

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

2

1981

RICORDI

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

**BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**2**

**1981**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

COLLEZIONE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

ANNO  
LXXV  
FASCICOLI  
QUATTRO

1981

© 1981 by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano

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

RICORDI

# Les catalogues de Bonlini et de Groppo<sup>1</sup>

*Peter Ryom*

Les œuvres théâtrales de Vivaldi, depuis une dizaine d'années environ, ont réussi à attirer l'attention des musicologues dans une mesure beaucoup plus intense qu'auparavant. La publication de nombre d'ouvrages, de monographies et d'articles spécialisés témoigne d'un véritable essor.<sup>2</sup>

De l'ensemble de la littérature consacrée à ce domaine particulier se dégage nettement le fait que les recherches se font à l'égard de questions très variées. L'étude des éléments stylistiques de la production dramatique de Vivaldi est développée parallèlement à celles de sa chronologie, de sa documentation musicale et scénique (décors, salles, etc.), de la pratique d'exécution (particulièrement intéressante pour ce qui concerne les théâtres de Venise), etc. Il n'est pas douteux que les opéras de Vivaldi — et de ses contemporains en général — constituent un phénomène culturel et social qui préoccupait non seulement les spectateurs de l'époque; ils réussissent encore de nos jours à nous fasciner.

Les spectateurs d'autrefois avaient toutefois un avantage que nous ne possédons pas. Il leur suffisait, pour voir se dérouler le spectacle et pour écouter les chanteurs et l'orchestre, de louer une place dans l'une des nombreuses salles de théâtre. Sans tenir compte du fait que plusieurs de celles-ci n'existent plus, les bâtiments ayant été démolis pour céder la place à des immeubles plus modernes, la mise en scène d'un ancien opéra, en temps moderne, s'identifie à la restitution d'un nombre infini de détails. Et chacun d'eux demande l'accomplissement d'un travail de recherches et d'études le plus souvent long et complexe.

Parmi les nombreuses difficultés qui s'imposent de la sorte à quiconque s'attèle à ce genre d'études, la première concerne logiquement les sources, plus exactement le recensement et l'évaluation de celles-ci.

Comparés à ses compositions instrumentales et à ses œuvres vocales d'église et de chambre, les opéras de Vivaldi qui sont parvenus jusqu'à nous, avec ou sans lacunes, sont fort peu nombreux. Néanmoins, la musique dramatique du compositeur est sans aucun doute possible le domaine qui, rien qu'au sujet de la documentation, est le plus compliqué. Ceci est dû notamment au fait que les sources n'appartiennent pas — comme par exemple pour les concertos et les sonates — à une seule catégorie (à savoir les « sources musicales »,

c'est-à-dire les manuscrits et les imprimés); la documentation relative à la production théâtrale de Vivaldi se divise au contraire en plusieurs catégories de nature et d'importance inégales, dont il ne sera pas possible de développer les nombreux aspects et détails dans le présent contexte.

Le vol. III du *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi*, actuellement en préparation et consacré notamment au catalogage des compositions théâtrales, comportera l'inventaire intégral et la description relativement détaillée des diverses sources. Cependant, en sa qualité d'ouvrage de référence, comportant surtout des informations d'ordre bibliographique concernant les opéras individuels, il ne pourra qu'en mesure limitée reproduire le contenu même des sources.

Aussi, en raison de l'intérêt qui se manifeste désormais à l'égard du théâtre de Vivaldi et en raison de l'importance d'avoir accès à la documentation de celui-ci, paraît-il utile de communiquer, dans les cadres de la présente publication, la totalité des informations que l'on peut relever des sources appartenant à l'une des catégories susmentionnées, à savoir *les anciens catalogues d'opéras*.

Pour divers motifs ces documents constituent pour ainsi dire le point de départ des recherches bibliographiques, si bien qu'ils méritent certainement d'être mis sans délai à la portée des musicologues. Ceci paraît d'autant plus légitime que plusieurs auteurs en ont déjà tiré profit, sans toutefois en communiquer intégralement ou même partiellement les textes.

Qui plus est, certains auteurs ont déjà noté que si la musicologie vivaldienne, dès ses premières étapes dans ce domaine, avait tenu compte des anciens catalogues d'opéras, on aurait pu éviter certaines erreurs.

On trouvera donc ci-après les extraits des catalogues de *Bonlini* et de *Groppò*. Dans le prochain numéro seront reproduites de manière semblable les informations relevées dans d'autres sources analogues, manuscrites et imprimées, notamment dans la célèbre *Drammaturgia* de L. Allacci.

*Giovanni Carlo Bonlini* (1673-1731) et *Antonio Groppò* (dates inconnues)<sup>3</sup> sont deux personnages à propos desquels nous sommes fort peu renseignés. Jusqu'à plus ample informé, les informations relevées à leur sujet se bornent au fait qu'ils ont entrepris chacun la tâche d'inventorier l'ensemble des opéras représentés à Venise depuis l'ouverture du premier théâtre public, le célèbre Tron S. Cassiano, en 1637. Il sera sans doute très avantageux de poursuivre les recherches biographiques à l'égard de chacun d'eux, notamment dans le but à la

fois de mieux connaître leurs conditions de travail, leur formation, etc., et de situer leurs ouvrages dans un contexte historique et social. Pour ce qui concerne notamment Groppo de telles recherches seront d'autant plus utiles qu'elles réussiront peut-être à jeter un peu de lumière sur les divers catalogues qu'il a dressés et publiés; pour le présent exposé il n'a pas été possible d'en déterminer les rapports ou d'en établir les fonctions individuelles.

Le catalogue de Bonlini, intitulé *Le Glorie della Poesia*<sup>4</sup> (voir le frontispice planche 1) et publié en 1730, comporte les sections suivantes:

- 1) brève introduction destinée au *Lettore* (p. 1).
- 2) *Prefazione* (pp. 3-8).
- 3) *Notizia Generale De' Teatri Della Città di Venezia* (pp. 9-31).
- 4) *CATALOGO Purgatissimo Di Tutti Li Drami, Che si sono recitati in Musica nelli Teatri della Città di Venezia, Con le Annotazioni a' suoi Luoghi proprj* (pp. 32-218).

Cette partie, corps de l'ouvrage, comporte la mention de 658 titres disposés en ordre chronologique. Elle est introduite par un *Avvertimento* communiquant des informations pratiques, dont voici les extraits les plus utiles:

[...] Avvertendo il Lettore, che circa l'anno ho stimato proprio lasciarmi portare dalla Corrente, incominciandolo più tosto all'uso dell'Imperio, che all'uso di questa Patria, per ovviare, quant'è possibile, la confusione, ch'altrimente saria inevitabile, mentre così hanno praticato d'ordinario li Stampatori nella solita Impessione delli Libretti: Quei numeri poi, che s'incontraranno di tratto in tratto nella esposizione di ciascun Drama, portano tutti il loro proprio significato. Poichè quello che si contiene nella Serie de i Titoli, accena la quantità de' Drami rappresentati dal suo principio, sino a quel punto. [*Inverno 1730.*] Quello ch'è posto dirimpetto a i Teatri rende contezza della quantità parimente de' medesimi Drami spettante ad ogni Teatro in particolare, sino a quell'anno, che va cadendo. Quello delli Poeti va successivamente numerando le loro Fatiche, e così finalmente quello de' Compositori della Musica, come segue.

- 5) *Indice De' Titoli De' Drami In Musica Recitati In Venezia posti in ordine d'Alfabetto* (pp. 219-241).
- 6) *Indice Degl'Autori Della Poesia Con i Drami proprj di Ciascheduno* (pp. 242-257).
- 7) *Indice De' Maestri di Musica, Col numero de' Drami, ch'a ciascheduno appartengono* (pp. 258-264).

Sous cette rubrique, on lit p. 259 (sous la lettre A!):

LE GLORIE  
DELLA POESIA,  
E DELLA MUSICA

Contenute  
Nell' esatta Notitia  
De Teatri  
DELLA CITTÀ DI  
VENEZIA,

*E nel Catalogo Purgatissimo  
De Drami Musicali*

*Quiui s'ò hora rappresentati*

*Con gl' Auttori  
Della Poesia,  
e della Musica,*

*E con le Annotationi  
A suoi luoghi proprii.*

IN VENEZIA  
Con Licenzia de Superiori.

8



Musica di Franc. Brufa.

**617 ADALOALDO FURIOSO.**

Teatro di S. Moisè.

Poesia d'Ant. Mar. Luchini.

Musica di Giacomo Macàri.

**618 ALDISO.**

Teatro di S. Gio: Grisostomo.

Poesia del Co: Claudio Stampa.

Musica di Gio: Porta.

**619 EGESTE**

Teatro di S. Moisè.

Poesia di Carlo Pagancesa.

Musica di Diversi.

**620 FARNACE** *Con l'anno 1726; e 1727.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia d'Ant. Mar. Luchini.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

*Questo Drama è tessuto sul soggetto di quello della Pace Generosa, rappresentato a S. Salvatore con Musica del Ziani l'anno 1700.*

- 3 Di questo Drama e da osservarsi, che due sono le Edizioni rappresentate in quest'anno; una nel tempo del
- 3 Carnevale, e l'altra nell'Autunno. quella che servi per
- 3 la recita del Carnevale è con l'impressione del anno
- 3 1726. quella poi, che servi per la recita d'autunno è
- 3 con l'impressione del'anno 1727. Questo avviso è neces-
- 3 sario per non sbagliare nel porle a' loro luoghi nella
- 3 Serie, ma appunto come sono qui sopra citate.

**FA-**

D. Antonio Vivaldi Veneto, Maestro di Capella del Langravio d'Hassia d'Armostat.

8) *Omissioni* (deux pages suivies de l'approbation des *Reformatori*).

La liste des corrections s'achève par l'affirmation suivante:

D'altre Omissioni poi [...] si riserba l'Autore a darne più chiara notizia, quando sia pienamente informato, nella nuova Aggiunta, ch'uscirà su la fine del Carnevale dell'Anno 1731.<sup>5</sup>

Le projet ainsi annoncé semble ne jamais avoir été réalisé. En effet, la mort surprit G.C. Bonlini le 20 janvier 1731.

Ce fut peut-être son décès qui incita Antonio Gropo à reprendre et à poursuivre le travail. Toujours est-il que nous possédons actuellement un certain nombre de catalogues d'opéras, résultat de ses efforts.

Le premier inventaire de Gropo actuellement connu est un *Catalogo Purgatissimo* manuscrit, déposé à la Biblioteca Marciana à Venise<sup>6</sup> (voir la page spécimen planche 2). Le manuscrit est daté de 1741 (*MDCCXLI*), mais puisque l'inventaire s'étend jusqu'à 1767, il y a lieu de croire que la rédaction en a été faite progressivement à partir de la date signalée au frontispice. Le manuscrit se compose des sections suivantes:

1) Brève introduction destinée au *Lettore* (p. 2).

2) Introduction plus ample, adressée au *Lettore Umanissimo* (pp. 3-6). Outre de nombreuses remarques critiques au sujet du catalogue de Bonlini, ce texte comporte quelques informations intéressantes concernant le but du nouvel inventaire et les fonctions qu'il doit remplir. En voici quelques extraits:

Intanto, sino a migliori istruzioni, che possano sopraggiungere qui si scorgeranno radunati insieme con il metodo tenuto dal mio Precessore, tutti li titoli de' Libretti, ordinati similmente per anni, con il nome degli Autori della Poesia e della Musica.

[...] La più importante informazione, che, a mio giudizio, sarà da me registrata, sarà poi quella, che mostrerà le molte edizioni de' libretti medesimi. Non basta il dire che un libretto &c. Sia stato replicato, o ristampato con qualche alterazione, o cambiamento. Il punto essenziale consiste nel dire quale sia quell'alterazione, quale quel cambiamento.

Qualcheduno è stato ristampato nell'anno stesso, in cui fu rappresentato la prima volta, e porta forse in fronte intero il titolo, e l'anno della prima edizione, onde chi non è avvertito della piccola differenza non può da sè medesimo riconoscerla per seconda. La diversità si riduce talora al non avere nel principio un piccolo rame, ovvero a non essere simile al primo in quel tale altro segno solito porsi dagli Stampatori nel frontespizio tra il fine del titolo e del nome del Personaggio, cui è dedicato il Dramma, ed il nome dello Stampatore, e l'anno della Stampa. Altri in quel luogo saranno affatto simili, ma averanno nel fine la giunta di una, o più arie.

Il convient de souligner, à propos de ces affirmations, que l'importance historique des catalogues de Groppo est due notamment au fait que l'auteur ne se limite pas à signaler les titres des divers opéras, les noms des auteurs, etc., mais communique en plus des informations relatives aux livrets, à leurs réimpressions, etc. Il n'est pas douteux que Groppo a fondé ses inventaires sur l'étude critique et assez détaillée de ces sources. Aussi peut-on en conclure que ses informations sont d'importance considérable pour les recherches à effectuer à notre époque.

3) *Prefazione* (pp. 7-11).

4) *Notizia Generale De' Teatri Della Citta di Venezia et Avvertimento* (pp. 12-28).

5) *CATALOGO DE DRAMMI IN MUSICA* (pp. 29-335).

Le catalogue comporte 1077 numéros répartis sur les années 1637 à 1767.

En 1745 Antonio Groppo imprima et publia un *Catalogo Di Tutti I Drammi Per Musica* (voir le frontispice planche 3 et une page spécimen planche 4). Il se compose des sections suivantes:

1) brève introduction destinée au *Lettore*; le texte est identique à celui du manuscrit.

2) préface dédiée *Agli Amatori Della Poesia Scenica* (pp. 5-14).

Au sujet de la chronologie des opéras ce texte comporte l'importante affirmation suivante:

In oltre conviene sapere, che questo Catalogo si è ordinato in modo, che l'anno prende il suo principio il giorno di 26. Dicembre ch'è il giorno di S. Stefano, e distinguendo le diverse stagioni secondo l'uso de' Teatri di Venezia (p. 8).

3) *Catalogo De' Drammi In Musica* (pp. 15-151). L'inventaire comporte 811 titres à partir de 1637 jusqu'à la saison *D'Inverno 1745*.

4) L'exemplaire à Venise, Biblioteca Marciana, comporte à la suite de la p. 151 un fascicule supplémentaire manuscrit comportant l'inventaire des n<sup>os</sup> 812 à 854, correspondant aux saisons de *Primavera 1745* jusqu'à *Primavera 1748*. Dans l'exemplaire de Dresde, Sächsische Landesbibliothek, ce supplément n'existe pas, mais il est remplacé par une *Aggiunta Al Catalogo de' Drammi Dalla Primavera dell'Anno 1745 sin all'Autunno dell'Anno 1752*, comportant les n<sup>os</sup> 812 à 901. Ce supplément, imprimé, est de 22 pages et se situe à la suite des index suivants:

5) *Indice De' Titoli De' Drammi In Musica Recitati in Venezia, posti in Ordine d'Alfabetto* (pp. 1-28).

# CATALOGO DI TUTTI I DRAMMI PER MUSICA

*Recitati ne' Teatri di Venezia dall' anno 1637. in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745.*

POSTO IN LUCE  
DA ANTONIO GROPPPO.

*Con tutti gli Scenarj, varie edizioni,  
ed aggiunte fatte a' Drammi stessi.*



**I N V E N E Z I A,**

Appresso ANTONIO GROPPPO.

*Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*



140 *Catalogo de' Drammi*

*Giunta* in fine d'un cartesino volante  
di due carte.

*Di Primavera.*

**Alvilda.** 733  
P. Zen. M. Galluppi. T. S. Samue-  
le in 1737. di pag. 48.

*D'Autunno.*

**Rosbale.** 734  
P. d'Incerto. M. Porpora. T.S. Gio:  
Grisostomo in 12. 1737. di pag. 60.

**Ezio.** 735  
P. Metastasio. M. Lampugnani. T. S.  
Angiolo in 12. 1737. di pag. 70.

**A N N O 1738.**

*D'Inverno.*

**Demofonte.** 736  
P. Metastasio. M. Latilla. T. S. Gio:  
Grisostomo in 12. 1738. di pag. 72.

**Alessandro nell' Indie.** 737  
P. Metastasio. M. Sassone. T. S. Gio:  
Grisostomo in 12. 1738. di pag. 72.

**Oracolo in Messenia.** 738  
P. Zen. M. Vivaldi. T. S. Angiolo  
in 12. 1738. di pag. 70.

**Rosmira.** 739  
P. Stampiglia. M. Vivaldi. T.S. An-  
giolo in 12. 1738. di pag. 48.

**Gianguir.** 740  
P. Zen. M. Gial. T. S. Gio: Gri-  
sostomo in 12. 1738. di pag. 60.

Ar-

6) *Errori* (p. 29).

7) *Ommissioni* (p. 30), suivies d'un texte de publicité se rapportant aux ouvrages en vente chez Antonio Groppo.

\* \* \*

Les textes suivants reproduisent intégralement les informations communiquées par Bonlini et par Groppo à l'égard des opéras qui, d'une manière ou d'une autre, peuvent être mis en rapport avec Antonio Vivaldi. Outre les compositions qui sont désignées par son nom, il est question d'œuvres telles que *Rodomonte sdegnato* (dont il a signé la préface du livret) et *Orlando furioso* de Ristori (dont un manuscrit à Turin comporte des inscriptions autographes de Vivaldi).<sup>8</sup> Par contre, les opéras qui n'ont pas de rapport avec Vivaldi sont omis, même si quelques auteurs modernes lui en ont attribué la musique. (Ainsi, le *Vinto trionfante del Vincitore*, n° 512 chez Bonlini et n° 516 chez Groppo, n'est pas signalé ci-après puisque la supposition que Vivaldi ait contribué à la partition est conjecturale et vraisemblablement inexacte.)

Il convient d'ajouter sous ce rapport que les catalogues de Groppo ne comportent que le nom de *Maccari* pour désigner l'auteur de la musique d'*Aristide* (n° 716, automne 1735, paroles de Carlo Goldoni); suivant le catalogue manuscrit, qui est selon toutes les apparences le plus exact et le plus détaillé, l'œuvre fut représentée par des « *Comici la prima sera della Comedia doppo un'Accademia* ». Le nom imprimé dans le livret, *Lotavio Vandini*, est assurément une anagramme d'Antonio Vivaldi, mais puisqu'il s'oppose aux informations de Groppo, il y a lieu de regarder l'attribution au Prêtre Roux comme douteuse.

Les textes suivants communiquent non seulement à la lettre le contenu des trois catalogues, mais en reproduisent encore la disposition typographique (longueur des lignes, etc.); seuls les s longs ont dû être remplacés par des lettres ordinaires. Les numéros des pages où l'on trouvera les diverses sections des textes dans les documents originaux sont communiqués en marge.

## Giovanni Carlo Bonlini: LE GLORIE DELLA POESIA

	ANNO 1714.		p. 167
	D'INVERNO.		
<i>Rodomonte Sdegnato</i>		480	p. 168
Teatro S. Angelo			78
Poesia del Dot. Grazio Braccioli			7
Musica di Mich. Ang. Gasparini			2
Questo Drama fu ristampato, e variato.			

	D'AUTUNNO.		
<i>Orlando Finto Pazzo</i>		483	
Teatro S. Angelo			79
Poesia del Dot. Grazio Braccioli			8
Musica di D. Ant. Vivaldi			1
<i>Orlando Furioso</i>		484	p. 169
Teatro S. Angelo			80
Poesia del Dot. Braccioli			0
Musica del Ristori			0

Questo Drama, ch'ora si ripiglia con mutazione d'Ariette, è quello stesso, che l'Autunno passato fu recitato oltre quaranta Sere in questo Teatro medesimo.

	ANNO 1715.		
	D'INVERNO.		
<i>Nerone Fatto Cesare</i>		489	p. 170
Teatro S. Angelo			82
Poesia del Noris			0
Musica di Diversi			0

Questo Drama, ch'or si ripiglia con molta varietà, è quello che fu rappresentato a S. Salvatore l'anno 1693.

	ANNO 1716.		p. 171
	D'INVERNO.		
<i>La Costanza Trionfante degl'</i> <i>Amori, e degl'Odj</i>		496	p. 172
Teatro S. Moisè			40
Poesia d'Ant. Marchi			7
Musica di D. Ant. Vivaldi			2

	D'AUTUNNO.		p. 173
<i>Arsilda Regina di Ponto</i>	499		
Teatro S. Angelo		86	
Poesia di Domen. Lalli		4	
Musica di D. Ant. Vivaldi		3	

	ANNO 1717.		p. 174
	D'INVERNO.		
<i>L'Incoronazione di Dario</i>	505		p. 175
Teatro S. Angelo		88	
Poesia del Morselli		0	
Musica di D. Ant. Vivaldi		4	

Questo Drama, ora alquanto alterato, fu recitato due altre volte in quest'istesso Teatro, sempre con Musica del Freschi. Primieramente col Titolo, che tiene al presente l'anno 1684. e poi con quello solo di Diario l'anno 1685.

	D'AUTUNNO.		p. 176
<i>Tieteburga</i>	508		
Teatro S. Moisè		43	
Poesia d'Ant. Mar. Luchini		2	
Musica di D. Ant. Vivaldi		5	

Questo Drama fu ristampato con mutazione d'alcune Ariette.

	ANNO 1718.		p. 177
	D'INVERNO.		
<i>Artabano Rè de' Parti</i>	518		p. 178
Teatro S. Moisè		45	
Poesia del Marchi		0	
Musica del Vivaldi		0	

Questo Drama, ora vario di poche Ariette, fu rappresentato su l'istesso Teatro col Titolo della Costanza Trionfante degl'Amori, e degl'Odj l'anno 1716.

			p. 179
<i>Armida al Campo d'Egitto</i>	522		
Teatro S. Moisè		46	
Poesia di Gio: Palazzi		1	
Musica di D. Ant. Vivaldi		6	

ANNO 1720. p. 182  
 D'AUTUNNO. p. 185

*La Verità in cimento* 542  
 Teatro S. Angelo 99  
 Poesia di Gio: Palazzi 2  
 Musica di D. Ant. Vivaldi 7

ANNO 1721. p. 186  
 D'INVERNO.

*Filippo Rè di Macedonia* 545  
 Teatro S. Angelo 100  
 Poesia di Domen. Lalli 9  
 Mus. del Vivaldi, e del Boneventi 0

ANNO 1725. p. 196  
 D'AUTUNNO. p. 199

*L'Inganno Trionfante in Amore* 594  
 Teatro S. Angelo 113  
 Poesia del Noris 0  
 Musica di D. Ant. Vivaldi 8

Questo Drama è lo stesso, che col Titolo di Laodicea, e Berenice, e con Musica del Perti, si recitò a S. Salvatore l'Anno 1695. con tutto che or porti una gran Riforma.

ANNO 1726. p. 200  
 D'INVERNO.

*Cunegonda* 599  
 Teatro S. Angelo 115  
 Poesia del Co: Piovene 0  
 Musica di D. Ant. Vivaldi 9

Questo Drama, ch'ha qualche varietà, è quello che col Titolo di Principessa Fedele, e con Musica del Gasparini, fu rappresentato a S. Cassiano l'Anno 1709.

*La Fede Tradita, e Vendicata* 601 p. 201  
 Teatro S. Angelo 116  
 Poesia dell'Ab. Silvani 0  
 Musica di D. Ant. Vivaldi 10

Questo Drama, ora alquanto variato, e ristretto, fu già recitato due altre volte con Musica del Gasparini, prima a S. Casiano l'Anno 1704 e poi a S. Moisè l'Anno 1715.

D'AUTUNNO. p. 203

<i>Dorilla in Tempe</i>	608	
Teatro S. Angelo		117
Poesia d'Ant. Mar. Luchini		5
Musica di D. Ant. Vivaldi		11

ANNO 1727.  
D'INVERNO. p. 204

<i>Farnace</i>	616	p. 205
Teatro S. Angelo		119
Poesia d'Ant. Mar. Luchini		7
Musica di D. Ant. Vivaldi		12

Questo Drama è tessuto sul soggetto di quello della Pace Generosa, rappresentato a S. Salvatore con Musica del Ziani l'Anno 1700.

D'AUTUNNO. p. 207

<i>Orlando</i>	622	
Teatro S. Angelo		120
Poesia del Braccioli		0
Musica di D. Ant. Vivaldi		13

Questo Drama, ch'or tiene qualche Riforma, è quello che comparì due altre volte su l'istesso Teatro col Titolo d'Orlando Furioso, e con Musica del Ristori ne' due anni consecutivi 1713. e 1714.

<i>Farnace</i>	624	
Teatro S. Angelo		121
Poesia del Luchini		0
Musica del Vivaldi		0

Questo Drama qualche poco variato, è l'istesso, che fu recitato nel medesimo Teatro in Tempo di Carnovale passato. p. 208

D'INVERNO.

<i>Rosilena, ed Oronta</i>	630	p. 209
Teatro S. Angelo		122
Poesia di Gio: Palazzi		4
Musica di D. Ant. Vivaldi		14

**Antonio Groppo: Catalogo Purgatissimo MDCCXLI** (manoscritto)

ANNO 1714. p. 173  
D'INVERNO.

484 *RODOMONTE SDEGNATO.*

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Do: Grazio Braccioli.  
Musica di Mich. Ang. Gasparini.

Questo Drama fu ristampato, e variato.

487 *ORLANDO FINTO PAZZO.*

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Dot. Grazio Braccioli.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama debbe avere nel fine un Cartesino volante di due carte di giunta ed Arie mutate.

488 *ORLANDO FURIOSO.*

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Dot. Braccioli.  
Musica del Ristori.

Questo Drama che ora si ripiglia con mutazione d'Ariette, e quello stesso, che l'Autunno passato fu recitato oltre quaranta Sere in questo Teatro medesimo.

Questo Drama deve avere l'anno 1714, e quello dell'anno passato debbe avere l'impressione dell'anno 1713.

ANNO 1715.  
D'INVERNO.

493 *NERONE FATTO CESSARE.*

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Noris.  
Musica di Diversi.

p. 176

Questo Drama, ch'or si ripiglia con molta varietà, è quello che fu rappresentato a S. Salvatore l'anno 1693.

ANNO 1716. p. 177  
D'INVERNO.

500 COSTANZA TRIONFANTE  
DEGL'AMORI, E  
DEGL'ODJ. p. 178

Teatro di S. Moisè.  
Poesia d'Ant. Marchi.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

Di questo Drama si vedono due edizioni con frontispizio diverso, cioè una edizione senza Dedicata, e l'altra Dedicata A S.E. Il Sig. Pietro Emanuele Martingengo Colleoni.

D'AUTUNNO.

503 ARSILDA REGINA DI  
PONTO.

Teatro di S. Angelo.  
Poesia di Domen. Lalli.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

Con questo si recitarono gl'Intermedj intitolati: *L'Alfier* p. 179  
*Fanfalone*. Gli Attori furono Rosa Mignatti Bolognese, ed Lucrezio Borsari uirtuoso del Arciducato di Mantova.

ANNO 1717.  
D'INVERNO.

509 INCORONAZIONE DI  
DARIO. p. 180

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Morselli.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama, ora alquanto alterato, fu recitato due altre volte in quest'istesso Teatro, sempre con Musica del Freschi [,] Primieramente col titolo, che tiene al presente l'anno 1684. e poi con quello solo di Dario l'anno 1685.

D'AUTUNNO. p. 181

512 TIETEBERGA.

Teatro di S. Moisè.  
Poesia d'Ant. Mar. Luchini.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama fu ristampato con mutazione d'alcune Ariette. Di questo si vede una Edizione con il Fontespizio diverso della Prima, e Seconda Edizione. La Prima si dice che debba avere una giunta in fine.

ANNO 1718. p. 182  
D'INVERNO.

- 522 *ARTABANO RE' DE' PARTI.* p. 183  
Teatro di S. Moisè.  
Poesia del Marchi.  
Musica del Vivaldi.

Questo Drama, ora vario di poche Ariette, fu rappresentato su l'istesso Teatro col titolo della Costanza Trionfante degl'Amori, e degl'Odj l'anno 1716.

- 526 *ARMIDA AL CAMPO D' EGITTO.* p. 184  
Teatro di S. Moisè.  
Poesia di Gio: Palazzi.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

ANNO 1720. p. 187  
D'AUTUNNO. p. 189

- 546 *VERITA' IN CIMENTO.*  
Teatro di S. Angelo.  
Poesia di Gio: Palazzi.  
Musica di D. Ant. Vivaldi. p. 190

Con questo si recitarono gl'Intermezzi intitolati: *L'Auro-ro*. Rappresentati da Rosa Ongarelli, e da Ant. Ristorini.

