

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

20

1999

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

20

1999

CAMPIONE GRATUITO
MERITE DA BOLLARE ACCOMPAGNAMENTO MESSI (DIRET. A. P. O. B.I.A. 02/78)

RICORDI

Fondazione Giorgio Cini
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

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

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

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

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

Corrispondenti:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giappone: NICHOLAS DESSARDO, C-Zama Suite 972C Zama-shi, Kanagawa 228.

ISTITUTO ITALIANO A/TORINO VIVARELLI

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Comitato di Amministrazione e Direzione Generale
Via Cavour 10, 10121 TORINO, ITALIA

Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IV: «Dorilla in Tempe»; «Farnace»

Livia Pancino

Nel 1725 Vivaldi, che l'anno precedente aveva messo in scena a Roma il *Tigrane* e il *Giustino*, era rientrato a Venezia, dato che i teatri romani restavano chiusi per l'Anno Santo. Dunque egli riprese a lavorare per le scene del S. Angelo e nell'autunno del 1725 mise in scena *L'inganno trionfante in amore*, poi nel carnevale successivo la *Cunegonda* e *La fede tradita e vendicata* (in febbraio andava in scena a Praga un'altra prima vivaldiana, *La tirannia castigata*, con la compagnia di Antonio Denzio, i cui cantanti erano stati scritturati da Vivaldi a Venezia nel 1725);¹ nell'autunno del 1726 *Dorilla in Tempe* e nel carnevale 1727 (*more veneto* 1726) il *Farnace* (di poco preceduto da un'altra opera, *Ipermestra*, per il Teatro della Pergola di Firenze). Di nessun allestimento di questi anni è pervenuta la musica, e solo del *Farnace* e del pasticcio *Dorilla in Tempe* sono pervenute fonti musicali più tarde, che risalgono agli anni 30. Dunque, nel periodo in cui furono composte le due opere che qui si esaminano, l'attività di Vivaldi fu molto vivace, con cinque nuove opere solo per il S. Angelo e due all'estero, senza contare le serenate e il resto della produzione; sono gli anni in cui fra l'altro vedono la luce le stampe dell'Opera Ottava, *Il cemento dell'armonia e dell'inventione*, e dell'Opera Nona, *La cetra*.

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

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

Per ogni scena sono elencati gli incipit testuali delle arie che si trovano in tutte le fonti disponibili, partiture e libretti anche di riprese con diverso titolo, riferendo per i recitativi di ogni libretto se il testo riportato è uguale (=), parzialmente differente (\approx) o del tutto differente (\neq) da quello riportato dalla partitura. Viene schedato come uguale (=) anche il testo che corrisponde a quanto si trova nella partitura in seguito ad una revisione o correzione, nel qual caso vengono descritte l'entità e la natura delle correzioni. Non saranno considerate come varianti quelle che riguardino singole parole o una differente successione delle parole, ma saranno segnalate dove sembreranno utili a chiarire le relazioni fra le fonti oppure se il significato della frase viene modificato. Si trascrivono le va-

rianti riportando per i recitativi e le arie la frase minima di senso compiuto che contiene la variante. Sono riportate per intero le arie che non si trovano in nessuno dei libretti a stampa ma solo in una partitura. Qualora le modifiche riguardino la numerazione delle scene, la schedatura segue l'ordine numerico della partitura, riunendo in una stessa scheda scene di testo uguale e non di uguale numerazione. Quando nella scheda relativa ad una data fonte non c'è indicazione di aria questo significa semplicemente che quella fonte in quella scena non ha l'aria. La numerazione dei versi, dove non sia specificato diversamente, fa riferimento al libretto più antico.²

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

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

Abbreviazioni:

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

DORILLA IN TEMPE, 1726

RV 709a; Venezia, S. Angelo, autunno 1726;

RV 709b; Praga, Teatro Sporck, primavera 1732;

RV 709c; Venezia, S. Angelo, carnevale 1734;

RV 709d; rappresentazione sconosciuta; partitura Torino, Foà 39.

Di *Dorilla in Tempe* non sono pervenute né la musica della prima rappresentazione (S. Angelo, autunno 1726) né altre partiture interamente autografe. L'unica partitura vivaldiana (e non)³ che si possa mettere in relazione con questo titolo è un pasticcio in cui sono state riconosciute arie di Leo, Hasse e Giacomelli;⁴ conservata a Torino, fondo Foà 39, la musica aderisce parzialmente ora ad un libretto, ora ad un altro, anche se è più vicina a quello per la rappresentazione del Teatro S. Angelo, carnevale 1734. Nonostante ciò, e anche se il foglio preposto dal legatore alla partitura porta la dicitura: «La Dorilla / atti tre, con sinfonia, e cori cantano, e ballano / musica di D. Antonio Vivaldi / cantata nel Teatro di S. Angelo in inverno 1734», la datazione resta

dubbia non solo perché proveniente da fonte incerta come si sono rivelati essere questi fogli di legatura, ma piuttosto perché le molte discrepanze fra musica e libretto del 1734 inducono a dubitare che essi siano riconducibili ad una stessa serie di rappresentazioni; in altre parole sembra improbabile che il libretto sarebbe stato ritenuto valido, così com'è, senza aggiunte o modifiche, per essere venduto alle rappresentazioni di quanto è scritto in partitura. Nonostante grafie e inchiostri diversi, e segni di assemblaggio, la partitura ha un aspetto abbastanza unitario e coerente, che fa presumere che sia stata preparata in un preciso momento e con un preciso disegno, cioè che non sia frutto di rielaborazioni e ripensamenti successivi. I primi due movimenti della sinfonia si ritrovano poi all'inizio del *Farnace*, mentre nel terzo emerge il tema della *Primavera*, poi ripreso dal coro iniziale, che è appunto un inno alla primavera, fatto che mostra un intenzionale nesso tematico fra la sinfonia e l'opera. Un altro legame col *Farnace* è costituito dal librettista, che in entrambi i casi è Antonio Maria Lucchini. Del 1726 quindi resta solo il testo poetico su cui Vivaldi basò il suo primo allestimento di *Dorilla in Tempe*, del quale la musica è andata perduta, cioè il suo progetto generale per quest'opera, sul quale nelle stagioni successive Vivaldi intervenì con adattamenti che compresero anche l'inserzione di brani altrui. Oltre a quelle del S. Angelo, sono note altre due serie di rappresentazioni: nel 1728 al Teatro Brugnolo di S. Margherita di Venezia e nel 1732 al Teatro Sporck di Praga, la prima testimoniata da un libretto manoscritto, la seconda da un libretto bilingue (italiano-tedesco) a stampa. Le uniche vere corrispondenze si trovano fra il libretto della prima al S. Angelo (1726) e quello della rappresentazione a S. Margherita (il ms. datato 1728), che può esserne stata la ripresa identica.⁵ Per il resto le fonti sono generalmente abbastanza discordi: si prenda ad esempio di ciò la scheda relativa a I.7 di F. 39, dove quattro delle cinque fonti, in seguito ad un recitativo molto simile per tutte, riportano quattro arie differenti e la quinta nessuna aria.

