceaux «autorisé», ne pas perturber la hiérarchie des rôles, éviter de choquer le public.¹⁹

Il est certain qu'on lui doit une efficace rationalisation de la structure spatio-temporelle comme des mouvements des personnages: les 10 tableaux de la version de 1721 se réduisent désormais à 5, et l'on ne procède plus à des aller-retours rapides (quasi-cinématographiques) entre la forêt et le palais, comme c'était le cas à l'Acte II de la précédente version. Il n'empêche que cette rationalisation n'est qu'apparente puisqu'on se demande pourquoi, par exemple, Gualtiero part à la rencontre de Costanza (I.3), alors que celle-ci arrive dans le même lieu quelques scènes plus loin (I.6). En outre, Goldoni est forcé d'avoir recours à quelques petites tricheries, afin de simplifier les déplacements dûs à la partie de chasse de l'Acte II: pour nous montrer Griselda dans un endroit «différent» sans procéder à un changement de décor, il précise que «s'apre la capanna» (II.8), dévoilant l'héroïne endormie. Il en résulte que le «lieu de l'action» apparaît, à chaque instant – comme dans les tragédies françaises –, fort peu défini, pouvant être évoqué par n'importe quel décor générique, et, qu'à vrai dire, l'on ne se pose jamais vraiment la question de savoir où se déroule tel ou tel événement. La musique n'est donc plus invitée à créer une quelconque atmosphère, comme ce pouvait être le cas dans la version de Scarlatti, qui s'appliquait à distinguer nettement les scènes de palais des scènes cynégétiques, bucoliques, etc. Cet aspect purement «baroque» de l'oeuvre se perd, conformément à l'air du temps. Pourtant, les plus grandes séductions du texte de Zeno sont contenues dans ses baroquismes, ses outrances, dans certaine brutalité des mots qui dissimulent la douceur des sentiments, et il faut savoir gré à Goldoni d'avoir conservé plusieurs de ces aspérités du récit (tout

en les édulcorant d'un point de vue littéraire), non sans que celles-ci ne choquent, en définitive, dans ce contexte néo-classique. Quelques agréables *concetti* disparaissent inévitablement: Gualtiero expliquant à demi-mots à Corrado (Zeno ne nous donne à entendre que la fin de leur conversation) que Costanza est sa fille, et lui demandant d'accueillir sa fiancée en ces termes «e tu Corrado dille, come ben sai, /che prima di vederla ancor l'amai»; ou Griselda suppliant Ottone d'épargner son fils et s'entendant répondre «a chi nega pietà, pietà si nega». A ces subtilités, Goldoni substitue des rapports plus terre à terre, sans doute plus vraisemblables et humains, mais incontestablement moins savoureux. S'efface ainsi un sens de l'humour, du second degré dont on ne sait jamais exactement s'il a été voulu par Zeno, mais qui se manifeste très nettement à travers la figure ambiguë de Gualtiero, toute de cruauté apparente, de sagesse dissimulée et d'ironie mordante: si l'on ne regrette pas vraiment l'adoucissement des termes du trio (le «ti voglio sempre odiar» de Gualtiero à Griselda devenant un assez plat «guardami e trema: sono il tuo re»), l'on se réjouit de retrouver intact le passage suivant. Corrado vient annoncer au roi qu'Ottone et ses gens projettent de s'emparer de Griselda. Gualtiero feint d'être indifférent à la chose et sort, abandonnant son épouse éperdue. Ottone survient et, pour justifier son coup de force aux yeux de ses fidèles, il prétend: «traggasi ove già dissi, il re l'impone». Gualtiero, qui n'avait fait que se dissimuler avec ses soldats, se montre alors sur ces mots: «l'impone il re? Sei troppo fido, Ottone.» Le coup de théâtre ainsi réussi doit beaucoup de sa séduction au sarcasme de Gualtiero.

Le plus souvent, on l'a dit, Goldoni polit la langue un peu sèche de Zeno pour l'intégrer à un dialogue plus convenu, en apparence moins «didactique» et artificiel. Mais il brise systématiquement ce «naturel» dans le choix de ses *arie*. Pour conclure, il nous faut en effet dire un mot de celles-ci, d'autant qu'elles doivent sans doute beaucoup aux directives de Vivaldi. La majorité des airs contenus dans le livret original de Zeno (ainsi que dans celui de Scarlatti) sont des airs en style direct, dans lesquels le personnage poursuit et conclut son dialogue avec un autre, ou dans lesquels il fait explicitement référence à sa situation, notamment affective. Autrement dit, à l'exception d'un seul air de Corrado, il n'y a ici aucun air «sentencieux» ni «de comparaison» qui puisse être transporté dans un autre contexte. C'est exactement l'inverse qui se produit dans le livret de Goldoni, dont la principale faiblesse est qu'il ressemble à un catalogue d'airs génériques mis bout à bout. On n'y trouve pas moins de 6 airs *di paragone* (sur un total de 19), dont 4 *di tempesta*! Et Goldoni ne se soucie pas de les

préparer dans le dialogue, non plus qu'à les justifier – comme le fait Métastase – en en faisant l'expression codée d'un message occulte (menace, allusion): l'on ne voit pas très bien pourquoi, en effet, Gualtiero abandonnant son épouse se croit obligé d'évoquer «le sage nautonier qui ne craint pas la tempête», ni pourquoi Corrado, promettant son aide à Griselda, parle du «chasseur (qui) ne craint pas le fauve»... Si Costanza et Ottone apparaissent souvent cantonnés dans un langage impersonnel et métaphorique, Griselda, au contraire, n'a droit qu'à des airs «pathétiques» ou «parlants» (les seuls dont était capable la Girò) et Roberto s'exprime presque exclusivement sur un mode tendrement plaintif (airs *di mezzo carattere*): les caractères en deviennent d'autant plus monolithiques, mais, paradoxalement, pas mieux définis pour autant. Le processus de confrontations réitérées propre à Zeno (Griselda/Ottone, Costanza/Roberto) paraissait, en la matière, plus efficace, sans doute parce que moins abstrait. Enfin, davantage encore que Scarlatti, Vivaldi a atténué les différences hiérarchiques entre les rôles: Griselda, comme Roberto, chante 4 airs, Gualtiero, Costanza et Ottone s'en arrogent chacun 3, Corrado en a 2. La primauté du rôle de Griselda apparaît d'autant moins évidente que, vocalement, les rôles de Costanza, Gualtiero et Ottone sont infiniment plus difficiles.²⁰ Mais, surtout, la nécessité dramatique et les priorités hiérarchiques semblent ici sacrifiées à l'esprit de symétrie, chaque acte procédant à l'enchaînement de 7, puis 5 airs, dans un ordre forcément monotone (un air de Costanza est toujours suivi d'un air de Roberto). Bien que la versification des *arie* possède une certaine variété (les vers ont de cinq à dix pieds), elle reste elle aussi prévisible, car Goldoni ne pratique pas la polymétrie à l'intérieur d'un même morceau et ne renonce bien sûr jamais aux deux strophes de rigueur, la seconde souvent plus longue que la première, ce qui constitue un archaïsme peut-être imputable à Vivaldi. La seule innovation propre à Goldoni paraît être l'abondance des formules exclamatives, interrogatives et suspensives, le choix d'une syntaxe volontiers brisée et d'une rythmique haletante (dont le meilleur exemple est donné par l'air final de Gualtiero, *Sento che l'alma teme*), toutes caractéristiques qui évoquent davantage l'opéra *buffa* que *seria*. Car, il faut bien le dire, en définitive, Goldoni semble assez peu fait pour le genre *serio*,²¹ auquel Vivaldi lui-même n'a d'ailleurs jamais totalement adhéré: les deux artistes l'abordent comme une forme étrangère dont on s'applique à respecter les lois sans vraiment percevoir en quoi elles sont légitimées par le sujet. L'absolu manque de souplesse dont fait preuve ici Goldoni, qui raréfie la donnée poético-dramatique au point de produire une sorte de squelette de *melodramma*, trouve son pendant

dans la brutale tentative d'adaptation qu'opèrera Vivaldi deux ans plus tard sur le *Catone in Utica* de Métastase, sans plus se préoccuper, cette fois, des formes ou des proportions. Ce qui est frappant, dans le cas de *Griselda*, c'est que nous nous trouvons face, d'une part, à un livret (celui de Zeno) qui pose la dramaturgie du *melodramma* réformé comme un *work in progress*, d'autre part, à un texte (celui de Goldoni) qui fait de cette même dramaturgie une antiquité – entre les deux, se situe la proposition théorique, archétypale, équilibrée mais peu maniable du drame utilisé (et adapté) par Scarlatti. En aucun cas, nous n'avons affaire à une pièce «régulière»: mais, tandis que Zeno part de l'intrigue pour la plier tant bien que mal à des règles encore informulées, Goldoni part de ce qu'il croit être ces règles et tente d'y adapter l'intrigue. C'est oublier (chose paradoxale pour un auteur de théâtre) la nature essentiellement *dramatique* du mélodrame, dont les codes n'ont été élaborés qu'en vue, justement, d'en préserver la dignité théâtrale. Dans l'attitude de Goldoni à l'égard de toute forme un tant soit peu *seria* – mais aussi dans celle de son commanditaire, Vivaldi – perce donc une condescendance qui est encore la nôtre: dès cette époque, l'on peine à comprendre que la ritualité dont se pare le tragique exprime le message dissimulé par la trame, un message axé autour du thème du sacrifice, souvent symbolique, dont *Griselda* reste un superbe exemple.²²

Appendice

On trouvera ci-dessous un tableau récapitulant le nombre et la nature des morceaux distribués aux *solistes* dans le cadre des trois opéras que nous avons évoqués. L'ordre choisi est destiné à mettre en évidence la façon dont se manifeste la hiérarchie entre les rôles dans l'opéra *seria*. Les chiffres entre parenthèses apparaissant dans la dernière colonne signalent le rang hiérarchique tenu par chaque figure: l'on remarquera que c'est dans la version de 1721 que cette hiérarchie semble la plus claire, tandis qu'en 1735 elle ne compte plus que quatre rangs.