ANNO 1721.  
D'INVERNO.

- 549 *FILIPPO RE' DI MACE-DONIA.*  
Teatro di S. Angelo.  
Poesia di Domen. Lalli.  
Musica del Vivaldi, e del Boneventi.

Con questo Drama si recitarono gl'Intermedi intitolati: *Melinda, e Tiburzio*. Rappresentati da Rosa Ongarelli, e da Antonio Ristorini.

ANNO 1725.  
D'AUTUNNO.

p. 201  
p. 204

598 *INGANNO TRIONFANTE*

*D'AMORE.* [sic]

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Noris.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama è lo stesso, che col Titolo di Laodicea, e Berenice, e con Musica del Perti, si recitò a S. Salvatore l'anno 1695 con tutte che or porti una gran Riforma.

ANNO 1726.  
D'INVERNO.

p. 205

603 *CUNEGONDA.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Co. Piovene.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama, che ha qualche varietà, e quello che col titolo di Principessa Fedele, e con Musica del Gasparini fu rappresentato [sic] a S. Cassiano l'anno 1709.

p. 206

605 *FEDE TRADITA, E VENDICATA.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia dell'Ab. Silvani.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama, ora alquanto variato, e ristretto, fu già recitato due altre volte con Musica di Gasparini, prima a S. Cassiano l'anno 1704, e poi a S. Moisè l'Anno 1715.

D'AUTUNNO.

p. 208

612 *DORILLA IN TEMPE.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia d'Ant. Mar. Lucchini.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama debbe avere la Dedicatoria, che per essere d'un cartesino volante di due carte, rarissime sono quelli, che l'abbiano. Del suddetto si dice trovarsi una diversa Edizione, ed una giunta di sette pagine nel fine.

p. 209

ANNO 1727.

(p. 209)

D'INVERNO.

620 *FARNACE* Con l'anno 1726; e 1727.

p. 210

Teatro di S. Angelo.

Poesia d'Ant. Mar. Lucchini.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama è tessuto sul soggetto di quello della Pace Generosa, rappresentato a S. Salvatore con Musica del Ziani l'anno 1700.

Di questo Drama e da osservarsi, che due sono le Edizioni rappresentate in quest'anno; una nel tempo del Carnevale, e l'altra nell'Autunno. quella che servi per la recita del Carnevale è con l'impressione del anno 1726. quella poi, che servi per la recita d'autunno è con l'impressione del'anno 1727. Questo avviso è necessarissimo per non sbagliare nel porle a' loro luoghi nella Serie, ma appunto come sono qui sopra citate.

D'AUTUNNO.

p. 212

626 *ORLANDO*.

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Braccioli.

Musica di D. Ant. Vivaldi.

Questo Drama, ch'or tiene qualche Riforma, è quello che comparì due altre volte su l'istesso Teatro col Titolo d'Orlando Furioso e con Musica del Ristori ne due anni consecutivi. 1713. e 1714.

Con questo si recitarono gl'Intermedi intitolati: *Il Marito Giocatore, e la Moglie Bacchetona*. altre due volte rappresentati prima l'anno 1719 con il Drama intitolato: *Amalantia*, e poi l'anno 1721 con il Drama intitolato: *Antigona*.

Per questa recita furono Ristampati; e Rappresentati da Rosa Ongarelli e da Antonio Ristorini.

628 *FARNACE*. con l'anno 1727.

p. 213

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Luchini.

Musica del Vivaldi.

Questo Drama qualche poco variato, e l'istesso, che fu recitato nel medesimo Teatro in Tempo del Carnevale passato.

ANNO 1728.  
D'INVERNO.

p. 214

634 ROSILENA, ED ORON-  
TA.

Teatro di S. Angelo.  
Poesia di Gio: Palazzi.  
Musica di D. Ant. Vivaldi.

p. 215

ANNO 1731.  
D'INVERNO.

p. 224

667 ODIÒ VINTO DALLA  
COSTANZA.

Teatro di S. Angelo.  
Poesia del Marchi.  
Musica del Vivaldi *accomodata* dal Galeazzi.

Questo Drama fù accomodato in qualche parte dal Vit-  
turi: per altro è l'Artabano del 1718.

Di questo si vedono due simili Edizioni, una delle qual-  
li debbe avere un cartesino volante di due carte di De-  
dicatoria come nel frontispicio si vede; l'altra e con fron-  
tispicio differente senza Dedicatoria.

Con questo si recitarono gl'Intermedi intitolati: *Melinda*.  
Rappresentati da Antonia Bertelli, e da Pellegrino Gaggio-  
ti, ambi due Bolognesi.

670 ARMIDA AL CAMPO  
D'EGITTO.

Teatro S. Margherita.  
Poesia del Palazzi.  
Musica di Diversi.

p. 225

Quest'è la stessa, che si rappresentò l'anno 1718. e  
si continuarono gl'Intermedj d'*Ircano Inamorato*.  
altre volte recitato come dalla notizia del Drama n°  
665. si vede. [= Inganno felice, de divers compositeurs].

ANNO 1733.  
D'AUTUNNO.

p. 233

p. 234

698 MOTEZUMA.

Teatro di S. Angelo.  
Poesia di Girolamo Giusti.  
Musica del Vivaldi.

Questo debbe avere nel fine una carta volante con  
due arie aggiunte.

ANNO 1734.  
D'INVERNO.

p. 235

702 *DORILLA IN TEMPE.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Luchini.

Musica del Vivaldi.

Questo fù fatto l'anno 1726 su l'istesso Teatro, ed ora per ridurlo a piacere degli impresarj vi lavorò dietro il Vitturi.

703 *OLIMPIADE.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia dell'Ab. Metastasio.

Musica del Vivaldi.

Questo fece la sua prima comparsa alla corte di Cesare, ed ora fu ridotto all'uso di questo Teatro dal Vitturi.

p. 236

ANNO 1735.  
DI PRIMAVERA.

p. 238

p. 239

715 *GRISELDA.*

Teatro di S. Samuele.

Poesia del Zen. [sic]

Musica del Vivaldi.

Questo Drama e lo stesso che fù rappresentato altre volte prima a S. Cassiano del 1701. Seconda a S. Samuele del 1720. terza a S. Cassiano del 1728. sempre con qualche mutazione, ed ora fù ridotto di sette Personaggi in Sei dal Sig<sup>r</sup> Goldoni.

p. 240

ANNO 1738.  
D'INVERNO.

p. 246

738 *ORACOLO IN MESSE-  
NIA.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Zen. [sic]

Musica del Vivaldi.

Questo Drama, e la Merope del Zen rappresentata altre due volte prima nel Teatro di S. Cassiano l'anno 1712. e poi in quello di S. Gio: Grisostomo l'anno 1734.

p. 247

739 *ROSMIRA.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Stampiglia.

Musica del Vivaldi

Questo Drama e quello che compari altre due volte nel Teatro di S. Gio Grisostomo prima con il titolo di Partenope l'anno 1708. e poi con quello di Rosmira Fedele l'anno 1725.

741 *ARMIDA AL CAMPO**D'EGITTO.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia di Palazzi.

Musica del Vivaldi.

p. 248

Questo fu rappresentato due altre volte prima nel Teatro di S. Moisè l'anno 1718. e poi in quello di S. Margherita l'anno 1731.

ANNO 1739.

p. 249

DI PRIMAVERA.

p. 251

751 *FERASPE.*

Teatro di S. Angelo.

Poesia del Silvani.

Musica del Vivaldi.

Questo Drama, ora alquanto variato dal Vitturi, fù già recitato due altre volte prima col Titolo della Innozenza Giustificata nel Teatro di S. Salvatore l'anno 1699. e poi nel Teatro di S. Angelo l'anno 1722 con il Titolo d'Innozenza Diffesa.

Questo debbe avere nel fine una giunta volante di due carte d'Arie mutate. Nel corso di questa recita ui hanno aggiunto un Personaggio chiamato Eumene, e si stampo questa nuova aggiunta in tre cartesini volanti che anno posti a carte 18. 36. 39. del suddetto Drama.

**Antonio Groppo: Catalogo di Tutti i Drammi, 1745 (stampato)**

ANNO 1714.

p. 104

*D'Inverno.**Rodomonte Sdegnato.*

484

P. Braccioli. M. Gasparini Michel An-

giolo. T. S. Angiolo in 12. 1714. di  
pag. 72.  
Detto Seconda impressione in 12. 1714.  
di pag. 71.

*D'Autunno.*

*Orlando Finto Pazzo.* 487

B. [sic] Braccioli. M. Vivaldi. T. S. An-  
giolo in 12. 1714. di pag. 72.

*Giunta* in fine d'un cartesino volante  
di due carte d'arie mutate.

*Orlando Furioso.* 488

P. Braccioli. M. Ristori. T. S. An-  
giolo in 12. 1714. di pag. 71.

ANNO 1715.

p. 105

*D'Inverno.*

*Nerone Fatto Cesare.* 493

P. Noris. M. di Diversi. T. S. An-  
giolo in 12. 1715. di pag. 72.

*Giunta* in fine d'una carta volante d'  
arie mutate.

ANNO 1716.

p. 106

*D'Inverno.*

*Costanza Trionfante degli Amori,  
e degli Odj.* 500

P. Marchi. M. Vivaldi. T. S. Moisè  
in 12. 1716. di pag. 60. Dedicata a S.

E Pietro Martinengo Coleoni.

*Detta* con frontespizio diverso senza  
Dedicatoria in 12. di pag. 60.

*D'Autunno.*

p. 107

*Arsilda Regina di Ponto.* 503

P. Lalli. M. Vivaldi. T. S. Angiolo  
in 12. 1716. di pag. 60.

ANNO 1717.

*D'Inverno.*

*Incoronazione di Dario.* 509 p. 108

P. Morselli. M. Vivaldi. T. S. An-

giolo in 12. 1717. di pag. 57.  
*Giunta* di un'Aria attaccata nel fine.

*D'Autunno.*

- Tieteberga.* 512  
P. Lucchini. M. Vivaldi. T. S. Mosè in 12. 1717. di pag. 58.  
*Giunta* in fine.  
*Detta* ristampata in 12. 1707. debbe leggersi 1717. di pag. 58.  
*Detta* edizione con frontispizio diverso dalla prima, e seconda edizione.

ANNO 1718.

*D'Inverno.*

- Artabano Rè de' Parti.* 522 p. 110  
P. Marchi. M. Vivaldi. T. S. Mosè in 12. 1718. di pag. 60.
- Armida al Campo d'Egitto.* 526  
P. Palazzi. M. Vivaldi. T. S. Mosè in 12. 1718. di pag. 60.

ANNO 1720.

*D'Autunno.*

- Verità in Cimento.* 546  
P. Palazzi. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1720. di pag. 48.

ANNO 1721.

*D'Inverno.*

- Filippo Rè di Macedonia.* 549 p. 114  
P. Lalli. M. Vivaldi, e Boneventi. T. S. Angiolo in 12. 1721. di pag. 48. con un'aria nel fine impressa con il *Dramma.*

ANNO 1725.

*D'Autunno*

- Inganno Trionfante in Amore.* 598  
P. Noris. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1725. di pag. 60.

ANNO 1726.

*D'Inverno.*

- Cunegonda.* 603  
 P. Piovene Co: Agostin Nob. Ven. M.  
 Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1726.  
 di pag. 56.
- Fede tradita, e vendicata.* 605 p. 112  
 P. Silvani. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1726. di pag. 48.

*D'Autunno.*

- Dorilla in Tempe.* 612 p. 123  
 P. Lucchini. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1726. di pag. 48. e deb-  
 be avere le due carte di Dedicatoria  
 che per esser un cartesino volante po-  
 che sono quelle, che l'abbiano.  
*Giunta* in fine d'un quinternetto vo-  
 lante di quattro carte d'arie cambiate.

ANNO 1727.

*D'Inverno.*

- Farnace.* 620 p. 124  
 P. Lucchini. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1726. di pag. 57. per la  
 recita del Carnovale.

*D'Autunno.*

- Orlando.* 626 p. 125  
 P. Braccioli. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1727. di pag. 60.

- Farnace.* 628  
 P. Lucchini. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1727. di pag. 57. per la  
 recita d'Autunno.

ANNO 1728.

*D'Inverno.*

- Rosilena, ed Oronta.* 634 p. 126  
 P. Palazzi. M. Vivaldi. T. S. An-  
 giolo in 12. 1728. di pag. 58.

ANNO 1731.

p. 131

*D'Inverno.*

*Odio Vinto dalla Costanza.* 667

P. Marchi. M. Vivaldi. T. S. Angiolo. in 12. 1731. di pag. 48.

*Debbe avere un cartesino volante di due carte di Dedicatoria.*

*Detto edizione con frontespizio diverso, senza Dedicatoria.*

*Armida al Campo d'Egitto.*

670

P. Palazzi. M. di Diversi. T. S.

Margherita in 12. 1731. di pag. 36.

ANNO 1733.

p. 134

*D'Autunno.*

p. 135

*Moteczuma.*

698

P. Giusti. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1733. di pag. 60.

*Giunta in fine d'una carta volante d'arie aggiunte.*

ANNO 1734.

*D'Inverno.*

*Dorilla in Tempe.*

702 p. 136

P. Lucchini. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1734. di pag. 45.

*Olimpiade.*

703

P. Metastasio. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1734. di pag. 72.

ANNO 1735.

*Di Primavera.*

p. 137

*Griselda.*

715

P. Zen. [sic] M. Vivaldi. T. S. Samuele in 12. 1735. di pag. 47.

ANNO 1738.

p. 140

*D'Inverno.*

*Oracolo in Messenia.*

738

P. Zen. [sic] M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1738. di pag. 70.

- Rosmira.* 739  
P. Stampiglia. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1738. di pag. 48.
- Armida al Campo d'Egitto.* 741 p. 141  
P. Palazzi. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1738. di pag. 47.
- ANNO 1739.  
D'Autunno.
- Feraspe.* 751 p. 142  
P. Silvani. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1739. di pag. 48.  
*Giunta* in fine di cinque carte volanti, in due delle quali si contengono Arie mutate, e nelle tre altre la parte d'un Personaggio chiamato Eumene.

<sup>1</sup> Qu'il me soit permis de remercier M. Antonio Fanna pour les nombreuses informations qui ont été mises à ma disposition de la part de l'*Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, sans lesquelles la publication du présent exposé n'aurait pas été possible.

<sup>2</sup> Voir à titre d'exemple la *Bibliografia Essenziale sul Vivaldi Operista* dans M. Rinaldi: *Il Teatro Musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze 1979, pp. 265ss. La bibliographie couvre la période comprise entre 1939 et 1979.

<sup>3</sup> Voir MGG, vol. XV, article « Bonlini ».

<sup>4</sup> L'exemplaire consulté se trouve à Dresde, Sächsische Landesbibliothek, cote: Dramat. 272. Un autre exemplaire se trouve à Paris, Bibliothèque Nationale, cote: Rés. Yd. 1399; voir la note suivante.

<sup>5</sup> Il convient de signaler que l'exemplaire de Paris (voir note 4) renferme un supplément manuscrit comportant les informations relatives à au moins 6 opéras de Vivaldi, représentés pendant les années 1733 à 1737. Ce supplément, qui ne peut logiquement pas avoir été écrit par Bonlini lui-même, signale sous le n° 730 un *Partenope* d'auteur inconnu pour les paroles, représenté au théâtre de S. Angelo au printemps de 1737. Il y a vraisemblablement confusion avec *Rosmira*; cf. plus loin le n° 739 chez Groppo; voir en outre Marc Pincherle: *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, p. 60.

<sup>6</sup> Cote du manuscrit: Manoscritti, Classe VII, n. 2326, collocazione 8263.

<sup>7</sup> Exemplaires consultés: Dresde, Sächsische Landesbibliothek, cote: Dramat. 274<sup>k</sup>. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, cote: Drammatica 3764.

<sup>8</sup> Biblioteca Nazionale Universitaria, cote: Giordano vol. 37, fol. 161-250.

## The catalogues by Bonlini and by Groppo

This paper is a detailed description of three specimens belonging to a category of sources — early opera catalogues — the author considers to be the starting point for bibliographical research within the field of Vivaldi's theatre output. The interest shown in the last ten years by scholars to this composer's operas is one reason for the complete reproduction, in the second part of the article, of the information given by Bonlini and Groppo in their catalogues about operas which can in some way or other be connected with Vivaldi, leaving out all the rest of the material; another reason is the importance for scholars to have access to this documentation.

For the next issue of the magazine, the author announces a similar treatment of other sources of the same kind, especially Allacci's *Drammaturgia*.

G.C. Bonlini and A. Groppo are known for the task they undertook: cataloguing the operas staged at Venice since the opening of the first public theatre — Tron San Cassiano — in 1637. *Le Glorie della Poesia*, Bonlini's work, published in 1730, consists of eight sections, which are described here, as are those of the two catalogues by Groppo. The first of these, a manuscript in the Biblioteca Marciana, Venice, is dated 1741, that the author believes to be the date in which the catalogue was begun as it goes on until 1767. It has five sections. The author stresses the particular historical importance of Groppo's works, which rests mainly upon the information given in them about the libretti, their reprintings, etc. This reveals a critical study of the sources undertaken by Groppo. The second of his catalogues was published in 1745; its title is *Catalogo di Tutti i Drammi per Musica* and it consists of seven sections. In the third, the catalogue proper, 811 titles of operas are given, from 1637 to the winter season of 1745. The Venetian copy (Biblioteca Marciana) includes a handwritten supplement with numbers 812-854. This, in the Dresden copy (Sächsische Landesbibliothek) is replaced by a printed *Aggiunta* with the numbers 812-901, that goes on to 1752.

The author points out that the texts of the catalogues included here not only are a literal communication of the contents of the three catalogues, but they also reproduce the typographical layout of the originals where the given information appears.

(Summary by David N. Urman)

## Vivaldi and a French Ambassador

*Michael Talbot*

Vivaldi's resumption of activity in Venice after the Mantuan interlude of 1718-20 coincided with a thaw in Franco-Venetian relations that was indirectly to prove of some consequence to him. The Republic had broken off diplomatic relations in protest over the refusal of Cardinal Pietro Ottoboni, who as a Venetian noble was not permitted to enter the service of a foreign power, to give up the position of Protector of the Affairs of France at the Vatican, conferred on him in July 1709; Ottoboni himself was stripped of his noble title and banned from Venetian dominions. The recall of the French ambassador, Henri-Charles Arnault, abbé de Pomponne, in January 1710 reduced his country's diplomatic representation to the humble level of a chargé d'affaires. Not until 1721 did relations improve sufficiently for a new ambassador to be appointed, and he did not take up his post until December 1723.

The appointee, Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy (1667-1734), was a man of considerable diplomatic experience.<sup>1</sup> Louis XIV chose him in 1697 to be special envoy to the Duke of Württemberg; he performed the same task at the courts of Mantua and Parma in 1702 and was sent once again to Mantua in 1704. In July 1709 he was made special envoy to the Tuscan court at Florence. Soon after his arrival there he began to correspond regularly with the Roman cardinal Filippo Antonio Gualterio (1660-1728), previously nuncio to France and from 1711 Protector of the Affairs of the Catholics of Great Britain and Ireland.<sup>2</sup> The fact is mentioned because a large number of letters from Languet to the cardinal, spanning the period 15th October 1709 - 8th March 1727, are preserved among the Gualterio papers in the British Library.<sup>3</sup> It seems that during most of this period Languet wrote to Gualterio every Saturday; the news and comment mainly concern political events, but here and there matters of a private nature, more relevant to our present purpose, are touched on.

The count's final period of service as a special envoy was at the Diet of Ratisbon between January 1715 and his appointment as ambassador. On a visit to Paris in 1719 he engaged as his secretary a certain Alsatian, Rishoffe, who remained with him throughout his term in Venice and even stayed on for a while, after the ambassador's inglorious departure in October 1731, as temporary chargé d'affaires. Many letters from Languet in Gualterio's *carteggio* are in Rishoffe's

hand. His employer lamented the fact that Rishoffe was ignorant of Italian, which among other things reduced his value as an intelligence gatherer. On many occasions he implored Gualterio to recommend a man suitable for the post of Italian secretary, but without result.

After his arrival in Venice one of Languet's immediate concerns was to find suitable accommodation. In a letter of 1st January 1724 he bemoans the lack of comfort and dignity afforded by the furnished house he is occupying and begs Gualterio to ask Ottoboni whether he may occupy the latter's vacant palace for a few months:

La confiance parfaite que jay aux bontes de votre emi(nen)ce me fait prendre la liberte de luy dire que je nay pû encore jusqua present trouver p(ou)r ma demeure un palais convenable et je crain [sic] quil ne me faille pour cela un temps plus long que celuy que jay fixe p(ou)r demeurer en maison garnie ou je suis ny commodement ny avec dignite; jay ouy dire que S(on) E(minen)ce M(onsieu)r le Cardinal Ottoboni tenoit icy un palais vuide sans que personne y habite [;] y auroit il trop de hardiesse de le lui demander a emprunter et comment en ce cas my doi je prendre; cest pour deux ou trois mois tout au plus [...] pour dire la verite a V(otre) Em(inen)ce ce qui m'empeche de trouver aussy facilement que je le pourois des palais est que jay ouy dire que la republique ne voit pas de bon oeil des ambassadeurs loges dans le coeur de venise a cause des franchises [;] cest ce qui m'en a deja fait refuser quelques uns qui d'ailleurs m'auroient fort accomodé.<sup>4</sup>

Ottoboni politely refused. The reluctance of the Venetians to have a French ambassador in the « heart » of the city (the area around S. Marco) arose from two related motives: to discourage contact with the indigenous nobility, who were in fact forbidden under pain of severe penalties to have any social intercourse with foreign ambassadors save by special permission (which often entailed the anonymity of masking); and to exercise close surveillance over the *franchise* — the exemption from customs duty of goods imported into the diplomatic quarter (i.e. the ambassador's residence and the area immediately around it) for the use of the ambassador and his staff. Over-zealous policing by the authorities and abuse of the exemption by the ambassadorial staff led to constant friction, one such incident precipitating Languet's recall.

The ambassador's efforts eventually bore fruit. On 29th January he announced:

J'ay enfin, Monseigneur, une demeure assuré: j'ay loué le mesme Palais que mes predecesseurs ont occuper [sic]: cela auroit eté dabord terminé si le propriétaire avoit voulu me donner communication et un appartement dans sa maison avenante comme il l'avoit fait a quelques autres Ambassadeurs du Roy qui se trouvant marié comme moy, n'étoit pas assez au large; Il s'y est a la fin resolu, mais quelqu'envie que j'aye de sortir de la Maison garnie ou je suis ie ne pourray changer qu'au commencement de Mars.<sup>5</sup>

The traditional *Palais de France* to which he was succeeding was situated on the Fondamenta della Madonna dell'Orto (Fondamenta de' Cavalli) between the Corte del Cavallo and the Campo della Madonna dell'Orto, thus in the north of the Cannaregio *sestiere*. An extensive garden and orchard ran down behind it to the Grand Lagoon. A loggia at the very end of the garden, described in Languet's letters as a « salon », looked out over the water to the site of today's Marco Polo airport.<sup>6</sup>

It does not seem that Languet had exceptional musical interests, though he paid visits, as his social position demanded, to the opera, which, he remarks in a letter of 1st December 1725, keeps boredom at bay when the political scene is quiet.<sup>7</sup> Among the thirty-six regular members of his staff enumerated in a memorandum of 1730 no musicians are cited.<sup>8</sup> Nevertheless, the frequent ceremonies and celebrations it was his duty and privilege to sponsor obliged him to enlist the services of singers, instrumentalists and composers.

Like his predecessors and successors he organised an entertainment each year to mark the Feast of St Louis, patron saint of France, which (not by accident) coincided with the name-day of his master, the French king. The entertainment normally took place on the actual day of the feast, 25th August. In 1725, according to the *Mercure de France*, the guests were treated to « un très-beau concert de voix & d'instrument [sic] ». <sup>9</sup> In his letter of 31st August 1726 Languet mentions, without giving further musical details, a « concert » held on 25th August in the loggia by the lagoon, on which the Venetian nobles, unable to attend as guests, eavesdropped from gondolas.<sup>10</sup> From the period of Charles-François de Froullay, Languet's successor as ambassador, we learn of a « divertissement avec concert d'instruments » in 1736 and of the participation of fifty instrumentalists in 1738.<sup>11</sup> There is no suggestion that the music provided for these annual occasions followed a set pattern, though we may note that vocal music — cantatas, perhaps even a serenata — was sometimes included.

Other *feste* celebrated major events in the French royal household, of which we know of three during Languet's period as ambassador: Louis XV's marriage to the Polish princess Maria Leszczyńska (5th September 1725); the birth of the twin princesses Marie-Louise-Elisabeth and Anne-Henriette (14th August 1727); the birth of the Dauphin Louis (4th September 1729). For obvious reasons these *feste* took place some days, even weeks, after the relevant events, occurring on 12th September 1725, 19th September 1727 and 16th October 1729 respectively. The appropriate centrepiece of the musical contribution was a serenata, an extended cantata for upwards of two

voices making allusion, explicitly or through allegory, to the subject of the celebration. In poetic style the serenata stands closer to the chamber cantata than to opera (the *dramma pastorale* perhaps excepted), but its enlarged dimensions and orchestral accompaniment lend it an undeniably operatic character.<sup>12</sup>

We are fortunate to possess a detailed account of the first *fiesta*. On 15th September 1725 Languet added in a postscript: « Pour amuser votre eminence je prend [sic] la Liberté de luy envoyer une relation qu'un homme de ce pays a faite de la feste que jay donnéé ». <sup>13</sup> Rishoffe's lack of Italian explains why the task was delegated to an outsider. The *relazione*, transcribed in full below, occupies an appended bifolio.

Relazione della Solene fontione fatta da S(ua) E(ccellenza) Ambasciatore di Francia in occasione del maritaggio di S(ua) M(aestà) Cristianissima li 12 sette(m)bre 1725

Del giorno delli 12 sette(m)bre sud(dett)o fù veduto il Suntuosissimo Palaggio di S(ua) E(ccellenza) il Sig(n)or C(onte) di Giergij Ambasciatore di S(ua) M(aest)a Cristianissima, aperto alla curiosità, et amirazione di tutta la Nobiltà Veneta, e Forestiera, venendo quella habilitata per simile occasione, con il solito commodo delle Maschere, mentre altrimenti non vi sarebbe potuta concorrere [...]

Molti furono li Sogetti, che avrebbero il splendore della Festa, e Serenata, ch'in esso questo Ecc(ellentissimo) Ambasciatore fece godere, et erano Monsig(no)r Nonzio, S(ue) E(ccellenze) Ambasciatore, et Ambasciatrice di S(ua) M(aestà) Cesarea, il Sig(n)or Receptor di Malta, e moltissimi riguardevoli Personaggi. Fù in vero un piacevolissimo, e splendidissimo vedere, il sontuoso giardino, quale essendo per se stesso sufficiente d'introdurre la meraviglia con la varietà de fiori, che per diversi viali disposti pompeggiavano, era illuminato da quantità tale di fiaccole, che si potea francamente dire, che la Notte per solennizzare l'Imeneo d'un Rè il più grande, e il più potente del Mondo, havesse presi ad imprestito li raggi più rilucenti del Sole; Venia per vie più accrescere la pompa, et il diletto questa illuminazione à formare nel fine del Giardino, sopra una loggia, che riguarda il Mare, con nobile maestria, e geroglifico l'arma di Francia, quale venia con quel Splendore à far conoscere, non solo per chi fosse quella magnifica fontione, ma quanto fosse anche quello glorioso.

Sarebbe impossibile il volere descrivere punto, per punto la moltitudine, e la qualità degl'adobbi, de quali pompeggiavano ricamente vestite le pareti del Superbo Palaggio; basta solo il dire (e da questo si può venire in cognitione del rimanente) che la stanza in cui era sotto richissimo baldachino posto il ritratto di S(ua) M(aestà) Cristianiss(im)a era adobbata d'arazi tanto pretiosi, per la qualità della materia, e tanto ammirabili per l'imparigibilità [sic] del Opra, che si potea dire, che la mano che fece sì bel lavoro fosse stata la mano della Natura, non la destra d'un Artefice.