Abbreviazioni:

F. 39 = Partitura conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Foà n.39, cc. 147r-293r.

Lib. 26 = Libretto della rappresentazione dell'autunno 1726 al Teatro S. Angelo di Venezia.

Lib. 28 = Libretto della rappresentazione del 1728 al Teatro S. Margherita di Venezia (ms.).

Lib. 32 = Libretto della rappresentazione della primavera 1732 al Teatro Sporck di Praga.

Lib. 34 = Libretto della rappresentazione del 1734 al Teatro S. Angelo di Venezia.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Admeto = Adm.
Dorilla = Dor.
Elmiro = Elm.
Nomio = Nom.
Eudamia = Eud.
Filindo = Fil.

Atto Fonte
Scena

I.1 F. 39

Coro. *Dell'aura al sussurrar || E sia di Primavera || Senti quel usignuolo || Spiegando lieto il volo || E in noi di primavera || Ride il colle e ride il prato || La fedele rondinella || Questa è la bella || Ella gradita*

R. Elm., Dor.

A. Elm. *Mi lusinga il dolce affetto || Ma tradir se poss'io omai⁶*

*Mi lusinga il dolce affetto
con l'aspetto del mio bene,
ma chi sa temer conviene
che m'inganni amando ancor.*

*Ma tradir se poss'io omai
quei bei rai, se gl'abbandono,
infedele, ingrato sono,
son crudele e traditor.*

Lib. 26

Coro. *Dell'aura al sussurrar || E sij alla Primavera || Senti quel usignuolo || Spiegando lieto il volo || E in noi la primavera || Ride il colle e ride il prato || La fedele rondinella || Questa è la bella || Ella gradita.* Vs.12: *e qual d'amor s'accende, dove F. 39: e qual d'amor favella.* Vs.15: *al bel goder che attende, dove F. 39: al bel piacer che attende.* Vs.18: *i cuori accende, dove F. 39: i voti accende.*

R. ≈ Vs.4: *vedi spuntar sui nostri fidi amori, dove F. 39: vidi spuntar sui nostri fidi amori.* I vss.23-30 non si trovano in F. 39.

A. Elm. *Gran piacer d'amante core || Ma diletto assai maggiore*

Lib. 28

Coro. *Dell'aura al sussurrar || E sij alla Primavera || Senti quel usignuolo || Spiegando lieto il volo || E in noi la primavera || Ride il colle e ride il prato || La fedele rondinel-*

la || *Questa è la bella* || *Ella gradita*. Varianti come Lib. 26.

R. ≈ Varianti come Lib. 26 ed inoltre al vs.33: *forte e intrepida avria la mia costanza*, dove F. 39: *forte ed intrepido, avrai la mia costanza*.

A. Elm. *Gran piacer d'amante core* || *Ma diletto assai maggiore*

Lib. 32

Coro. *Dell'aure al sussurrar* || *A te diam, Primavera* || *Senti quel usignuolo* || *Spiegando lieto il volo* || *E in noi la primavera* || *Ride il colle e ride il prato* || *La fedele rondinella* || *Questa è la bella* || *Ella gradita*. Vs.2: *del fonte a mormorar*, dove F. 39: *dell'onda al mormorar*. Vs.7: *di giubilo foriera*, dove F. 39: *d'ogni gioir foriera*. Vs.12: *e qual d'amor s'accende*, dove F. 39: *e qual d'amor favella*. Vs.17: *d'amor dolce foriera*, dove F. 39: *d'amor lieta foriera*. Vs.18: *i cuori accende*, dove F. 39: *i voti accende*. Vss.30-31: *nei nostri cuori | sveglia l'amor*, dove F. 39: *ai nostri cuori | spiega l'amor*.

R. Dor., Elm., Nom., Fil. ≠

Coro. *Tutto il mondo spira amore* || *Tutto lutto e tutto orrore*

R. Dor., Fil., Nom., Elm.

Lib. 34

Coro. *Dell'aura al sussurrar* || *E sii alla Primavera* || *Senti quel usignolo* || *Spiegando lieto il volo* || *E in noi la primavera* || *Ride il colle e ride il prato* || *La fedele rondinella* || *Questa è la bella* || *Ella gradita*. Vs.5: *della nobil stagione*, dove F. 39: *della nuova stagione*. Vs.12: *e qual d'amor s'accende*, dove F. 39: *e qual d'amor favella*; Vs.18: *i cuori accende*, dove F. 39: *i voti accende*.

R. =

A. Elm. *La speranza lusinghiera* || *Amerò costante ogn'ora*

L3 (sic) F. 39

Questa scena, la seconda nell'ordine della partitura, è numerata come terza, ma il 3 è ricavato correggendo un precedente 2, e poi è seguita dalla scena terza.

R. Adm., Dor., Nom. Le ultime quattro battute sono cassate per sostituire la precedente cadenza in *mi* con una nuova, sulle stesse parole, in *do*.