	Acte I	Acte II	Acte III	Total
1721	16 airs + 1 trio	14 + 1d+1t	13 + 1d	43 + 2d + 1t
1701	11 airs+ 2duos	11 + 2 duos	10 + 1d	32 + 5d
1735	7 airs	7 airs + 1 trio	5 airs	19 airs + 1 trio
Griselda	3 airs 4 2 airs	3 + 1d + 1t 2 + 2 duos 1 + 1 trio	3 2 1	9 + 1d + 1t (1) 8 + 2d (1) 4 + 1t (1)
Gualtiero	3 1 + 1d 1	2 + 1t 1 1 + 1 trio	2 2 1	7 + t (3) 4 + 1d (4) 3 + 1t (2)
Costanza	3 1 + 2d 1	3 + 1d + 1t 3 + 1d 1 + 1 trio	2 + 1d 1 + 1d 1	8 + 1d + 1t (2) 5 + 4d (2) 3 + 1t (2)
Roberto	3 1 + 1d 1	3 2 2	3 + 1d 1 + 1d 1	9 + 1d (2) 4 + 2d (3) 4 (2)
Ottone	2 2 1	2 1 + 1d 1	2 1 1	6 (4) 4 + 1d (4) 3 (3)
Corrado	2 2 1	1 1 1	1 2 0	4 (5) 5 (4) 2 (4)
Elpino (1701)	0	0	0	1 (5)

¹ *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, «Mercure de France», Paris, 1965, pp. 155-156.

² Le poste de poète impérial, on le voit, était traditionnellement dévolu aux Italiens; successivement: Nicolò Minato, Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio.

³ Cela n'ira pas sans heurts: l'Académie de l'Arcadia, fondée vers 1690, ne tardera pas à se scinder en deux groupes, l'un partisan de la tragédie, l'autre de l'opéra. Étonnamment, Métastase, élève de Gravina, semble donc plutôt issu du premier. Mais, adepte, dès son plus jeune âge, de l'improvisation poétique (pratique purement italienne et dont on sous-estime trop l'importance littéraire), il bascule vite dans le second clan. En quelque sorte, il réconcilie les deux divinités tutélaires du théâtre italien: le drame antique et la *commedia dell'arte*...

⁴ Ses trente-cinq drames – auxquels il faudrait adjoindre une quinzaine d'oratorios et une infinité de variantes – donnèrent matière à quelques trois cents opéras.

⁵ Une opinion depuis longtemps révisée et à laquelle le spécialiste Robert Freeman a opposé de nombreux arguments, nés d'une étude attentive des pièces que nous ne saurions ici ne serait-ce qu'esquisser (voir: R. FREEMAN, *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, «Journal of the American Musicological Society», 21, 1968, pp. 321-341, et, du même auteur, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725*, UMI Research Press, New York, 1987).

⁶ Cette propagande fut efficace, puisque, trois-quarts de siècle plus tard, Goldoni déclarait encore: «on ne voyait, avant eux [Zeno et Metastasio], dans ces spectacles harmonieux, que des dieux, et des diables, et des machines et du merveilleux. Zeno crut le premier que la Tragédie pouvait se représenter en vers lyriques sans la dégrader et qu'on pouvait la chanter sans l'affaiblir. [...] On voit dans ses opéras, les héros tels qu'ils étaient, du moins tels que les historiens nous les représentent; les caractères vigoureusement soutenus; ses plans toujours bien conduits; les épisodes toujours liés à l'unité de l'action: son style était mâle, robuste, et les paroles de ses airs adaptées à la musique de son temps. [...] Si j'avais à faire des comparaisons, je pourrais avancer que Metastasio a imité Racine par son style et que Zeno a imité Corneille par sa vigueur. Leurs génies naissent à leurs caractères. Metastasio était doux, poli, agréable dans la société. Zeno était sérieux, profond et instructif.» (op. cit., p. 172).

⁷ Lettre à Giuseppe Gravisi, Venise, 27 septembre 1735. Zeno affirme encore: «plus (l'auteur de livrets) veut être poète, plus il déplaît, et lorsque le livret recueille des éloges, les gens ne vont pas à l'opéra.» (lettre du 8 août 1701, *Lettere di Apostolo Zeno*, Francesco Sansoni, Venezia, 1785). Ce constat désenchanté révèle du moins une interrogation sincère sur la validité «dramaturgique» du mélodrame, qui n'était pas commune à tous les librettistes.

⁸ *Andromaca* (1724) compte ainsi cinq actes (forme depuis longtemps abandonnée par l'opéra *seria*) et neuf personnages (soit trois personnages «de trop» par rapport à la norme métastasienne). Au fil du temps, Zeno s'applique néanmoins à réduire le nombre de scènes et d'airs de ses drames, qui passent, par exemple, de 55 scènes et 41 airs pour *Lucio Vero* (1700) à 42 scènes et 30 airs pour *Cajo Fabbrizio* (1729). À noter que le premier de ces opéras contient, à l'Acte III, un tableau à l'origine entièrement composé en récitatif qui n'a pu, bien entendu, être représenté tel quel sur une scène d'opéra...

⁹ Zeno apprécie, entre autres, les débuts abrupts et «accrocheurs», comme celui d'*Amleto* (1705), qui s'ouvre sur une tentative d'assassinat.

¹⁰ R. FREEMAN, *Opera without Drama* cit., p. 178.

¹¹ Dans *Lucio Vero* la proportion des airs qui interviennent en début ou en milieu de scène (à la façon de ces madrigaux galants, de ces épigrammes qui émaillaient les récits des opéras vénitiens) atteint un quart du nombre total. Dans *Andromaca*, on n'en trouve plus un seul.

¹² Dont on peut brièvement résumer l'intrigue, ce qui fera mieux comprendre la suite de notre propos: le noble Otone (orthographe de 1701), amoureux de Griselda, épouse du roi de Sicile Gualtiero, a monté le peuple contre son souverain, en faisant valoir le fait que, de basse origine, Griselda occupe illégitimement le trône. Gualtiero a d'abord (prétendument) sacrifié la fille qu'il eut de Griselda à la haine populaire, et, lorsque l'action commence, il se voit contraint de feindre le divorce d'avec son épouse. Répudiée, celle-ci fait preuve d'une constance exemplaire et résiste aussi bien aux déclarations passionnées d'Otone, qu'à ses menaces et aux mauvais traitements de Gualtiero. Pour comble de maux, celui-ci lui inflige la présence d'une rivale, Costanza, jeune fille élevée par le prince Corrado et secrètement éprise de Roberto, frère de Corrado. Le jour prévu pour le mariage de Gualtiero et Costanza, Griselda est sommée d'épouser Otone, mais, plutôt que d'être infidèle à son premier amour, elle déclare vouloir mourir. Le peuple se montrant finalement ému de ses malheurs, Gualtiero révèle qu'il n'a jamais cessé d'aimer Griselda et que Costanza est en fait leur fille qu'on croyait morte. Otone est pardonné, Costanza épouse Roberto et Griselda se voit réhabilitée dans la liesse générale.

La source de cette histoire se trouve dans le *Décameron* de Boccace, qui inspira aussi Pétrarque, Chaucer et Massenet pour son opéra *Grisélide*.

¹³ *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, p. 28.

¹⁴ Corrado chante donc davantage d'airs que Roberto lui-même (4 airs et 2 duos). L'attribution d'un grand nombre d'airs à des personnages secondaires ressortit à une pratique «compensatoire» en voie de disparition, mais à laquelle sacrifiera encore le jeune Métastase: l'importance musicale d'un rôle donné est parfois inversement proportionnelle à son importance dramatique. Ces rôles, largement dotés en airs ratiocineurs (hérités des chœurs de la tragédie antique), mais peu utiles à l'action, étaient généralement conçus à l'intention de jeunes castrats, bon techniciens mais acteurs encore sommaires.

¹⁵ Cette versification pose un problème: afin de convenir aux normes tacites de l'opéra du temps, elle demanderait à être rectifiée (division en deux hémistiches du 3^e vers; rassemblement des deux suivants), mais perdrait, ce faisant, son caractère «tragique», prosaïque (alternance heptamètres/hendécasyllabes).

¹⁶ Particulièrement frappante sont, dans cette optique, les quatre confrontations de Griselda avec Ottone, qui, dans la version originale (1701), ne servent nullement à faire évoluer leurs rapports ni même la situation: Ottone propose ses services à Griselda, destituée, qui le repousse (I.5); il lui arrache son fils sans réussir à la fléchir (I.14); il revient à la charge en menaçant de tuer ce même fils, mais sans plus de succès (II.7); enfin, il tente en vain d'enlever Griselda (II.14). Lors des scènes finales, celle-ci refuse toujours de l'épouser, malgré l'ordre de Gualtiero. Aucune de ces cinq étapes n'est vraiment nécessaire à la progression de l'intrigue, si ce n'est que, toutes ensemble, elles servent à caractériser, de façon monolithique, des figures devenues archétypales.

¹⁷ Le jeu du chat et de la souris que jouent Ulysse et Andromaca (*Andromaca*); l'affreuse vertu de Cajo Fabbrizio qui condamne sa fille à mort (*Cajo Fabbrizio*); l'inexplicable pitié de Gerilda pour l'assassin haï de son mari, devenu son époux (*Amblecto*); les troubles rapports de fascination réciproque entretenus par Griselda et Ottone, sont autant d'exemples de l'attirance qu'affiche Zeno pour les cruautés

mentales, pour les sentiments équivoques, pour les rapports de force sous-tendus d'érotisme, ce qui en fait pour nous, chercheurs du XX^e siècle nourris de psychanalyse, un des dramaturges italiens les plus passionnants à étudier...

¹⁸ De la même façon, Goldoni traite en récitatif le duo de Costanza et Roberto (III.1), privant Vivaldi d'un coup de théâtre musical dont avait profité Scarlatti: ce dernier avait en effet accentué le pathétique de la scène en faisant survenir Griselda juste avant le *da capo* du duo, qui, ainsi, ne pouvait pas avoir lieu et laissait le spectateur dans un état d'attente angoissée.