Una Galeria de Quadri con cornizie di sopranino intaglio, dorate, e tutte simili, che in altra stanza era esposta, francamente si fece credere per l'anima della Pittura; mentre niente di più bello non si potea imaginare, non che vedere. La quantità delle Torcie, e d'altri lumi, che in ogni angolo, e parte di questo vasto palaggio erano splendidamente disposte faceano un tal Splendore, che abbatanza splendido confessavano chi d'esso vi era il Padrone. Nella Sala maggiore

dove era destinata una bellissima danza, non ci era un palcho, sopra il quale vi sedeano moltissimi Suonatori, che per esser de più scelti, con le loro armonioze sonate faceano mover i cuori, non che i piedi di chi danzavano, e ascoltavano.

La Serenata, che non fù ch'una musicale compositione, in lode e buon augurio del Maritaggio di S(ua) M(aestà) Cristianissima si recitò nelle stanze della loggia posta in termine del Giardino, fù composta dall Sig(n)or Vivaldi, e recitata da bravissimi Musici, e Cantatrici, quali con la soavità della loro voce, quali novelli Orfei trassero à se numero infinito di gondole, quale nascondeva il mare istesso agl'occhij de riguardanti.

Queste, et altre splendidissime ricreationi furono accompagnate da una infinità di rinfreschi di Chiocolate, Cafè, Aque impetrite et ogni altra sorte di rinfreschi, à tal segno, che la Nobiltà Veneta per altro magnifica frà quanto ne sijno al mondo in simil sorte di fontioni ne rimase stupita, non che contenta; Mentre in essa spichò una generosità non ordinaria, essendosi questa estesa alla profusione, mentre dalle Finestre fece il Sig(no)r Ambasciator(e) gettar per tutta la notte denari, e pane, dispensandosi continuatamente in altri luoghi più à proposito gran quantità di Vino. Principiò la fontione alle 22 hore, e ne fù segno un magnifico, e longhissimo sbaro di Mortaletti, quale replicatamente si fece intender più volte in questa sontuosissima Notte, e terminò con l'istesso segno il giorno susugente.<sup>14</sup>

All the familiar ingredients of a large-scale *fiesta* are recorded here, right down to the bread and wine dispensed to the populace. Vivaldi's serenata can be identified without hesitation with the serenata for two voices which for want of an extant title is known either by the names of its two characters, la Gloria and Imeneo (Himeneo), or by its text incipit, *Dall'eccelsa mia reggia*.<sup>15</sup> It should be noted in passing that the « 22 hore » when the festivities began follow the old Italian 24-hour clock, according to which the day ended and opened with the ringing of the Angelus (Ave Maria) around nightfall. The modern equivalent, taking into account the time of year, is shortly before 16.00 hours Greenwich Mean Time (or 17.00 hours modern local time). If this seems a surprisingly early time to begin an evening function carrying on into the night, we must remember that the rhythm of life was governed by the hours of natural daylight, of which the Italian « day », with its movable start and end (advancing between Midsummer and Midwinter, retreating between Midwinter and Midsummer), took full account.

The second *fiesta* is better known, though Pincherle's summary of the details concerning Vivaldi leaves out many details of interest in the contemporary account, which is found in the *Mercure de France* for October 1727.<sup>16</sup> The performance of a lost *Te Deum* by Vivaldi in the Madonna dell'Orto, the church of the French diplomatic quarter, offers important evidence of his status as a composer of sacred vocal music outside the confines of the Pietà. It is worth quoting in full the

paragraph describing the platform erected in the lagoon facing the ambassador's garden:

On fit pendant le jour & la nuit plusieurs autres décharges de boîtes devant le Palais de France, où il y eût assemblé & jeu pendant l'après-midi. Vers les 8. heures du soir [following the French, essentially the modern, reckoning of time], toutes les faces de ce Palais furent illuminées, ainsi qu'une espece d'Amphithéâtre ou Plateforme construite dans les lagunes sur de grands Bateaux. Cet Edifice avoit 60. pieds d'élevation sur 50. de largeur, representant le Palais du Soleil, selon la description d'Ovide. Au milieu de ce Palais, élevé sur 12. Colonnes Corinthiennes, on voyoit la Statue d'Apollon avec sa Lyre, & sur l'Entablement étoient posées les armes de France. Tout l'Edifice étoit terminé par un Soleil brillant sur une Pyramide. On y voyoit encore les signes du Zodiaque, celui des Jumeaux au milieu. Il y eut sur cet Amphithéâtre un très-beau concert d'Instrumens qui dura près de deux heures, dont la Musique, ainsi que celle du *Te Deum*, étoit du fameux Vivaldi. On distribua pendant ce temps toutes sortes de rafraichissemens.

A literal reading of this account would suggest that the music performed was purely instrumental. However, the libretto of Vivaldi's lost serenata *L'unione della Pace e di Marte*, written in celebration of the birth of the royal twins, states on its title-page that the performance took place « sopra una Luminosa Macchina, Rappresentante la Reggia d'Apollo; Eretta nella Gran Laguna di VENEZIA ». <sup>17</sup> So the serenata clearly belongs to the *fiesta* and must therefore have been performed on 19th September 1727.

Vivaldi had possibly left Venice with his father when Languet commissioned the music for the third *fiesta* (16th October 1729), since the petition in which G. B. Vivaldi asks to absent himself from the Cappella of S. Marco for a year, « passando in Germania ad accompagnare un suo figlio », is dated 30th September 1729. <sup>18</sup> At all events, the serenata's libretto, by Girolamo Baruffaldi, was set by Tomaso Albinoni, a veteran composer whose talent and reputation were only just starting to fade. <sup>19</sup> According to Francesco Caffi, *Il concilio de' pianeti* was sent by the ambassador to France, where it was performed with great success before the court. <sup>20</sup> Did the same happen, one wonders, to any of Vivaldi's serenatas?

More importantly, we have to consider for what occasion Vivaldi's largest work in that genre, *La Sena festeggiante*, was written. <sup>21</sup> Domenico Lalli's libretto apotheosizes the French monarch at an age when his possession of a « giovin sembiante » was still considered a flattering attribute (Louis was born in 1710). <sup>22</sup> Let us assume from the start that, like the two other serenatas, *La Sena festeggiante* was commissioned by Languet. We know of no other French ambassador or senior member of the court who had dealings with Vivaldi, and it

was in the nature of things that serenatas, being topical works, were entrusted to local poets and composers for reasons of speed.<sup>23</sup>

One other *fiesta* instituted by Languet — probably the most magnificent during his term as ambassador — required music. This closed each of the two days, 4th and 5th November 1726, devoted to the ceremony of this Public Entry. Originally associated with the first audience of an ambassador, the Public Entry had detached itself to become an independent, self-justifying ritual often taking place (if the ambassador could afford the enormous expense) several years after his arrival. Those interested in the details of the ceremony, which remained remarkably unchanged in form, may consult the account of ambassador Amelot's entry (1682) as transcribed by Armand Baschet.<sup>24</sup> A fairly lengthy report of Languet's entrance appears in the *Mercure de France* for December 1726,<sup>25</sup> but there exists an even more extensive manuscript version in Rishoffe's hand, preserved in the archive of the Ministère des Affaires Etrangères, Paris.<sup>26</sup> From this we learn that the guests at Languet's palace, who included « un nombre infini de masques » (i.e. Venetian nobles), were entertained during the first night by « beaucoup d'instrumens de Musique dans différentes chambres ». We are also told that the second night followed the pattern of the first. The case of *L'unione della Pace e di Marte* reminds us that the failure to mention singers does not rule out the possibility that vocal music was performed; indeed, only a large-scale work — in other words, a vocal work — would have matched so grand an occasion.

The character of Lalli's libretto certainly fits a ceremony glorifying the French king as an embodiment of his nation rather than as a private individual. Even the name Louis, which we should certainly have expected to find mentioned if the serenata were written for a name-day, is absent. Nor does the libretto refer to anything we can identify as an actual event. Then the sheer size of the work, which contains seventeen closed vocal numbers, points to an unusually important occasion. Although its division into two *parti* is normal for a serenata — such a break was often made for the purpose of serving refreshments — the beginning of the second part with a full-scale overture (the *Ouverture* which complements the *Sinfonia* of the first part) is highly unusual, suggesting performance of the two parts on different days, in the manner of the six parts of Bach's *Christmas Oratorio*. In complementary fashion, Vivaldi's music conspicuously strives to display, albeit only in certain movements, elements of the French style. Whereas the serenata for Louis XV's wedding is purely Italian in character, *La Sena festeggiante* provides us, as if in homage to a

foreign nationality, with examples of the French overture, the minuet and the chaconne.<sup>27</sup> Occasionally, it adopts recognizably French melodic inflections such as the *note échappée* in the first bar of the aria *Al mio seno il pargoletto*.

Only the discovery of a libretto or some other new document will be able to confirm or refute this identification definitively, for conclusions derived from a comparison of individual numbers in *La Sena festeggiante* with their concordances in other sources and inferences drawn from the date of other manuscripts in the hand of its unidentified copyist obviously cannot narrow down the possible date of performance to a mere couple of days. Nevertheless, it is encouraging that the concordances seem to cluster around 1726; they come, *inter alia*, from *Giustino* (1724, carnival), the wedding serenata (12th October 1725) and *Farnace* (1727, carnival). Manuscripts in the same hand include those of the cantata RV 651 (*Amor, hai vinto*),<sup>28</sup> which cannot be earlier than 1726 since its text includes a fragment from Metastasio's *Siroe, re di Persia*, and the twelve violin sonatas preserved in Manchester, which were probably copied out in the second half of 1726.<sup>29</sup>

In an earlier study I argued that autograph directions in the score of *La Sena festeggiante* — for example, « 2 hautbois o più se piace » — suggested that Vivaldi, uncertain of the forces employed, was not present at the performance.<sup>30</sup> This argument still stands, but I now interpret its significance differently: whereas I hypothesized before that the work was performed outside Venice, perhaps in France itself, I am now inclined to believe that on 4th and 5th November 1726 (or whenever) Vivaldi was absent from Venice, its place of performance. In late 1726 he might well have been in Florence, preparing for the opening of his *Ipermestra*.

Without doubt, Vivaldi also supplied the count with instrumental music, some of which may be extant. The set of twelve concertos without soloist preserved in Paris is in the hand of the copyist of *La Sena festeggiante* and includes, perhaps significantly, movements with French features such as the chaconne ending RV 114.<sup>31</sup> The suspicion may also be voiced that the Manchester violin sonatas, whose ownership can be traced back to Ottoboni via Newman Flower, the Earls of Aylesford and Charles Jennens, were acquired from Vivaldi by the cardinal not directly but via Languet.

Let us describe the context. The rapprochement between France and Venice brought about the rescinding of Ottoboni's banishment and the restoration of his confiscated property. In 1726 he at last revisited his native city and was received with the enthusiasm and la-

vish hospitality normally reserved for a head of state. As a fellow-servant of the French crown Languet naturally had a special responsibility for his entertainment. Ottoboni arrived in Venice on 21st July, an opera in his honour (Porpora's *Imeneo in Atene*) having opened at S. Samuele the previous night.<sup>32</sup> He was a guest at the ambassador's concert and banquet for the Feast of St Louis and in his turn made special arrangements to enable him to attend the performance of a pastoral on a stage erected outside his palace on the Rio di S. Severo on 2nd September; since the Venetian nobility were invited, the ambassador and his wife had to be accommodated in a nearby house. The nobles reciprocated Ottoboni's generosity by organising a regatta for him on 2nd October, as well as a pastoral. On 4th and 5th November he attended the ceremony of Languet's Public Entry. Having in equal measure dispensed and received favours and presents during his visit, the cardinal departed on 4th December 1726.<sup>33</sup>

One odd feature of the volume containing the Manchester violin sonatas is that although Vivaldi took the trouble to write out the title-page himself, the name of the person for whom the set was copied is not mentioned. Could it be that the composer supplied the sonatas to an « ordinary » customer — who then presented them on his own behalf to Ottoboni? And could the fleur de lis motifs prominent on both covers of the luxuriously bound volume allude to the French royal emblem, a suitable mark of identification for an ambassador?

We have at least established that Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy, was an important patron (or, if one prefers, customer) of Vivaldi during the mid 1720s. Venice did not possess a court, and the kind of music appropriate to courts, of which the serenata is a prime example, flourished in that city largely thanks to ambassadors and visiting princes. The Imperial ambassador from 1715 to 1726, Johann Baptist, Count of Colloredo-Waldsee, was a notable predecessor of Languet in that sphere. French and Imperial ambassadors acted out their rivalries in spectacular *feste*, of which the normally aloof Venetians were the main beneficiaries. Vivaldi must have valued his contact with the French embassy, through which he could gain access to French visitors to Venice. One would like to know whether the relationship was maintained during the period of de Froullay (1733-1743) — whether, indeed, it persisted to the end of Languet's period of residence.

<sup>1</sup> On Languet's life and career see [FRANÇOIS ALEXANDRE AUBERT] DE LA CHENAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse*, 3rd edn., vol. I, Paris 1867, pp. 454-5, and PIERRE DUPARC (ed.), *Recueil des instructions données aux ambas-*

sadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la révolution française, vol. XXVI: Venise, Paris 1958, pp. 157-8.

<sup>2</sup> On Gualterio see ARMAND BASCHET, *Le duc de Saint-Simon et le cardinal Gualterio: mémoire sur la recherche de leur correspondance (1706-1728)*, Paris 1878.

<sup>3</sup> Add. Mss. 20,344-6. In the correspondence with Languet Gualterio's surname is always given in its alternative form Gualtieri.

<sup>4</sup> Add. Ms. 20,345, f. 270. In this and subsequent transcriptions the letters U and V are distinguished in the modern manner. Round brackets are used to enclose letters added when contractions and suspensions are spelt out, square brackets to enclose editorial insertions.

<sup>5</sup> Add. Ms. 20,345, ff. 277v-278r.

<sup>6</sup> I have to thank Gastone Vio for his kindness in identifying for me the site of the palace, which is indicated in a contemporary plan (Venice, Museo Correr, cod. Gradenigo 167, f. 306).

<sup>7</sup> Add. Ms. 20,346, f. 88v.

<sup>8</sup> DUPARC, *op. cit.*, pp. xv-xvi.

<sup>9</sup> September 1725, *Nouvelles du temps*, p. 2302.

<sup>10</sup> Add. Ms. 20,346, f. 163r.

<sup>11</sup> See GIOVANNI COMISSO, *Les agents secrets de Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle (1705-1797)*, Paris 1944, p. 22, and LOUIS DE LAIGUE, *Le comte de Froullay, ambassadeur à Venise (1733-1743)*, «Revue d'histoire diplomatique», XXVII (1913), pp. 110-111.

<sup>12</sup> Hence the readiness of composers to transfer arias from their serenatas to their operas, or vice-versa.

<sup>13</sup> Add. Ms. 20,346, f. 70r.

<sup>14</sup> *Ibid.*, ff. 71-72.

<sup>15</sup> RV 687. Autograph score in Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Foà 27, ff. 62-94. No libretto is extant and the author of the text is unknown.

<sup>16</sup> *Nouvelles du temps*, pp. 2326-8, mentioned in MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, vol. I, p. 23.

<sup>17</sup> RV 694. Example in Milan, Biblioteca Nazionale Braidense. The librettist was Antonio Grossatesta.

<sup>18</sup> Archivio di Stato Veneto, *Procuratia de supra*, Chiesa di S. Marco, Registro 153, Decreti e Terminazioni, f. 117v.

<sup>19</sup> Both music and libretto are lost, but the *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno mdcclv* cites the date and occasion.

<sup>20</sup> *Storia della musica teatrale in Venezia* (manuscript notes, ca. 1850), Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV-747 (= 10465), f. 39r.

<sup>21</sup> RV 693. Manuscript score with autograph portions and inscriptions in Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Foà 27, ff. 146-253. No libretto is extant. Two folios between the present ff. 244 and 245 are missing.

<sup>22</sup> The reference occurs in the recitative preceding the aria *Non fu mai più vista in soglio*.

<sup>23</sup> Serenatas by non-local composers usually celebrate recurrent events, such as birthdays and name-days, which could be foreseen well in advance.

<sup>24</sup> *Les archives de Venise. Histoire de la chancellerie secrète*, Paris 1870, pp. 478-484.

<sup>25</sup> *Nouvelles du temps*, pp. 2770-77.

<sup>26</sup> *Correspondance Politique*, vol. 15 supplément, ff. 90-91. A painting by Canaletto showing the disembarkation of the ambassador at the Mole prior to his audience with the Doge on 5th November hangs in the Hermitage, Leningrad.

<sup>27</sup> Although the chaconne-like movement, the concluding ensemble *Il destino, la sorte e il fato*, is essentially a contrafactum of the chorus ending *Giustino*, « Dopo i nembi e le procelle », the insertion of a *minore* episode brings it closer to the French model.

<sup>28</sup> Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Foà 27, ff. 10-13.

<sup>29</sup> Henry Watson Music Library, MS 624.1.Vw 81. For a discussion of the manuscript and its provenance see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's « Manchester » Sonatas*, « Proceedings of the Royal Musical Association », CIV (1977-78), pp. 20-29. Also *idem.*, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, FRANCESCO DEGRADA (ed.), « Vivaldi Veneziano Europeo », Florence 1980, pp. 67-75.

<sup>30</sup> *Vivaldi*, London 1978, pp. 73-74.

<sup>31</sup> Bibliothèque du Conservatoire, Ac.e.<sup>4</sup> 346 (a-d).

<sup>32</sup> Languet's letter of 27th July 1726 (Add. Ms. 20,346, f. 153r) gives 26th July as the date of arrival, but the earlier date, recorded in ANTONIO BENIGNA, *Libro di memorie di quanto accadde giornalmente in Venezia dal 18 agosto 1714 fino al 9 marzo 1760*, Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. VII-1620 (= 7846), f. 31r, seems the more probable.

<sup>33</sup> Letters of 31st August, 7th and 14th September and 7th December (Add. Ms. 20,346, ff. 163r, 166r, 167r and 183v). Ottoboni's presence at Languet's Public Entry is attested by the accounts of both the *Mercure* and *Rishoffe*. The date of the regatta is given in a letter of 5th October 1726 from Ottoboni to Gualterio (British Library, Add. Ms. 20,467, f. 375).

## Vivaldi e un ambasciatore francese

L'articolo esamina i rapporti tra Vivaldi e Jacques-Vincent Languet, conte di Gergy, ambasciatore francese a Venezia dal dicembre 1723. Lo studio si apre con una descrizione molto circostanziata della precedente carriera diplomatica del Languet e dei suoi problemi per trovare a Venezia una residenza adatta alla sua dignità. Uomo in apparenza non particolarmente appassionato di musica, le cerimonie e le feste facenti parte dei suoi doveri di rappresentanza lo forzavano tuttavia a impiegare musicisti e compositori. Una simile occasione ricorreva annualmente per la festa di san Luigi (25 agosto); di altre, più circostanziali, sebbene legate a fatti importanti della Casa di Francia, ve ne furono tre durante il periodo in cui il Languet fu ambasciatore: le nozze di Luigi XV (1725), la nascita delle sue figlie gemelle (1727) e quella del Delfino (1729). Il pezzo musicale centrale in tali circostanze sarebbe stato una serenata o una cantata per più di due voci, facente allusione all'oggetto della celebrazione. Esiste una lunga relazione in italiano sulla prima festa, ove si nomina Vivaldi quale autore della serenata, identificata dallo studioso con quella a due voci, nota come *Gloria e Imeneo* o come *Dall'eccelsa mia reggia*. Della seconda cerimonia, durante la quale si eseguì a S. Maria dell'Orto un *Te Deum* (oggi perso) di Vivaldi, riferisce il *Mercure de France* nell'ottobre 1727; questa esecuzione evidenzia la situazione di Vivaldi quale autore di musica vocale sacra al di fuori della Pietà. Per la terza festa Vivaldi probabilmente non era a Venezia, e il libretto della serenata, di Girolamo Baruffaldi, fu messo in musica da Tomaso Albinoni.

Per quanto riguarda *La Sena festeggiante*, lo studioso ipotizza che sia stata commissionata dal Languet per la cerimonia del suo Pubblico Ingresso, svoltasi in due serate. In questo senso bisognerebbe interpretare la lunghezza dell'opera, adatta ad un'occasione importante; e il fatto, estremamente insolito, che la seconda parte si apra con una ouverture suggerisce che le due sezioni siano state eseguite in giorni diversi. Lo studioso allude anche all'inclusione di elementi stilistici francesi. Conclude però con prudenza che solo la scoperta di ulteriore documentazione potrebbe confermare o meno questa identificazione.

Vivaldi scrisse anche della musica strumentale per il conte di Gergy: i 12 concerti senza solista di Parigi sono copiati dalla stessa mano della *Sena festeggiante* e le sonate per violino di Manchester sarebbero andate al cardinale Ottoboni tramite il Languet.

La conclusione è che il conte di Gergy fu un committente impor-

tante per Vivaldi negli anni centrali del decennio 1720-1730. Lo studioso si chiede, infine, se il rapporto col Languet sia durato fino alla partenza di costui da Venezia, e se sia continuato col successore, de Froullay (1733-1743).

(*Riassunto di David N. Urman*)

## Vivaldi's *Te Deum*: Clue to a French Patron?

*Eleanor Selfridge-Field*

Vivaldi's *Te Deum* (RV 622) is known only from a reference in the *Mercure de France* of October 1727. By species the *Te Deum* occupies a class by itself in Vivaldi's repertoire. The details of the performance of this work at the church of the Madonna dell'Orto, in the Cannaregio district of Venice, merit an ample rendering:

Le 19 [septembre] le Comte de Gergi, Ambassadeur du Roi T[rès] Ch[rétien] à Venise, fit chanter le *Te Deum* dans l'Eglise Paroissiale de N[otre] D[ame] del Horto, qui étoit très magnifiquement ornée et très ingénieusement illuminée, à l'occasion de la naissance de Mesdames de France. Du milieu de l'église s'élevoit sur une charpente, une tribune qui contenoit quatre-vingt musiciens... Le Comte de Gergi arriva à l'église au bruit d'une décharge de boîtes... Il fut salvé par une seconde décharge de boîtes en sortant de l'église pour retourner à son palais, à l'entrée duquel deux fontaines de vin coulerent pendant toute la fête.<sup>1</sup>

The church of the Madonna dell'Orto had a long-standing association with the French throne. We may read, for example, of another *Te Deum* that was performed there in 1687, in honour of Louis XIV:

... il Signor Ambasciatore di Francia fece pure una bella e galante festa nella Chiesa della Madonna dell'Orto, dove si cantò Messa con bellissima musica ed il *Te Deum* in rendimento di gratie a S[ua] D[ivina] M[ae]stà per la salute ricuperata della Maestà del Re di Francia, ed il giorno fece ricca col[laz]ione a tutti i cavalieri della natione.<sup>2</sup>

Giovanni Legrenzi (1626-90), a particular champion of French music in the last years of his life,<sup>3</sup> may be suggested as the possible composer of this work,<sup>4</sup> although the *Te Deum* was performed often in the early eighteenth century and must have been set by many composers.

The occasion for the performance of a *Te Deum* in 1727 was the birth of twin daughters to Louis XV. Vivaldi is identified as the composer of this work later in the account of the *Mercure*, where there is a description of a two-hour concert of instrumental music which « ainsi que celle du *Te Deum* étoit du fameux Vivaldi ». Vivaldi's lost serenata *L'unione della Pace e di Marte* (RV 694), which was dedicated to the newborn princesses, appears to have formed part of the palace entertainment, but there is no mention of it by name in this account.

The features of the performance of the *Te Deum* suggest a work somewhat different in character from Vivaldi's usual fare for the Pietà. The use of specially erected stands for the performers had been prevalent in Venice for generations, but the use of 80 musicians was exceptional. The support of Count Languet de Gergy for this particular work seems to form part of a consistent pattern of patronage that extended over the several years of his service in Venice (see the discussion of this patronage by Michael Talbot elsewhere in this issue).

Trumpets were customarily used in the performance of a *Te Deum*, and this causes one to wonder whether Vivaldi's single concerto for two trumpets (RV 537) could have been associated with this same event, since like the *Te Deum* it seems to stand as an isolated work in the repertoire. (Conversely, however, the trumpet concerto could have formed a pair with the *Beatus vir* (RV 594), which requires two trumpets.)

The jubilation of the French court over the birth of a Dauphin in 1729 was very great indeed, and this event was marked by the Parisian performance of a *Te Deum* that was composed by a violinist whose first name was Antonio. Owing to Vivaldi's *Te Deum* for the birth of the Dauphin's sisters, it is natural to wonder whether it was not the same work or a similar one by the same composer. But on that event, the description of the composer is quite interesting. In the *Mercur*e of September 1729 we read:

A l'occasion de l'heureuse naissance de Monseigneur le DAUPHIN, M[onsieur] le Chevalier d'Orléans, Grand-Prieur de France, a fait chanter le Samedi 17 de ce mois, dans l'Eglise Paroissiale du Temple, un *Te Deum* en musique, à grand choeur, de la composition du sieur Antonio ci-devant Violon de feu S[on] A[ltesse] R[oyale] qui fut fort aplaudi.<sup>5</sup>

This passage requires comment on two identities: that of « sieur Antonio » and that of the « feu S. A. R. » Regarding the first, the Italian baptismal name would seem to rule out a French composer, since a French author would have no reason to render « Antoine » as « Antonio ». The fact that this Antonio played the violin rules out virtually every Italian « Antonio » associated with the court in any fixed capacity. Up to 1733, for example, there were three singers — (Gian)Antonio Bagniera (from 1680), Antonio Favalli (from 1697), and Antonio Paccini (from 1700 or 1707) — all *castrati*, and all naturalised citizens.<sup>6</sup> There are once-only references to Antonio Paresa (1720: « pour avoir jouè aud. ballet »)<sup>7</sup> and to a singer named Antonio Toricelli who was permitted on 3 September 1722 « d'aller à Venise pendant six mois »<sup>8</sup> and is not heard of subsequently. Among *simphonistes* of the same period we find two Antoines (Forqueray,

from 1689, and Hardelay, 1717 only) but no Antonios. Specifically among both the « Vingt-Quatre Violons » and the « Violons, Hautbois, Saquebouttes et Cornets » of the Ecurie we find neither Antoinnes nor Antonios between 1700 and 1729.<sup>9</sup> Apparently then the description « Violon » in the 1729 *Mercur*e is not used in the institutional sense and may easily allude to special patronage on an individual basis.

The task of identifying the « S. A. R. » of the *Mercur*e account is less perplexing. « His Royal Highness » has to have been a blood prince (one who had died before 1729). Within the context of Vivaldi's working years (which were roughly the same as those of any other composer working in 1729) the only real possibilities are the Duc de Berry, who died in 1714, almost too early to be a serious possibility, and the Duc d'Orléans, Philip de Bourbon, who served as the Regent of Louis XV from 1715 until his death on 13 February 1723. Philip seems an eminently qualified candidate for patronage of Vivaldi. He was a musician and composer<sup>10</sup> who, to the dismay of some of his compatriots, was known to favour Italian music.<sup>11</sup> In a violinist he might well have sought someone who could imitate or indeed emulate Corelli, whose sonatas were extremely popular in France during the Regency.

French patronage of Vivaldi's music from the wedding of Louis XV in 1725 onward is known to have been evident in a series of spectacular works, all apparently produced in Venice under the auspices of the ambassador. As Talbot points out elsewhere in this issue, relations between France and the Most Serene Republic were cool during most of the Regency. The thaw occurred rapidly when it came, however, and just in time for Venice to be swept up by the wave of international interest that was generated by the consecration of Louis XV. The event itself took place at Reims on 25 October 1722, but it dominated French affairs for most of the year. Already in February two special ambassadors, Tiepolo and Foscarini,<sup>12</sup> were making preparations to represent Venice at this event and its contingent activities. They arrived in Paris on June 4 and were received in separate audiences with the young King and the Duke of Orleans.<sup>13</sup> Additionally they had an audience with the Duchess on August 4.<sup>14</sup> Tiepolo and Foscarini made their Public Entry into Paris on 20th September<sup>15</sup> and were officially saluted by the French and Swiss guards in the forecourt of Versailles on 7th October.<sup>16</sup>

In the midst of all these activities we may well wonder whether they brought with them a musical offering, and whether there were musicians who travelled with them. Some of the reasons put forth by Talbot for the representation of *La Sena festeggiante* in Venice in

1726 could equally well support its performance for the Public Entrance in Paris in 1722. The theme of the work, in which Virtue and the Age of Gold return to the banks of the Seine and discuss their privations elsewhere, certainly would have suited the situation, although the text is admittedly too vague to make solid evidence for any theory. An outdoor performance, which would also suit the work well, seems also more probable in Paris in September than in Venice in November, although there is no guarantee that the work was intended for outdoor presentation.