A. Dor. *La speranza ch'in me sento* || *E qual aura passeggera*

*La speranza ch'in me sento
è qual fiore sul mattino
che sta verde un momento
e fra poco a languir v'è.*

*E qual aura passeggera
che spirando lusinghiera
presto manca e l'ali stanca
e piacere più non dà.*

- I.2 Lib. 26 R. ≠ Dor., Nom.
Lib. 28 R. ≠ Dor., Nom., come in Lib. 26.
- (I.3) Lib. 26 La numerazione di questo lib. da questa scena in poi si trova avanti di un numero rispetto alla partitura e a Lib. 32 e Lib. 34; in questa sola scena si trova concorde con la numerazione (erronea) di F. 39 (vedi tavola di concordanza delle scene).
R. =
A. Dor. *Nel tuo gelo ogn'or riposa || Ma la mia fiamma amorosa*
Su un cartesino aggiunto e non legato di arie sostitutive:
A. Dor. *Da una nube oscura e densa || Così il ciel talor dispensa*
- I.3 Lib. 28 Numerazione come in Lib. 26.
R. = I vss.1-2, che in F. 39 sono settenari: *Figlia, Nomio, oh dei! | alta fatal sciagura*, diventano qui un unico endecasillabo: *Figlia, Nomio, oh dei! alta sciagura*
A. Dor. *Nel tuo zelo ogn'or riposa || Ma la mia fiamma amorosa*
- (I.2) Lib. 32 R. ≈ Adm., Tutti., Dor. Quasi ogni verso riporta qualche variante rispetto a F. 39, il cui testo rimane comunque riconoscibile.
A. Dor. *Nel tuo zelo ogn'or riposa || Ma la mia fiamma amorosa* (Vs.2: *la pace qui d'ogn'alma*, dove Lib. 26: *la pace di vostr'alma*, e Lib.28: *la pace di nostr'alma*).
- Lib. 34 R. =
A. Dor. *Vedrai che se sdegnata || In sì fatal sciagura*
- I.3 F. 39 R. Adm., Nom.
A. Adm. *Dall'orrido soggiorno || Ed una voce io sento*. L'aria è preceduta dalla dicitura *Scena 4a* e dall'intero rec. I.4, cassato ma leggibile, che poi è stato ricopiato dopo di essa.
- I.4 Lib. 26 R. =
A. Adm. *Troppo cieco è chi presume || Che talor uman consiglio*
A. Dor. sostitutiva aggiunta su cartesino: *Hai forte il braccio, il core || e in te sì prode l'alma*
- Lib. 28 R. =
A. Adm. *Troppo cieco è chi presume || Che talor uman consiglio*

- (I.3) Lib. 32 R. ≈ Vs.6: *Ma che? A braccio mortal non sarà dato*, dove F. 39: *E ch'a braccio mortal non può esser dato*. Vs.8: *che dell'ire del ciel sveni il ministro*, dove F. 39: *che dell'ire del ciel tronchi il ministro*. Vs.11: *da cui pender può solo*, dove F. 39: *da cui scender può solo*.
A. Adm. *Tropo cieco è chi presume* || *Suol talor l'uman consiglio* (nella seconda strofa lievi varianti rispetto a Lib. 26 e Lib. 28: *Suol talor l'uman consiglio | nel periglio naufragar*, dove gli altri due libb.: *Che talor uman consiglio | è un periglio a naufragar*).
- Lib. 34 R. =
A. Adm. *Dall'orrido soggiorno* || *Ed una voce io sento*. Vs.4: *l'ira in belica atroce* (sic), dove F. 39: *l'irata belva atroce*.
- I.4 F. 39 R. Nom.
A. Nom. *Se al mio ben rivolgo il ciglio* || *E il crudel aspro tormento*
- I.5 Lib. 26 R. =
A. Nom. *Vincerò quel duro petto* || *Di beltà superbo fasto*
A. Nom. sostitutiva aggiunta sul cartesino: *Giace languente* || *Tal sospirando*
- Lib. 28 R. =
A. Nom. *Vincerò quel duro petto* || *Di beltà superbo fasto*
- (I.4) Lib. 32 R. ≈ Vss.4-5: *condannato a vegliar dal re de' numi | vederò se in Dorilla*, dove F. 39: *condannato così dal re de' numi | vuò veder se in Dorilla*. Vss.7-8: *provar debbo il dolor d'un ostinato | vile disprezzo, o pur se vincer posso*, dove F. 39: *provar debba il rossor d'un ostinato | vile disprezzo, o vinta resti alfine*.
A. Nom. *Vincerò quel duro petto* || *Di beltà superbo fasto*
- Lib. 34 R. =
A. Nom. *Se al mio ben rivolgo il ciglio* || *E il crudel aspro tormento*
- I.5 F. 39 R. Adm. (soli quattro versi di rec. accompagnato)
Coro. *Gemiti e lagrime d'un popol misero*
R. Dor., Elm., Adm.
- I.6 Lib. 26 R. ≈ Dodici versi di cui i primi quattro identici a quanto si trova in F. 39.
Coro. *Gemiti e lagrime d'un popol misero*
R. ≈ I vss.22-39 non si trovano in F. 39. Vs.4: *Io non traveggo già? Oh dei! che leggo!*, dove F. 39: *Io non traveggo già. Oh ciel che veggo?*
- Lib. 28 R. ≈ come Lib. 26.
Coro. *Gemiti e lagrime d'un popol misero*