¹⁹ Cela dit, Goldoni ne respecte nullement les règles qu'il énonce lui-même dans ses *Mémoires*. On connaît ce passage célèbre: le dramaturge ayant donné lecture de son premier *melodramma*, *Amalásunta*, à une société choisie comptant le castrat Caffariello, il essuie les sarcasmes de ce dernier qui lui assure que jamais il ne chantera dans son drame. Une bonne âme se met alors en peine d'expliquer à Goldoni en quoi il a dérogé: «vous ne savez donc pas que le drame en musique est un ouvrage imparfait, soumis à des règles et à des usages qui n'ont pas le sens commun, il est vrai, mais qu'il faut suivre à la lettre? [...] Ici, il faut commencer par plaire aux acteurs et aux actrices; il faut contenter le compositeur de musique [...]; il y a des règles pour tout et ce serait un crime de lèse-dramaturgie si on osait les enfreindre. [...] Les trois principaux sujets du drame doivent chanter cinq airs chacun; deux dans le premier acte, deux dans le second et un dans le troisième. La seconde actrice et le second dessus ne peuvent en avoir que trois, et les derniers rôles doivent se contenter d'un ou de deux, tout au plus. L'auteur des paroles doit fournir au musicien les différentes nuances qui forment le clair-obscur de la musique, et prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas; il faut partager, avec la même précaution, les airs de bravoure, les airs d'action, les airs de demi-caractère, et les menuets et les rondeaux. Surtout, il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni de rondeaux aux seconds rôles; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne, et il leur est défendu de se faire honneur.» (op. cit., pp. 125-126) Le modèle ici dégagé par Goldoni apparaît assez proche de celui des drames métastasiens, mais, emporté par sa verve polémique, le dramaturge se montre néanmoins peu crédible dans les dernières phrases: comment faire apparaître, dans le texte, des «menuets ou des rondeaux», appellations réservées à la terminologie musicale?! Et puis, surtout, si ces conseils ont été effectivement prodigués en 1733, on s'étonne que Goldoni n'en ait guère tenu compte dans sa *Griselda*: outre que le nombre d'airs de cet opéra ne correspond en rien au décompte donné, il advient souvent que deux airs de même type s'y succèdent (deux airs «pathétiques» au début de l'Acte III)... Mais peut-être l'auteur a-t-il cherché à «contenter le compositeur de musique»?...

²⁰ La place importante que tient Roberto semble un vestige des précédents opéras de Vivaldi et du rôle «décoratif» qu'il y réserve au castrat soprano (le «second dessus» de Goldoni), ayant beaucoup à chanter mais peu à jouer (qu'on pense aux personnages de Lucio dans *Tito Manlio* et de Gilade dans *Farnace*).

²¹ Ce qu'il admet lui-même au Chapitre XLI de ses *Mémoires*: «ce n'est pas mon genre; j'aurai ma revanche à ma première comédie.» Cette réflexion lui fut inspirée par le succès mitigé de sa première collaboration avec Baldassarre Galuppi, auquel, par la suite, il inspira de plus heureux opéras bouffes; détail intéressant: le livret destiné à Galuppi, *Gustave*, fut soumis à l'approbation... d'Apostolo Zeno! «Me rappelant combien je m'étais trompé dans mon *Amalásunta*, et ne sachant pas si j'avais exactement rempli toutes les extravagances que l'on appelle des règles dans le drame musical, je voulais le faire voir avant que de l'exposer au public, et je choisis pour mon juge Apostolo Zeno. [...] La lecture finie, je lui demandai son avis. "C'est bon, me dit-

il en me prenant par la main, c'est bon pour la foire de l'Ascension." Je compris ce qu'il voulait dire, et j'allais déchirer mon drame; il m'en empêcha et me dit, pour me consoler, que mon opéra, tout médiocre qu'il était, valait cent fois mieux que tous ceux dont les auteurs, sous le prétexte d'imitation, ne faisaient que copier les autres. Il n'osa pas se nommer; mais je connaissais les plagiaires dont il avait raison de se plaindre.» (op. cit., pp. 172-173). Y aurait-il là quelque (auto-)dérision?

²² C'est en effet sans plus de succès que Goldoni donnera de *Griselda* une version en vers et «sans ariettes», sous forme de *commedia* «noble», de tragédie, notamment publiée en 1792 (Antonio Zatta, Venise), version embourgeoisée, dans laquelle apparaît un nouveau personnage (le père de Griselda) et disparaissent définitivement tous les effets de surprise (les «baroques») du texte de Zeno.

From Zeno to Goldoni: Three Versions of "Griselda" (Summary)

The article aims to illustrate the degeneration of the *opera seria* libretto by taking as an example *Griselda*, the famous drama by Apostolo Zeno, and its several versions, one of which was that set to music by Vivaldi in 1735. In his score Vivaldi endeavoured to conform to the new musical taste originating from Naples; to stand a better chance of achieving this, he entrusted the adaptation of Zeno's old libretto to a young playwright, Carlo Goldoni, who was just beginning his career as a librettist. Vivaldi's meeting with Goldoni is recounted by the latter in his *Memoires*: one of the things we learn there is that Vivaldi suggested to the young man that he should take into account the personality and the vocal capabilities (limited) of his friend Anna Girò, who was to take the title rôle in the new opera. Goldoni then hurriedly set to work on a libretto that he already knew well. Zeno's *Griselda* had received its première, with music by Pollarolo, in 1701. This earliest version preserved a number of "baroquisms" that would soon come into conflict with the more or less tacit principles of the "reformed" *melodramma* as conceived by the literati of Arcadia. Zeno himself had this background but, unlike Metastasio, never managed – or perhaps did not really wish to manage – fully to apply the new precepts of Italian drama to opera, a genre he despised even though he owed his fame to it. Considering himself more a historian than a librettist, Zeno affected a certain disdain for his copious production for the stage; nevertheless, he took good care to supervise personally the complete edition of his dramas brought out in 1744, declaring that no other version of them conformed to his intentions. In the meantime, *Griselda* had already appeared in other versions, among them one set to music in 1721 by Alessandro Scarlatti: in this, certain "irregularities" in Zeno's original text were rectified in accordance with the new taste. For instance, the comic character Elpino, a valet, was omitted, and the arias were moved almost wholesale to the end of scenes and distributed among the characters in a more consistent manner in order to mark their hierarchy more clearly. Zeno himself paid some heed to these changes when he prepared the edition of 1744, in which he took special pains to refine the psychology of his characters so as to make them more acceptable to the public. For its part, Goldoni's adaptation is much more radical and tends towards a drastic standardisation: the number of arias, scenes and sets is considerably reduced (which may be considered a praiseworthy

rationalisation of the drama); regrettably, however, the definition of the characters is weakened in equal measure, especially through the "sweetening" of the verse, which becomes metaphorical in a vaguer way, less raw, less direct. In his obsession with a few rules of construction that he had only just learnt and whose rationale he did not fully understand, Goldoni sacrificed to them all the dramatic impetus, so demonstrating that an aesthetic that has reached its highest degree of formalisation is an aesthetic on its way out ...

Miscellany

Compiled by Michael Talbot

Good news likes to make itself known quickly, so we start this year's round-up with the proud announcement that the National Association of Italian Music Critics (Associazione Nazionale dei Critici Musicali Italiani) in June 1997 conferred on the Istituto Italiano Antonio Vivaldi **its prize named after Franco Abbiati**, the most important of its kind in Italy. Noting the fiftieth anniversary of the Istituto's foundation in 1947, the jury cited "the decisive impulse that it has given to the critical editing of Vivaldi's works via its work of research and its significant activity as a publisher".

The publishing of volumes in the New Critical Edition undoubtedly constitutes the most continuous and widely noticed evidence of the Istituto's good health, but the conferences that it promotes at intervals are, in their own way, just as important. As announced in last year's *Miscellany*, the international conference "La produzione e il consumo della musica dell'età di Vivaldi negli ultimi cinquant'anni" duly took place at the Fondazione Cini, seat of the Istituto, in February 1997. The great success of this conference will be attested by its proceedings, which are published by Olschki (Florence) this year, as Volume X of the series "Quaderni vivaldiani", under the only slightly changed title of "**Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi**". As the writer of these lines is a co-editor of the volume, it will not be out of place to make a few general comments in the hope, naturally, of stimulating interest.

Collectively, the twenty-two contributions make up a very substantial publication of well over 400 pages. As always happens in conference proceedings, the contributions fall into two general types. The first comprises papers that preserve their original "oral" quality, being easily recognisable by their brevity, conversational tone and paucity of footnotes. The second comprises scholarly articles of conventional length and format whose origin as conference papers is imperceptible (and which, indeed, are likely to have been delivered orally in abbreviated or simplified form). No value-judgement is implied here: we are simply dealing with two different kinds of "product" (to borrow a term close to the spirit of the conference's topic). The shorter pieces are all, I think, provocative or informative, and sometimes both. The longer pieces include at least two – **Mário Vieira de Carvalho's essay on two modern productions of Handel**

operas and Frédéric Delaméa's account-cum-critique of productions of Vivaldi operas from 1987 onwards – that are destined to become “classics”.

Several articles, both of the long and the short variety, take a place and a time-frame and examine the cultivation of Vivaldi's music (or the music of his time) within the chosen limits. Under the spotlight come Rome, Turin, Paris, Köln (WDR) and Greece. The similarities and contrasts brought out in these studies remind me of a memorable dictum by the British scholar and harpsichordist Thurston Dart, who liked to proclaim in his lectures: **“If you travel in space, you travel in time”**. What he meant was that an instrument, a repertoire item or a manner of performance that one encounters one year in a given locality will probably have existed elsewhere previously and will exist in a third place subsequently. Thus a “late-romantic” manner of performing a Vivaldi sonata professionally in public, if it has died out in London, will surely survive somewhere else, perhaps Athens. Another way of putting this is to say that even if, globally speaking, we all move in the same direction, we do so at markedly different speeds, so that, paradoxically, “history” may reveal itself synchronically even more clearly than it does diachronically. Actually, Dart's quasi-proverb can be extended to apply to different levels and milieux within the same musical culture. In 1998, in Britain, advanced continuo players agonise over whether or not to improvise a harpsichord accompaniment *vollstimmig* (i.e., with substantial left-hand contributions to the chords), while most amateurs remain content to learn note for note whatever keyboard part an editor has set before them, regardless of its age or style.

Anyone who is still unconvinced of the relevance to scholarship, not to say the importance for musical practice, of what one broadly understands by “reception history” should not fail to examine this volume. Not every article will respond to every reader's interest, but there is guaranteed to be at least something for everyone in it.