Tiepolo and Foscarini were relieved of their duties by 9th December, when the official ambassador Morosini arrived in Paris.<sup>17</sup> He was received by the King and the Duke on the 30th of the month.<sup>18</sup> Six weeks later the Duke of Orleans was dead.

Vivaldi's whereabouts through most of 1722 are not known. His pastoral *La Silvia* (RV 734) was presented at the Nuovo Teatro Ducale, Milan, on 26 August 1721. A libretto for the lost oratorio *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù* was published in Milan in 1722, but its exact date of performance has not been determined. The subject would best have suited the Feast of Epiphany (6 January). Giazotto's information that places Vivaldi in Venice in April for festivities preceding the marriage of the Princess of Sulzbach seems actually to relate to the environs of Brescia in March.<sup>19</sup> According to a report from Turin published in the April 1722 *Mercur*,<sup>20</sup> « La Princesse de Sultzbach... est arrivée à Brescia le même jour [*i.e.*, 11 Mars]... M[onsieur] le Marquis Pietro Martinengo donna à souper à cette Princesse le soir du jour de son arrivée, & la regala ensuite d'une belle serenade. »

On 12th March the Princess reached Cavernago, a village west of Brescia where a castle belonging to the Martinengo family was situated. The account continues,

Il faut observer que cette Princesse a été accompagnée par quarante Nobles Venitiens durant son séjour dans les Etats de la République de Venise, & que M[onsieur] le Marquis de Martinengo l'a reçu magnifiquement dans deux ou trois de ses maisons dans le Bressan... il avoit joint à ces spectacles brillans, les charmes de l'harmonie, & donné des concerts compose des meilleurs voix, *qu'il avoit fait venir exprès de Venise* [*Italics mine*]. On avoit aussi représenté devant la Princesse un opera pastoral. Des qu'elle fut arrivée à Cavernago, elle fut complimentée par M[onsieur] le Comte Baldiani de Belgioioso, au nom de M[onsieur] le Comte de Colloredo Gouverneur, qui lui fit en même-temps offrir un Bucentaure pour faire par eau le voyage depuis Vaprio jusque auprès de Milan; elle accepta l'offre & s'embarque sur le Bucentaure, où on lui servit un dîner magnifique; elle partit ensuite avec sa Cour, précédée d'un batteau couvert rempli d'excellens musiciens, qui abregerent le chemin par l'agrément de leurs concerts.<sup>21</sup>

The Princess cannot have back-tracked to Venice as a « futura sposa » after these events, for the wedding was celebrated at Verceil on 13th March, with a triumphal entry into Turin on the 18th (Palm Sunday).<sup>22</sup> If there were any celebrations in Venice to mark her progress, they should have occurred somewhat earlier than these events. In any case, Vivaldi's direct participation is not firmly established. However, the splendid reception provided by the Venetians in March 1722 for a German princess makes it seem all the more likely that similar or more lavish entertainments would have been provided for the Public Entrance into Paris of their own special ambassadors a few months later.

If Vivaldi had gone to Paris as part of a special entourage in the spring of the year, it is entirely understandable that he could have appeared in Rome for the production of *Ercole sul Termodonte*<sup>23</sup> for the Carnival of 1722-3. But wherever he had gone in 1722, he may have intended not to return. The only documented mention of him in the later part of the year comes from the reassignment of an apartment in Venice that he had rented for ten years to another cleric. The change was recorded on 2nd October 1722.<sup>24</sup> If he had found any lingering association with the French court, the reduced esteem for Italian music after the passing of Philip might well have discouraged him from returning.

It has recently been noted that Vivaldi's patronage by representatives of the French court goes back at least to 1705, when he played for a concert given by the Abbé de Pomponne (then Ambassador) to benefit the nuns of San Girolamo.<sup>25</sup> The long-lived Abbé (1667-1756) could have introduced Vivaldi to a host of other court figures despite the diplomatic breach between Venice and Paris that occurred subsequently. Until Vivaldi's possible connections with the French court can be consistently and fully documented, any judgement on the interpretation of the *Mercure's* 1729 report must be reserved.

<sup>1</sup> *Mercure de France*, Octobre 1727, pp. 2326-7. The capitalisation and punctuation of documents have been edited to facilitate readability.

<sup>2</sup> *Pallade veneta*, Febraio 1687, pp. 53f.

<sup>3</sup> Legrenzi included music by Jean-Baptiste Lully, who had died the preceding year, both in a concert of sacred music at the Chiesa degl'Incurabili in 1688 (Stephen Bonta, « The Church Sonatas of Giovanni Legrenzi », 2 vols., doctoral dissertation, Harvard University, 1964, I, 111-112) and in a concert of secular music at his own home in the same year (*Pallade veneta*, Marzo 1688, pp. 58-60).

<sup>4</sup> *A Te Deum* by Legrenzi survives in I-Rvat, Cappella Giulia.

<sup>5</sup> *Mercure de France*, Septembre 1729, p. 2322. An apparently different *Te Deum* honouring the same event is described in the files of the Écurie: « Au

roy d'armes et a 5 herauts, aux 8 Tambours et Fifres de la Chambre et Écurie, pour le *Te Deum* qui a esté chanté en l'Eglise metropolitaine de Paris, en action de grace de la naissance d'un fils dont la Reine est accouchée, y compris la gratification desd. 8 Tambours et Fifres pendant le sejour de Compiègne ». (MARCELLE BENOIT, *Musiques de Cour: Chapelle, Chambre, Écurie*, Paris, 1971, p. 400).

<sup>6</sup> *Op. cit.*, *passim*.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 314.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 325.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 475-485.

<sup>10</sup> Philip collaborated with his teacher Charpentier on *Philomèle*, which was given at the Palais-Royal in 1694, and with Charles Hubert Gervais on *Renaud et Armide* (1705), which was given in a concert performance at Fontainebleau in 1712. He seems to have composed all the music for *Penthée* (1705; 1709); further on Philip see CUTHBERT GIRDLESTONE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. (London, 1980), XV, 630.

<sup>11</sup> JAMES R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, rev. edn. (New York, 1978), p. 321.

<sup>12</sup> *Mercure de France*, Février 1722, pp. 117f.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, Août 1722, p. 193.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 196.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, Septembre 1722, pp. 186f.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, Octobre 1722, p. 153.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, Janvier 1723, pp. 188f.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> According to REMO GIAZOTTO (*Vivaldi*, Milan, 1965, pp. 174f), « La principessa di Sultzbach "futura sposa del principe di Piemonte", entrata nelle terre dello Stato veneto per Brescia, proseguì il viaggio fino a Venezia, dopo essere stata l'oggetto di numerose attenzioni da parte del governo serenissimo. "Cenato in pubblico in casa del marchese Pietro Martinengo fu udita una bellissima serenata e due concerti coi violini e gli oboé opera del monsignor A. Vivaldi." »

Giazotto cites as his sources the *Mercure* (no volumes or page numbers given) and an archival source, « Inquisitori di Stato, B. 560 » (no folio given).

<sup>20</sup> *Mercure de France*, Avril 1722, pp. 153f.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 154f. Vaprio, the site of a famous Roman bridge across the Adda River, lay a few kilometers west of Cavernago.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 178.

<sup>23</sup> GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi prete*, « Informazioni e studi vivaldiani », I (Milano, 1980), 40.

<sup>24</sup> Only miscellaneous pieces of the work are preserved. These include a sinfonia and seven arias in the Paris Conservatoire. See WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi: Leben und Werk* (Wiesbaden, 1965), p. 204, and ALAN KENDALL, *Vivaldi* (London, 1978), p. 233.

<sup>25</sup> KENDALL, *op. cit.*, p. 67.

## Il « Te Deum » di Vivaldi: indizio conducente verso un committente francese?

Scopo del presente articolo è esaminare la possibilità di un legame di lavoro di Vivaldi colla corte francese; lo spunto è dato da due resoconti apparsi sul *Mercure de France* a due anni di distanza e riguardanti l'esecuzione del *Te Deum*, in S. Maria dell'Orto a Venezia nel 1727 (in occasione della nascita delle figlie gemelle di Luigi XV) e nella parigina chiesa del Temple, nel 1729, per celebrare la nascita del Delfino. Mentre nel primo caso Vivaldi è espressamente citato quale autore del *Te Deum*, nel secondo non si parla che di un « sieur Antonio », violinista di un principe del sangue defunto. Per quanto riguarda l'artista, deve trattarsi, secondo la studiosa, di un italiano (« Antonio » e non Antoine) il quale, violinista, non è alcuno dei regolari musicisti italiani di quel nome addetti alla corte di Francia. Il principe dovrebbe essere il Reggente, duca Filippo di Orléans, morto nel 1723, musicista e compositore egli stesso e amante della musica italiana.

Avendo Vivaldi lavorato ripetutamente dietro commissione dell'ambasciata francese a Venezia, la studiosa si chiede se non sarebbe possibile che egli avesse accompagnato in qualità di compositore e suonatore gli ambasciatori speciali recatisi da Venezia a Parigi nel 1722 per l'incoronazione di Luigi XV, nel caso — ipotetico — che un'offerta musicale sia stata eseguita per il Pubblico Ingresso della legazione veneziana. Confrontando questa circostanza con un'altra che interessava meno da vicino il prestigio della Repubblica — il passaggio attraverso le terre della Serenissima della principessa di Sulzbach — e considerando gli splendidi ricevimenti a lei offerti, i quali includevano rappresentazioni di opere e concerti sull'acqua, l'autrice ritiene più che probabile che simili intrattenimenti abbiano accompagnato l'ingresso degli ambasciatori Foscari e Tiepolo a Parigi. Comunque, anche se Vivaldi vi prese parte, ciò non proverebbe che egli sia rimasto al servizio di un principe del sangue. Recentemente sarebbe stato affermato che Vivaldi lavorò per dei committenti francesi fin dal 1705, almeno. Tuttavia, conclude prudentemente la studiosa, per quanto riguarda l'articolo del 1729 sul *Mercure*, ogni giudizio deve aspettare una documentazione completa e consistente circa i rapporti di Vivaldi con la corte francese.

(*Riassunto di David N. Urman*)

## Antonio Vivaldi violinista in San Marco?

Gastone Vio

Dice il Caffi che nella basilica marciana prestarono la loro opera, « ...nell'orchestra della Cappella i più rinomati professori di quell'epoca... in primo luogo il celebratissimo violinista Francesco Veracini, poi D. Antonio Vivaldi... ».<sup>1</sup>

Certamente si riservava di ritornare sull'argomento, ma il tempo non gli fece credito, e dovette lasciare incompleto il suo piano di lavoro.

Altri, non a torto, gli diedero credito, ed affermarono che il Vivaldi fece vibrare il suo violino sotto le volte marciane, se non altro in veste di sostituto occasionale del padre, che, come è noto, era uno dei violinisti della cappella ducale.<sup>2</sup>

Non pare che questo sia avvenuto, perché gli incarichi assegnati ai singoli orchestrali o cantori erano strettamente personali, non delegabili ad altri, senza previa licenza dei procuratori di S. Marco, come è documentato proprio nel caso di Giovanni Battista Vivaldi che ottiene licenza, nel 1729, di allontanarsi per un anno dal suo servizio, per accompagnare un figlio all'estero: tutti pensano, e non a torto, che si sia trattato, in quell'occasione, di don Antonio.<sup>3</sup>

È vero che non tutti gli atti dei procuratori di S. Marco sono giunti fino a noi, però è altrettanto vero che c'erano norme ben determinate che regolavano il comportamento degli addetti alla cappella marciana.<sup>4</sup>

Nel corso dell'anno 1708 deve esserci stata qualche infrazione a detto regolamento da parte di Giovanni Battista Vivaldi: dall'inizio del mese di marzo a tutto dicembre di quell'anno non aveva percepito alcun salario, mentre invece gli erano state regolarmente pagate le sue spettanze per i mesi di gennaio e febbraio dell'anno successivo.

Nella stessa situazione del Vivaldi, per lo stesso lasso di tempo, vennero a trovarsi anche altri dipendenti marciani, due sottosacrestani e un altro violinista, Giovanni Toso,<sup>5</sup> i quali vengono riconosciuti creditori degli interi salari non percepiti. Solo al Vivaldi, però, viene fatta una trattenuta sul salario maturato, e non ancora riscosso: sui 20 ducati e 20 grossi di cui va creditore, « ...deve estraersi l'importar de' punti trattenuti... di ducati 8... »<sup>6</sup> (Ill. 1).

Il 12 gennaio 1686 more veneto (= 1687) i procuratori marciani avevano stabilito che agli strumentisti venisse inflitta una penalità di 2 ducati in caso di inadempienza ai loro doveri (assenza non giusti-

ficata), penalità che veniva portata a 4 ducati in caso di recidiva. Alla terza mancanza sopravveniva automaticamente il licenziamento.<sup>7</sup> È fuor di dubbio che le trattenute fatte al Vivaldi sono in ordine a sue precise manchevolezze nell'esercizio del suo dovere di violinista marciano, non sfociate con il previsto licenziamento forse per qualche attenuante. I punti di cui si parla nell'occasione della trattenuta si riferiscono alle note dell'« appuntador »,<sup>8</sup> che per ufficio deve aver segnata qualche assenza del Vivaldi.

\* \* \*

In relazione all'organico degli orchestrali marciano, in data 21 maggio 1685, i Procuratori di S. Marco avevano presa questa decisione:

Applicati gli soprascritti Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Procuratori a tener provvisto la Chiesa Ducal di San Marco di sonatori per il numero necessario e prescritto, che sono violini n° 8, violette n° 11, viole da braccio n° 2, violoni tre, tiorbe quattro, cornetti doi, fagotti uno, e tromboni tre, in tutto numero trentaquattro, hanno terminato che in avvenire sii sempre tenuta provvista la Capella Ducale con l'ordine e numero sopra referito, et ridotti quelli che si ritrovano al presente in servizio al detto numero di trentaquattro, et in caso di mancanza di alcuno di essi sii sostituito in suo luoco, così che ragguagliato il concerto nel modo di sopra riferito, ne riceva la detta Cappella Ducale l'intero puntuale aggiustato servizio, non potendosi oltre il numero sudetto fare elezione alcuna se non con l'intervento di tutti l'Eccellentissimi Signori Procuratori, eccettuati quelli che si trovassero in publico servizio et con tutti li voti in un sol bossolo, et sic. etc.  
de si 9, de no 0, non sincere 0.<sup>9</sup>

La determinazione citata non impedì però che si conservassero certe usanze di scritturare cantori e strumentisti soprannumerari, in particolari solennità, tra le quali ha sempre avuto un posto preminente il Natale.

Il 5 febbraio 1581 m.v. (= 1582) era stato così deciso:

Li clarissimi signori Procuratori, cinque in numero, absentì li clarissimi Barbaro et Foscarini Kavalier, vedendo la reuscita che fanno li sonadori della giesia de San Marco, che sonano con la capella et instrumenti de fiato, per conservar l'instituto sin hora osservato, hanno terminato che sia in libertà del clarissimo Cassier che per tempora si trovarà, tor quel numero de sonadori che le parerà ricercar il bisogno per il servizio de essa capella, et per il sonar al tempo che il Serenissimo Principe entra in chiesa de volta in volta  
de parte 4, de no 0, non sincere 1. Capta.<sup>10</sup>

Con il passare degli anni forse l'incombenza della scelta dei musici occorrenti venne lasciata al Maestro di Cappella, come sembra

doversi ricavare dal documento che segue datato 28 febbraio 1708 m.v. (= 1709)

... per spese per la chiesa di S. Marco: a cassa di moneta al valor di piazza ducati nonantaquattro grossi 8 contati a Don Antonino Biffi Maestro di Capella, e sono per recognizione a musici e concerti straordinarii, che servirono alle due messe solenni, notte, e giorno di Natal passato, giusto la nota qui sotto estesa stabilita da Sua Eccellenza Kavalier e Procurator Cassier, come per nota in filza n° 137

Al Cortona che cantò il motetto dopo l'epistola la notte di Natale osella una d'oro di peso di cechini n° 4, più oselle quatro d'argento, calcolati li cechini a L. 20,12 e le oselle di argento a L. 3,13 l'una fanno	Ducati 15 gr. 16
A Mateuzzo, che cantò all'offerta la notte sudetta come sopra	Ducati 15 gr. 16
A Cechino cantò al Sanctus, come sopra	Ducati 15 gr. 16
Al Paita cantò all'Agnus Dei come sopra	Ducati 15 gr. 16
Al Carli cantò il motetto alla messa del giorno di Natale come sopra	Ducati 15 gr. 16
A Pasqualin sonò il violino la notte di Natal, e la mattina susseguente	Ducati 4
A Piero Ziani sonò come sopra	Ducati 4
A Giacometto sonò il violoncello come sopra	Ducati 4
A Gerolimo sonò il violin come sopra	Ducati 4
	<hr/>
	Ducati 94 gr. 8. <sup>11</sup>

Il documento che abbiamo riportato integralmente, ci dà anche un quadro di quanto i cantori e gli strumentisti erano chiamati a compiere in quelle occasioni.

È forse il caso di ricordare che questi esecutori straordinari, rispetto all'organico della cappella marciata, costituivano un nucleo a sè stante, non solo per le esecuzioni che venivano loro affidate, ma anche per la ubicazione in cui venivano concentrati, dietro l'altar maggiore, in coro, nel palchetto che veniva eretto per l'occasione.

Qualche anno più tardi (Natale 1711 e 1712), dopo l'Agnus Dei non c'è più una esecuzione vocale, ma una esecuzione strumentale, un a solo violinistico del Veracini.<sup>12</sup>

Per gli anni che vanno dal 1700 al 1707 e per quelli dal 1712 in poi, non abbiamo la possibilità di conoscere i nomi degli esecutori straordinari che venivano scritturati, abbiamo solo l'indicazione della spesa totale, e tutt'al più il rimando alla polizza che viene messa in filza, ma nulla ci è giunto delle filze in parola.

Per quanto attiene alle spese per il Natale dell'anno 1696, c'è questa registrazione datata 28 febbraio 1696 m.v. (= 1697) (Ill. 2).

Per spese per la chiesa, a cassa ducati centodue grossi 15 contati alli sottoscritti musici, e concerti che servirono nelle fontioni della notte, e giorno di Na-



AN 1668 Febraio 16.

A spese di A. M. Augusti & otto d. comodi d. L. di  
S. Paolo & S. Giovanni & S. Andrea d'Affetto. — 2 — 161

A spese di A. M. Augusti & otto d. comodi d. L. di  
S. Paolo & S. Giovanni & S. Andrea d'Affetto. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & mille secento d.  
di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161

A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier  
di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161

A. B. Matrucci S. Maria della Pace d. 6. — 6 —  
A. Valeriano S. Maria della Pace d. 2. — 2 —  
A. S. Maria della Pace d. 2. — 2 —  
A. S. Maria della Pace d. 2. — 2 —  
A. S. Maria della Pace d. 3. — 3 —  
A. S. Maria della Pace d. 6. — 6 —

Concerti  
A. S. Maria della Pace d. 12. — 12 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —  
A. S. Maria della Pace d. 1. — 1 —

quasi estimo L. 17. 8. — 17. 8. — 17. 8. — 17. 8. —

A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier  
di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161

A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier  
di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161  
A spese di S. Maria della Pace & S. Pietro Venier. — 2 — 161

tale, giusto alla notte del Maestro di Capella, et ordine dell'Eccellentissimo Signor Procurator Cassier. Mandato nella filza al numero 231

A Mattiuzzi osella da	cecchini	6 et d'argento	2
A Valleriano detta	cecchini	6 et dette	2
A Nicola detta da	cecchini	5 et dette	2
A Don Cosmo detta da	cecchini	4 et dette	2
Ad Antonio Vocce osella da	cecchini	3 et dette	2
A Mantoan <sup>13</sup>		ducati	6

#### Concerti

Ad Onofrio albuè	cecchini	2
A Giacometto per violencino	cecchini	1
A Gasparo per detto	cecchini	1
A Bortolo per violetta	cecchini	1
A Nicoletto per detta	cecchini	1
A Pré Vivaldi per violino	cecchini	1
A Bonhomo per detto	cecchini	1
A Sallicola per detto	cecchini	1
questi costorno L. 17,8		

---

cecchini 33 ducati 10.<sup>14</sup>

Il « Pré Vivaldi » di cui si parla nel documento riportato, crediamo sia il nostro don Antonio, anche se a quella data era piuttosto lontano dal sacerdozio: aveva allora poco più di 18 anni, da poco (21 settembre precedente) aveva ricevuto i due ultimi ordini minori (esorcistato e accolitato).<sup>15</sup> Un vecchio modo di dire veneziano suona così: « sul tanto ghe sta anca el poco », e che un semplice chierico sia chiamato « pré », non crediamo costituisca proprio una gran cosa eccezionale.

Come abbiamo ricordato sopra, mancano gli elenchi nominativi per molti, anzi per troppi anni, e quand'anche fosse un abbaglio quello che ci viene offerto dal documento del 1697, non crediamo che si possa escludere a priori che Antonio Vivaldi sia stato mai chiamato come violinista soprannumerario in S. Marco.

\* \* \*

A conclusione di questa nota, crediamo di dover cercare la individuazione dei concertisti nominati nell'ultimo documento, anche se non ci sarà possibile individuarli tutti con sicurezza.

È chiaro che l'oboista Onofrio va identificato con il Penati, che di lì a poco venne assunto come oboista stabile della cappella ducale, con un salario annuo di 40 ducati, portati a 55 nel 1702.<sup>16</sup>

Il Giacometto, grazie anche all'elenco dei nominativi dei « concerti » dell'anno successivo, è individuabile con Giacomo Tanesche, nato nel 1667.

Altrettanto dicasi per il terzo nominativo: Gasparo, è di cognome Rossi, ha la stessa età di Antonio Vivaldi.

I due nominativi che seguono crediamo siano da identificarsi l'uno in Bartolomeo Priori, nato nel 1676, l'altro in Nicolò Negrisioli, nato nel 1670. Il Priori ha due anni più del Vivaldi, otto di più ne ha il Negrisioli, che in data 9 dicembre 1714 venne assunto come « sonador di violetta » nella cappella marciana, nella quale prestò servizio fino al 1757, anno della sua morte.

Incontriamo quindi il Vivaldi, sul quale ci siamo già soffermati, a cui fa seguito il Bonhomo, sul quale non abbiamo altri dati.

Scorrendo ancora i nomi dei concertisti dell'anno successivo, potremmo pensare a Giovanni Maria Bononcini,<sup>17</sup> supponendo che da una errata trascrizione del nome dalla polizza originale, sia venuto fuori Bonhomo storpiando la grafia di Bononcini, che, guarda caso, sarebbe coetaneo del Vivaldi, essendo nato a Modena nel 1678, e quindi coetaneo anche del Rossi e del Sallicola, l'ultimo dell'elenco.<sup>18</sup>

In un elenco di nomi degli iscritti all'arte dei « Sonadori » nell'anno 1727, si incontra un Giovanni Battista Sallicola, d'anni 57, nato quindi nel 1679.

Da quanto si è detto vien da pensare che nel 1696, nell'occasione della ricorrenza del Natale qualcuno (il Legrenzi come maestro di Cappella, o il Procurator Cassier, o i due di comune accordo), abbia voluto « far largo ai giovani ». Che il Legrenzi fosse uno « scopritore di talenti » o non piuttosto il maestro di quei giovani?

\* \* \*

Per gli orchestrali del 1708, il discorso è molto più facile, anche perché la loro individuazione è già stata fatta dalla Selfridge-Field.

L'età degli esecutori è più elevata che non quella del 1696: il più giovane è il Tanesche che già conosciamo, gli altri si avvicinano di più all'età di Giovanni Battista Vivaldi che non a quella di don Antonio. Si tratta di Pasqualino Rossi, nato nel 1657; Piero Ziani è del 1656, e l'ultimo è Gerolamo Personelli del 1659.<sup>19</sup>

<sup>1</sup> FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, Forni, Bologna 1973 (anastatica) 2°, p. 62.

<sup>2</sup> Giovanni Battista Vivaldi venne nominato violinista marciano il 23 aprile 1685, con un salario annuo di 15 ducati, elevati a 25 il 21 agosto 1689, vedi ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (useremo la sigla A.S.V.), *Procuratia de Supra*, Reg. 147, c. 207 (dove viene indicato come Giovanni Battista Rossi) e c. 288 verso.

<sup>3</sup> A.S.V., *Proc. Supra*, Reg. 153, c. 117 verso, in data 30 settembre 1729. I Procuratori di S. Marco permettono che durante l'assenza presti servizio in sua vece Francesco Negri, che a sua volta diventerà violinista stabile marciano il 21 dicembre 1730 (ib. c. 130 verso) subentrando a Giovanni Battista Madonis.

<sup>4</sup> Il Procurator Cassier poteva concedere una licenza di otto giorni « a vo-

ce », mentre doveva darla per iscritto fino a un mese. Per tempi più lunghi bisognava chiederla ai Procuratori che decidevano collegialmente. Assentarsi da Venezia senza la previa licenza comportava il licenziamento. Forse la vittima più illustre per una infrazione del genere è stata il cavalier Biagio Marini che era stato assunto il 23 gennaio 1651 (more veneto, quindi 1652) con lo stipendio annuo di 80 ducati, con l'obbligo di « cantar et sonar ». Il 12 dicembre 1653 venne licenziato appunto per essersi assentato da Venezia senza licenza dei Procuratori marciاني (v. A.S.V., *Proc. Supr.*, Busta 75, proc. 174, fasc. 3, dove si trova il « registro 22 actorum, 1648-1654 » che si credeva perduto e che dovrebbe trovarsi nello stesso fondo archivistico con la indicazione Registro 145, a cc. 84 e 111 verso).

<sup>5</sup> Il Toso è detto anche « da Murano » abitando ivi. Fu nominato violinista marciاني il 24 gennaio 1682 m.v. (= 1683), A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 147, c. 151 verso. Appunto per la sua residenza in Murano il 31 maggio 1718 ottenne la dispensa dalla carica di « Gastaldo » dell'arte dei « Sonadori », v. A.S.V., *Giustizia Vecchia*, busta 107, Reg. 132. Dobbiamo la notizia alla cortesia del Prof. Lino Moretti che ringraziamo. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, p. 305, indica che il Toso prestò servizio fino al 1734.

<sup>6</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 40, Scontro Cassa 1708-1719, i cui fogli non sono numerati, in data 28 febbraio 1708 m.v. (= 1709).

<sup>7</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 147, c. 235 verso. La stessa terminazione venne richiamata esplicitamente in data 28 febbraio 1765 m.v. (= 1766), ib., Reg. 156, c. 93 verso. Nel 1803 era ancora in vigore, come si può rilevare dal registro in Busta 75, proc. 175, nella cui copertina esterna si legge: « Decreti, terminazioni e altre cose spettanti all'appuntatura 1792 ».

<sup>8</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 124, c. 94 verso, in data 29 marzo 1530 sono indicate le regole alle quali deve attenersi il « puntador ».

<sup>9</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 147, c. 209 verso. Il 13 maggio 1714, venne così deciso: « ... perché non si ritrovano, né sono più in uso fagotti, tromboni, et tiorbe, siano per quelli che mancassero sostituiti stromenti ad arco o da fiato usabili che possano servir ad una buona et regolare armonia secondo verrà consigliato dal Maestro di Capella... » ib., Reg. 152, c. 26 verso.

<sup>10</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 135, c. 66.

<sup>11</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 40, alla data.

<sup>12</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 40, Scontro cassa 1708-1719, alle date 20 dicembre 1711 e 30 dicembre 1712. Si tratta di Francesco Maria Veracini.