- (I.5) Lib. 32 R. ≈ come Lib. 26.
R. =
Coro. *Gemiti e lagrime d'un popol misero*. Vs.2: *da te si accolgano per tua pietà*, dove F. 39: *deh omai s'accolgano da tua pietà*.
R. ≈ Vs.4: *Io non traveggo. Oh cieli! e che mai leggo?*, dove F. 39: *Io non traveggo già. Oh ciel che veggo?*. Vs.7, endecasillabo: *Ne muoro in questo istante? Oh me infelice*, dove F. 39, vss.7-8, settenari: *Ne moro in questo istante? | Ah me infelice! Come?*. Vs.19: *comando, che lo vuol tanto inumano*, dove F. 39: *comando che lo vuol empio e inumano*. Mancano i vss.11-15 e rispetto a Lib. 26 anche i vss.22-37, che non si trovano in F. 39. Gli ultimi tre versi (corrispondenti a vss.43-45 di Lib. 26): *prendi un tenero amplesso | misto d'angosce, e pavidì sudori; | ma si deve ubbidir. Vattene e muori*, dove F. 39 (con due vss. in più): *prendi l'ultimo amplesso | figlia, Dorilla, ab senti | come dal petto fuori | mi balza il cor. Oh dio! | E si dovrà ubbidir? Sì, vanne e mori*.
- Lib. 34 R. ≈ Vs.4: *Io non traveggo già? Oh dei, che leggo?* dove F. 39: *Io non traveggo già. Oh ciel, che veggo?*
Coro. *Gemiti, lagrime d'un popol misero*
R. =
- I.6 F. 39 R. Elm., Dor. Segue la dicitura *Aria di Dorilla*, cassata, e l'aria non c'è.
- I.7 Lib. 26 R. ≈ Vs.29: *come fuggir enormità sì fiera*, dove F. 39: *come fuggir enormità sì grave*. Vss.39-53 virgolettati, e 56-68 (non virgolettati) non si trovano in F. 39.
A. Dor. *Vado a morir, tu resta*
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26, ma i vss.39-53 sono presenti senza alcun contrassegno e il vs.49: *a saziar l'indegne fauci*, dove Lib. 26: *a saziar l'ingorde fauci*.
A. Dor. *Vado a morir, tu resta*
- (I.6) Lib. 32 R. ≈ Mancano i vss.2-7, 10-12, 19-21, 27. Vs.56 non si trova in F. 39. Due soli vss. in corrispondenza dei vss.8-9 e 13: *Vattene e muori? E tal lascia la figlia | un genitor? Con morte sì inaudita*, dove F. 39: *Vanne e mori! Così lascia una figlia | il genitor? Alla mia strage dunque | con morte così orribile, inaudita*. Vs.26: *Eh, Dorilla, vaneggi*, dove F. 39: *E che forse vaneggi?* Vss.29-30: *come fuggir da enormità sì fiera?* | *Fuggir? Fuggasi, e poi?*, dove F. 39: *come fuggir enormità sì grave*. | *Su via fuggasi, e poi?* Vs.32: *del mio destin mi seguirà per tutto*, dove F. 39: *del mio destin mi seguirà ch'altrove*. Vs.34: *non salvo il regno e cado*, dove F. 39: *cado, non salvo il regno*.

Vs.54: *vogliano già condurmi*, dove F. 39: *vengono già a condurmi*.

A. Dor. *Vado a morir, tu resta*

R. =

Lib. 34

- I.7 F. 39 R. Elm., Eud.
A. Elm. *Saprò ben con petto forte || Il destino mio spietato*
Saprò ben con petto forte
incontrar le mie sciagure,
né l'aspetto della morte
potria l'anima spaventar.
Il destino mio spietato
sventurato ognor mi rende,
ma saprò le sue vicende
senza tema superar.
- I.8 Lib. 26 R. ≈ Vss.23-28 non si trovano in F. 39.
A. Elm. *Non può dar questo mio core || All'assalto del dolore*
A. Elm. sostitutiva sul cartesino: *Se il fiero sibilo d'augel rapace || Così se intorbida il tuo labbro audace*
- Lib. 28 R. come Lib. 26.
A. Elm. *Non può dar questo mio core || All'assalto del dolore*
- (I.7) Lib. 32 R. ≈ Mancano i vss.4-9, 19-31 (rispetto a Lib. 26, ma di questi i vss.23-28 non si trovano nemmeno in F. 39) e 36-37. Vs.14: *che amoroso a me doni, o tu lo accolga*, dove F. 39: *che amoroso rivolgi, o tu lo accolga*. Vs.34: *farò che sappia Admeto*, dove F. 39: *farò palese ad Admeto* (qui la preposizione eufonica lo rende ipermetro, cosa che non avviene negli altri libb.).
- Lib. 34 R. =
A. Elm. *Non è ver ch'il nostro core || Non possiam quando a noi piace*
- I.8 F. 39 R. Eud., Fil.
A. Eud. *Al mio amore il tuo risponda || Ciò ch'io vuo' tu già m'intendi*
- I.9 Lib. 26 R. ≈ Vss.3-6, 12-32 non si trovano in F. 39. Vss.33-34: *sostener più non posso, | l'onta de' tuoi dileggi*, dove F. 39: *ma sostener non posso | l'onta de' tuoi disprezzi*. Vs.39: *ti seguano sovente affanni e pene*, dove F. 39: *ti seguano sventura, affanni e pene*. Vs.49: *ogni patto osservare, s'altra egli adora*, dove F. 39: *ogni passo osservare, s'altra egli adora*.

- A. Eud. *Al mio amore il tuo risponda* || *Ciò ch'io vuo' tu già m'intendi*
 Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26
- (I.8) Lib. 32 A. Eud. *Al mio amore il tuo risponda* || *Ciò ch'io vuo' tu già m'intendi*
 R. ≈ (mancano i vss.3-6 e 10-32 di Lib. 26, dei quali però in F. 39 si trovano solo i vss.10-11); mancano i vss.37-41 e 47-51. Vs.8: *e chi per te si strugge*, dove F. 39: *e un cuor che per te strugge*. Vss.33-34: *sostener più non posso*, | *l'onta de' tuoi dileggi*, dove F. 39: *ma sostener non posso* | *l'onta de' tuoi disprezzi*. Vss.42-43: *Eh, t'arresta, o Filindo* | (*si lusinghi, e al mio amor forse un di serva*), dove F. 39: *No, t'arresta, o Filindo* | (*si lusinghi, e al mio amor così egli serva*). Vs.46 (ultimo): *che forse ognor io non sarò severa*, dove F. 39: *dalla tua fede intanto*.
- Lib. 34 A. Eud. *Sperasi che menzognera* || *Due sospiri, un po' di pianto*
 R. =
 A. Eud. *Al mio amore il tuo risponda* || *Ciò ch'io vuo' tu già m'intendi*
- I.9 F. 39 R. Fil.
 A. Fil. *Rete, lacci e strali adopra* || *Ma se vana ei vede ogn'opra*¹
- I.10 Lib. 26 R. =
 A. Fil. *Rete, lacci e strali adopra* || *Ma se vana ei vede ogn'opra*. Mancano i vss.3, *nel contrasto più feroce*, e 7, *pien di rabbia e di dispetto*.
- Lib. 28 R. =
 A. Fil. *Rete, lacci e strali adopra* || *Ma se vana ei vede ogn'opra*. Varianti come Lib. 26.
- (I.9) Lib. 32 Per inversione nei caratteri di stampa, la scena è numerata XI.
 R. Fil. Nom. ≠ Di sedici versi contro i quattro di F. 39 (solo il primo è uguale).
 A. Fil. *Non mi è caro amar penando* || *è follia viver amando* (Vedi *Arsilda* 1716, I.5)
- Lib. 34 R. =
 A. Fil. *Rete, lacci e strali adopra* || *Ma se vana ei vede ogn'opra*
- I.10 F. 39 R. Dor.
- I.11 Lib. 26 R. ≈ Vss.4-9 non si trovano in F. 39.
 Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
- (I.10) Lib. 32 R. Nom. ≠