I will not mention the most notable live performances of Vivaldi works in 1997 except to draw attention to a particular feature of a performance of *Juditha triumphans* by The King's Consort under Robert King that took place in London at the church of St John's Smith Square, on 7 October 1997. Everyone knows that this masterpiece begins – ostensibly – with the thump of timpani inaugurating a long, boisterous chorus for the Assyrian soldiery. Indeed, that is how nearly all present-day performances start. Vivaldi scholars are aware, however, that such an opening is improbable and

anomalous: a separate gathering must have contained **an introductory sinfonia that is today either lost or preserved *incognito* among the Turin manuscripts** (whether separately or at the head of another dramatic work). The London performers chose to create their own sinfonia by appropriating the first two movements, transposed up a tone, of the *Concerto with multiple soloists in C major*, RV 555, and by treating the opening chorus as a “substitute” finale – a practice common enough among Vivaldi’s contemporaries, although one finds no precedent in his surviving music (with the possible exception of an apparent “cut” version of the pasticcio *Rosmira* lacking the second and third movements of Micheli’s sinfonia). It is a remarkable fact that no fewer than eight of the twenty-three dramatic works (operas, oratorios and serenatas) by Vivaldi that have come down to us in complete or near-complete state lack an introductory sinfonia. It would be good to have, some day, a study of these lacunae and of the practical ways to fill them in modern revivals.

In the quoted performance of *Juditha triumphans*, the choice of D major as the key of the imported “sinfonia” preceding the opening chorus was preordained by the key of that chorus itself. Normally, however, the third movement of the sinfonia is entirely separate from the first vocal number. One might then imagine that the key of that number (or the first chord, if one is speaking of a recitative) would always match that of the sinfonia, and vice-versa. Such, however, is rarely the case in Vivaldi’s dramatic music, however often it may occur in that of his contemporaries. As observation soon confirms, **Vivaldi prefers to have an “affective” tension between the last chord of one movement and the first chord of that succeeding it.** This means, for instance, that in the case of *Tito Manlio*, RV 738, whose opening recitative begins in F major, we should not search for, or by some means reconstruct, a sinfonia in the same key. We should instead look at C major and B flat major, the two most closely related major keys (sinfonias, one knows, are only very exceptionally written in minor keys).

This brings me on to the larger issue of **completing incomplete works** – in general and in principle. Incompleteness comes in many shapes and sizes. A work may be bereft, like Schubert’s *Unfinished Symphony*, of one or more movements. It may have a missing portion or portions. It may lack one or more vocal or instrumental parts. Indeed, it may display any combination of the foregoing. To cite some examples from Vivaldi’s music: the flute concerto RV 432 survives only as a first movement; the serenata *La Senna festeggiante*, RV 693, has

(through the unfortunate disappearance of a bifolio) a sizeable chunk of material missing from its final group of recitatives; the *Dixit Dominus* preserved in Prague, RV 595, lacks a trumpet part in its penultimate movement.

Opinions differ greatly in respect of the “threshold of viability”, below which it is inappropriate to rescue a work. I was quite happy, as an editor for the New Critical Edition, to supply the trumpet part for the movement in question in RV 595 (it is, admittedly, little more than a condensed restatement of the same part in the first movement) and even to compose a viola part (published separately in an appendix) for the whole of the cantata *Perché son molli*, RV 681, in Francesco Degrada’s edition. But I balked at supplying both a second violin and a viola part for the motet *Carae rosae, respirate*, RV 624, which remains unpublished. And I am very unhappy with the new recitative (of which both words and music are freshly devised) for the recent recording, by Martin Gester and Le Parlement de Musique, of RV 693. At the back of my mind is the thought that, however skilled one is, and however exciting it is to add one’s mote to Vivaldi’s beam, one is tempting fate excessively by inventing something that a fortunate new discovery may one day invalidate.

These reflections are really an invitation to readers to submit articles dealing with this subject. To my knowledge, there has never been a simple historical account of these salvage operations visited on Vivaldi’s music.

There is space, finally, to mention a few publications of especial interest that appeared in 1997. The set of conference proceedings published by A.M.I.S. – Como under the title of *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell’età barocca* includes **articles by Berthold Over and Lowell Lindgren that concern Vivaldi**. Over’s article, *La costanza trionfante: Eine Vivaldi-Oper in München?* (pp. 351-364), demonstrates the fragility of the tradition that the named opera was revived at Munich in 1718, while Lindgren’s *Count Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754) and the Italian Sonatas for Violoncello in His Collection at Wiesentheid* (pp. 255-302) for the first time places in their broader context the many sonatas and concertos by Vivaldi preserved in the Schönborn library.

Meanwhile, **Reinhard Strohm** has received, for the second time, the honour of a book of his own collected essays: *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (Yale University Press). Some of the essays in it (notably those on Zeno’s *Teuzzone*, set by Vivaldi as RV 736), will be familiar to readers of the present journal,

but others are less easily accessible in their original locations. Moreover, Stroh's scrupulous updating of the material means that no one can afford to quote the originals without first ascertaining that the passage concerned remains unaltered on its second outing!

Finally, a fresh foray into that much-explored territory of Vivaldi's *flautino*. **Peter Thalheimer**, whose detailed but admirably clear study of Bach's small flutes in the *Bach-Jahrbuch* of 1966 is still recognised as highly authoritative, has turned his attention, thirty years later, to Vivaldi's use of similar instruments in an article entitled "*Flautino*" und "*Flasolet*" bei Antonio Vivaldi (in *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, ed. N. Delius, Moeck Verlag, Celle, 1997). Thalheimer's startling hypothesis is that Vivaldi's *flautino* is the same instrument as his flageolet: an instrument pitched in $g^{\#}$ (notated g^{\flat}) which is able, nevertheless, to obtain a series of extra lower notes extending all the way down to $c^{\#}$ if the player either covers the sound hole to varying degrees or "underblows". This is definitely not the place for a non-expert to get into an argument with a wind-player who is also a fine scholar, and I will content myself by saying that whatever one's final reservations, the article can be recommended as a stimulating and well-argued contribution to a debate that is not over yet.

Miscellanea

a cura di Michael Talbot

Le buone notizie hanno fretta di essere divulgate; pertanto iniziamo la nostra panoramica di quest'anno con l'orgoglioso annuncio che nel giugno del 1997 l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali Italiani ha assegnato il **Premio Franco Abbiati**, il più importante del genere in Italia, all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione dell'Istituto, avvenuta nel 1947, la giuria ha citato «il decisivo impulso che esso ha dato all'edizione critica delle opere di Vivaldi, grazie al suo lavoro di ricerca e alla sua significativa attività editoriale».

La pubblicazione di volumi della Nuova Edizione Critica costituisce senza dubbio il segno più continuo e appariscente della buona salute dell'Istituto, ma i convegni che lo stesso promuove ogni certo numero di anni non sono meno importanti. Come annunciato nella *Miscellanea* dello scorso anno, il convegno internazionale «La produzione e il consumo della musica dell'età di Vivaldi negli ultimi cinquant'anni», ha puntualmente avuto luogo presso la Fondazione Cini, sede dell'Istituto, nel febbraio 1997. Il grande successo di questo Convegno sarà attestato dai suoi atti, pubblicati dall'Editore Olschki di Firenze nel corso di quest'anno, come Volume X della collana «Quaderni vivaldiani», con il titolo, appena modificato, di «**Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi**». Poiché chi scrive è co - curatore del volume, non sarà fuori luogo fare alcune osservazioni di carattere generale nella speranza, naturalmente, di stimolare interesse.

I ventidue contributi formano - nel loro insieme - una consistente pubblicazione di oltre 400 pagine. Come sempre avviene negli atti di congressi, i contributi sono riconducibili a due tipologie generali. La prima comprende relazioni che conservano l'originaria connotazione «orale», e sono facilmente riconoscibili per la loro brevità, il loro tono di conversazione e il limitato numero di note a piè di pagina. La seconda comprende articoli scientifici di normale lunghezza e struttura, la cui origine come relazione congressuale è impercettibile (e che è probabile siano stati letti in forma abbreviata o semplificata). Non si sottintende con questo un giudizio di valore: abbiamo semplicemente a che fare con due tipi di «prodotto» (per usare un termine vicino allo spirito dell'argomento del convegno). I contributi più brevi sono tutti, credo, stimolanti o informativi e talora l'una e l'altra cosa. I saggi più lunghi ne comprendono due - quello di **Mário Vieira de Carvalho** su

due messe in scena moderne di opere di Händel e il resoconto critico di Frédéric Delaméa sulla messa in scena di melodrammi vivaldiani a partire dal 1987 – che sono destinati a divenire dei «classici».

Parecchi articoli – del tipo breve e di quello lungo – scelgono un luogo e un periodo di riferimento ed esaminano la fortuna della musica di Vivaldi (o della musica del suo tempo) all'interno dei limiti fissati. Da questa prospettiva vengono esaminate Roma, Torino, Parigi, Colonia (WDR) e la Grecia. Le affinità e i contrasti portati alla luce in questi studi mi ricordano un memorabile detto del musicologo e clavicembalista inglese Thurston Dart, che soleva sostenere nelle sue conferenze: **«Se si viaggia nello spazio, si viaggia anche nel tempo»**. Voleva dire che uno strumento, un brano del repertorio o un tipo di interpretazione che si incontrano in un dato momento in un dato luogo, sono probabilmente esistiti prima da qualche parte e si ripresenteranno in un terzo luogo successivamente. Così l'interpretazione professionistica in uno stile «tardo romantico» di una sonata di Vivaldi, se non ha più luogo a Londra, sopravviverà certamente da qualche altra parte, forse Atene. Potremmo dire, in altri termini, che se in senso generale ci muoviamo tutti nella stessa direzione, lo facciamo a velocità notevolmente diverse; pertanto, paradossalmente, la «storia» può rivelarsi sincronicamente in maniera ancora più chiara che diacronicamente. In realtà, la frase quasi proverbiale di Dart può essere estesa ed applicata a diversi livelli e contesti all'interno della stessa cultura musicale. Nel 1998, in Gran Bretagna, i realizzatori esperti del basso continuo discutono sull'opportunità di improvvisare un accompagnamento del clavicembalo *vollstimmig* (cioè con un contributo sostanziale della mano sinistra agli accordi), mentre la maggioranza degli amatori si accontenta di eseguire nota per nota qualsiasi parte per clavicembalo che un curatore ha messo dinanzi a loro, senza considerazione alcuna per l'epoca o per lo stile.