<sup>13</sup> Nel documento originale è rimasto in bianco il nome di questo cantore del quale è segnata solo la città d'origine.

<sup>14</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 37, Scontro Cassa 1695-1699, le cui facciate non sono numerate.

<sup>15</sup> Per le date del conferimento dei singoli ordini minori e maggiori al Vivaldi, fino al sacerdozio, vedi MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, EdT., Torino 1978, pp. 43-44.

<sup>16</sup> A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 149, c. 74, in data 19 gennaio 1697 m.v. (= 1698), per la assunzione del Penati; per l'aumento di salario, ib., Reg. 150, c. 22 verso in data 2 febbraio 1701 m.v. (= 1702). In una raccomandazione che si trova inserita nella terminazione originale (ib., Busta 5, alla data) si dice che il Penati è « milanese ». In data 3 marzo 1748 (ib., Reg. 155, c. 45 verso), essendo di età avanzata, viene sostituito da Ignazio Siber. Muore a Venezia il 9 dicembre 1752, all'età di circa 90 anni (Arch. Parr. S. Basso, Registro morti IV, 1650-1789, p. 210, attualmente nel fondo archivistico dell'ex parrocchia di S. Marco, presso

la Curia Patriarcale). Dal 23 ottobre 1698, il Penati era stato nominato « piffaro del doge », e per questa ragione il suo nome non compare mai negli elenchi pubblicati da ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Annoted membership of the Venetian Instrumentalist guild 1672-1727*, in R. M. A. *Research chronicle*, N. 9. Nel documento indicato dall'autrice con la lettera F., ma non dalla stessa pubblicato, viene ricordato che i due organisti marciاني, ed i « 6 piffari che vestono con le veste cremesine » (i così detti piffari del Doge) erano esentati dalle « gravezze » che costituivano in massima parte la tangente di imposte che l'arte stessa doveva versare alle casse della repubblica.

<sup>17</sup> Le date nelle quali compare il nome del Bononcini sono riportate da E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental...*, op. cit., p. 304.

<sup>18</sup> Per l'età del Tanesche e degli altri strumentisti scritturati per il Natale dell'anno 1696 vedi E. SELFRIDGE-FIELD, *Annoted membership...*, op. citata, elenco C, datato dall'autrice attorno al 1711. Dall'età indicata in quell'elenco per quello che riguarda i Vivaldi padre e figlio, dei quali si conosce con esattezza l'anno di nascita, crediamo che la datazione di questo elenco sia da fissare all'anno 1704, e con tale approssimazione abbiamo indicato l'età dei nominativi citati nel documento del 1696. Per la nomina del Negrisioli, vedi anche A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 152, c.30. Per la sua morte, vedi ib. Busta 18 (filza 1757); con la semplice data « Dicembre 1757 » c'è infatti un autografo di Giuseppe Saratelli, Maestro di Cappella, nel quale sono elencati i cantori e gli strumentisti che vennero a mancare nel corso dell'anno per morte, o rinuncia, o licenziamento.

<sup>19</sup> Sia lo Ziani che il Personelli vennero assunti il 9 dicembre 1714, v. A.S.V., *Proc. Supr.*, Reg. 152, c. 30, il primo come violinista con ducati 15 annui, l'altro come contrabasso con ducati 25 annui. Negli atti successivi si incontra solo il nome del Personelli in quanto in data 22 luglio 1717 (ib., c. 85 verso) gli viene concesso, con il Lotti ed un basso marciاني (Giuseppe Boschi), una licenza di un anno per andare a Dresda su richiesta del Principe di Sassonia. Dei tre solo il Boschi chiede (e ottiene) una ulteriore proroga di un anno, dopo una prima proroga richiesta dal Lotti e dal Boschi il 27 dicembre 1718 (ib., c. 96 e c. 103). Per la determinazione della loro età vedi nota 17.

## Antonio Vivaldi, a violin player at St Mark's?

F. Caffi (see footnote 1) having stated that Vivaldi played in the orchestra at St Mark's, the article deals with the possibility that this might ever have happened. Vivaldi is not considered likely to have ever, even occasionally, substituted his father, a regular orchestra player, as there were precise orchestra regulations not allowing its members to be substituted without permission. However, Vivaldi's father was fined in 1708, owing undoubtedly to the fact that he had not fulfilled properly his duties.

In spite of the regulations, the habit of engaging extra singers and players for certain services went on, as a document, quoted here to some length, proves. So does also another document, regarding the payments made on occasion of the Christmas service of 1697 to musicians, the list of which is given. Among them is a «Pré Vivaldi» having played the violin, who is thought by the author to be Antonio; although he was not a priest (*Pré*) yet, he was on the way of becoming it, so that the author does not consider exceptional his being called so.

The cautious conclusion is that it is not possible to exclude *a priori* the possibility of Vivaldi's having been asked on some occasion to perform as an extra-player in the St Mark's orchestra.

In the final section the author seeks to identify the other musicians mentioned in the same document as Vivaldi only by their Christian names: Onofrio's last name would be Penati, Giacometto would be Giacomo Tanesche, Gasparo, a certain Rossi, etc. Most of them being young, the author thinks somebody wanted to let some new blood flow into the orchestra, and wonders whether Legrenzi, the conductor, might have been the young men's teacher.

(Summary by David N. Urman)

## La Nuova Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi

*L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e la Casa Editrice Ricordi danno inizio alla Nuova Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi.*

*Verrà data la precedenza:*

- 1. alle opere strumentali scoperte negli ultimi anni e non ancora pubblicate da Ricordi;*
- 2. alle opere vocali sacre e religiose non ancora pubblicate da Ricordi;*
- 3. alle opere vocali profane.*

*È previsto un ritmo di pubblicazione di 6-10 opere all'anno a partire dal 1982.*

*Nel 1979 l'Istituto Vivaldi ha costituito un Comitato editoriale cui ha affidato l'incarico di elaborare le Norme editoriali per l'edizione critica e di sovrintendere alla pubblicazione delle opere vivaldiane.*

*Una prima stesura di tali Norme, curata da Francesco Degrada, Reinhard Strohm e Michael Talbot viene presentata ora in questo numero di « Informazioni e studi vivaldiani ».*

*L'Istituto Vivaldi ringrazia gli studiosi che vorranno far pervenire osservazioni e suggerimenti intesi a rendere le presenti Norme il più rispondenti possibile al fine per le quali sono state elaborate.*

*Del Comitato editoriale dell'Istituto Vivaldi fanno attualmente parte: Denis Arnold, Francesco Degrada, Gianfranco Folena, Peter Ryom, Reinhard Strohm e Michael Talbot.*

## The New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi

*The Istituto Italiano Antonio Vivaldi and the Ricordi publishing house inaugurate the New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi.*

*Precedence will be given to:*

- 1) instrumental works discovered in recent years, and as yet unpublished by Ricordi;*
- 2) sacred and liturgical vocal works not yet published by Ricordi;*
- 3) secular vocal works.*

*A publishing rate of 6 to 10 works a year is foreseen, beginning in 1982.*

*In 1979 the Istituto Vivaldi formed an editorial committee, entrusted with the duty of elaborating the editorial Norms for the critical edition and supervising the publication of Vivaldi's works.*

*A preliminary draft of these Norms, edited by Francesco Degrada, Reinhard Strohm, and Michael Talbot is printed in this number of « Informazioni e studi vivaldiani ».*

*The Istituto Vivaldi wants to thank in advance those scholars who wish to send observations and suggestions so that the present Norms will best respond to the purposes for which they were intended.*

*The present editorial committee of the Istituto Vivaldi is formed by: Denis Arnold, Francesco Degrada, Gianfranco Folena, Peter Ryom, Reinhard Strohm, and Michael Talbot.*

## NORME EDITORIALI

### *Introduzione*

La nuova edizione delle opere di Antonio Vivaldi pubblicata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi in collaborazione con la Casa Ricordi, si propone di presentare un testo che risponda ai più rigorosi criteri musicologici e critici e che, nel contempo, possa soddisfare le esigenze della prassi esecutiva.

A tale scopo sono state redatte le seguenti Norme editoriali cui dovranno conformarsi i curatori dei singoli volumi. Le norme potranno essere modificate nel corso dell'edizione su iniziativa del Comitato Editoriale o attraverso uno speciale accordo tra il Comitato stesso e il curatore di un'opera.

### *Programma di lavoro*

Il Comitato Editoriale decide anzitutto quali opere debbano essere scelte per la pubblicazione, come devono essere eventualmente raccolte in volume e secondo quale ordine devono essere pubblicate. Nella prima fase dell'edizione verrà data priorità alle composizioni di Vivaldi non disponibili in edizione moderna, con particolare riferimento a quelle mancanti nell'edizione delle opere vivaldiane pubblicata da Casa Ricordi. Saranno prese in considerazione per i primi volumi anche le opere edite in versioni notevolmente difformi dagli originali e lavori di particolare importanza sotto il profilo stilistico e storico.

### *Criteri generali dell'edizione*

Il lavoro di edizione ha come fine primario la pubblicazione delle composizioni in partitura. La pubblicazione delle parti separate o di riduzioni (per esempio degli spartiti per canto e pianoforte) è lasciata alla discrezione dell'editore. Il Comitato Editoriale dovrà tuttavia essere consultato nel caso si presentino problemi attinenti alla prassi esecutiva o alla correttezza del testo. L'editore ha la facoltà di ripubblicare separatamente opere in origine riunite in volumi comprendenti più composizioni, o — viceversa — di riunire in un unico volume lavori pubblicati in origine separatamente. Tutte le pubblicazioni edite a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi devono contenere una Prefazione generale e le Note (comprendenti un Apparato critico) riferentisi all'opera o alle opere, comunque vengano pubblicate.

## *Il Comitato Editoriale*

Il Comitato Editoriale è responsabile dell'esattezza, del livello scientifico e della possibilità di utilizzazione pratica dell'edizione. Racoglie e rende disponibili per la consultazione le fonti musicali e letterarie delle opere di Vivaldi che si conservano presso la Fondazione Cini di Venezia. Sceglie i curatori dei singoli volumi e controlla il loro lavoro. I curatori riceveranno le riproduzioni delle fonti sulle quali dovranno basare il loro lavoro, insieme con ogni altra informazione che l'Istituto e il Comitato Editoriale saranno in grado di fornire loro. I curatori dovranno dar notizia al Comitato Editoriale di ogni nuova fonte e di ogni informazione di qualche rilevanza della quale venissero a conoscenza durante il lavoro di edizione.

## *Il curatore*

Il curatore riceverà di norma una copia provvisoria di lavoro dell'opera della quale dovrà fornire la revisione critica. Alla data concordata tra il curatore e il Comitato Editoriale, il primo consegnerà al Comitato stesso il manoscritto dell'opera per la stampa, insieme con le relative Note critiche (vedi sotto). Il Comitato Editoriale controllerà l'opera in tutti i suoi aspetti e la consegnerà all'editore dopo avervi apportato, d'accordo con il curatore, ogni modifica che riterrà necessaria.

## *Bozze di stampa: correzione*

Il curatore riceverà dall'editore due copie delle bozze di stampa (una delle quali già corretta a cura dell'editore) insieme con il suo manoscritto completo delle Note critiche. Dopo aver corretto la copia delle bozze tenendo conto delle correzioni e delle eventuali richieste di chiarimento dell'editore, le rimanderà insieme con il suo manoscritto al Comitato Editoriale. Quest'ultimo procederà a un nuovo riscontro delle bozze che potrà portare ad ulteriori correzioni (naturalmente di dettaglio) e rispedirà il materiale all'editore. Il Comitato Editoriale verificherà sulla seconda bozza che tutte le correzioni siano state eseguite. In casi eccezionali è previsto l'approntamento di una terza bozza.

## *Organizzazione del volume*

Ogni volume, sia che contenga una sola o più composizioni, comprende le seguenti parti:

- a) Frontespizio, che specifichi il contenuto del volume, menzio-

nando il *titolo* (e, se occorre, il *genere*), l'organico, il numero d'Opus originale e i numeri dei Cataloghi Ryom e Fanna (se disponibili), e il nome del curatore. Sul frontespizio dovrà inoltre comparire il nome dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e quello dei membri del Comitato Editoriale.

b) Una *Prefazione generale* in italiano e in inglese (per quanto possibile eguale per tutti i volumi) che descriva nei termini indispensabili alla comprensione della partitura, la tecnica editoriale adottata. Alla Prefazione seguirà una Tavola delle abbreviazioni.

c) Il *testo musicale* della composizione o delle composizioni. Quando è necessario, *Appendici* pubblicate subito dopo la versione base del testo musicale, conterranno varianti significative di tutto il lavoro o di parte di esso.

d) Le *Note critiche*, in italiano e in inglese, che potranno riferirsi sia a singole composizioni, sia (di preferenza, quando il volume conterrà più di una composizione) all'insieme delle opere contenute nel volume. Le Note critiche saranno organizzate di norma in sei paragrafi dedicati a:

1. Una trattazione dell'origine e delle caratteristiche generali della composizione (o delle composizioni).

2. Un elenco generale delle fonti (comprese le fonti letterarie, quando rivestano particolare importanza).

3. Una descrizione di tutte le fonti che il curatore ha collazionato e consultato, comprese le più importanti edizioni moderne.

4. Una relazione e una spiegazione relative alle scelte testuali derivanti dallo stato delle fonti e dalle loro relazioni reciproche e alle tecniche di edizione adottate per composizioni particolarmente problematiche, non previste nella Prefazione generale.

5. Una discussione sulla prassi esecutiva relativa alla composizione o alle composizioni edite.

6. Un Apparato critico dedicato alla lezione originale e alla sua interpretazione. L'Apparato è di norma organizzato su quattro colonne corrispondenti rispettivamente a:

I) movimento / numero di battuta

II) indicazione, attraverso la voce o lo strumento, del rigo


III) fonte o fonti

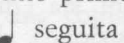
IV) lezione originale e/o commento

Per esempio:

Numero battuta	Voce o strum.	Fonte	Note
I,16	Ob	A	7:Re ♮

significa: I tempo, battuta 16, Oboe, Autografo, la settima nota è un Re bequadro.

Numero battuta	Voce o strum.	Fonte	Note
II,23	VI I	Dlb	4: 

significa: II tempo, battuta 23, Violino primo, Copia della Landesbibliothek di Dresda, la quarta nota:  seguita da una pausa di ottavo.

### *Abbreviazioni*

Le abbreviazioni usate nelle Note critiche e in altre parti dell'edizione dovranno conformarsi all'elenco delle abbreviazioni pubblicato in ogni volume; se ulteriori abbreviazioni fossero necessarie, dovranno essere aggiunte al luogo appropriato nell'elenco generale. Le abbreviazioni devono essere il più possibile chiare e, in particolare, di immediata intelligenza per il lettore italiano e per quello inglese.

### *Note critiche a opere raccolte in un unico volume (o viceversa)*

Se i paragrafi 1/5 delle Note critiche si riferiscono a un gruppo di composizioni raccolte in un unico volume, una versione identica delle Note stesse dovrà essere riprodotta nel caso in cui le medesime composizioni dovessero essere ripubblicate singolarmente. Il criterio inverso si applica nel caso in cui le composizioni pubblicate singolarmente vengano successivamente riunite in un volume unico. In entrambi i casi il criterio da seguire è quello di non sacrificare importanti elementi di informazione quando una composizione è ripubblicata in una nuova veste editoriale. Sono comunque possibili rimandi incrociati all'interno dello stesso volume, per evitare inutili ripetizioni.

### *Riproduzioni fotografiche*

A discrezione del Comitato Editoriale, d'intesa con il curatore, possono essere inclusi nell'edizione dei facsimili, vale a dire riproduzioni fotografiche in bianco e nero dei manoscritti o delle stampe originali.

## Tecniche di edizione (cenni generali)

### *a) Critica del testo*

Le Norme editoriali presuppongono da parte dei curatori familiarità con i principi di critica testuale internazionalmente accettati. I curatori dovranno porre attenzione ai seguenti punti:

#### *1. Il testo musicale*

L'edizione si propone di presentare un testo il più possibile fedele alle intenzioni del compositore così come sono ricostruibili sulla base delle fonti, alla luce della prassi di notazione contemporanea (in particolare delle peculiari abitudini di Vivaldi) e della coeva prassi esecutiva. Se il curatore ritiene che la fonte sulla quale sta lavorando contenga errori, ambiguità, ovvero passi incompleti o mancanti, è suo compito specifico correggere, chiarire o completare il testo nella sua edizione, cercando di ottenere una soluzione chiara e soddisfacente. Solo in casi estremi lascerà aperto un problema, e in tale eventualità dovrà suggerire al lettore e all'esecutore soluzioni possibili. Laddove lezioni diverse siano in contrasto tra loro, il curatore dovrà prendere posizione e informare il lettore circa le ragioni della sua scelta.

#### *2. Rapporto con le fonti*

Il curatore dovrà sforzarsi di offrire un testo dotato di un'interna coerenza in relazione alle fonti. Occorre evitare procedimenti di fusione (cioè la confluenza in una nuova versione sintetica di due o più varianti autentiche): una lezione (che può comunque essere testimoniata da più di una fonte) deve essere scelta come base dell'edizione. Altre lezioni possono essere consultate (ma non sistematicamente collazionate) per il chiarimento di luoghi dubbi o incluse — a titolo di documentazione — in Appendice.

#### *3. Interventi del curatore*

Gli interventi del curatore sul testo musicale, unitamente alle Note critiche, dovrebbero permettere al lettore di ricostruire mentalmente la notazione della fonte principale e delle fonti secondarie collazionate.

#### *4. La fonte principale*

La fonte principale può essere descritta come quella alla quale si fa sostanziale riferimento nella preparazione dell'edizione. (In casi eccezionali, per esempio, quando nessuna fonte presenta il testo in

forma completa, può esservi più di una fonte principale.) Ogni deviazione dell'edizione rispetto alla fonte principale, andrà registrata come tale nel testo stesso o (citando la lezione originale) nelle Note critiche. Delle *fonti collazionate* si registreranno sistematicamente le varianti rispetto al testo accolto dall'edizione (dunque anche rispetto al testo della fonte principale) usando lo stesso metodo utilizzato per la fonte principale o citandole in maniera più succinta. Le *fonti consultate* (che non devono necessariamente concordare totalmente con la fonte principale, [nel senso che possono avere un solo movimento in comune e differire, per esempio, negli altri]) saranno citate, ove occorra, a sostegno di una decisione editoriale. Può esservi inoltre una categoria di *fonti elencate*, alla quale non si farà nessun riferimento specifico nelle Note critiche, a causa della loro inaccessibilità o per la loro mancanza di autenticità. Il curatore chiarirà in quale di queste categorie ciascuna fonte è stata classificata.

### 5. Le altre fonti

È compito del curatore decidere in quale misura dar conto del contenuto della fonte principale e delle altre fonti, e fornire informazioni ulteriori (per esempio sul repertorio del quale una fonte faceva parte). Egli non dovrà omettere informazioni valide per lo studioso o per l'esecutore, ma includerà in maniera più selettiva materiale interessante solo per lo specialista vivaldiano, che si presume debba in ogni caso lavorare sugli originali.

### b) Interventi editoriali

Il curatore distinguerà tra differenti tipi di intervento, che richiedono ciascuno un trattamento specifico.

#### 1. Intervento automatico o traslitterazione

Si applica quando la differenza tra la notazione antica e quella moderna è puramente grafica (per esempio, la forma della chiave di basso, la posizione del gambo delle note a destra o a sinistra), ovvero quando è previsto un preciso sistema di conversione grafica, secondo quanto stabilito nella Prefazione generale (per esempio, nel trattamento degli accidenti).

#### 2. Trascrizione

Molte convenzioni della notazione dell'epoca vivaldiana hanno un equivalente nella notazione moderna, ma non esattamente lo stesso significato o lo stesso peso; talora esplicano una diversa funzione nel sistema della notazione inteso nel suo complesso (per esempio, i segni

dinamici usati per indicare una strumentazione per « solo » o per « tutti », chiavi usate per indicare la derivazione di una parte da un'altra, ecc.). In tali casi, né la conservazione della grafia originale, né la sua sostituzione con un equivalente moderno può dar ragione di tutte le sfumature di senso a un lettore attuale. Quando si sostituisce una convenzione moderna all'uso antico, la grafia originale deve essere segnalata attraverso un riferimento nella Prefazione o nelle Note critiche.

### 3. *Assimilazione orizzontale e verticale*

In realtà si tratta di un tipo particolare di trascrizione, che ricorre con notevole frequenza. In tutti i casi di assimilazione, sia verticale che orizzontale, il lettore deve essere informato della lezione originale mediante l'uso di parentesi rotonde entro le quali sarà posta ogni aggiunta del curatore (indicazioni espressive, esecutive, ecc.) con l'eccezione del testo letterario posto sotto la linea (o le linee) del canto che — ove integrato dal curatore — apparirà stampato in corpo tipografico minore.

### 4. *Varianti*


Si tratterà delle varianti nelle Note critiche, seguendo i principi di collazione e di consultazione sopra descritti. In casi particolari (specie quando sono presenti nella stessa fonte principale) possono essere registrate in note a piè di pagina.

### 5. *Correzioni*

Se nessuna delle fonti sembra offrire un testo corretto, il curatore deve tentare di correggere di propria iniziativa il testo principale. Quando la natura della correzione può emergere chiaramente dallo stesso testo musicale e non vi è pericolo di confusione con aggiunte dovute a processi di assimilazione (per esempio quando un'inflessione cromatica mancante è indicata da un'alterazione tra parentesi posta dinanzi alla nota [o alle note] cui si riferisce), possono essere usati gli stessi segni stabiliti per gli interventi del curatore. Quando la natura della correzione non può essere indicata in maniera soddisfacente nella partitura (per esempio quando un'alterazione omessa inavvertitamente nella fonte non può essere introdotta nello stesso punto in una partitura concepita secondo le convenzioni moderne, poiché un precedente accidente nella stessa battuta lo renderebbe ridondante) o quando può generarsi confusione con il processo di assimilazione, occorre darne notizia nelle Note critiche.

## 6. Ulteriori convenzioni editoriali

Oltre a quelle sopra menzionate (parentesi tonde e corpo di stampa minore), si usano le seguenti convenzioni editoriali:

I) linee tratteggiate  per legature di articolazione e di valore aggiunte dal curatore;

II) semiparentesi quadre  $\lceil \rceil$  per il testo di un rigo derivato in modo esplicito (mediante abbreviazione) o implicito da un altro rigo. Nel testo o nelle Note critiche verrà riportata in forma normalizzata l'abbreviazione. Poiché tutto il testo tra semiparentesi quadre è per definizione riferibile a un intervento del curatore, ogni ulteriore segno editoriale diviene superfluo, anche se per avventura è presente nella parte da cui il testo è derivato. Le semiparentesi quadre possono essere usate in maniera analoga per il testo letterario;

III) note più piccole per la realizzazione del basso continuo per strumento a tastiera.

Nella Prefazione generale si darà conto delle forme e dei simboli usati negli interventi editoriali.

## 7. Interventi del curatore non segnalati nell'edizione

Il curatore si sforzerà di offrire un testo che appaia il più possibile « pulito » alla lettura. In alcuni casi particolari, menzionati nella Prefazione generale, non è necessario registrare gli interventi del curatore sul testo, a meno che questi non decida altrimenti sulla base di fondate considerazioni.

I casi sono i seguenti:

I) Quando viene aggiunta una legatura tra l'appoggiatura e la nota principale. Questa regola vale anche nel caso di gruppi di note con funzione di appoggiatura.

II) Quando segni di articolazione (per esempio punti di staccato) sono aggiunti a una serie di segni simili per assimilazione, sulla base di inequivocabili indicazioni della fonte.

III) Quando viene completato un testo letterario sottostante alla musica (eccetto quando lo si ricava da un'altra parte).

IV) Quando la punteggiatura è corretta, normalizzata o modernizzata; lo stesso vale per l'ortografia e l'uso delle maiuscole.

V) Quando abbreviazioni comunemente usate vengono sciolte.

VI) Quando pause di un'intera battuta mancanti nella fonte vengono aggiunte, e non c'è alcun dubbio che una parte del testo musicale sia stata inavvertitamente omessa.

VII) Quando vengono introdotti dal curatore segni ritmici indicanti modalità di esecuzione.

## Tecniche di edizione (cenni specifici)

### 1. *Titolo delle opere*

Nel titolo delle opere occorre indicare il genere e l'organico (ma non la tonalità). Così: Concerto RV 763 "L'Ottavina", per violino principale, due violini, viola e basso. Termini generici (per esempio: archi) e termini con implicazioni anacronistiche (per esempio: orchestra) devono essere evitati. Nelle composizioni vocali di breve estensione quali cantate, mottetti ed inni, l'incipit testuale viene usato come titolo.

### 2. *Ordine delle parti nelle partiture*

L'ordine delle parti vocali e strumentali nella partitura segue la prassi moderna: le parti vocali devono tuttavia essere stampate tra le parti superiori degli archi (violini e viole) e il basso. Strumenti che suonano all'unisono per un'intera composizione o durante una sezione di essa possono essere stampati su un unico rigo. Nei casi in cui uno strumento a fiato (per esempio un oboe) raddoppia uno strumento ad arco (per esempio il violino I), il rigo è predisposto per quest'ultimo. L'ordine degli strumenti della partitura originale, se è diverso da quello adottato nell'edizione, deve essere segnalato nelle Note critiche.

### 3. *Parti all'unisono o all'ottava*

Quando parti notate su un rigo sono temporaneamente all'unisono o all'ottava con una parte notata su un altro rigo, e l'originale, anziché scrivere per esteso il testo musicale, lascia il rigo vuoto indicando (come in genere avviene) il metodo di derivazione (per esempio « colla parte »), l'edizione presenterà il testo musicale completo in tutte le parti, usando le semiparentesi quadre (  $\lceil$   $\rceil$  ) per indicare l'inizio e la fine dei passi derivati. Una forma normalizzata e scritta per esteso dell'abbreviazione (in corpo minore se aggiunta dal curatore) dovrà apparire all'inizio di tale passaggio, o dovrà essere nelle Note critiche. Un trattamento simile sarà riservato al testo letterario derivato da altre parti.

### 4. *Eventuale modifica dell'organico*

Il numero, l'attribuzione vocale o strumentale e l'ordine dei rigi dovrà rimanere costante durante una composizione o una sezione di essa chiaramente definita. Quando la fonte indica un cambiamento di organico (la soppressione o l'aggiunta di strumenti, il passaggio dal

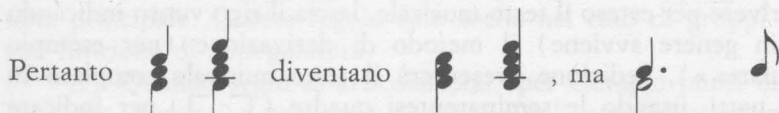
solo al *tutti* o viceversa) per mezzo di un'abbreviazione, l'edizione può seguire lo stesso sistema.

### 5. Notazione d'effetto e trasposizioni d'ottava

La notazione d'effetto dell'originale (per il violone, il flautino, il corno) deve essere mantenuta nell'edizione. Occorrerà specificare nelle Note critiche l'intervallo di trasposizione dei singoli strumenti, ad eccezione del violone (= contrabbasso). Anche le parti in suoni reali dei corni devono essere identificate e segnalate come tali, per evitare ogni possibile confusione con le parti dei corni scritte in notazione d'effetto. Parti in notazione di « bassetto » (violini, viole, clarinetti, chalumeaux, ecc., notati in chiave di basso) devono essere trascritti nelle chiavi normali (di violino o di contralto) e nell'ottava appropriata (che, con l'eccezione delle parti di viola « alla bassa », è all'ottava superiore). Il tipo di notazione originale deve essere registrato nelle Note critiche.

### 6. Scrittura polifonica o accordale

Quando un rigo comprende una scrittura polifonica o accordale per uno strumento (per esempio il violino o la mano destra dell'organo), si useranno, ove possibile, le moderne convenzioni nell'apposizione dei gambi delle note. Quando nella fonte è manifestamente richiesta una differenziazione del valore ritmico e dunque della scrittura delle singole parti (anche se in molti casi è una notazione più « psicologica » che tecnicamente realizzabile, o una notazione scelta per la sua chiarezza), deve essere mantenuta.