- A. Nom. *Un bell'ardire può innamorarmi* || *Da cor si⁸ raro questa è un'impresa. (Fine dell'atto primo).*
 R. ≈ Mancano i vss.11, 15-17 e 22.
 R. =
- II.1 Lib. 32
 (I.10) Lib. 34
- I.11 F. 39 R. Nom. Dor. Adm. B.34: il vs.25: *A suo fatale aspetto è cassato e sostituito con il vs.29: d'esser tua degna figlia. Alla fine del rec.: Segue duetto*, ma il duetto non c'è.
- I.12 Lib. 26 R. ≈ Vss.25-28 non si trovano in F. 39, in cui il vs.25 si legge cassato e sostituito dal 29; vs.32: *al tuo paterno amplesso (e all'amor mio)*, dove F. 39: *al tuo paterno affetto, e all'amor mio.*
 A due Adm. Dor.: *L'anima già smarrita*
 R. ≈ Vs.7 ripetuto; altre varianti come Lib. 26.
 A due Adm. Dor.: *L'anima già smarrita*
- II.2 Lib. 32 R. ≈ Mancano i vss.8, 17-20 (prima metà), 21-22 e 29-32. Vss.9-10: *contrastati invano, o belva | l'onor della tua morte ai colpi miei*, dove F. 39: *e già contrasti invano | d'accrescer con tua morte i fasti miei*. Due nuovi vss. aggiunti alla fine del rec. non si trovano in altre fonti: *Libera te la rendo | e in voi ritorni l'allegrezza e il riso*, che precedono il coro che le altre fonti portano alla scena ultima del primo atto.
- (I.11) Lib. 34 R. =
- I.12 F. 39 R. Nom. Alla fine: *Aria di Nomio*, cassato.
 Coro. *Lieta, o Tempe, già spirò* || *Ogni cuor grato si mostri* || *Quel teschio orribile* || *E al prode braccio*
- I.13 Lib. 26 R. =
 A. Nom. *Da più venti scossa fronda* || *Così pur quel duro core*
 A. Nom. sostitutiva sul cartesino: *Con qual piacer, oh Dio!* || *Con questa dolce spene*
 Coro. *Lieta, o Tempe, già spirò* || *Ogni cuor grato si mostri* || *Quel teschio orribile* || *E al prode braccio*. Vss.9-11: *Per la vita, ch'è suo dono | non vi sono | all'eroe condegni onori*, dove F. 39: *Lode e applauso il vincitore | abbia eterna | da nostr'alme.*
 Coro sostitutivo sul cartesino: *A te Nomio, a te il trofeo* || *I lieti giubili, i volti fervidi* || *Rimbombanti da cancavi specchi* || *E tra il denso più orrido e fosco* || *L'aura, il fonte* || *O invitto, e prode* || *La rabbia infida*
 R. =
 A. Nom. *Da più venti scossa fronda* || *Così pur quel duro core*
 Coro. *Lieta, o Tempe, già spirò* || *Ogni cuor grato si mo-*
- Lib. 28

- stri || *Quel teschio orribile* || *E al prode braccio*. Varianti come Lib. 26.
- II.2 Lib. 32 Coro. *Lieta, o Tempe, già spirò* || *Ogni cuor grato si mostri* || *Quel teschio orribile* || *E al prode braccio*. Varianti come Lib. 26.
- (I.12) Lib. 34 R. Adm. Nom. Dor. ≠ Vedi II.3.
R. =
Coro. *Lieta, o Tempe, già spirò* || *Ogni cuor grato si mostri* || *Quel teschio orribile* || *E al prode braccio*. Varianti come Lib. 26.
- II.1 F. 39 R. Elm., Dor. Le ultime quattro battute del rec. sono cassate e riscritte sulle stesse parole per cambiare la cadenza.
A. Dor. *Come l'onde in mezzo al mare* || *Or mi sembra che il mio core*
- Lib. 26 R. ≈ Vs.13: *da indiscreto timor che ancor ti perda*, dove F. 39: *da indiscreto timor ch'io pur ti perda*. I vss.20-25 (prima metà) non si trovano in F. 39.
A. Dor. *Se non conosci, ingrato* || *Se ancora tu non sai*
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
A. Dor. *Se non conosci, ingrato* || *Se ancora tu non sai*
Vedi I.10.
- II.4 Lib. 32 R. ≈ Mancano i vss.1-4, 7-9 e 17-26 (vss.20-25 non ci sono nemmeno in F. 39). Vs.6: *rinata all'amor tuo* (Elm.) *Grazie agli dei!*, dove F.39: *rinata all'amor tuo* (settenario). Vss.13-15: *da indiscreto timor*. (Dor.) *D'un tal timore | qual'è mai la cagion?* (Elm.) *Quel braccio stesso | che ti salvò*. (Dor.) *Che? Ingrato!*, dove F. 39: *da indiscreto timor ch'io pur ti perda*. | (Dor.) *Come, d'un tal timore | qual'è mai la cagion?* (Elm.) *Quel braccio stesso*. Vs.28: *la tempra ancor non è abbastanza chiara?*, dove F. 39: *la tempra forte ormai dovrà esser chiara*.
- (II.1) Lib. 34 A. Dor. *Se non conosci, ingrato* || *Se ancora tu non sai*
R. ≈ Vs.3: *quanto sij il tuo goder, e tal eccede*, dove F. 39: *quanto sij il suo goder, e tal eccede*. Vs.13: *da indiscreto timor che ancor ti perda*, dove F. 39: *da indiscreto timor ch'io pur ti perda*.
A. Dor. *Come l'onde in mezzo al mar* || *Or mi sembra che il mio core*. Vs.4: *La speranza ed il timore*, dove F. 39: *La speranza ed il dolore*.
- II.2 F. 39 R. Elm.
A. Elm. *Vorrei da lacci sciogliere* || *No dell'altrui tormento*⁹
- Lib. 26 R. =
A. Elm. *Penò sinora il cor* || *Ma poi ad altro in sen*