Chiunque è ancora scettico circa la rilevanza che ha per l'ambiente scientifico, così come per la prassi musicale, quello che si intende con il termine comprensivo di «storia della ricezione», non dovrebbe mancare di consultare questo volume. Non ogni articolo risponderà alle curiosità di ciascun lettore, ma vi è la garanzia che vi sarà almeno qualche cosa di interessante per tutti.

Non farò menzione delle più interessanti esecuzioni dal vivo di opere di Vivaldi avvenute nel 1997 se non per richiamare l'attenzione su una particolare caratteristica dell'esecuzione della *Juditha triumphans* realizzata dal King's Consort sotto la direzione di Robert King avvenuta a Londra nella chiesa di St. John's Smith Square il 7 ot-

tobre 1997. Tutti sanno che questo capolavoro inizia – apparentemente – con il rullo di timpani che apre un lungo e fragoroso coro di soldati assiri; o almeno questo è il modo nel quale iniziano quasi tutte le esecuzioni attuali. Gli studiosi di Vivaldi sono consapevoli – tuttavia – che questo inizio è improbabile ed anomalo: **un fascicolo separato doveva contenere una sinfonia introduttiva che oggi o è perduta o si conserva sconosciuta tra i manoscritti di Torino** (separatamente o all'inizio di un altro lavoro drammatico). Gli esecutori londinesi hanno scelto di creare la loro Sinfonia appropriandosi dei primi due movimenti, trasposti un tono sopra, del *Concerto con diversi solisti in Do maggiore*, RV 555, e trattando il coro di apertura come un finale «sostitutivo» – una prassi abbastanza comune tra i contemporanei di Vivaldi, anche se non si trova alcun precedente del genere nella sua musica giunta sino a noi (con la possibile eccezione di una versione apparentemente «tagliata» del pasticcio *Rosmira*, che manca del secondo e del terzo tempo della sinfonia di Micheli). E' un fatto degno di nota che non meno di otto dei ventitré lavori drammatici (opere, oratori o serenate) di Vivaldi giunte sino a noi completi o quasi completi, manchino di una sinfonia introduttiva. Sarebbe bello avere un giorno uno studio di queste lacune e dei modi pratici per ovviarvi nelle moderne riproposte.

Nella citata esecuzione della *Juditha triumphans*, la scelta di Re maggiore come la tonalità della Sinfonia importata, precedente il coro di apertura, è stata determinata dalla tonalità del coro stesso. Di norma, tuttavia, il terzo movimento della sinfonia è del tutto autonomo rispetto al primo brano vocale. Si potrebbe presumere che la tonalità di quell'episodio (o il primo accordo, se stiamo parlando di un recitativo), corrisponda sempre a quello della sinfonia e viceversa. Ma questo, tuttavia, avviene raramente nella musica drammatica di Vivaldi, a differenza di quanto si può osservare in quella dei suoi contemporanei. Come si può osservare, **Vivaldi preferisce instaurare una tensione «affettiva» tra l'ultimo accordo di un movimento e il primo accordo di quello successivo**. Questo significa, per esempio, che nel caso del *Tito Manlio*, RV 738, il cui recitativo di apertura inizia in Fa maggiore, non dovremmo cercare o in qualche modo ricostruire, una sinfonia nella stessa tonalità. Dovremmo piuttosto indirizzarci verso Do maggiore o Si bemolle maggiore, le due tonalità maggiori più strettamente legate (le sinfonie, si sa, sono scritte solo in via del tutto eccezionale, in tonalità minori).

Questo mi porta – in generale e in via di principio – al tema più vasto del **completamento di opere incomplete**. L'incompletezza ha

molte forme e molti gradi. Un lavoro può essere privo, come la *Sinfonia incompiuta* di Schubert, di uno o più movimenti. Può mancare di una o più sezioni, ovvero di una o più parti vocali o strumentali. In effetti possono darsi combinazioni di ogni tipo delle casistiche accennate. Per citare alcuni esempi della musica vivaldiana: il Concerto per flauto RV 432 è pervenuto solo limitatamente al primo movimento; la serenata *La Senna festeggiante*, RV 693 (a causa della deprecabile perdita di una doppia carta), manca di una discreta quantità di materiale relativamente al gruppo finale di recitativi; il *Dixit Dominus*, RV 595, conservato a Praga, manca, nel penultimo movimento, della parte della tromba.

Ci sono opinioni molto diverse rispetto alla «soglia di fattibilità», al di sotto della quale il salvataggio di un lavoro è inopportuno. Come membro della redazione della Nuova Edizione Critica, sono stato lieto di fornire la parte della tromba per il movimento citato di RV 595 (si tratta, in sostanza, di poco più di una riproposizione condensata della stessa parte del primo movimento) e anche di comporre la parte della viola (pubblicata separatamente in un'appendice) per l'intera cantata *Perché son molli*, RV 681, nell'edizione di Francesco Degradà. Ma sono stato anche riluttante a fornire la parte del secondo violino e quella della viola per il mottetto *Carae rosae, respirate*, RV 624, che è rimasto inedito. Sono molto insoddisfatto rispetto al nuovo recitativo (per il quale sono state create sia le parole, sia la musica) per la recente registrazione di RV 693 realizzata da Martin Gester e da Le Parlement de Musique. Mi sono fatto la convinzione che per quanta esperienza si possa avere e per quanto eccitante possa essere l'aggiunta di un granello di sabbia alla costruzione vivaldiana, si ecceda nello sfidare la sorte inventando qualcosa che una fortunata nuova scoperta può un giorno o l'altro invalidare.

Queste riflessioni sono in realtà un invito ai lettori a fornire articoli intorno a queste tematiche. Per quanto ne so, non è mai stato tentato anche una semplice relazione storica intorno a queste operazioni di salvataggio nei confronti della musica di Vivaldi.

C'è spazio, infine, per menzionare alcune pubblicazioni di particolare interesse apparse nel 1997. Il volume di atti pubblicati dall'A.M.I.S. – Come sotto il titolo *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca* comprende **articoli di Berthold Over e Lowell Lindgren che riguardano Vivaldi**. L'articolo di Over, *La costanza trionfante: Eine Vivaldi-Oper in München?* (pp. 351-364) dimostra la fragilità della tradizione secondo la quale l'opera citata sia stata rimessa in scena a Monaco nel 1718, mentre il saggio di Lindgren, *Count Rudolf*

Franz Erwein von Schönborn (1677-1754) and the Italian Sonatas for Violoncello in His Collection at Wiesentheid (pp. 255-302), colloca per la prima volta in un contesto più ampio i numerosi concerti e sonate di Vivaldi conservate nella Biblioteca Schönborn.

Intanto, **Reinhard Strohm** ha ricevuto – per la seconda volta – l'onore di una raccolta dei suoi saggi: *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (Yale University Press). Alcuni di questi saggi (in particolare quelli sul *Teuzzone* di Zeno, intonato da Vivaldi come RV 736), saranno noti ai lettori di questo Bollettino, ma altri sono meno facilmente accessibili nelle loro sedi originarie. Inoltre lo scrupoloso aggiornamento al quale Strohm ha sottoposto i propri scritti, significa che nessuno può permettersi di citare gli originali senza prima accertarsi che il passo relativo sia rimasto inalterato nella sua seconda redazione.

Infine, una nuova incursione nel territorio molto esplorato del *flautino* di Vivaldi. **Peter Thalheimer**, il cui dettagliato ma ammirevolmente chiaro studio sui flauti piccoli di Bach nel «Bach-Jahrbuch» del 1966 è tuttora riconosciuto come molto autorevole, ha rivolto la sua attenzione, trent'anni dopo, verso l'uso che Vivaldi fa di tali strumenti in un articolo intitolato «*Flautino*» und «*Flasolet*» bei Antonio Vivaldi (in *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, a cura di N. Delius, Moeck Verlag, Celle, 1997). L'ipotesi sensazionale di Thalheimer è che il *flautino* e il *flageolet* di Vivaldi siano lo stesso strumento: uno strumento tagliato in *sol*⁴ (notato in *sol*³) capace, tuttavia, di ottenere una serie ulteriore di note più basse che si estendono sino al *do*⁴ se l'esecutore o copre i fori in varia misura ovvero limita adeguatamente la potenza del soffio. Questo non è certo il luogo per aprire una discussione con un esecutore di strumenti a fiato che è anche un acuto studioso e mi limiterò pertanto a dire che qualunque siano le riserve che si possono avere alla fine, questo articolo può essere raccomandato come uno stimolante e ben argomentato contributo a un dibattito non ancora concluso.

Discographie Vivaldi n° 19 - 1997

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1997 au 31 décembre 1997 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: 1997/ n°...).

Les transcriptions du XVIII^{ème} 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.

– Précisions:

Cette rubrique donne les références précises des disques insuffisamment ou mal répertoriés dans ces colonnes lors d'une discographie précédente.