è mantenuto come sta. Note munite di trillo devono sempre avere gambi separati. Note prive di gambo (in accordi di tre o quattro note) devono essere congiunte da un gambo alla relativa nota superiore o inferiore. Pause riferentisi a singole linee melodiche non devono essere aggiunte se il testo è chiaro anche senza di esse. Arpeggi scritti nell'originale in forma di accordi possono essere lasciati nella loro forma originale se semplicemente proseguono un disegno iniziato dal compositore o (con la dovuta spiegazione nelle Note critiche), dal curatore: la parola « segue » in corpo minore chiarirà la continuazione dello stile d'esecuzione arpeggiato.

## 7. Il basso continuo e la sua realizzazione

Il basso continuo per strumento a tastiera è notato nell'edizione su due righe. Il rigo superiore contiene la realizzazione del curatore (da non intendersi tout-court come una parte per la mano destra, dato che alcune note potranno legittimamente essere intese per la mano sinistra dell'esecutore). Il rigo inferiore che, in quanto parte di basso si riferirà spesso non solo agli strumenti del continuo, ma a tutti gli strumenti gravi dell'orchestra, avrà tutte le numeriche del basso esistenti nell'originale stampate sotto di esso. Queste numeriche devono essere corrette se necessario, ma non bisognerà aggiungerne di nuove da parte del curatore. Le alterazioni saranno apposte davanti alle numeriche cui si riferiscono e i tratti trasversali indicanti l'alterazione cromatica di una nota (♭) dovranno essere sostituiti da diesis o dal bequadro corrispondenti. Nel caso vengano pubblicate separatamente parti d'orchestra, la parte unica di *basso* o *basso continuo* (organo, ecc.) dovrà essere stampata con le numeriche, in modo da rendere possibile agli esecutori di strumenti a tastiera (e ad altri, come suonatori di arciliuto, ecc.) di improvvisare un accompagnamento indipendentemente dai suggerimenti del curatore.

## 8. Strumentazione del basso continuo

Attenzione particolare deve essere riservata alla strumentazione della parte del basso (e a quella del violoncello, se separata) nel caso di alternanza tra solo (continuo) e tutti (orchestra). Le Note critiche spiegheranno che la funzione e la specifica strumentazione del continuo sono indicate dall'abbreviazione « solo », l'intervento dell'orchestra dall'abbreviazione « tutti », entrambe stampate in corpo minore se agiunte dal curatore.

## 9. Indicazione della strumentazione di una composizione o di parti di essa

All'inizio di una composizione o di una sezione nuova e con diversa strumentazione, i nomi degli strumenti devono essere indicati per esteso e al singolare (per esempio « violino I » e non « violini I »). Quando questi nomi sono stati aggiunti dal curatore o costituiscono qualcosa di più di una semplice normalizzazione e dello scioglimento di una designazione originale abbreviata (per esempio quando « violino I/II » o anche « violini I e II » sostituisce l'originale « tutti i viol.<sup>1</sup> ») le Note critiche devono fornire delucidazioni (ciò che può essere spesso fatto opportunamente quando viene citato l'elenco degli strumenti).

### 10. *Grafte e staffe*

Per quanto riguarda l'uso delle grafte ( { ) e delle staffe ( [ ) si seguiranno le convenzioni moderne, usando le grafte per unire i righi degli strumenti a tastiera, le staffe per raggruppare strumenti melodici (per esempio le parti dei due violini e della viola). Non è prevista l'unione delle grafte e delle staffe (per esempio per le parti dei due violini, già uniti con una staffa a quella della viola).

### 11. *Estensione delle stanghette di battuta*

Le stanghette di battuta attraversano i righi solo quando questi ultimi sono uniti da una staffa o una graffa. Nelle parti vocali le stanghette non oltrepassano i singoli righi, in modo da non interferire con il testo letterario.

### 12. *Numerazione delle battute*

In ogni movimento la numerazione inizia da 1.

I numeri di battuta appaiono in corpo tipografico minore sopra il rigo superiore ogni dieci battute. Quando la partitura è composta da più di cinque righi i numeri di battuta appariranno inoltre sopra il rigo della mano destra del cembalo (o dell'organo).

### 13. *Armature di chiave e chiavi*

Le armature di chiave sono modernizzate per intere composizioni o per singoli movimenti e l'armatura di chiave originale è segnata nelle Note critiche. L'edizione usa le seguenti chiavi: per le parti strumentali le chiavi di violino, la chiave di contralto, di tenore e di basso secondo il corrente uso moderno; per le parti vocali, la chiave di violino, la chiave di violino-tenore (una chiave di violino con il numero 8 posto sotto l'estremità inferiore) e la chiave di basso. Poiché la sostituzione della chiave originale con una chiave moderna costituisce una trascrizione piuttosto che una traslitterazione, le chiavi originali e/o i cambiamenti di chiave devono essere registrati nelle Note critiche.

### 14. *Le alterazioni*

Speciale cura richiede il trattamento delle alterazioni. Poiché la notazione del primo Settecento usa convenzioni diverse rispetto a quelle entrate in uso a partire dal 1780 ca. per quanto si riferisce alla perdurante validità di un'alterazione di una nota nei confronti di note successive della stessa altezza, la prima operazione del curatore sarà una traslitterazione, consistente nel sopprimere alcuni accidenti pre-

sentì nell'originale e di introdurne altri mancanti. Questa operazione viene eseguita automaticamente: la soppressione di accidenti non è registrata e i nuovi accidenti si introducono senza parentesi.

Il curatore dovrà dunque decidere se — in base alle sue specifiche convenzioni — la fonte trascura, omettendo delle alterazioni, di indicare un'inflessione cromatica. Quando si danno casi di questo genere (che possono avere diverse cause: trascuratezza, caso, deliberata trasgressione a una regola) il curatore dovrà reintrodurre l'inflessione cromatica mettendo tra parentesi le alterazioni relative (che naturalmente seguiranno le convenzioni moderne). Ci saranno casi nei quali nessuna ulteriore alterazione potrà essere inserita nel testo musicale, in quanto la nota da alterare è già interessata dallo stesso accidente comparso in precedenza nella stessa battuta o in una armatura di chiave modernizzata. In tal caso l'omissione dell'accidente nella fonte deve essere registrata nelle Note critiche. Il principio guida per il curatore deve essere il seguente: è l'inflessione cromatica ad essere presente o meno nella fonte o a dover essere aggiunta dal curatore, non l'alterazione in quanto tale.

Per maggior chiarezza viene allegata alle Norme editoriali una Appendice con esempi di trattamento degli accidenti da parte del curatore.

Gli accidenti di precauzione dovranno essere usati con estrema parsimonia. La notazione originale può contenere accidenti che — secondo le sue convenzioni — possono essere di precauzione, piuttosto che obbligatori. Se sono giudicati in questa luce dovranno comparire come accidenti ordinari, senza parentesi. Se l'accidente di precauzione è aggiunto dal curatore, deve essere posto tra parentesi (con l'eccezione del rigo superiore della parte del continuo per strumenti a tastiera e di quanto incluso tra semiparentesi quadre). Si useranno parentesi rotonde per differenziare materiale esistente nella fonte dagli interventi del curatore. (In edizioni che usano parentesi quadre per indicare un intervento del curatore, le parentesi rotonde possono avere una differente funzione, ed essere usate per denotare simboli di precauzione; ma in queste Norme editoriali il criterio seguito è un altro.)

### 15. *Il Da Capo*

Le ripetizioni del Da Capo possono essere trattate in due modi:

I) Scrivendo per esteso il testo ripetuto e descrivendo le indicazioni del manoscritto originale nelle Note critiche.

II) Mantenendo l'indicazione « Da Capo » e non scrivendo per esteso il testo ripetuto.

La prima soluzione è la più indicata per il ritornello di apertura

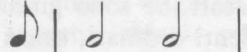
in un movimento di concerto. La seconda per la sezione « A » di un'aria. Qualora la ripetizione non avvenga in maniera diretta e integrale (per esempio quando occorra inserire misure mancanti, rimuovere battute superflue, abbreviare o comprimere il testo), il curatore dovrà adottare una soluzione che fornisca al lettore (e all'esecutore) un testo eseguibile e che dia adeguatamente conto della lezione originale.

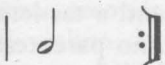
#### 16. *Indicazioni di misura*

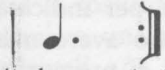
Le indicazioni originali di misura devono essere mantenute. La tipica abbreviazione di Vivaldi: « 3 » per  $3/4$  o  $3/8$  deve essere fornita del denominatore appropriato, mentre la forma originale dovrà essere registrata nelle Note critiche.

#### 17. *Battute e misure*

Le stanghette di battuta devono essere riprodotte secondo le indicazioni della fonte (o delle fonti) con l'eccezione delle stanghette omesse alle voltate di pagina, che dovranno essere reintegrate. Questo significa che in movimenti in misura C o  $\mathcal{C}$  possono esservi battute contenenti 2 ovvero 8 invece dei normali 4 tempi di semiminima; similmente una battuta di  $3/8$  a volte può contenere in tutto tre semiminime anziché tre crome. Le battute potranno essere così il doppio o la metà del loro valore normale; altre frazioni devono essere evitate, inserendo pause o riducendo il valore di durata delle note. Così,

una sezione ritornellata che inizia C  e finisce

 dovrà essere emendata alla fine nel modo seguente:



 così che la battuta finale prima del ritornello consti di due semiminime piuttosto che di due semiminime e mezzo. Ovviamente la lezione originale dovrà essere registrata nelle Note critiche.


#### 18. *Ritmi inesatti*

Ritmi matematicamente inesatti all'interno della battuta devono essere normalizzati e i valori originali devono essere registrati nelle Note critiche, a meno che (e questo vale soprattutto se la soluzione è problematica) possa essere istruttivo per il lettore avere la forma originale nel testo; la correzione del curatore sarà data allora per mezzo di segni ritmici sopra il rigo o nelle Note critiche.

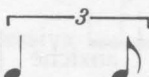
### 19. Terzine

Il numero « 3 » per una terzina (tra parentesi tonde se aggiunto dal curatore), sarà collocato sempre alla fine dei gambi delle note

(cioè:  e non ) e non sormontato da una legatura di

terzina; potrà essere omesso dopo la prima apparizione, sino a che sarà contraddetto da un gruppo di due note (per esempio )

dopo il quale dovrà essere di nuovo introdotto. Quando i ritmi sono indicati in maniera semplificata o stilizzata (per esempio se l'uno o l'altro dei gruppi ritmici sopra citati dovesse essere eseguito per assi-

milazione orizzontale o verticale: ) il curatore può indi-

care le modalità di esecuzione sovrapponendo segni ritmici nel modo seguente:



### 20. Interpretazione ritmica

Se il curatore ha dubbi sull'interpretazione ritmica, o ritiene possibile sia un'interpretazione « letterale », sia un'interpretazione « per assimilazione », potrà sovrapporre ai segni ritmici la parola « ossia »:



Per evitare la moltiplicazione dei segni ritmici, una volta stabilito un modello, questi potranno essere omessi o sostituiti con la parola « etc. » subito dopo l'ultimo segno, sino a che diverrà necessario (se lo diviene) reintrodurli.

### 21. Legature di valore

Note legate nell'originale potranno essere sostituite nell'edizione da note singole di valore corrispondente (o viceversa) senza annota-

zione, se in questo modo il risultato appare graficamente più pulito e regolare. Similmente, note legate della stessa altezza potranno essere sostituite da un'unica nota di valore corrispondente. Il fatto che nella notazione del primo Settecento si leghino con frequenza note della stessa altezza (per esempio minime nel basso di un recitativo), mentre la notazione moderna usa singole note di valore doppio (semibreve) ha più a che fare con esigenze di chiarezza (richiamando alla mente la posizione delle note al loro « punto mediano di risonanza » e il tipo di legature « a ferro di cavallo » anziché « ad arco ») piuttosto che con ragioni di semantica musicale.

## 22. Note e pause puntate

I doppi punti non devono essere usati nel testo musicale, anche se possono essere utilizzati nei segni ritmici aggiunti dal curatore.

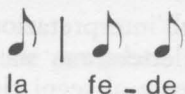
Non devono essere usate pause col punto; cioè, in una misura di

6/8: | ♪ ♪ ♪ | anziché | ♪: ♪: |.

## 23. Tratti di unione delle note

I tratti di unione delle note possono essere corretti secondo l'uso moderno, senza necessità di annotazioni. Se il curatore ravvisa un significato particolare nel modo con il quale nell'originale sono uniti i gambi delle note, può conservarne l'aspetto grafico e/o commentarne il significato nelle Note critiche.

Nelle parti vocali, singole note cantate su singole sillabe devono avere gambi separati:



Melismi cantati su note provviste di gambi congiunti da un unico tratto di unione non richiedono segni di fraseggio o legature.





Ma se due o più gruppi di note legati ciascuno da un unico tratto di unione o una combinazione di note congiunte da un unico tratto e di note singole (ovvero in parte congiunte e in parte no) fanno parte di

un melisma, occorre usare un segno di fraseggio per definire l'estensione del melisma stesso:



#### 24. Segni dinamici, di articolazione e di arcata

L'intervento del curatore in materia di segni dinamici, di articolazione e di arcata deve essere cauto, e deve essere accompagnato da un rimando alle Note critiche ovvero avvenire tacitamente, come indicato più sopra. In particolare, l'assimilazione orizzontale non deve essere applicata in maniera tanto meccanica da precludere la possibilità di una variazione intenzionale (per esempio se lo stesso disegno ha

un'arcata  e un'arcata successiva , la differenza può essere intenzionale).

#### 25. Abbellimenti

Abbellimenti normalmente previsti dalle convenzioni esecutive (per esempio i trilli che precedono le cadenze) devono essere aggiunti dal curatore, tra parentesi rotonde, se mancano nella fonte. Se la fonte indica una cadenza (con una pausa o con la prescrizione: « qui si ferma a piacimento »), nelle Note critiche si dovrebbe sottolineare la necessità di eseguirla. Tuttavia non si richiede al curatore di fornirne un modello.

#### 26. Il testo letterario

L'ortografia e la punteggiatura del testo letterario devono essere corrette secondo le convenzioni moderne, senza rimandare alle Note critiche. Non è richiesta tuttavia una normalizzazione attraverso un processo di assimilazione orizzontale; le forme « vuo' » e « vo' » possono per esempio coesistere come nell'originale. Le lettere maiuscole devono essere limitate ai nomi propri e alle lettere iniziali di frasi o di versi. Quando una parte del testo all'interno di un verso è ripetuta, si può non ripetere la maiuscola iniziale: « Io son qual navicella, qual navicella, *io* sono qual navicella... ». Viceversa quando si torna al verso iniziale, si deve reintrodurre la maiuscola: « Io sono qual navicella, qual navicella, *In* grembo alle tempeste, *in* grembo alle tempeste, alle tempeste. *Io* sono, io son qual navicella... ».

## 27. Le fonti del testo letterario

In presenza di più fonti relative al testo letterario (per esempio il testo scritto sotto la musica di un melodramma e il testo del libretto relativo), si applica la stessa distinzione tra fonte principale, fonti collazionate, fonti consultate e fonti semplicemente elencate. In lavori vocali di grande respiro (per esempio nei melodrammi), una sezione specifica delle Note critiche può essere dedicata al testo letterario. Di norma, il testo scritto in partitura sotto la musica deve essere considerato come la fonte letteraria principale, in quanto, anche se di qualità inferiore (da un punto di vista strettamente letterario) al testo del libretto a stampa, ha una relazione assai più stretta con la musica e pertanto appare preferibile in casi di seria discrepanza tra le due fonti.

## Appendice

### *Trattamento editoriale delle alterazioni*

Il metodo da adottare si fonda su tre principi:

1. L'indicazione dell'inflessione cromatica nelle fonti originali della musica di Vivaldi, segue criteri fissi universalmente diffusi al tempo del musicista. Tali principi, tuttavia, non sono uguali a quelli applicati nella notazione musicale a partire dal 1780 circa.

2. Compito del curatore non è di segnalare dove il suo intervento ha comportato l'aggiunta o l'eliminazione di alterazioni *per sé*, quanto piuttosto di rendere esplicita l'introduzione di un'inflessione cromatica non indicata (o non sufficientemente indicata) nella fonte originale.

3. Il metodo deve essere tale da consentire al lettore — attraverso l'esame del testo e delle Note critiche — di ricostruire *nelle sue linee essenziali* l'aspetto della fonte originale.

### *1. Scelta dell'alterazione*

Le fonti dell'epoca di Vivaldi talora usano un diesis o un bemolle in casi nei quali la notazione moderna farebbe uso di un bequadro. Similmente, talora si usa un semplice diesis o bemolle in aggiunta a un diesis o a un bemolle già presenti nell'armatura di chiave dove la notazione moderna userebbe un doppio diesis o un doppio bemolle. Il curatore dovrà usare la forma moderna appropriata, sia nel testo musicale, sia nelle lezioni originali accolte nelle Note critiche. Le lezioni originali andranno comunque descritte nelle Note critiche o nella Prefazione generale.

## 2. Collocazione e ripetizione delle alterazioni

Sia la notazione antica, sia quella moderna antepongono un'alterazione a una nota per modificarla cromaticamente. Differiscono tuttavia per quanto si riferisce ai rapporti dell'alterazione con le note successive della stessa altezza. Nella notazione moderna, un'alterazione mantiene la propria validità sino alla fine della battuta, a meno che venga neutralizzata da un'altra alterazione. Nella notazione antica, invece, un'alterazione mantiene la propria validità per ripetizioni della stessa nota non interrotte da altre note di diversa altezza, indipendentemente dalla stanghetta di battuta (una breve pausa non costituisce in questo contesto una « interruzione »). Così, mentre la notazione moderna ha:



la notazione antica ha:



1 (b) sarà edito come 1 (a), essendo una semplice traslitterazione che non richiede nessuna decisione specifica da parte del curatore.

## 3. Annullamento delle alterazioni

La notazione moderna annulla le alterazioni sia mediante l'interposizione della stanghetta di battuta, sia inserendo un nuovo accidente. La notazione antica annulla un'alterazione semplicemente discostandosi dalla nota originale. Così, dove la notazione moderna ha:



la notazione antica ha:

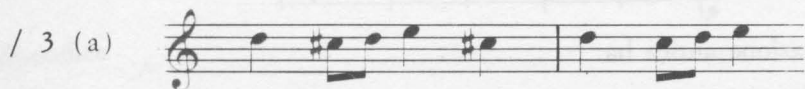


Nell'edizione, 2 (b) è traslitterato come 2 (a). Deve essere sottolineato che nelle fonti del primo Settecento alterazioni con funzioni di annullamento compaiono spesso quando l'annullamento stesso è già

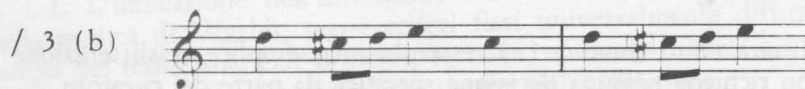
stato effettuato dal movimento della melodia verso una nota diversa: la migliore soluzione sta nell'interpretarli come accidenti di precauzione, sebbene, in termini storici, li si possa considerare come un primo stadio del superamento delle vecchie regole nella direzione di quelle moderne.

#### 4. Omissione accidentale di alterazioni

Gli scrittori di musica del tempo di Vivaldi, come i loro colleghi moderni, tralasciavano spesso gli accidenti per errore. Quando il curatore ritiene che una nota dell'originale debba avere un'inflessione cromatica, anche se la notazione non lo indica, deve includere l'inflessione stessa nel testo da lui edito. Quando ciò può esser fatto aggiungendo un'alterazione, quest'ultima viene racchiusa tra parentesi *ronde* (NB). Così, la notazione originale:

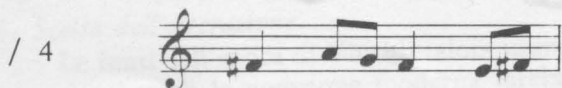


diviene, nell'edizione:



Si noti che un'alterazione tra parentesi indica come aggiunta dal revisore non solo l'inflessione cromatica della nota alla quale è premezza, ma quella di tutte le note della stessa altezza comprese nel resto della battuta, che, secondo le convenzioni moderne, rientrano sotto la sua influenza.

In un caso come quello dell'esempio 4, il curatore deve rendere esplicito il fatto che l'originale prescrive l'alterazione del *primo* e del *terzo fa*, ma per sbaglio tralascia di alterare il secondo:



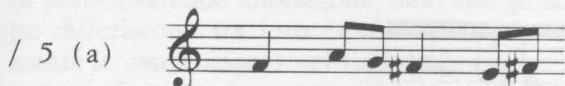
Ciò può avvenire offrendo un'edizione *come se* il secondo diesis fosse presente nell'originale (cioè solo il primo *fa* avrà un diesis senza parentesi) e indicando nelle Note critiche: « La nota 4 non è diesizzata ».

La stessa soluzione avrebbe dovuto essere adottata se nel testo non fosse stato presente il terzo *fa* diesis, poiché non si pone per il

curatore il problema di introdurre (tra parentesi) un'alterazione davanti a una nota già interessata da un accidente originale presente nella stessa battuta.

Tuttavia il curatore può far *sequire* a un'alterazione da lui introdotta, un'alterazione presente nell'originale.

Così, l'originale



appare nell'edizione come



C'è sempre la tentazione, per un curatore, di leggere la fonte originale alla luce delle attuali convenzioni grafiche; bisogna pertanto porre molta attenzione che l'assenza di alterazioni essenziali per la notazione originale, ma superflue in base alle regole moderne, sia riconosciuta e trattata di conseguenza nell'edizione.

### 5. Scelta erronea delle alterazioni per disattenzione

Quando l'originale prescrive una inflessione cromatica errata con la scelta di un'alterazione sbagliata (per esempio un diesis in luogo di un bequadro), il curatore deve comportarsi come se l'alterazione fosse esatta e segnalare l'errore nelle Note critiche, con un commento del tipo: « La nota 3 ha un diesis ».

Le alterazioni devono essere descritte nella forma normalizzata (vedi Sez. 1: Scelta dell'alterazione).

### 6. Alterazioni collocate in posizione erronea o scambiate di posto

Nelle fonti originali talora le alterazioni compaiono in luoghi nei quali la lezione pensata dal compositore non richiede alterazione alcuna — cioè il mantenimento dell'alterazione dà un risultato musicale *errato*. (Tali alterazioni non vanno confuse con quelle descritte nella Sez. 7, le quali, anche se ridondanti, sono corrette rispetto alla nota cui si riferiscono.) Alterazioni di questo tipo non devono essere inserite dal curatore nel testo musicale, ma semplicemente registrate nelle Note critiche.

Tuttavia bisogna fare attenzione che queste alterazioni non siano scambiate di posto (che non siano cioè alterazioni che avrebbero

dovuto essere anteposte a una nota adiacente, un errore molto frequente nella musica incisa); ovvero figure del basso cifrato erroneamente usate come alterazioni anteposte alle note. In casi di questo genere, l'intervento del curatore deve essere segnalato nelle Note critiche.

Così, un passo che nella fonte appare in questo modo:



può essere reso come:



con il commento seguente: « Il diesis che avrebbe dovuto apparire prima della nota 5, appare per errore dinanzi alla nota 6 ».

### 7. Accidenti di precauzione

La fonte può contenere alterazioni che, poiché non sono strettamente richieste dal suo sistema di notazione, possono essere considerate come accidenti di precauzione. Possono essere accettate o eliminate secondo il giudizio del curatore (in molti casi coincidono con gli accidenti richiesti necessariamente dalla notazione moderna e pertanto devono essere obbligatoriamente riprodotte). Accidenti di precauzione introdotti dal curatore, allo scopo di servire di guida al lettore o all'interprete, devono essere limitati al minor numero possibile. Quando si decide di usarli, devono apparire in parentesi rotonde, con le seguenti eccezioni:

I) nel rigo superiore dello strumento a tastiera contenente la realizzazione del continuo (che risale *in toto* al curatore).

II) in passaggi derivati, contrassegnati da semiparentesi quadre (che risalgono anch'essi *in toto* al curatore):

### 8. Eccezioni

Nelle sezioni 2. e 3. di questa Appendice, sono stati definiti i principi fondamentali che regolano l'apposizione e la ripetizione delle alterazioni nella notazione dell'epoca di Vivaldi. Tuttavia, si danno molte situazioni tipiche nelle quali l'alterazione non compare, anche se, seguendo la normale applicazione di questi principi, sarebbe richiesta la sua presenza. L'alterazione è in questi casi soppressa perché nel *conte-*

sto l'inflessione che rappresenta è data per scontata. Alcune di queste eccezioni alla regola generale risalgono alla notazione prebarocca; altre sembrano prefigurare il sistema moderno. Anche se in teoria sarebbe opportuno includere le varie eccezioni in forma di regole supplementari e distinguere tra le alterazioni omesse dalla fonte solo per errore e quelle omesse per l'applicazione di una licenza rispetto alle regole, in pratica sarebbe impossibile, dato che gli scrittori di musica del tempo differiscono tra loro (mostrando spesso di interpretare personalmente le convenzioni) nel riconoscimento e nell'applicazione delle eccezioni. Pertanto la nuova edizione critica delle opere di Vivaldi non può distinguere nel suo apparato critico tra le varie cause presunte relative alla mancanza di un'alterazione; puro errore, pigrizia, uso consapevole di un'eccezione alla regola, ecc. Tutto quello che si può fare è di puntualizzare nella Prefazione generale le varie possibili ragioni per le quali nella fonte possono essere assenti le alterazioni.

I curatori devono essere, in ogni caso, consapevoli delle eccezioni alle regole, in modo da interpretare in modo corretto il testo.

Queste sono le tre principali categorie di eccezioni:

1) L'alterazione è soppressa in una nota collocata all'ottava (giusta) rispetto alla nota alterata:

Anziché:



troviamo:



II) All'interno di un gruppo di note che occupa un'intera battuta e che si presenta come l'elaborazione di una singola nota o di un singolo accordo, la ripetizione di un'alterazione può essere omessa.

In luogo di:



troviamo:



III) Le inflessioni possono essere corrette senza la presenza di un'alterazione per evitare un intervallo aumentato o diminuito (generalmente una seconda o una terza)

In luogo di:



troviamo:



In luogo di:



troviamo:



Per converso, quando intervalli aumentati o diminuiti sono espressamente voluti dal compositore, entrambe le note costitutive dell'intervallo sono generalmente fornite di alterazione. Quest'uso prova il peso dell'eccezione alla regola (III).

### 9. *Figure del basso*

Le presenti Norme editoriali non prevedono l'integrazione di figure della fonte originale, nemmeno per analogia. Tuttavia, figure delle quali sia stato inavvertitamente ommesso un simbolo indicante l'innalzamento o l'abbassamento di un semitono, possono essere corrette premettendovi un'alterazione tra parentesi.

### 10. *Armature di chiave modernizzate*

L'uso di un'armatura di chiave aderente alle convenzioni moderne non comporta alcun problema di edizione del testo musicale, dal momento che compito del curatore non è quello di indicare dove ha introdotto o abolito alterazioni *per sé*, quanto piuttosto dove ha introdotto o abolito un'inflessione cromatica. Tutti i rimandi delle Note

critiche che citino lezioni originali, danno per scontata l'armatura di chiave originale.

L'uso di accidenti riferiti alla terza del basso nel basso figurato comporta tuttavia qualche problema.

Supponiamo che la lezione originale sia:



Come ci si deve comportare col bemolle posto sotto la seconda nota in un'edizione con l'armatura di chiave modernizzata comportante tre bemolli? Se il bemolle viene semplicemente omissso (dal momento che il la bemolle è prescritto dall'armatura di chiave moderna) il curatore ha eliminato l'informazione che l'accordo richiesto è esplicitamente una triade in posizione fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ). Se il bemolle è sostituito da un « 3 » si conserva l'informazione, ma l'uso di questa figura isolata (cioè non facente parte di una progressione come 4-3) è estranea alla corrente notazione del basso figurato. A causa di queste difficoltà, le figure del basso *non* saranno modificate in funzione della nuova armatura di chiave (di questo si darà conto nella Prefazione generale).

FONDAZIONE GIORGIO CINI  
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

Isola di S. Giorgio Maggiore - Venezia

CONVEGNO INTERNAZIONALE  
ANTONIO VIVALDI  
TEATRO MUSICALE, CULTURA E SOCIETÀ

10, 11, 12 SETTEMBRE 1981

**GIOVEDÌ 10 SETTEMBRE**

ore 9,30 Apertura

ore 10

*Tavola rotonda*

**Rapporti tra l'opera e le altre forme vocali**

*Coordinatore Michael Talbot*

*Reinhard Strohm* - Il Melodramma di Vivaldi e dei suoi contemporanei.