- A. Elm. sostitutiva su cartesino: *Misero è quel nocchier || Fra i venti si confonde*
- Lib. 28 R. =
- Lib. 32 A. Elm. *Penò sinora il cor || Ma poi ad altro in seno*
 Il testo di questa scena corrisponde a quanto le altre fonti riportano in tre scene diverse: vedi I.11 per il primo rec., I.12 per il coro, II.3 e II.4 per il secondo rec.
- II.5 Lib. 32 R. =
 A. Elm. *Fra le pene di sorte spietata || Pria che posi un'alma amante*
- (II.2) Lib. 34 R. =
 A. Elm. *Vorrei da lacci sciogliere || No dell'altrui tormento*
- II.3 F. 39 R. Adm., Nom.
 Lib. 26 R. =
 Lib. 28 R. =
- II.2 Lib. 32 R. ≈ Vs.3: *che gli rese la figlia e salvò un regno*, dove F. 39: *che mi rese la figlia e salvò il regno*. Vss.4-5 riasunti in un unico endecasillabo: *chiedi e tutto otterrai*. (Nom.) *Se generoso*, dove F. 39: *chiedi, sì chiedi pur, tutto otterrai*. | (Nom.) *Se dunque generoso*. Mancano i vss.7-9, 14 (seconda metà)-16. Vss.14-17-19: *si asconde chi non pensi*. (Adm.) *Ad illustrarti | basta l'atto sublime, e ti fa degno | l'esser liberator di questo regno*, dove F. 39: *s'asconde chi non pensi. I casi miei*. | (vss.14-16) | *Ad illustrarti basta | l'atto sublime e già ti fa ben degno | l'esser liberator di tutto un regno*. Di qui in poi i due testi divergono del tutto: dove F. 39 riporta 6 vss., qui il rec. prosegue per altri 20 con un testo corrispondente a ciò che le altre fonti riportano alla scena successiva (II.4).
- (II.3) Lib. 34 R. =
- II.4 F. 39 R. Dor., Adm., Nom.
 Lib. 26 R. ≈ Vss.17-41 e 47-51 non ci sono in F. 39.
 Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26 ed inoltre vs.46: *ma sforzato dal cielo a sua salvezza*, dove F. 39: *ma sforzato dal cielo a mia salvezza*.
- II.2 Lib. 32 R. (ultimi 20 vss.; vedi scheda precedente) ≈ La situazione è quella che nelle altre fonti si trova in II.4; il testo, molto rielaborato, si presenta rispetto a Lib. 26 come segue: Vss.in comune (uguali o con lievi varianti, es. vs.3: *figlia, Nomio tu vedi*, dove F. 39: *figlia, Nomio qui vedi*): 3-4, 9-13, 23-29 (prima metà), 34-36. Vss.di ugual contenuto ma molto variati: 5-6, 14-15.

- Vss.mancanti: 1-2, 7-8, 16-22, 29 (seconda metà)-33, 37-51 (fine).
 R. =
- (II.4) Lib. 34
- II.5 F. 39 R. Eud., Adm., Dor., Nom., Fil.
 A. Adm. *Se ostinata a me resisti* || *Guarda pur ch'un cieco affetto*. L'aria di questa scena ha tre versioni per le quattro fonti che la portano:
- F. 39
- Se ostinata a me resisti
 più non trovi il genitore.
 Ti consiglia col tuo onore
 e paventa il mio rigor.*
- Guarda pur ch'un cieco affetto
 non ti traga a qualche eccesso.*
- Scaccia o figlia dal tuo petto
 che ragion così consiglia
 un ingiusto e cieco amor.*
- Lib. 26 e Lib. 28
- Ti consiglia col tuo onore
 e paventa il mio rigor.*
- Guarda o figlia a un cieco amore,
 non avrai più genitor.*
- Lib. 34
- Se ostinata a me resisti
 più non trovi il genitore.
 Ti consiglia col tuo onore
 né il mio sdegno provocar.*
- Guarda pur ch'un cieco affetto
 non ti tragga a qual eccesso,
 né voler a mio dispetto
 per un vile sospirar.*
- Lib. 26 R. ≈ I vss.20-35 non ci sono in F. 39.
 A. Adm. *Ti consiglia col tuo onore* || *Guarda o figlia a un cieco amore*
- Lib. 28 R. ≈ Come Lib. 26.
 A. Adm. *Ti consiglia col tuo onore* || *Guarda o figlia a un cieco amore*
- Lib. 32 Vedi II.2.

- Lib. 34 R. =
A. Adm. *Se ostinata a me resisti || Guarda pur ch'un cieco affetto*
- II.6 F. 39 R. Dor., Eud., Nom.
Alla fine del rec.: *Aria di Dorilla*, segue un'aria (in chiave di contralto) di cui è stata scritta solo la musica ma non le parole.
- Lib. 26 R. =
A. Dor. *È l'amor mio sì forte || Odio non temo, e sdegno*
A. Dor. aggiunta su cartesino: *Semplici se credete || Intrepida vedrete*
- Lib. 28 R. =
A. Dor. *È l'amor mio sì forte || Odio non temo, e sdegno*
- Lib. 32 Vedi II.8.
- II.3 Lib. 32 R. ≈ I quattro versi del rec. riprendono la situazione dei vss.15-20 delle altre fonti (ma un solo vs. è identico, il secondo, che riprende il vs.16 delle altre fonti).
A. Nom. *Resto qual pastorello || Ma invan d'ogni suo stento*
- (II.6) Lib. 34 R. =
A. Dor. *Non mi chiamar crudele || Cerca d'amar chi possa*
- II.7 F. 39 R. Fil., Eud., Nom.
A. Nom. *Bel piacer saria d'un core || Ma non lice e vuole amore*
- Bel piacer saria d'un core
quel potere a suo talento
quando amor gli dà tormento
ritornare in libertà.*
- Ma non lice, e vuole amore
ch'a soffrir l'alma s'avvezzi
e ch'adori anch'i disprezzi
d'una barbara beltà.*
- Lib. 26 R. =
A. Nom. *Su la sponda sta languendo || Ma alla fine il ciel pietoso*
- Lib. 28 R. =
A. Nom. *Su la sponda sta languendo || Ma alla fine il ciel pietoso*
- Lib. 32 Vedi II.9
- Lib. 34 R. =
A. Nom. *Se penar per un bel volto || Così spera anche il mio core*