– 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 1997

- 1997/1* *La Senna festeggiante* RV 693
D. Collot (L'Età dell'oro / soprano), K. Károlyi (La Virtù / mezzosoprano), S. MacLeod (La Senna / baritono), Le Parlement de Musique, M. Gester (dir.)
ACCORD/2CD 206172

- 1997/2 Concerti per violoncello RV 401, in La minore, in Re maggiore (non identificati); Concerto per 2 violoncelli RV 531
P. Olefsky, H. Zheng (violoncelli), English Chamber Orchestra
AMATIUS CLASSICS/CD.ACCD 1001
(+ Boccherini)
- 1997/3 Concerto da camera RV 104
Ensemble FraAL
ANTES/CD 31 9060
(+ Cervetto, Corelli, Gabrielli, Ibert, Veracini, Wolf-Ferrari)
- 1997/4* *Nisi Dominus* RV 608; *Salve Regina* RV 616; *Stabat Mater* RV 621; Concerto per archi RV 128; *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169
M. Chance (controttenore), The English Concert, T. Pinnock (dir.)
ARCHIV PRODUKTION/CD 453 428-2
- 1997/5 *Stabat Mater* RV 621
N. Dazko (contralto), Musica Viva Chamber Orchestra, S. Friedman (dir.)
ARTE NOVA/CD 74321 49 6972
(+ Boccherini)
- 1997/6 *L'estro armonico* Op. III (integrale)
St. Petersburger Solisten, M. Gantvarg (dir.)
ARTE NOVA/2CD 74321 31 683-2
- 1997/7* Concerti per flautino RV 443-5; Concerti per flauto *Il gardellino* Op. X n° 3, Op. X n° 4; Concerti da camera RV 92, RV 108
D. Laurin (flautino, flauto diritto), Bach Collegium Japan
BIS/CD 865
- 1997/8 Concerto per 2 mandolini RV 532 (trascrizione per 2 chitarre)
Duo Sonare
BNL/CD 112 872
(+ Albrechtsberger, Telemann)
- 1997/9* *Ottone in villa* RV 729
P. Pace (Cleonilla / soprano), J. Nirouët (Ottone / controttenore), A. Christofellis (Caio Silio / soprannista), L. Petroni (Decio / tenore), A. M. Ferrante (Tullia / soprano), Ensemble Seicentonovecento, F. Colusso (dir.)
BONGIOVANNI/3CD GB 10016/18-2
- 1997/10 Concerto per liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Trii per violino e liuto RV 82, RV 85
R. Lislevand (liuto, chitarra), M. Kraemer (violino, viola d'amore), P. Valetti, B. Täubl, E. Posvanecz (violini), L. Johnson (viola), L. Duftschmid (violone), B. Maté (violoncello), B. Pornon, E. Eguez, B. Feehan (tiorba, chitarra continuo), G. Morini (organo)
ASTREE-AUVIDIS/CD E 8 587

- 1997/11 *Laudate pueri* RV 601; Mottetto *In furore iustissime irae* RV 626; Sonata *al Santo Sepolcro* RV 130; Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV 169; Concerti per archi *madrigalesco* RV 129, Op. XII n° 3
C. Bott (soprano), The Purcell Quartet
CHANDOS/CD «chaconne» CHAN 0613
- 1997/12 Concerti per violoncello RV 413, RV 422, RV 424; estratti di Concerti per violoncello: *Allegro* (I e III) RV 421, *Siciliana* (II) RV 415, *Allegro* (I) RV 410, *Largo* (II) RV 407, *Allegro molto* (III) RV 411, *Allegro vivace* (III) RV 404, *Alla breve* (III) RV 415; estratti di Concerti per violino: *Larghetto* (II) RV 295, *Largo* (II) RV 190, *Largo* (II) RV 226, *Largo* (II) RV 383, *Largo* (II) RV 341; estratto di Concerto per archi: *Adagio* (II) RV 109 (trascrizione per violoncello)
P. Wispelwey (violoncello, violoncello piccolo), Florilegium
CHANNEL CLASSICS/CD CCS 10097
- 1997/13 6 Concerti Op. VI (integrale)
I Solisti Italiani
DENON/CD 18024
- 1997/14 Concerto per mandolino RV 425
L. Fanfoni (mandolino), I Solisti Italiani
DENON/CD Co 78 838
(+ Albinoni, G. Gabrieli, Galuppi, Maderna, Malipiero, Wolf-Ferrari)
- 1997/15* «Concerti per le solennità»: Concerti per violino *LDBV* RV 208, *per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova* RV 212, *per il S. Natale* RV 270, *per la solennità di S. Lorenzo* RV 286, in due cori *per la Santissima Assunzione di Maria Vergine* RV 581, RV 582.
G. Carmignola (violino), Sonatori de la Gioiosa Marca
DIVOX/CD «Antiqua» CDX-79 605
- 1997/16 Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12 (trascrizione per flauto diritto)
Dreiklang Ensemble
HÄNSSLER CLASSIC/CD 98 147
(+ Coperario, Cottom, Hoffmann, Reichardt, Serocki, Telemann, Wandler)
- 1997/17 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; *Gloria* RV 589
L. Rautenberg (violino), Voci Angeli & Musica Antiqua, New York, Period Instruments Orchestra & Choir, M.-J. Newman (dir.)
HELICON/CD HE 1014
- 1997/18 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flauto traverso)
J. Bálint (flauto traverso), Weiner-Szász Chamber Orchestra, Z. Tuska (dir.)
HUNGAROTON CLASSIC/CD HCD 31661
(+ Paganini)

- 1997/19* «Vivaldi sacred music - Vol. 3»: *Dixit Dominus* RV 595; *Domine adjuvandum me festina* RV 593; *Credidi propter quod* RV 605; *Beatus vir* RV 598; *Beatus vir* RV 597
S. Gritton, C. Wyn-Davies (soprani), C. Denley (contralto), C. Daniels (tenore), N. Davies, M. George (bassi), The Choir of the King's Consort, The King's Consort, R. King (dir.)
HYPERION/CD CDA 66789
- 1997/20 *Gloria* RV 589; *Nisi Dominus* RV608; *Domine adjuvandum me festina* RV 593
Solisti, Prague Chamber Choir & Virtuosi, T. Strugala (dir.)
KOCH DISCOVER/CD DICD 920295
- 1997/21 Concerti per 2 violini RV 505, RV 509, RV 514, RV 517, RV 519, RV 522, RV 530
J. Suk, O. Vlček (violini), Virtuosi di Praga
KOCH DISCOVER/CD DICD 920475
- 1997/22 *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4
R. Schmidt (violino), Dt. Kammervirtuosen Mainz
MELISMA/CD 7118-2
- 1997/23 Concerti per violino Op. IV n° 9, 12, Op. IX n° 2, 3, 4, 8
S. Haeckel (violino), Ensemble La Partita
LA PARTITA/CD LAP 25 939-4
- 1997/24* Cantate per soprano e basso continuo (volume 1 - 2): *All'ombra d'un bel faggio* RV 649, *Allor che lo sguardo* RV 650, *Aure, voi più non siete* RV 652, *Del suo natio rigore* RV 653, *Era la notte quando i suoi splendori* RV 655, *Fonti del pianto* RV 656, *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657, *La farfalletta s'aggira al lume* RV 660, *Nel partir da te, mio caro* RV 661; *Scherza di fronda in fronda* RV 663, *Tra l'erbe i zeffiri* RV 669, *Usignoletto bello* RV 796
C. Gasdia (soprano), Barocco Veneziano, C. Ferrarini (dir.)
MONDO MUSICA/2CD MM 90011
- 1997/25* Cantate per soprano e basso continuo (volume 3 - 4): *Amor, hai vinto* RV 651, *Elvira, anima mia* RV 654, *Indarno cerca la tortorella* RV 659, *Par che tardo oltre il costume* RV 662, *Se ben vivono senz'alma* RV 664, *Si levi dal pensier* RV 665, *Sì, sì, luci adorate* RV 666, *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667, *T'intendo sì, mio cor* RV 668
C. Gasdia (soprano), Barocco Veneziano, C. Ferrarini (dir.)
MONDO MUSICA/2CD MM 90021
- 1997/26* Cantate per soprano e diversi strumenti: *All'ombra di sospetto* RV 678, *Che giova il sospirar, povero core* RV 679, *Lungi dal vago volto* RV 680, *Perché son molli* RV 681, *Vengo a voi, luci adorate* RV 682; *Salve regina* RV 617
C. Gasdia (soprano), Barocco Veneziano, C. Ferrarini (dir.)
MONDO MUSICA/CD MM 90031

- 1997/27 Sonate per flauto traverso RV 48-51 (integrale); Sonata per flauto diritto
RV 52; Sonata per oboe RV 53
C. Ferrarini (flauto traverso), C. Piastra (violoncello), F. Tasini (clavi-
cembalo)
MONDO MUSICA/CD MM 96014
- 1997/28 6 Concerti Op. VI (integrale); Concerto per violino *The Cuckoo* RV 335
(volume 9)
S. Mintz (violino), Israel Chamber Orchestra
MUSICMASTERS/CD 671792
- 1997/29 Concerti per archi RV 113, RV 114, RV 127, RV 138, *alla rustica* RV 151,
RV 153, RV 156, RV 157, RV 161, RV 167
Accademia I Filarmonici, A. Martini (dir.)
NAXOS/CD 8.553742
- 1997/30* «Dresden Concerti - volume 1»: Concerti per violino RV 170, RV 314,
RV 319, RV 341, *Il Carbonelli* RV 366, RV 383
A. Martini (violino e dir.), Accademia I Filarmonici
NAXOS/CD 8.553792
- 1997/31* «Dresden Concerti - volume 2»: Concerti per violino RV 184, RV 241,
RV 267, RV 292, RV 329, *Il corneto da posta* RV 363
R. Baraldi (violino), Accademia I Filarmonici, A. Martini (dir.)
NAXOS/CD 8.5537793
- 1997/32* «Dresden Concerti - volume 3»: Concerti per violino RV 225, RV 228,
RV 262, RV 285, RV 323, RV 384
M. Fornaciari (violino), Accademia I Filarmonici, A. Martini (dir.)
NAXOS/CD 8.553860
- 1997/33 *Gloria* RV589; *Magnificat* RV 611
J. Baird, G. Stoleriu (soprani), L. Gratis (mezzosoprano), Ama Deus En-
semble, Ama Deus Chorus, V. Radu (dir.)
NEWPORT CLASSIC/CD NPD 85617
- 1997/34* 6 Concerti Op. XII (integrale)
P. Beznosiuk (violino), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood
(dir.)
(L') OISEAU LYRE/CD 443 556-2
- 1997/35* Cantate per contralto: *Amor, hai vinto* RV 683, *Cessate, omai cessate*
RV 684; Concerto per violino Op. IV n° 8; Concerto per violoncello
RV 422; Concerti per archi *alla rustica* RV 151, RV 117, RV 134
S. Mingardo (contralto), F. Vicari (violino), L. Piovano (violoncello),
Concerto Italiano, R. Alessandrini (dir.)
OPUS 111/CD OPS-30-181