*Michael Talbot* - Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?

ore 15

*Helmut Huckle* - Zu Vivaldis Kirchenmusik.

*Colin Timms* - The Dramatic in Vivaldi's Cantatas.

*Gianfranco Folena* - La Cantata come sottogenere drammatico.  
Schemi narrativi e forme metriche delle Cantate.

Comunicazioni di *Jean-Pierre Demoulin*, *Claudio Gallico*, *Karl Heller*, *Walter Kolneder* e *Reinhard Wiesend*.

Discussione.

## VENERDÌ 11 SETTEMBRE

ore 9,30

*Tavola rotonda*

### **La tradizione testuale e le poetiche settecentesche nella drammaturgia vivaldiana**

*Peter Ryom* - Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi.

L'esame dei testimoni per una *recensio* dei libretti vivaldiani (a cura di *Anna Laura Bellina*, *Bruno Brizi* e *Maria Grazia Pensa*).

*Bruno Brizi* - Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti.

*Maria Grazia Pensa* - *L'Atenaide* di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi.

ore 15

*Piero Weiss* - Il teatro di Vivaldi: teorie neoaristoteliche e infranciosamento; moventi della « riforma » del melodramma.

*Franco Fido* - Dall'adattamento della *Griselda* di Zeno all'*Aristide*: la collaborazione con Vivaldi nell'esordio di Goldoni librettista.

*Anna Laura Bellina* - Dal mito della corte al nodo dello stato: il « topos » del tiranno.

*Klaus Hortschansky* - Metastasianische Wandertexte in Vivaldis Libretti.

Discussione.

## Discographie Vivaldi n° 2 - 1980

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1er janvier 1980 au 31 décembre 1980 dans le monde entier. Les oeuvres sont classées suivant les catalogues Ryom et Fanna.

### — Nouveautés:

Sont répertoriés les disques inédits, jamais parus auparavant dans aucun pays. Ces disques peuvent avoir plusieurs références, suivant le pays éditeur. Elles sont précisées.

Chaque disque est classifié suivant un numéro arbitraire, indiquant l'année de parution et un chiffre. (Cette année: 1980/n°...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ultérieure ou de changement de référence.

Les transcriptions du XVIIIème siècle (Chédeville, Rousseau, Agrell, etc.) sont considérées comme des oeuvres de Vivaldi, et répertoriées, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach, qui seront globalement analysées dans un prochain bulletin, avec une discographie spécifique et complète.

Les disques sont classés, à partir de cette année, par ordre alphabétique des maisons d'édition.

### — Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:

Sont répertoriés les disques inédits, regroupant des enregistrements déjà parus, mais couplés différemment dans le disque original. Cette rubrique permet d'inventorier les coffrets renfermant plusieurs disques de Vivaldi déjà présents aux catalogues en disques séparés.

Chaque enregistrement est classifié suivant un numéro arbitraire comme les nouveautés et la lettre C.

### — Précisions:

Cette rubrique donne les références précises des disques pour lesquels une information insuffisante n'avait pas permis une identification exacte, lors d'une discographie Vivaldi précédente.

### — Commentaire sur les meilleurs disques de l'année:

Les enregistrements les plus remarquables, soit du fait de leur programme, soit par une interprétation exceptionnelle, sont critiqués.

Ce commentaire constitue donc une sorte de « discographie conseil ».

Les disques dont il est parlé dans le commentaire sont indiqués par un astérisque dans le répertoire discographique.

## I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 1980

- 1980/1      Concerto per violoncello RV 401/FIHI, 1  
M. Welsh (violoncello), Scottish Baroque Ensemble, L. Friedman (dir.)  
ABBAY ABY 812  
(+ Boccherini, Tartini, Leo)
- 1980/2      Concerto per viola d'amore e leuto RV 540/FXII, 38;  
Concerti per oboe RV 452/FVIII, 17; RV 534/FVII, 3;  
Concerto per mandolino RV 425/FV, 1; Concerto « Con  
molti stromenti » RV 558/FXII, 37; Trio RV 82/FXVI,  
3 (trascrizioni per archi pizzicati)  
P.W. Feit, D. Jonas (oboe), T. Ochi, S. Ochi (mandolini),  
T. Sasaki (leuto), R. Peters (viola d'amore), Das  
Deutsche Zupforchester, S. Behrend (dir.)  
ACANTA DC 22.539
- 1980/3      Concerti per violoncello RV 413/FIHI, 12; RV 417/  
FIHI, 15  
L. Harell (violoncello), English Chamber Orchestra, P.  
Zukerman (dir.)  
ANGEL SZ-37.738  
(+ C.P.E. Bach, Couperin)
- 1980/4\*     Nicolas CHEDEVILLE: « *Le Printems ou les Saisons  
amusantes...* » pour vielle à roue et orchestre (trascrizio-  
ne da Vivaldi Opus VIII n° 1)  
M. Fromenteau (ghironda), Ensemble Instrumental de  
Grenoble, S. Cardon (dir.)  
ARION ARN 38.525  
(+ C. Stamitz, Telemann)
- 1980/5      Il Pastor Fido Opus XIII  
L. Kovaks (flauto), J. Sebestyen (clavicembalo)  
ARS NOVA VST 6204

- 1980/6      Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV 445/FVI, 9  
 K. Stangenberg (flautino), Münchenerkammerorchester,  
 H. Staldmair (dir.)  
 AUVIDIS AV 4808 (3 d.)  
 (+ Dall'Abaco, Frescobaldi, Barsanti, Telemann, Hotte-  
 terre, Naudot, Purcell, Locatelli)
- 1980/7      *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
 H. le Floch (violino), Les Solistes de France, J-C. Harte-  
 mann (dir.)  
 CALLIOPE 1629
- 1980/8      Concerto per flauto Opus X n° 3  
 E. Zukerman (flauto), English Chamber Orchestra, P.  
 Zukerman (dir.)  
 CBS 76.740 / COLUMBIA M-35.879  
 (+ C.P.E. Bach, C. Stamitz)
- 1980/9      Concerto per leuto RV 93/FXII, 15  
 L. Boyd (chitarra), English Chamber Orchestra, A. Davis  
 (dir.)  
 CBS 73.927  
 (+ J.S. Bach. Albinoni, B. Marcello, Cimarosa)
- 1980/10     Concerti Opus III n° 2, 11; Concerto per flauto Opus X  
 n° 2; Concerti per archi RV 120/FXI, 8; RV 129/FXI,  
 10; Concerto per oboe RV 461/FVII, 5  
 Cantilena, A. Shepherd (dir.)  
 CHANDOS ABR 1008
- 1980/11     Concerti Opus III n° 9, 10; Concerti per archi RV 133/  
 FXI, 43; RV 158/FXI, 4  
 Rheinischeskammerorchester Köln, J. Carazolla (dir.)  
 CHRISTOPHORUS SCGLX 73.935
- 1980/12     Sonata per oboe RV 53/FXV, 2; Sonata Opus XIII n°  
 6; Sonate per violoncello RV 43/FXIV, 3; RV 46/  
 FXIV, 6  
 I. Goretzki (oboe), M. Sax (fagotto), J. Goretzki (vio-  
 loncello), J. Dähler (clavicembalo)  
 CLAVES D 901

- 1980/13\* Arie per soprano: « *Sposa son disprezzata* » (*Bajazet* RV 703), « *Agitata da due Venti* » (*Griselda* RV 718), « *Onde chiare* » (*Ercole* RV 710), « *Vieni, vieni...* » RV 749, « *Un certo non so che* » (*Arsilda* RV 700)  
M. Caballé (soprano), M. Zanetti (pianoforte)  
DECCA SXLR 6936 / DECCA EA 29.394  
(+ Lotti, B. Marcello, Pergolesi, Costanzi, Giordani)
- 1980/14 *L'Estro Armonico* Opus III  
L. Spierer, T. Brandis, E. Maas, H-J. Westphal (violini),  
Berliner Philharmoniker, T. Brandis (dir.)  
DG (3 d.) 2709.100
- 1980/15 Concerto per archi RV 127/FXI, 19  
Vlaams Kamerorkest van Brussel, A. van Lysebeth (dir.)  
DG belge 1980.501  
(+ Haydn, J.S. Bach)
- 1980/16\* Aria « *Un certo non so che* » (*Arsilda* RV 700); Cantata  
« *Piango, gemo, sospiro* » RV 675 (estratto)  
T. Berganza (contralto), R. Requejo (pianoforte)  
DG 2531.192  
(+ Cavalli, Carissimi, A. Scarlatti, Caldara, Pergolesi)
- 1980/17\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
K. Jakowicz (violino), Orchestra da Camera di Polonia,  
J. Maksymiuk (dir.)  
EMI C 063-37.07
- 1980/18 Concerti per viola d'amore RV 394/FII, 2; RV 395a/  
FII, 3; Concerto per viola d'amore e leuto RV 540/  
FXII, 38; Concerto da Camera RV 97/FXII, 32  
M. Pons (viola d'amore), Orchestre de Chambre National  
de Toulouse, G. Armand (dir.)  
EMI C 069-16.363
- 1980/19\* Concerti per violino RV 199/FI, 2; RV 208/FI, 138;  
RV 270/FI, 4; RV 271/FI, 127; RV 363/FI, 163  
P. Toso, M. Fornaciari (violini), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO STU 71.304

- 1980/20 Concerti per flauto dolce RV 441/FVI, 11; RV 442/FVI, 1; Concerto da Camera RV 108/FXII, 11; « Concerto Con Violino Principale e altro Violino per eco in lontano » RV 552/FI, 139  
R. Clemencic (flauto dolce), P. Toso, G. Carmignola (violini), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO STU 71.233
- 1980/21 Concerto per violoncello RV 401/FIII, 1  
D. Geringas (violoncello), Orchestra RIAS Sinfonietta, L. Hager (dir.)  
EURODISC 28.707  
(+ Boccherini, Haydn)
- 1980/22 Concerto per oboe RV 461/FVII, 5  
J. Rimas (oboe), Wilnaer Kammerorchester, S. Sondetzki (dir.)  
EURODISC 200.098-315  
(+ Mozart, Albinoni)
- 1980/23 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
Ensemble Instrumental Antiqua, L. Baggiani (dir.)  
EUROMUSIC EMC 204
- 1980/24 *L'Estro Armonico* Opus III  
Orchestra da Camera Franz Liszt, J. Rolla (dir.)  
HUNGAROTON SLPX 12171/73 (3 d.)
- 1980/25 Concerti per viola d'amore RV 392/FII, 5; RV 393/FII, 4; RV 394/FII, 2; RV 395a/FII, 3; RV 396/FII, 1  
L. Bársony (viola d'amore), Orchestra da Camera Franz Liszt, J. Rolla (dir.)  
HUNGAROTON SLPX 12.162
- 1980/26 Concerto Opus III n° 11; Concerto per leuto RV 93/FXII, 15; Trio RV 82/FXVI, 3; Concerto per mandolino RV 425/FV, 1 (trascrizioni per chitarra)  
L. Szendrey-Karper (chitarra), V. Tatrai, V. Karmar (violini), L. Szilvasy (violoncello), Orchestra da Camera Ungherese  
HUNGAROTON SLPX 11.970

- 1980/27 Sonata per flauto e fagotto RV 86/FXV, 1  
L. Hara Jr. (fagotto), C. Vegvari (clavicembalo), Trio  
Barocco Ungherese  
HUGAROTON SLPX 11.972  
(+ Boismortier, Fasch, Stamitz, Zachow)
- 1980/28 Sonate per violoncello RV 40/FXIV, 5; RV 46/FXIV, 6  
K.-P. Hahn (violoncello), M. Leonhard (clavicembalo)  
INTERCORD 120.920  
(+ Boccherini)
- 1980/29 Concerto per oboe Opus VIII n° 9  
S. Trubashnick (oboe), Orchestre de RT Luxembourg,  
K. Redel (dir.)  
PAVANE ADW 7.024  
(+ Albinoni, Bellini, B. Marcello)
- 1980/30\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
I. Brown (violino), The Academy of St. Martin-in-the-  
Fields, I. Brown (dir.)  
PHILIPS 9500.717
- 1980/31 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
A. Grumiaux (violino), Les Solistes Romands, A. Gerecz  
(dir.)  
PHILIPS 9500.613
- 1980/32\* Concerti per oboe RV 458/FVII, 18; RV 462/FVII,  
19; Concerti per 2 oboi RV 534/FVII, 3; RV 535/FVII,  
9; RV 536/FVII, 8  
M. Bourgue, H. Holliger (oboi), I Musici  
PHILIPS 9500.742
- 1980/33\* Concerto per flautino RV 443/FVI, 4  
M. Petri (flautino), The Academy of St. Martin-in-the-  
Fields, I. Brown (dir.)  
PHILIPS 9500.714  
(+ Haendel, Telemann, Sammartini)
- 1980/34\* « Musica Sacra, volumi 5, 6 e 7 »: *Credo* RV 592; *Salmi*  
RV 595, RV 598, RV 602; *Magnificat* RV 610/611;  
*Gloria* RV 588; *Introduzioni* RV 635, RV 639

M. Marshall, F. Lott (soprani), S. Daniel (mezzo), A. Collins, L. Finnie (contralti), A. Rolfe-Johnson (tenore), T. Tomaschke (basso), John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS (3 d.) 6769.046

- 1980/35\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
S. Kuijken (violino), La Petite Bandè, S. Kuijken (dir.)  
RCA Seon RL 30.397
- 1980/36 *Concerto per flauto* Opus X n° 2  
J. Galway (flauto), Festival Strings Lucerne, R. Baumgartner (dir.)  
RCA GL 25.309  
(+ Mozart, Boccherini, Biber)
- 1980/37\* Concerti da Camera RV 90/FXII, 9; RV 101/FXII, 13; RV 98; RV 104/FXII, 5; Concerto per flauto dolce RV 442/FVI, 1; Concerto per flauto Opus X n° 4  
F. Brüggen (flauto dolce: RV 98, 104, 101, 442 e flauto traverso RV 90, Opus X n° 4), « Orchester des 18. Jahrhundert », F. Brüggen (dir.)  
RCA Seon RL 30.392
- 1980/38 Concerti per oboe RV 457/FVII, 12; RV 447/FVII, 6  
B. Haynes (oboe), « Orchester des 18. Jahrhundert », F. Brüggen (dir.)  
RCA Seon LP 30.371
- 1980/39 Concerti per flauto RV 427/FVI, 3; RV 29/FVI, 10; RV 36/FVI, 8; RV 438/FVI, 6; RV 440/FVI, 7; Concerto da Camera RV 108/FXII, 11  
S. Gazzelloni (flauto), Orchestra da Camera di Venezia, M. Valdes (dir.)  
RICORDI RCL 27.039
- 1980/40 *Il Pastor Fido* Opus XIII n° 6  
P. Pickett (flauto dolce), A. Pleeth (violoncello), D. Doublou (clavicembalo)  
SAGA 5465  
(+ Marcello, GB. Bononcini, Barsanti, Corelli, Matteis)

1980/41 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
R. Voisin (tromba), Orchestra, W. Dickson (dir.)  
WESTMINSTER 1417  
(+ Haydn, Purcell, Clarke)

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

1980/CI *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4; Concerti Opus X  
(integrale); Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV  
444/FVI, 5; RV 445/FVI, 9; Concerto da Camera RV  
108/FXII, 11  
H. Le Floch (violino), Les Solistes de France, J.C. Har-  
temann (dir.); L. Urbain (flauto), Orchestra da Camera  
di Praga, P. Boulfroy (dir.); J.L. Beaumadier (piccolo),  
Orchestre National de France, J.P. Rampal (dir.)  
CALLIOPE (3 d.) CAL 16.2030

1980/C2 Concerti per mandolini RV 425/FV, 1; RV 532/FV, 2  
S. Goichberg, M. Zelnicky (mandolini), New York Sin-  
foniotta, M. Goberman (dir.)  
CBS 73.945  
(+ Purcell)

1980/C3 Concerto per mandolino RV 425/FV, 1 (1. movimento)  
S. Goichberg (mandolino), New York Sinfoniotta, M.  
Goberman (dir.)  
CBS 73.928  
(+ Ravel, Wagner, Merdesh, Gerschwin, Stanley Myers,  
Mozart)

1980/C4 Concerti per leuto RV 93/FXII, 15; Trio RV 82/FXVI,  
3 (trascrizioni per chitarra)  
J. Williams (chitarra), English Chamber Orchestra, J.  
Williams (dir.)  
CBS (3 d.) 79.334  
(+ Castelnuovo-Tedesco, Giuliani, Rodrigo, Villa Lo-  
bos)

- 1980/C5 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* Opus VIII (integrale); Concerto per violoncello RV 424/FIII, 9; Concerto per flauto RV 429/FVI, 10  
S. Standage (violino), A. Pleeth (violoncello), S. Preston (flauto), English Concert  
CRD (3 d.) 1092
- 1980/C6 Concerto Opus III n° 10; Concerto per flauto Opus X n° 3; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Sinfonia RV 149/FXI, 40; Concerto per viola d'amore e leuto RV 540/FXII, 38  
M. André, M. Lagorce (trombe), Orchestre Jean-François Paillard; B. Bianchi, A. Pitrelli (mandolini), N. Calabrese (viola d'amore), J.P. Rampal (flauto), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO LP 616
- 1980/C7 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; trascrizioni per tromba e archi: Sonata per violino RV 10/FXIII, 6; Sonata Opus XIII n° 6; Sonata per violino Opus II n° 4  
M. André, M. Lagorce (trombe), Orchestre de chambre Jean-François Paillard  
ERATO 9229  
(+ Albinoni)
- 1980/C8 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* Opus VIII (integrale); Concerto per 2 violini RV 515/FI, 101; Concerto per 2 violoncelli RV 531/FIII, 2; Concerto per viola d'amore RV 392/FII, 5  
F.J. Maier, D. Vorholz (violini), A. May, R.J. Buhl (violoncelli), G. Lemmen (viola d'amore), Collegium Aureum  
HARMONIA MUNDI (3 d.) 20.374/76
- 1980/C9 Concerti Opus XI n° 1-4  
S. Accardo (violino), I Musici  
PHILIPS 6570.383
- 1980/C10 Concerti per flauto Opus X (integrale); RV 436/FVI, 8; RV 427/FVI, 3; RV 440/FVI, 7; RV 429/FVI, 10; RV 438/FI, 8; RV 441/FVI, 11; Concerto per flauti RV 533/FVI, 2; Concerto per flautino RV 445/FVI, 9; Concerto da Camera RV 108/FXII, 11

S. Gazzelloni (flauto traverso e piccolo), M. Steinberg (flauto traverso), I Musici  
PHILIPS (3 d.) 6768.147

1980/C11\* « Musica Sacra con Coro: integrale » (ad eccezione di RV 614)

*Sacrum* RV 586; *Kyrie* RV 587; *Gloria* RV 588, RV 589; *Credo* RV 591, RV 592; *Salmi* RV 593, RV 594, RV 595, RV 597, RV 598, RV 602, RV 604, RV 605, RV 606, RV 607, RV 609; *Magnificat* RV 610/611; *Introduzioni* RV 635, RV 636, RV 639, RV 642

M. Marshall, S. Burgess, F. Lott (soprani), A. Murray, S. Daniel (mezzi), A. Collins, B. Finnilä, L. Finnie (contralti), A. Rolfe-Johnson (tenore), R. Hall, T. Tomaszke (bassi), John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, Vittorio Negri (dir.)

PHILIPS (7 d.) 6769.032

1980/C12 Concerto da Camera « *Tempesta di Mare* » RV 98

F. Brüggem (flauto dolce), B. Haynes (oboe), D. Bond (fagotto), B. van Asperen (clavicembalo)

RCA VL 30.384 AG

(+ J.S. Bach, *Hotteterre*)

1980/C13\* 14 arie dall'Opera « *Orlando Furioso* » RV 728: « *Nel profondo cieco mondo* », « *Troppo è fiero il Nume Arciero* », « *Sorge l'irato nembo* » (Orlando); « *Tu sei de gl'occhi miei* » (Angelica); « *Sei mia fiamma* » (Angelica e Medoro); « *Sol da te mio dolce amore* » (Ruggiero); « *Amorose ai rai del sole* », « *Così potessi anch'io* », « *Anderò, chiamerò dal profondo* » (Alcina); « *Se cresce un torrente* » (Bradamante); « *Quel candido fiore* » (Medoro); « *Dove il valor combatte* » (Astolfo); « *Con mirti e fiori* » (Coro); Cantata « *Fonti di pianto* » RV 656 (estratto)

M. Horne (mezzo/Orlando), V. de Los Angeles (soprano/Angelica), C. Gonzales (alto/Bradamante), L. Valentini-Terrani (mezzo/Alcina), L. Kozma (tenore/Medoro), S. Bruscantini (baritono/Ruggiero), N. Zaccaria (basso/Astolfo), Coro « Amici della Polifonia », I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)

RCA ZL 30.719 AS

- 1980/C14 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4 (trascrizione per flauto e archi); Concerti per flauto Opus X (integrale); RV 427/FVI, 3; RV 429/FVI, 10; RV 436/FVI, 8; RV 438/FVI, 6; RV 440/FVI, 7; Concerto da Camera RV 108/FXII, 11  
S. Gazzelloni (flauto traverso), Orchestra da Camera di Venezia, M. Valdes  
RICORDI (3 d.) A RCL 32.7001

### III. PRÉCISIONS

- 1979/7 Concerti per violino Opus XI n° 2, 4; RV 230/FI, 178; RV 271/FI, 127; RV 199/FI, 2  
W. Grobholz (violino), Prague Chamber Orchestra, F. Vajnar (dir.)  
EMI 1C 065-03428 / EMI HMV ASD 3690 (quadri.)
- 1979/12 Concerti per flauto Opus X n° 1-3; RV 441/FVI, 11 (trascrizioni per flauto e Koto Ensemble)  
R. Wilson (flauto), Tokyo New Koto Ensemble, Y. Fukumura (dir.)  
ANGEL S-37.325
- 1979/15 nouvelle référence: ANGEL SZ-37.741
- 1979/16 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
New York Trumpett Ensemble, Chamber Symphonic of New York, G. Schwarz (dir.)  
DELOS DMS 3002 (digital)  
(+ Altenburg, Biber, Torelli, Telemann)
- 1979/20\* Sonate Opus I n° 8, 9; Sonata Opus II n° 3; Sonata per violino RV 2/FXIII, 11  
V. Spivakov, A. Sheinyuk (violini), Y. Turowsky (violoncello), S. Dizhur (clavicembalo)  
ODYSSEY Y 35.212
- 1979/23\* Sonate per flauto traverso RV 48/FXV, 3; RV 49/FXV, 5; RV 50/FXV, 6; RV 51

S. Preston (flauto traverso), H. Müller (violoncello),  
H-L. Hirsch (clavicembalo)  
JECKLIN Exempla 5002

#### IV. COMMENTAIRE SUR LES MEILLEURS DISQUES DE L'ANNÉE

Voici, parmi les cinquante cinq disques nouvellement édités ou regravés en 1980, la sélection d'une dizaine d'enregistrements qui se détachent du lot par les qualités du programme ou de l'interprétation.

Sommet incontesté: le troisième coffret de la musique sacrée avec chœurs (volumes 5, 6 et 7) par Vittorio Negri dirigeant le John Alldis Choir et l'English Chamber Orchestra (1980/34). On ne peut que louer l'exceptionnelle cohésion des voix mixtes et des solistes, en particulier de Margaret Marshall, l'intelligence des tempi, la rondeur des cordes et la précision du chef. Le *Laudate Pueri* RV 602, créé en concert en 1957 à Bruxelles par Angelo Ephrikian, est une première discographique absolue et un chef d'oeuvre. Quelle beauté également du *Credo* RV 592, dont le style à mi-chemin entre Corelli et Pergolesi fait mettre en doute son authenticité vivaldienne. Quant aux pages déjà connues, comme le *Dixit* RV 595, le petit *Beatus Vir* RV 598, les versions successives du *Magnificat* RV 10/611, et l'« autre » *Gloria* RV 588, enfin restitué avec son introduction spécifique RV 639, elles rivalisent sans problème sous la baguette de Negri avec les interprétations similaires de Corboz (ERATO). Saluons par la même occasion le couplage en un seul coffret (1980/C11) des sept disques regroupant cette « presque » intégrale de la musique avec chœurs, que le mélomane ne possédant pas les deux premiers coffrets parus respectivement en 1978 et 1979 achètera préférentiellement. Pour être tout à fait complète, cette intégrale devrait comporter le *Laudate Dominum* RV 614 pour soprano, alto, chœur, cordes, 2 cors et orgue, d'authenticité il est vrai douteuse selon Peter Ryom.<sup>1</sup>

Restons dans le domaine de la voix en signalant l'heureuse idée de RCA/ERATO, qui a réuni la plupart des airs et ensembles de l'opéra *Orlando (furioso)* RV 728, gravé en version abrégée et élaborée par Claudio Scimone, avec I Solisti Veneti. 14 airs ou ensembles tiennent sur ce disque (1980/C13). Seuls 4 airs du coffret initial échappent à la sélection. Ce sont: « *Vorresti amor da me?* » (Alcina), « *Chiara al par di lucida stella* » et « *Poveri affetti miei* » (Angelica), « *Che bel*

*morirti in sen!* » (Ruggiero). On justifie mal, par contre, la présence sur le disque d'un air de la cantate « *Fonti di pianto* » RV 656. Les amateurs de mélodies ne désirant pas subir les récitatifs goûteront cette excellente formule, déjà utilisée par VOX il y a 15 ans avec *La Fida Ninfa* RV 714, dont les plus beaux airs étaient parus en disque séparé TURNABOUT.

Bravo aussi aux « divas » Caballé et Berganza qui n'hésitent plus à insérer des airs de Vivaldi dans leurs récitals. Certes, ce sont encore les transcriptions voix et piano de Casella (1940), Parisotti (1885), Gentili (1946) et Corghi (1970) qui servent de partition à Caballé (1980/13), et celles du même Parisotti et de Mortari (1947) à la prestation de Berganza (1980/16), mais cet intérêt récent laisse très favorablement présager de l'avenir de cette musique.

En ce qui concerne les oeuvres pour orchestre, signalons en premier, à tout seigneur tout honneur, trois honorables versions des *Quattro Stagioni*. En premier lieu celle de Sigiswald Kuijken dirigeant du violon solo « La petite Bande », ensemble sur instruments anciens (1980/35). Comme le dit Jean-Marie Piel, « de toute évidence, cette version est moins imaginative et moins audacieuse que celle d'Harnoncourt. Généralement moins rapide, surtout dans les mouvements lents, elle développe une musicalité plus introspective, plus finement mélodieuse ». Notons également, avec Jean-Pierre Demoulin qu' « on entend enfin (pour la première fois?) les plans sonores du largo de *La Primavera* dans leur juste rapport dynamique, c'est-à-dire avec des altos dominant *sempre forte*; les sourdines n'ont pas été oubliées dans le finale du même concerto; *L'Estate* est tout à fait excellent. Dommage qu'on ait omis la reprise accélérée en fin du premier mouvement de *L'Autunno* et la partie de violoncello *solo forte* dans le largo de *L'Inverno*. Pour le reste de l'exécution, on ne peut qu'applaudir cette réalisation sur instruments d'époque, qui a beaucoup de finesse, de justesse et une belle virtuosité du soliste ». Autre remarquable version, celle de l'orchestre de chambre de Pologne, dirigé par Jerzy Maksymiuk (1980/17). Dès les premières mesures de *La Primavera*, on pressent une réussite: netteté des attaques, exploitation des contrastes dynamiques, avec des « pp » splendides, rompus par des crescendi révoltés se déchaînant en des tempêtes terribles, enflammées. Les articulations de l'orchestre sont d'une précision absolue. Maksymiuk n'hésite pas à chanter de longues phrases avec des accents romantiques, quitte à bouleverser après quelques mesures notre confort auditif, en brisant le climat élégiaque par des staccati rauques. Il est également le premier interprète à avoir perçu l'importance mélodique des altos dans le largo de *L'Inverno*, ainsi que dans le mouvement lent

de *La Primavera* où ils aboient véritablement *sempre forte e strappato*. On retrouve aussi les harmoniques glaciales empruntées à Marri-ner à l'entrée de *L'Inverno*, et de nombreuses imitations descriptives très accentuées. Une belle version chaleureuse qui oublie comme toutes les autres, hormis Ephrikan (ARS NOVA), de respecter les indications précises de Vivaldi signalées plus haut. Quant à la version de l'Academy of St. Martin-in-the-Fields (1980/30), je partage le désap-pointement de Nicholas Anderson, en regrettant l'ancienne version avec Neville Marriner à la direction (ARGO). Ce « remake » possède pourtant beaucoup d'atouts: un dégraissage de la prise de son, splen-dide ici, mettant en valeur l'absolue précision des archets, la netteté, la virtuosité et la jolie sonorité de Iona Brown, plus valeureuse que Carmel Caine ou Alan Loveday, et une réalisation intelligente du con-tinuo au clavecin et à l'orgue. On souffre cependant d'une certaine froideur dans l'atmosphère. Le climat est objectif, sans mystère, sans poésie, sans surprise. Les nuances, même, semblent un peu maniérées, artificielles, sans véritable caractère. Les amateurs de cet ensemble resteront fidèles à l'ancienne version. Aucune réserve ne peut être retenue, au contraire, contre la merveilleuse interprétation de cette même « Academy », accompagnant une remarquable (...et ravissante) flûtiste à bec, Michala Petri, dans le Concerto pour flautino RV 443/FVI, 4 (1980/33). Cette artiste articule à la perfection, chante très juste avec une jolie couleur, et se joue de toutes les difficultés d'écri-ture. Et quelle belle ornementation du mouvement lent! Un modèle de perfection instrumentale.