- II.8 F. 39 R. Fil., Eud. Dalla seconda metà di b.4, corrispondente al vs.3, il rec. è cassato ma leggibile; alla fine: *Aria di Eudamia*, poi altre sette bb. di rec. su nuovo testo e poi ancora: *Qui aria di Eudamia*.
A. Eud. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più gli son funesti*
Lib. 26 R. = Comprende il testo cassato di F. 39 ma non quello sostitutivo (ultime 7 bb.).
A. Eud. *Per te mio dolce amore* || *E per te sol nel core*
A. Eud. sostitutiva su cartesino: *Tortora innamorata* || *Misero invan si lagna*
Lib. 28 R. = Come Lib. 26
A. Eud. *Per te mio dolce amore* || *E per te sol nel core*
Lib. 32 Vedi II.11 e II.12
- II.6 Lib. 32 R. ≈ Rispetto alla versione cassata di F. 39 mancano i vss.3-6; inoltre vss.2-7: *tu ministro mi vuoi*. (Eud.) *No, che te solo | amo in oggi o Filindo*, dove F. 39: *tu ministro mi vuoi, e incauto il sono*. | (Eud.) *Te solo io amo intanto*.
A. Eud. *T'amo, o caro idolo mio* || *M'ama dunque, idolo amato*
- (II.8) Lib. 34 R. = (non comprende la parte cassata da F. 39).
A. Eud. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più gli son funesti* (vedi Lib. 26 e Lib. 28, III.7; vedi anche *Farnace*, G. 36, II.9).
- II.9 F. 39 R. Fil.
A. Fil. *Non vo' che un infedele* || *D'ira e di sdegno armato*¹⁰
Lib. 26 R. =
A. Fil. *L'ingrata fuggirò* || *E intrepido saprò*
Lib. 28 R. =
A. Fil. *L'ingrata fuggirò* || *E intrepido saprò*
- II.7 Lib. 32 R. ≈ Vs.4: *con cui la gelosia l'amor mi svena*, dove F. 39: *con cui la gelosia il cor mi svena*.
A. Fil. *Se vedi che splenda* || *Beltà, ben che fiera*
- (II.9) Lib. 34 R. =
A. Fil. *Non vo' che un infedele* || *D'ira e di ferro armato*; oltre alla variante del vs.4 (primo della seconda strofa) il vs.6: *strappar da questo cor*, dove F. 39: *scacciar da questo cor*.
- II.10 F. 39 R. Elm.
Lib. 26 R. ≈ Vs.3: *che l'anima dal sen trasparmi vuole*, dove F. 39: *che l'anima dal sen strapparmi vuole*.
Lib. 28 R. =
Lib. 32 Non ha scena II.10 (l'atto finisce a II.8).
Lib. 34 R. =

- II.11 F. 39 Coro. *Con eco giuliva* || *Ogni valle, ogni colle, ogni prato*
R. Adm., Nom., Dor., Eud.
Coro. *Si beva, si danzi, si canti* || *D'ambrosie e nettari* ||
O succo amabile
- Lib. 26 Coro. *Con eco giuliva* || *Ogni valle, ogni colle, ogni prato*
R. =
Coro. *Si beva, si danzi, si canti* || *D'ambrosie e nettari* ||
O succo amabile
- Lib. 28 Coro. *Con eco giuliva* || *Ogni valle, ogni colle, ogni prato*
R. ≈ Vs.3: *in applausi al tuo merto, o fido Nomio*, dove
F. 39: *in applausi al tuo merto, o prode Nomio*.
Coro. *Si beva, si danzi, si canti* || *D'ambrosie e nettari* ||
O succo amabile
- II.8 Lib. 32 Coro. *D'un'eco giuliva* || *Ogni valle, ogni colle, ogni pra-*
to. Vs.2: *s'inalzi coi viva*, dove F. 39: *risuonino i viva*.
Vs.5: *formi grato e lieto viva*, dove F. 39: *formi grato lieti*
viva.
R. ≈ Vs.9: *con ciglio torvo e contumace ancora*, dove
F.39: *con ciglio torvo e contumace omai*. Mancano i
vs.15-20 (l'intervento di Eud.). Ultimi quattro vss.: *Olà,*
siedasi, e ognuno | *del gran Nomio ad onor trangugi un*
sorso | *del cretense licore*. | (Nom.) *Tutto è nulla, se lei mi*
nièga amore, dove F. 39 due soli vss.: *Olà seguasi, e tosto*
de' cretensi liei spumin le tazze.
Coro. *Qui si beva, si danzi, si canti* || *D'ambrosie e netta-*
ri || *O succo amabile* (unica variante nel primo vs.).
- (II.11) Lib. 34 Coro. *Con eco giuliva* || *Ogni valle, ogni colle, ogni prato*
R. =
Coro. *Si beva, si danzi, si canti* || *D'ambrosie e nettari* ||
O succo amabile
- II.12 F. 39 R. Fil., Adm., Tutti. (*Sinfonia al ballo* prima del coro).
Coro. *Alla caccia ognuno presti* || *Ch'uno stral vuoto non*
resti || *Viva Nomio e il suo valor*
- Lib. 26 R. = (È indicato che il coro sia preceduto dalla sinfonia
e seguito da un ballo di cacciatori).
Coro. *Alla caccia ognuno presti* || *Ch'uno stral vuoto non*
resti || *Viva Nomio e il suo valor*
- Lib. 28 R. = (Non c'è indicazione di sinfonia o ballo).
Coro. *Alla caccia ognuno presti* || *Che uno stral vuoto*
non resti || *Viva Nomio e il suo valor*
- II.8 Lib. 32 R. ≈ Secondo e terzo verso: *Sì sì, vadasi dunque* | *delle*
fere a seguir lieti la traccia, in luogo dei vss.3-6 di F. 39:
Sì sì, sgombrisi dunque | *di queste piante il folto, | onde*

campo si faccia | più aperto ai colpi. (Non c'è indicazione di sinfonia o ballo).