- 1997/36 Concerti per violoncello RV 413, RV 417; Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerti per archi RV 123, RV 158; Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di P. Bazelaire)
A. Debrus, E. Boucher (violoncelli), Arpeggio Chamber Orchestra, G. Boucher (dir.)
PAVANE/CD ADW7352
- 1997/37 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5, *Il piacere* Op. VIII n° 6
M. Sirbu (violino), I Musici
PHILIPS/CD 446 669-2
- 1997/38* Concerti «con molti strumenti» RV 562, RV 568, RV 569, RV 577; Concerto per 2 oboi RV 535; Concerto per violino *con altro violino per eco in lontano* RV 552
Philharmonia Baroque Orchestra, N. McGegan (dir.)
REFERENCE RECORDINGS/CD RR-77CD
- 1997/39 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
F. Sonnleitner (violino), Bach-Collegium München
OBLIGAT/CD 01 221
- 1997/40 Concerti per violino *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5, *Il piacere* Op. VIII n° 6, *Il favorito* Op. XI n° 2, *Il sospetto* RV 199, *Grosso Mogul* RV 208, *L'amoroso* RV 271
F. Ommassini, E. Baldini, S. Biguzzi, G. De Stasio, G. Fontanella, P. Talamini (violini), Interpreti Veneziani
RIVO ALTO/CD CRR 9613
- 1997/41 Concerto Op. III n° 11; Concerto per violino Op. IV n° 4; Concerto per violino e violoncello RV 547; Concerto per violoncello RV 424
G. Fontanella, S. Biguzzi, A. Zanchetta, F. Ommassini (violini), D. Amadio (violoncello), Interpreti Veneziani
RIVO ALTO/CD CRR 9614
(+ Corelli)
- 1997/42 *Gloria* RV 589; *Magnificat* RV610
R. Invernizzi, P. Vaccari (soprani), R. Balconi (contralto), L. Gariboldi (tenore), Accademia Bach di Padova Coro & Orchestra, C. Gubert (dir.)
RIVO ALTO/CD RIV 9301
- 1997/43 Concerti per oboe Op. VIII n° 9, RV 449, RV 457, RV 461
E. Nepalo (oboe), Moscow Chamber Orchestra, R. Barchai (dir.) (ø 1965)
RUSSIAN DISC/CD RDCD 10 062
(+Albinoni, Bellini)
- 1997/44 Concerti per viola d'amore RV 392-397 (integrale)
W. Just (viola d'amore), Cappella Sagittariana Dresden
SÄCHSISCHE TINTRÄGER/CD ST 0508-2

- 1997/45 Concerti Op. III n° 4, 5, 8, 10; Concerto per violoncello RV 416
Interpreti Veneziani
SONAR (RIVO ALTO)/CD CRR 9604
- 1997/46** Concerti per violoncello RV 403, RV 419, RV 424; Concerto per violoncello con fagotto obbligato RV409; Concerti per archi RV127, *alla rustica* RV 151, RV 152, RV 157; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 564; Concerto per 2 oboi RV 535; Concerto «con molti strumenti» RV 557
A. Bylsma (violoncello), Tafelmusik, J. Lamon (dir.)
SONY/CD SK 62719
- 1997/47* Cantate per soprano e basso continuo (volume 1): *Amor, hai vinto* RV 651, *Aure, voi più non siete* RV 652, *Elvira, anima mia* RV 654, *Nel partir da te, mio caro* RV 661, *Se ben vivono senz'alma* RV 664, *T'intendo sì, mio cor* RV 668
R. Bertini (soprano), Modo Antiquo, F. M. Sardelli (dir.)
TACTUS/CD TC 67207
- 1997/48* Cantate per soprano e basso continuo (volume 2): *Era la notte quando i suoi splendori* RV 655, *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657, *Il povero mio cor* RV 658, *Indarno cerca la tortorella* RV 659, *La farfalletta s'aggira al lume* RV 660, *Tra l'erbe i zeffiri* RV 669
E. Cecchi Fedi (soprano), Modo Antiquo, F. M. Sardelli (dir.)
TACTUS/CD TC 67208
- 1997/49 6 Concerti Op. VI (integrale)
Accademia I Filarmonici, A. Martini (violino e dir.)
TACTUS/CD 67 2238
- 1997/50 6 Concerti Op. XII (integrale)
Accademia I Filarmonici, A. Martini (violino e dir.)
TACTUS/CD 67 2229
- 1997/51 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per flauto traverso); Concerti per flauto traverso Op. X n° 1-3
M. Tucker (flauto traverso), The English Ensemble
TIMBRE RECORDS/CD DMHCD 3
- 1997/52* «Concerti con molti strumenti» (volume 2): *per la solennità di S. Lorenzo* RV 556, RV557, *Il Proteo o il mondo al rovescio* RV 572, RV 566, *per S.A.R. di Sassonia* RV 576, *per l'orchestra di Dresda* RV 577, in due cori RV 585
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi (violino e dir.)
(PIERRE) VERANY/CD PV 797 012

II. PRECISIONS¹

- 1994/28 *Arie Mentre dormi amor fomenta* (L'Olimpiade RV 725, I. 8), *Siam navi all'onde argenti* (L'Olimpiade RV 725, II. 5)

A. Christofellis (controténore), Ensemble Seicentonovecento, F. Colusso (dir.)

EMI CLASSICS/CD CDC 5 55194-2

(+ Lampugnani, Gluck, Sarti, Mozart, Händel)

III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

L'année 1997 aura été, pour le répertoire vivaldien, exceptionnelle. Par le faible nombre d'enregistrements tout d'abord, témoignant de la crise réelle qui touche le disque classique.

Cependant, ces difficultés sont comme un stimulant pour les maisons d'édition et les interprètes, qui déploient des trésors d'imagination pour proposer des programmes originaux. Le sixième de la production explore la musique sacrée, avec une affection toujours fervente pour le «célèbre» *Gloria* RV 589, gravé quatre fois, tandis que les cantates intéressent enfin les éditeurs, avec six enregistrements; soit autant que *Le quattro stagioni*.

La musique de chambre est le parent pauvre de cette discographie. Rien de remarquable à signaler, alors qu'un examen du catalogue Ryom montre quelques lacunes qu'il faudrait encore combler. Plusieurs sonates pour violon restent inédites, ou modestement jouées: RV 7a, RV 10, RV 13 (apocryphe?), RV 19, RV 24 et RV 776 (apocryphe?). Les transcriptions pour clavecin des Op. IV n° 1, 3, 4, 5, 6, 10, 11 et 12, tirées de l'«*Ann Dawson's Book*» (Manchester, Henry Watson Music Libr.; BR M. 710-5 R71) seraient également les bienvenues.

Les concertos édités à Amsterdam ne sont pas négligés, mais guère attractifs. Un *Estro armonico*, six *Quattro stagioni*, trois Opus VI et deux Opus XII ont été proposés. Aucune intégrale de l'Opus VI n'étant à ce jour pleinement satisfaisante, suggérons aux interprètes à venir de la coupler avec les six concertos pour violon édités par Roger entre 1712 et 1721 en recueils séparés: RV 195, RV 220, RV 275, RV 276, RV 291, RV 364(a). Le mélomane disposerait alors de la totalité des oeuvres de Vivaldi connues en Europe du nord par l'édition. Seul l'Opus XII par Christopher Hogwood, à la tête de The Academy of Ancient Music (1997/34), mérite des éloges. Cette version est bien la première à miser sur la simplicité d'expression des archets, en grand nombre pourtant, et sur la conduite rythmique vigoureuse, véritable surprise dans l'*Allegro* initial de l'Op. XII n° 1, mou et enflé d'habitude, ou dans les *Finales* des n° 4, et surtout n° 5, formidable, avec cette sorte de piétinement sauvage de l'orchestre. Beznosiuk est touchant. Violon sensible, élégant, sans

agressivité, charriant des couleurs chaudes, jamais pâteuses; un tempérament équilibré. Du fort joli travail.

Les concertos pour violon manuscrits connaissent une bonne fortune, avec, en premier lieu, les «Concerti per le solennità» par Giuliano Carmignola et les Sonatori de la Gioiosa Marca (1997/15). Giorgio Fava, qui signe le remarquable texte de présentation, a patiemment reconstitué, à partir des manuscrits endommagés ou incomplets, le RV 212 de 1712, joué pour la fête de la translation de la langue de saint Antoine de Padoue. Carmignola, techniquement prodigieux, est d'une précision époustouflante. Le violon est narcissique et démonstratif. La cadence qui monte à des hauteurs farineuses vient du théâtre. Les Sonatori jouent avec un raffinement poétique, une perfection de diction, un phrasé acerbe et engagé qui enchantent. Révélation de ce programme passionnant, le *Largo* du RV 581 est reconstitué à partir du propre matériel joué par Anna Maria. Jamais concentré de technique vivaldienne ne fut réuni avec semblable éloquence. Par comparaison les trois premiers volumes des «Dresden Concerti» par l'Accademia I Filarmonici (1997/30-32), inaugurant l'intégrale des concertos pour violon chez Naxos, ne présentent, en apparence, qu'un intérêt limité. L'orchestre se rattache à la tradition stylistique de l'après-guerre. Les solistes sont honnêtes, sans plus. Même Fornaciari est en petite forme. Le programme suscite, en revanche, plusieurs remarques. Les spécialistes apprécieront le regroupement des concertos transmis par le fonds de Dresde, même si le matériel suivi, les partitions Ricordi, ne se réfère pas toujours aux manuscrits annoncés. Les RV 170, RV 314, RV 383 (volume 1), RV 184 (volume 2), RV 225, RV 262, RV 285, RV 323 (volume 3) sont des inédits discographiques. Si la plupart des oeuvres remontent aux années 1715-1717, les RV 225 (pages 19-21 du volume 3, non indiquées sur la pochette du compact-disc) et RV 267 appartiennent à la décennie suivante, alors que le RV 341 semble beaucoup plus tardif; vers 1730 environ. Le recoupement thématique de certaines sections avec celles d'autres pages vivaldiennes, non mentionnées par Ryom dans son grand catalogue, est également surprenant. Cette intégrale ébauchée par Naxos va vite devenir un outil précieux pour le musicologue. Déplorons, une fois de plus, la restitution erronée des RV 393, RV 395 et RV 396 pour viole d'amour, dans l'intégrale consacrée à cet instrument, d'après les partitions Ricordi. Le violoncelle concertant est particulièrement bien servi, avec quatre enregistrements, dont celui d'Anner Bylisma qu'accompagne Tafelmusik (1997/46), qui a remporté le huitième *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi*. Outre-Atlantique, cet