Voici d'autre part le troisième et avant-dernier disque de la pre-mière véritable intégrale de l'oeuvre pour hautbois, que poursuivent lentement, patiemment Heinz Holliger et I Musici (1980/32). Sa-luons le groupement des trois concertos pour 2 hautbois, et la nouvelle gravure du Concerto en la mineur RV 462/FVII, 19, sans oublier de rappeler, comme Jean-Pierre Demoulin, que celui en fa majeur RV 458/FVII, 18 est « totalement étranger au style du Prete Rosso ». « L'exécution d'I Musici est particulièrement soignée, sensible, intel-ligente et musicale; le seul dommage réside dans l'emploi abusif et souvent injustifié d'ornements trop recherchés, et qui deviennent sys-tématiques ». L'interprétation en sort un peu figée, mais conserve beaucoup d'attraits. Beaucoup plus passionnants, les cinq concerti pour violon « avec titre » par Scimone (1980/19), que l'on peut comparer à l'ancien disque de I Musici (PHILIPS) regroupant, lui aussi, *L'Amoroso*, *Il Riposo* et *Il Sospetto*, mais avec *L'Inquietudine* et *Il Favorito* à la place du *Grosso Mogul* et *Il Corneto da Posta*. La plus belle réussite concerne le climat apaisé et d'une indicible douceur

baignant le concerto de Noël *Il Riposo* (*Per il Natale*). Les sonorités délicieuses, le tempo très retenu du premier mouvement, la pâte orchestrale riche et mieux équilibrée que par le passé, la recherche d'une expressivité intense montrent à la perfection ce que les études colorées de Claudio Scimone peuvent apporter dans Vivaldi. Autre oeuvre d'importance, le *Grosso Mogul* joué ici avec les cadences originales de Schwerin. On peut ainsi faire la comparaison avec la transcription pour orgue de Jean-Sébastien Bach (BWV 594). Marco Fornaciari déjoue à un train d'enfer les difficultés démoniaques de la partie soliste, et exprime admirablement la pulpeuse beauté du *recitativo*. Malgré des conceptions fort intéressantes dans les autres concertos, je reste fidèle à la très intérieure conception de Milstein dans *L'Inquietudine* (ANGEL), et à la plénitude de Felix Ayo avec I Musici dans *L'Amoroso*.

Avant d'évoquer, pour terminer, la musique de chambre, signalons l'enregistrement à la vielle à roue de l'anecdotique transcription que Chédeville fit de *La Primavera*, dans le premier des six concerti de ses *Saisons amusantes* de 1739, arrangées à partir de mouvements isolés de l'Opus VIII de Vivaldi. Partant du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris (référence: Vm7 6743), Michèle Fromenteau a reconstitué cette curieuse transcription pour « Musette ou vielle, 2 parties de violon, basse continue d'orgue ou de violoncelle », à laquelle le musicologue pourra se reporter (1980/4).

Voici enfin trois importants enregistrements *da Camera*. Et tout d'abord la première intégrale des 4 sonates pour flûte traversière (1979/23) par Preston, qui maîtrise solidement l'instrument archaïque, et ornemente avec beaucoup de goût les reprises qui, jouées telles quelles, resteraient bien fades. Saluons l'arrivée au catalogue de la Sonate de Leipzig en sol mineur RV 51, où des oreilles exercées reconnaîtront des analogies thématiques avec la Sonate pour violon Opus II n° 1 de même tonalité. Une grande réussite aussi pour le disque soviétique de sonates pour archets (1979/20), qui offre un programme très original de sonates pour 2 violons tirées de l'Opus I, jouées par des solistes olympiens au lyrisme slave, à l'aise dans le « ff » comme dans les nuances délicates. La Sonate pour violon dédiée à Pisendel RV 2/FXIII, 11 soutient la comparaison avec la version Gulli (ARS NOVA). Vladimir Spivakov est lumineux, avec une passion dans l'expression qui évoque beaucoup Lola Bobesco. Et quelle belle réalisation au clavecin! L'Opus II n° 3 est presque parfait: si le tempo de la *corrente* italienne n'était pas confondu avec celui d'une *courante* française, on atteindrait presque la perfection.

Ultime réussite, la version initiale de l'Opus X de Vivaldi, reconstituée à partir des manuscrits antérieurs à l'édition d'Amsterdam.

Une expérience passionnante au point de vue musicologique autant que musical. Laissons Brügger justifier, dans la pochette, son choix musicologique (1980/37): « Les coloris des vents dans ces concertos « vénitiens » ainsi que les effets spéciaux que ceux-ci contiennent (par exemple fureur dans le premier, effroi dans le deuxième, joie champêtre dans le troisième) dégagent un climat agréable, exempt de tout esprit bourgeois, que l'on chercherait en vain dans les versions ultérieures d'Amsterdam, dans lesquelles des parties de vents ont été transformées en sages parties de cordes, et auxquelles est venue s'ajouter, suivant les besoins, une partie d'alto ». « Pour ce qui est de la conduite des voix, de la notation et du style, un examen des concertos *Tempesta di Mare* et *La Notte* nous a amené à la conclusion que le Concerto RV 98 fut peut-être destiné à la flûte à bec, ce qui devrait aussi être le cas du RV 104/FXII, 5, avec plus de vraisemblance encore ».

Les partitions originales de ces deux oeuvres indiquant sans confusion possible la flûte traversière comme soliste, la position de Brügger est, en ce qui concerne l'emploi de la flûte à bec, difficilement justifiable; quoique...<sup>2</sup> Mais évitons des querelles de musicologues, et apprécions l'exceptionnelle virtuosité de Brügger, la lecture exemplaire des différents plans sonores mettant en valeur le subtil équilibre entre les instruments anciens à archets et à vents. On sent à tout moment la recherche de sonorités exceptionnelles: chevauchement des bois dans le RV 101/FXII, 13, extraordinaires sourdines baignées par les harmonies rondes de l'orgue continuo dans le RV 442/FVI, 1, formidable poésie d'*Il Sonno* et contours incisifs du basson dans les *Fantasmî* de *La Notte* RV 104/FXII, 5. La flûte traversière est bien servie dans le RV 435/FVI, 15, joué avec un seul instrument par partie d'orchestre, mais manque un peu de panache dans *Il Gardellino* RV 90/FXII, 9. Aussi, cette restitution est-elle d'une importance absolument capitale pour comparer l'édition imprimée au modèle manuscrit vivaldien. Dans tous les cas, la version initiale l'emporte.

<sup>1</sup> La distribution instrumentale et vocale du *Laudate Dominum* RV 614, jamais indiquée à ce jour dans une publication vivaldienne, m'a été aimablement communiquée par Peter Ryom.

<sup>2</sup> Le choix de la flûte dans ces deux concertos pose de sérieux problèmes contradictoires: Jean-Pierre Demoulin signalait dans *Vivaldi* (Hachette Réalités), page 99: « On peut supposer que c'est à l'époque (de Mantoue: 1718/1720) que furent composés toute une série de concertos de chambre, parmi lesquels on trouve encore des titres évocateurs: *Le Chardonneret*, *La Tempête en mer*, toutes oeuvres où la flûte tient la partie principale ».

Ce qui situe ces oeuvres en 1718/1720. Il se contredit par contre dans *La chronologie des oeuvres de Vivaldi* (*Vivaldi Veneziano Europeo*, Olschki, page 31): « Sachant que Quantz a rencontré Vivaldi à Venise en 1726, et ayant pu repérer de nombreuses oeuvres pour flûte traversière, dont l'opus X, datant de la période post - Lombarde, j'ai avancé l'hypothèse que les oeuvres pour flûte traversière suscitées par la rencontre avec Quantz, dateraient des années 1728/1729 ».

Comment alors concevoir ces oeuvres composées à Mantoue pour la flûte traversière? En l'absence de réponse incontestable, on ne peut pas tenir rigueur à Brügger d'avoir opté pour la flûte à bec...

## MOSTRA VIVALDI NEGLI STATI UNITI D'AMERICA

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e l'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia hanno allestito una Mostra documentaria su Antonio Vivaldi e il suo tempo.

La Mostra, montata su cento pannelli, si articola nelle seguenti sezioni:

- La vita musicale a Venezia nella seconda metà del XVII secolo
- La scenografia nella seconda metà del XVII secolo
- L'ambiente culturale in cui visse Vivaldi
- Ritratti di Antonio Vivaldi
- L'attività musicale agli « Ospitali »
- Vivaldi e la musica strumentale
- I luoghi e i teatri in cui fu presente Vivaldi
- L'apporto di Vivaldi alla fortuna e alla struttura del melodramma
- La scenografia nella prima metà del XVIII secolo
- Riscontri pittorici e iconografici
- Vienna 1741

Completano la Mostra tre modelli di teatri veneziani del '700, la registrazione di una conferenza di Michael Talbot sul ruolo di Vivaldi nell'evoluzione della musica strumentale, 70 diapositive con strumenti musicali dell'epoca e caricature di Pier Leone Ghezzi e di Anton Maria Zanetti.

La Mostra è stata curata da Maria Teresa Muraro e, col titolo « The World of Antonio Vivaldi », è stata presentata nel novembre 1980 a Dallas negli Stati Uniti in occasione del Congresso internazionale « Opera and Vivaldi: Reflections of a Changing World » e della prima rappresentazione negli Stati Uniti dell'opera *Orlando* di Vivaldi.

Successivamente la Mostra è stata ospitata nelle città di S. Francisco (The Frank V. de Bellis Collection), New York (City University) e Boston (Museum of Fine Arts).

La Mostra è stata allestita grazie a un contributo della « Coin » di Venezia.

## Lettere dagli Stati Uniti

Vivaldi's importance here seems to have been significantly enhanced since the tricentenary year, 1978. Certainly the most significant event of 1980 has been the Dallas Civic Opera's production of and symposium on *Orlando furioso*, on which John Hill reports elsewhere in this issue. *Orlando* was attended by luminaries of the opera world from all over North America and generated a host of reviews in the national press in ensuing days and weeks. The symposium organized by Dr. Elise Kirk was attended by the Italian ambassador and brief parts of it were televised.

A very attractive exhibition of Vivaldi documentation (reproductions of stage designs, letters, libretti, and much else) assembled by Maria Teresa Muraro of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi was shown in Dallas and is now *en route* to further showings in Durham (North Carolina), San Francisco, Boston and New York.

Vivaldi's operas were previously known to live American audiences only through a concert performance of *Farnace* given at Alice Tully Hall (Lincoln Center, New York) on 1 November 1978. Directed by Newell Jenkins with Sidney Johnson and Elaine Bonazzi in the leading roles, this Clarion Music Society performance of *Farnace* has been distributed by National Public Radio to 179 stations throughout the country (including Alaska, Hawaii, and Puerto Rico). Similarly, a 13-week series of broadcasts originally produced by the de Bellis Collection in San Francisco has been widely disseminated by NPR.

Live concerts of note include an all-Vivaldi one by the Clarion Music Society at Grace Church, New York City (in the Washington Square Summer Concert Series) on June 17. The same group plan another all-Vivaldi program (including the first performance in modern times of certain works for alto voice) in February 1981.

The commercial success of Vivaldi's music is one that the composer himself would undoubtedly envy: recordings of his music are said to rank fifth (behind those of Bach, Beethoven, Haydn, and Mozart) in sales. In the face of this popular acceptance, the rather skeletal nature of Vivaldi scholarship is somewhat surprising. Yet here as well there are signs of increasing attention and interest.

Current research in progress includes two theses and an array of other studies focused not so much on Vivaldi as on more general phe-

nomena relating to Venetian music of his time. Harris Saunders is studying Venetian opera, with particular reference to theatrical history, from 1680 to 1720 as a dissertation topic at Harvard University (Cambridge, Mass.). William Holmes (University of California at Irvine) has been examining details of opera staging in Venetian theaters. John Hill (University of Illinois at Urbana) continues his studies of Vivaldi opera, especially of the retexting of arias in *opera seria*. Olga Termini (California State University at Los Angeles) has an article in press on individual opera singers in Venice.

Studies of instrumental music are finding less interest than in the past. Eugene Wolf (University of Pennsylvania, Philadelphia) has been examining the relationship between Sammartini's *sinfonia* and Vivaldi's *ripieno concerto*, while Donna Curry (California State University at Los Angeles) is looking into Vivaldi's use of the octave lute. She was scheduled to present her findings in a lecture-demonstration at the University of Birmingham (England) in November 1980.

In the realm of sacred music, Keith David Graumann is completing a D.M.A. (that stands for Doctor of Musical Arts) dissertation on nine works on liturgical texts (RV 602, 603, 604, 605, 612, 613, 615, 618, and 620) for the University of Oklahoma (Norman, Okla. 73019). William Mahrt of Stanford University (Stanford, Calif. 94503) is also investigating Vivaldi's liturgical music. I gave a talk on « Music at the Pietà Before Vivaldi » at the University of California at Los Angeles on 14 May 1980 and continue to annotate and edit the musical writings from a Venetian journal of Vivaldi's time.

The possibility of doing Venetian studies on site has been improved since 1977 through grants to individual scholars by the Gladys Kriebel Delmas Foundation of New York.

In an effort to overcome the problems of communication that plague our large continent, the North American Vivaldi Committee was organized in 1979. The NAVC aims to facilitate exchanges of information about studies, performances, and editions.

Our Canadian neighbors, who have active early music communities in Vancouver and Montreal, have joined us in this endeavor. Representatives in various cultural and academic centers have obligingly provided much of the news reported here. Anyone wishing affiliation is invited to notify this correspondent (867 Durshire Way, Sunnyvale, Ca. 94087).

*Eleanor Selfridge-Field*

An international symposium entitled « Opera and Vivaldi: Reflections of a Changing World » was held November 28-December 1, 1980, in Dallas, Texas, USA, under the sponsorship of the Dallas Civic Opera, Southern Methodist University, and the National (USA) Endowment for the Humanities. The symposium consisted of four days of reports and discussions in conjunction with the US premiere of Vivaldi's opera *Orlando* (1727). Papers on dramatic theory and libretto history were presented by Louise Cowan, Sven Hansell, C. Peter Brand, Gary Schmidgall, Ellen Rosand, Ellen T. Harris, and Michael Collins. Barry S. Brook, Alessandra Comini, William Holmes, and Eleanor Selfridge-Field delivered reports on iconographical sources and operatic criticism. The doctrine of the affections, voice range, and performance practice were the topics presented by Philip Gossett, Roger Covell, Michael Collins, Mary Cyr, and Howard Mayer Brown. Finally, John Walter Hill, Edoardo Farina, and Klaus Kropfingger presented papers dealing with the related topics of Vivaldi's self-borrowings and music-text relationships in his opera arias. Panel discussions, some with elaborate visual presentation, on opera, dance, gesture, and movement, on preparing a modern critical edition, and on the presentation of Baroque opera in theaters today, concluded the four days. The panel discussions included William Ball, Alan Curtis, Shirley Wynn, Andrew Porter, Plato Karayanis, John Ardoin, James Bowman, and Nicola Rescigno, as well as several of those already mentioned.

The performance of Vivaldi's *Orlando*, which featured Marilyn Horne in the title role, was based closely on the edition made by Claudio Scimone for a production in Verona in 1978 and a recording issued by RCA. Scimone's cuts and rearrangement of scenes as well as the practice of transposing castrato roles downward by an octave came in for much discussion during the panel sessions. The scenery, likewise imported from the Verona production, as well as other aspects of staging were topics of controversy, too. Generally speaking, the visiting scholars favored far greater fidelity to Vivaldi's score and to the practices of his time than were evident in the Dallas performance; the conductor and manager of the Dallas Civic Opera as well as one local music critic took an opposing point of view.

*John Walter Hill*

## Lettera dalla Repubblica Democratica Tedesca

Während die musikwissenschaftliche Forschung in unserem Lande für die Persönlichkeit und das Werk Antonio Vivaldis schon in den späten '50er und '60er Jahren ein starkes Interesse bekundet hat, war — bedingt durch vielerlei Faktoren — Vivaldis Schaffen in der praktischen Musikpflege lange Zeit nur ungenügend repräsentiert. In dieser Beziehung hat das zurückliegende Jahrzehnt erfreulicherweise einen spürbaren Wandel gebracht; Vivaldi gehört in der Deutschen Demokratischen Republik heute zu den Komponisten, deren Werke — und zwar in einer gewachsenen Auswahl — einen festen und unverzichtbaren Bestand des Konzert-, Rundfunk- und Schallplattenrepertoires bilden.

Verständlicherweise brachte das Jahr 1978 den bisherigen Höhepunkt unserer Vivaldi-Pflege. Es gab kaum ein einschlägiges Ensemble, kaum eine musikalische Institution, die nicht mit Aufführungen des dreihundertsten Geburtstages des großen venezianischen Meisters gedacht hätten. Durch mehrere unserer führenden Musikinstitute wurden repräsentative Vivaldi-Ehrungen veranstaltet, so durch die Deutsche Staatsoper (mit einem Konzert des Kammerorchesters *Musica Nova* unter Wolf-Dieter Hauschild) und durch die Komische Oper Berlin (*Camerata Musica Berlin* unter Zeljko Straka). Als Beitrag des Volkstheaters Rostok zur Vivaldi-Ehrung erklang in einer von Gerd Puls geleiteten Aufführung in der Universitätskirche das Oratorium *Juditha Triumphans*. Der Rundfunk sendete in einer eigenen, ausschließlich Vivaldi gewidmeten Reihe eine beträchtliche Anzahl von Vokal- und Instrumentalwerken des Meisters und war Initiator zweier Radio-Gesprächsrunden, in denen mit dem Werk Vivaldis besonders eng vertraute Künstler und Wissenschaftler ihre Gedanken über Vivaldis Musik und über das Problem « Vivaldi heute » austauschten.

Das Gedenkjahr 1978 brachte für die DDR auch die erste Bühnen-Inszenierung einer Oper Vivaldis. Die vom Landestheater Halle gebotene Aufführung der Oper *La verità in cimento* (in einer eigenen, gegenüber dem Original stark gekürzten deutschen Bühnenfassung unter dem Titel *Die teuer erkaufte Wahrheit*; musikalische Leitung Max Pommer) konnte die künstlerischen Erwartungen zwar nicht durchgehend erfüllen; immerhin hat die Geburtsstadt Georg Friedrich Händels damit aber einen Anfang für unsere Bühnen gesetzt. Es bleibt zu hoffen, daß dieser erste Versuch mit einer Vivaldi-Oper in den nächsten Jahren weitere nach sich ziehen wird.

Von den Werk-Editionen, die von den Musikverlagen der DDR zum Jubiläumsjahr vorgelegt wurden, verdienen die Erstveröffentlichungen einiger in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden überlieferten Werke Vivaldis besondere Beachtung. Der bereits 1970 im Deutschen Verlag für Musik Leipzig veröffentlichten Kantate *All'ombra di sospetto* (RV 678) ließ Manfred Fechner 1977 im gleichen Verlag die Erstausgabe der Motette *In turbato mare irato* (RV 627) folgen. Beide Kompositionen sind in der DDR inzwischen mehrmals aufgeführt worden. Manfred Fechner ist auch der Herausgeber der von ihm 1976 als Komposition Vivaldis identifizierten *Suonata à Violino, Oboè, et Organo obbligati* RV 779; sie erschien im Verlag Edition Peters Leipzig, der — nach einer größeren Zahl von Einzelausgaben Vivaldischer Werke — 1973 mit einer Veröffentlichungsreihe *Antonio Vivaldi - Instrumentalwerke* (Editionsleitung Rudolf Eller) begonnen hat. Eine seit langem berühmte Handschrift der Dresdner Vivaldi-Sammlung, der Band mit den 1740 vor dem sächsischen Kurprinzen aufgeführten *Concerti con molti Istromenti* (Mus. 2389-0-4) wurde 1978 von Karl Heller im Zentralantiquariat Leipzig in einer Faksimile-Ausgabe vorgelegt. Der gleiche Verlag bereitet gegenwärtig die Faksimile-Ausgabe der in Dresden autograph überlieferten « Pisen-del-Sonaten » Vivaldis vor; auch dieses Faksimile der Handschrift Mus. 2389-R-10 erfährt eine Kommentierung durch Karl Heller.

Wichtigstes Vorhaben der Vivaldi-Forschung unseres Landes im Jubiläumsjahr war ein gemeinsam von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden und vom Fachbereich Musikwissenschaft der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock veranstaltetes Vivaldi-Kolloquium in Dresden (9.-14. Oktober). Initiator und wissenschaftlicher Leiter dieser dritten Veranstaltung ihrer Art (ein erstes Kolloquium fand 1971, ein zweites 1975 statt) war Rudolf Eller. Der Schwerpunkt der behandelten Probleme lag auf den beiden Themenkomplexen « Struktur - Ausdruckswerte - Stil » sowie « Vivaldi und die deutsche Musik seiner Zeit ». Die Veröffentlichung der auf dem Kolloquium gehaltenen Referate (u. a. von Peter Ahnsehl, Manfred Fechner, Karl Heller, Hans-Joachim Schulze, Reinhardt Strohm und Michael Talbot) ist in Vorbereitung. Ein aus Anlaß des Kolloquiums veranstaltetes Konzert mit der *Cappella Sagittariana* Dresden (Leitung Wolfram Steude) und einem Vortrag von Rudolf Eller stand unter der Thematik « Vivaldi aus Dresdner Sicht »; in ihm erklangen u. a. unveröffentlichte Werke aus der Dresdner Sammlung.

Unter den zahlreichen weiteren Aktivitäten sei noch die Vorbereitung der Ausstellung *Vivaldi Dresden Bach - Influenze ed effetti*

hervorgehoben, die durch das Zentrum für Kunstausstellungen der DDR im Herbst 1978 in Venedig gezeigt werden konnte. Von Wolfgang Reich, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze wissenschaftlich erarbeitet, versuchte diese Ausstellung etwas von der Wirkung der Vivaldischen Musik auf die mitteleuropäische, insbesondere die deutsche Musikkultur des 18. Jahrhunderts sichtbar zu machen.

Karl Heller

## Lettera dalla Germania federale

In der Bundesrepublik Deutschland steht Vivaldi traditionell im Schatten seiner Zeitgenossen Bach und Händel. Werke des *prete rosso* erscheinen zwar immer wieder auf den Konzertprogrammen vor allem von Kammerensembles, zu einer intensiven und kontinuierlichen Vivaldi-Pflege kommt es jedoch nicht. So stellen auch Abende, die ganz Vivaldi gewidmet sind, die große Ausnahme dar, und es waren nicht zufällig Italiener, nämlich die *Musici di Roma*, die anlässlich einer Tournee im März 1980 z.B. in Würzburg mit einer Folge von sieben Concerti und Sinfonien das Publikum faszinierten.

Aus diesem Niveau mäßigen Interesses heben sich als wohl einzige größere Veranstaltung zum Jubiläumsjahr die Vivaldi-Tage ab, die die Stadt Bonn zusammen mit René Clemencic im Mai 1978 abhielt. Werk und Person des Komponisten wurden von verschiedener Seite beleuchtet. Neben einem Symposium über Kultur und Theater im Venedig zur Zeit Vivaldis und einer begleitenden Ausstellung kam es vor allem zu einer Reihe von Aufführungen, darunter der *Juditha triumphans* und der *Serenata a tre* (deren Einspielung mit dem Clemencic-Consort in Kürze auf dem Markt sein wird); je drei Flötisten und Geiger setzten mit der Darbietung jeweils gleicher Stücke eine Diskussion über aufführungspraktische Fragen in Gang.

Ertragreich war die Beschäftigung mit Vivaldi vor allem auch im Bereich der wissenschaftlichen Produktion. Abgesehen von den schon im letzten *Bollettino* aufgeführten Titeln seien folgende Arbeiten erwähnt: Bereits 1975 veröffentlichte Werner Braun die Monographie *A. Vivaldi. Concerti grossi op. 8/1-4, Die Jahreszeiten* (München, Wilhelm Fink Verlag, = Meisterwerke der Musik 9), mit einer Beschreibung von Entstehungsgeschichte und Überlieferung, mit Analysen, Dokumenten, Wiedergabe der Sonette usw.

Von Jutta Ruile-Dronke stammt der Beitrag *Die Dacapo-Arie des frühen Settecento und die Entstehung des Vivaldischen Konzerttypus*,

in: Colloquium A. Scarlatti Würzburg 1975, hrsg. von W. Osthoff und J. Ruile-Dronke (Tutzing, Hans Schneider, 1979, = Würzburger Musikhistorische Beiträge 7). Die Autorin verweist auf die Gemeinsamkeit des Ritornellprinzips in Solokonzert und Arie und sieht im Vivaldischen Konzert eine Selektion von Möglichkeiten aus dem früheren Solokonzert (z.B. Albinonis, Torellis) und der Dacapo-Arie (z.B. A. Scarlattis).

In seiner inhaltsreichen Arbeit *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1979, = Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25) widmet Reinhard Strohm ein Kapitel der *Griselda*, von der nunmehr auch das Autograph Vivaldis im Facsimile vorliegt. Strohm hebt vor allem das Auseinanderfallen von gekonnter Instrumentalbehandlung, vor allem in den « malenden » Gleichnisarien, und wenig interessierter Darstellung des Textes hervor.

Als Kuriosität sei zuletzt noch die deutsche Veröffentlichung der skurrilen Novelle « Barockkonzert » (Concierto barrocco) des Lateinamerikaners Alejo Carpentier erwähnt, die sich um die Aufführung von Vivaldis *Motezuma* 1733 in Venedig rankt; sie enthält im Anhang einige Seiten des Original-Librettos im Facsimile (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976).

*Reinhard Wiesend*

## INDICE

Peter Ryom, <i>Les catalogues de Bonlini et de Groppo</i>	3
<i>The catalogues by Bonlini and by Groppo</i>	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and a French Ambassador</i>	31
<i>Vivaldi e un ambasciatore francese</i>	42
Eleanor Selfridge-Field, <i>Vivaldi's Te Deum: Clue to a French Patron?</i>	44
<i>Il Te Deum di Vivaldi: indizio conducente verso un committente francese?</i>	50
Gastone Vio, <i>Antonio Vivaldi violinista in S. Marco?</i>	51
<i>Antonio Vivaldi, a violin player at St Mark's?</i>	60
La Nuova Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi	61
The New Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi	62
Norme editoriali	63
Discographie Vivaldi n. 2 - 1980 (R.C. Travers)	91
Informazioni:	
Lettere dagli Stati Uniti	109
Lettera dalla Repubblica Democratica Tedesca	112
Lettera dalla Germania Federale	114
<i>Convegno internazionale Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società</i>	88
<i>Mostra Vivaldi negli Stati Uniti d'America</i>	108