ensemble canadien reste le meilleur. Archets nerveux, attaques fermes et précises, sonorités tirées au cordeau, dynamique bondissante et allant rythmique. Une formidable mécanique, qui supporte sans broncher les démarrages fulgurants et les trépignements convulsifs issus de l'imagination épuisante du violoncelliste. Un moment privilégié: le RV 409 avec basson obligé, lu et compris, enfin, comme la transposition instrumentale d'une scène d'opéra. Plus anecdotique, mais digne d'écoute, le récital pour flûtes à bec soprano et soprano par Dan Laurin et le Bach Collegium Japan (1997/7). Clarté d'articulation dans les sections vives, abordées sans vaine arrogance virtuose, délicat phrasé, poésie des *Largos*, joliment chantés sur une fort belle copie Morgan de *flautino*. Sur flûte à bec de dimension raisonnable, mêmes qualités de *cantabile* (RV 428) et de précision (Op. X n° 4) du soliste. Mais les accents de l'ensemble japonais, d'une virilité implacable, manquent de tendresse. Les patients et scrupuleux efforts soutenus par McGegan (1997/38) et Spinosi (1997/52) pour restituer les problématiques Concertos «con molti strumenti» méritent, enfin, de chaleureux encouragements. Pour la première fois, une solution interprétative est apportée au RV 572, apparemment injouable pourtant, comme Paul Everett l'a expliqué dans un article des «Informazioni e studi vivaldiani». ² Pour Spinosi, les *solis* servent aux jeux du dieu Protée, qui n'apparaît jamais deux fois sous la même apparence. D'où l'irruption aléatoire des instruments, qui ne jouent ensemble que dans les ritournelles. Travail minutieux, aussi, pour différencier les basses continues pour l'orchestre de Dresde. On distingue enfin, dans le RV 576, la mécanique des jeux de timbres entre les violons/basses d'archets, hautbois/basson continuo en flûtes à bec/contrebasson, tout ce petit monde se joignant, dans les *tutti*, à la basse harmonique. Même sérieux, avec McGegan, pour la reconstitution des sections manquantes du RV 562, comblées par une réalisation à l'orgue extrêmement étoffée. L'ornementation du *Grave*, joué par une splendide Elizabeth Blumenstock, rejoint dans l'excellence la prestation de Carmignola dans les autres concertos solennels, pour la première fois intégralement enregistrés en une version de référence.

L'attrait des musiciens pour la musique sacrée ne se dément pas cette année encore, même si les belles réalisations restent rares. Quelques faiblesses, dans le récital de Michael Chance (1997/4). Quand l'inspiration du texte demande compassion et douceur, dans le *Quis non posset*, le *Cuius animam* ou l'*Eia Mater* du *Stabat Mater* par exemple, le contreténor libère ses qualités naturelles de simplicité, de délicatesse et d'humilité. Le *O quam tristis*, hélas!, manque d'ampleur et de force pathétique. Déception aussi dès l'entrée du *Salve Regina*,

avec un grave mal nourri et sans consistance, qui affecte aussi le *Et Jesum*. Remarquable King's Consort par contre, dans le troisième volume de l'intégrale de la musique sacrée à la mode d'Albion (1997/19). Choeur à quatre ou cinq parties souple, vivant et élégant, avec, seule faiblesse, un pupitre de falsettistes un peu ingrat. Les radieuses solistes féminines, les voix de basses passionnées sont les atouts de ce compact disc, où King ravit à Negri la référence pour le *Credidi propter quod* RV 605, le petit *Beatus vir* RV 598 et le merveilleux *Domine ad adjuvandum me festina* RV 593.

Secteur hier encore délaissé, la musique vocale profane ne comporte plus, en 1997, aucune lacune, même si un sentiment de perplexité domine, après écoute des prestations de Cecilia Gasdia ou Sara Mingardo. Une intégrale des cantates per *La Gasdia* (1997/24-26) était inespérée. Il y a vingt ans, débauchée par Scimone pour nous offrir des motets de rêve et camper un Cesare tout de charme et de lumière dans *Catone in Utica*, elle était divine. Las! Le temps a fait son oeuvre. Si, dans les arias lents, elle rayonne encore un peu, dans les mouvements agités, ombre pathétique d'elle-même, d'*Elvira* en *farfalletta*, d'*onda* en *tortorella*, en quête d'un sens qu'elle ne trouve plus d'instinct, accablée par les exigences d'une technique impitoyable, torturée par les bizarreries d'écriture, Gasdia perd pied. Elle paraît bien seule. Qu'ils miment le sombre continuo ou l'orchestre étouffé, ce sont les mêmes instrumentistes approximatifs qui accompagnent, adaptant avec coupable désinvolture à leurs instruments à vent les minutieuses réalisations critiques de Francesco Degrada. Infortunée Gasdia, trahie même sur la pochette des compact-discs qui, c'est un comble, ne donne aucun texte des cantates, identifie mal la RV 667 *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* et nous ment quant à l'intégralité du répertoire. Il manque *Il povero mio cor* RV 658. Le récital de Sara Mingardo est plus satisfaisant. Portée par l'excellent Concerto Italiano d'Alessandrini (1997/35), elle possède la compréhension viscérale du texte. Facile, élégante, elle vocalise précisément, mais n'a pas les dons enchanteurs de l'Alcina de l'*Orlando*. Faute impardonnable, elle ornemente peu les *da capo*. Dans sa conception, Federico Maria Sardelli offre, pour la réalisation de la basse continue, une sorte de modèle. Le clavecin, le violoncelle, la guitare ou le théorbe s'accouplent, se séparent ou s'unissent au gré des airs et des récitatifs, épousant avec délicatesse et parfois un peu de nervosité les courbes du texte (1997/47-48). Les jeunes chanteuses italiennes ont des voix modestes, mais fraîches et sympathiques. Celle d'Elena Cecchi Fedi nourrit ces petits textes avec esprit et séduction. Rossana Bertini nous enchante moins. Quoi qu'il en soit, l'intégrale

des cantates commencée par Sardelli est dans la bonne voie. Confier à une chanteuse différente à chaque fois les oeuvres les mieux adaptées au caractère de sa voix est une solution convaincante. Rendons aussi hommage à Martin Gester d'avoir su tirer de la partition de *La Senna festeggiante* (1997/1) un suc d'une surprenante subtilité. Ecoutez la *serenata* comme l'aurait fait Languet, las du brouhaha de la foule emperruquée, et exigeant de Vivaldi une exécution égoïste dans l'écrin de ses appartements privés. Une version *da camera* en somme, avec un instrument par partie, permettant une lisibilité parfaite, tout particulièrement de la basse instrumentale finement ouvragée. Le luth et le clavecin sont d'une élégance ravissante; les voix pas tout à fait. Quand elles se fondent dans les ensembles, elles grisent, s'enlacent, marivaudent en une jubilation commune avec l'orchestre, exceptionnel de précision et d'équilibre. Les performances solistes sont moins brillantes. L'extension abyssale de Nimsgern, sa stature dramatique étaient, avec le radieux timbre de Cuberli, les atouts de l'ancienne version Scimone. MacLeod compense un manque d'ampleur manifeste par l'agilité, la délicatesse et l'intelligence. La charmante Kàrolyi manque de stabilité suivant les registres, et surtout de caractère. Callot, petite voix sensible, est l'élément faible de la restitution.

Terminons, cette année encore, par un dépit devant le maigre résultat obtenu par Colusso avec son *Ottone in villa* (1997/9), souffrant, par dessus tout, d'une distribution vocale calamiteuse. La conduite des récitatifs n'est pas sans mérite. Les airs frisent l'épouvantable. Attendons avec impatience la réalisation de Hickox, à paraître avec une distribution anglaise des plus honorables. Suivront *Catone in Utica* par Malgoire, puis *L'Atenaide* par Biondi. L'opéra vivaldien, emporté par le courant d'enthousiasme suscité par celui de Haendel, va connaître, dans les dix ans à venir, un essor qui s'annonce réjouissant. Suggérons aux intèrètes moins ambitieux d'explorer avec audace le seul secteur vivaldien désespérément vide à ce jour: celui des airs d'opéras séparés, dont les sources sont désormais accessibles, depuis que Peter Ryom en a dressé l'inventaire précis.³ Les sujets thématiques ne manquent pas. Airs pour la Girò, pour la Giacomazzi, airs d'amour, de fureur, airs métaphoriques sur le bestiaire vivaldien (*usignolo, farfalletta, leone*, etc...), airs de jeunesse, de maturité, airs tardifs, récitals combinant les airs et les concertos utilisant le même matériel thématique... Un véritable filon qui, servi par de grandes voix, amènerait le mélomane innocent à goûter le mets plus substantiel des opéras intégraux. Là encore, le disque, toujours capital pour la diffusion de l'oeuvre de Vivaldi, a un rôle irremplaçable à jouer.

¹ Je remercie Giuseppe Gullo, qui m'a fourni les informations utiles pour corriger l'identification des oeuvres interprétées.

² P. EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, «Informazioni e studi vivaldiani», 6, 1985, pp. 3-56.

³ P. RYOM, RV 749, «Informazioni e studi vivaldiani», 14, 1993, pp. 5-50; et: *Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 5-50.

INDICE

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture</i> . III: « <i>La verità in cimento</i> »; « <i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigriano</i> »; « <i>Giustino</i> »	5
<i>Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared</i> . III: « <i>La verità in cimento</i> »; « <i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigriano</i> »; « <i>Giustino</i> » (Summary)	31
Rudolf Rasch, <i>Some Remarks on Vivaldi's "Amsterdam Concerto" (RV 562a)</i>	33
<i>Alcune osservazioni sul «Concerto di Amsterdam» (RV 562a) di Vivaldi</i> (Sommario)	43
Frédéric Delaméa, <i>La redécouverte du théâtre vivaldien: état des lieux et perspectives</i>	45
<i>The Rediscovery of Vivaldi's Operas: The Present State and Future Perspectives</i> (Summary)	73
Olivier Rouvière, <i>De Zeno à Goldoni: trois versions de «Griselda»</i>	75
<i>From Zeno to Goldoni: Three Versions of "Griselda"</i> (Summary)	98
Miscellany (M. Talbot)	101
Miscellanea (M. Talbot)	106
Discographie Vivaldi n° 19 - 1997 (R.-C. Travers)	111