Coro. *Alla caccia ogn'uno presti || Che uno stral vuoto non resti;* manca l'ultimo distico. Vs.4: *è un piacer di tutti i re,* dove F. 39: *il piacer miglior non v'è.*

(II.12) Lib. 34

R. = (È indicato che il coro sia preceduto dalla sinfonia e seguito da un ballo di cacciatori).

Coro. *Alla caccia ognuno presti || Ch'uno stral vuoto non resti || Viva Nomio e il suo valor*

III.1 F. 39

R. Fil., Adm.

A. Fil. *Col piacer del tuo comando || Senza speme di mercede*

Lib. 26

R. ≈ Vs.11: *vanne tu in Tracia, e in tuo poter se il rendi,* dove F. 39: *tu vanne in traccia e in tuo poter se 'l rendi.*

A. Fil. *Col piacer del tuo comando || Senza speme di mercede,* con varianti lungo tutto il testo eccettuati gli incipit:

Lib. 26 (e Lib. 28)

F. 39

*Col piacer del tuo comando
sveglio l'ire e impugno il brando
per vendetta del tuo onor.*

*Col piacer del tuo comando
sento l'alma accesa d'ira
per vendetta impugno il brando
di tua pace e del tuo ben.*

*Senza speme di mercede
darà prove di sua fede
qual buon suddito il mio cor.*

*Senza speme di mercede
darò prove di mia fede
e i ribelli al reggio impero
vinti poi dal mio valore
daran pace a questo sen.*

A. Fil. sostitutiva su cartesino: *In campo armato || L'offesa grande*

Lib. 28

R. ≈ Varianti come Lib. 26.

A. Fil. *Col piacer del tuo comando || Senza speme di mercede.* Varianti come Lib. 26.

Lib. 32

R. ≈ Vs.11: *va d'esso in traccia, e in tuo poter se 'l rendi,* dove F. 39: *tu vanne in traccia e in tuo poter se 'l rendi.*

A. Fil. *Chi vuol goder d'amor || Così chi vuol di rosa* (vedi *Arsilda* 1716, III.5)

Lib. 34

R. ≈ Vs.11: *vanne tu in traccia, e in tuo poter se 'l rendi,* dove F. 39: *tu vanne in traccia e in tuo poter se 'l rendi.*

A. Fil. *Col piacer del tuo comando || Darò prova di mia fede.* Rispetto a F. 39 manca il primo verso della seconda strofa.

- III.2 F. 39 R. Adm., Nom. Ultime sei battute e mezza, corrispondenti ai vss.19 (seconda metà)-22, cassate.
- Lib. 26 R. = (Compresi i vss.19-22).
- Lib. 28 R. = (Compresi i vss.19-22).
- Lib. 32 R. ≈ Vss.6-7: *a tor tua figlia il destinato io sono | et a fatti di lei due volte il dono*, dove F. 39: *da sorte amica il destinato io sono | di tua figlia o signor, a fatti dono*. Mancano i vss.12-22. Vs.11: *si scortino a me tosto*, dove F. 39: *si scortino ad un tratto*.
- Lib. 34 R. = (Compresi i vss.19-22).
- III.3 F. 39 R. Adm., Elm., Dor., Nom. Dopo il rec.: *Qui aria di Nomio*, che però non c'è.
- Lib. 26 R. ≈ I vss.1-15, 19-22, 29-34 e 44-46 non ci sono in F. 39. Vs.35: *e questo io già rinunzio, e alla mia sorte*, dove F. 39: *io già pronto rinunzio alla mia sorte*. Vs.39: *in lui nacque la colpa*, dove F. 39: *in lui nacque l'amore*.
A. Nom. *Fidi amanti, che costanti || La viltà poi di quel pianto*
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
A. Nom. *Fidi amanti, che costanti || La viltà poi di quel pianto*
- Lib. 32 R. ≈ (Vs.2: *viene a ragion la rea dinante al padre*, dove Lib. 26: *viene a ragion la rea dinante al suo*). Mancano i vss.3-13, 19-22 (che non si trovano nemmeno in F. 39), 26-31 (dei quali 29-31 non ci sono in F. 39), 40-43, 47-55. Vs.35: *A questa io già rinunzio, e alla mia sorte*, dove F. 39: *Io già pronto rinunzio alla mia sorte*.
A. Nom. *Fidi amanti, che costanti || La viltà poi di quel pianto*
- Lib. 34 R. ≈ Comprende i vss.44-46, che non ci sono in F. 39. Vs.28: *perdon vario color all'occhio istesso*, dove F. 39: *prendon vario color all'occhio istesso*.
A. Nom. *Fidi amanti al vostro amore || Sarà lieto il vostro core*
- III.4 F. 39 R. Dor., Adm.
- Lib. 26 A. Dor. *Il povero mio core || Il padre m'è tiranno*
R. ≈ Vss.5-9 e 13-15 (prima metà) non si trovano in F. 39.
A. Dor. *Il povero mio core || Il padre m'è tiranno*. Vss.3-4 invertiti d'ordine rispetto alla prima esposizione di F. 39.
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
A. Dor. *Il povero mio core || Il padre m'è tiranno*. Varianti come Lib. 26.

- Lib. 32 R. ≈ Mancano i vss.2-9, 20-22 e 25 (ma 5-9 non ci sono nemmeno in F. 39 e qui sono compresi i vss.13-15 che mancano in F. 39). Varianti ai vss.1, 10, 18, 19, 24 e 26: vs.1: *Ab padre mio pietoso*, dove F. 39: *Ab padre deb permetti*. Vs.10: *queste lacrime accogli*, dove F. 39: *le mie suppliche accogli*. Vss.18-19: *e la destra ti lavo | con l'alma riverente in questo bacio*, dove F. 39: *e bagno questa destra | con l'alma in su le labbra in questo bacio*. Vs.24: *tu di Nomio; e Elmiro in grembo a morte*, dove F. 39: *che di Nomio tu sia, ei della morte*. Vs.26: *Muora Elmiro sù, sù, che a un tempo istesso*, dove F. 39: *Elmiro sù morrà, ma a un tempo istesso*.
A. Dor. *Il povero mio core || Il padre m'è tiranno*. Varianti come Lib. 26 ed inoltre vs.9: *almen trovar pietà*, dove F. 39: *almeno aver pietà*.
- Lib. 34 R. =
A. Dor. *Il povero mio core || Il padre m'è tiranno*. Varianti come Lib. 26.
- III.5 F. 39 R. Adm.
Lib. 26 R. ≈ Vs.1: *Olà, costui fra ceppi*, dove F. 39: *Olà, costui fra tanto*.
A. Adm. *Mille stragi e mille morti || La vendetta de' miei torti*
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
A. Adm. *Mille stragi e mille morti || La vendetta de' miei torti*
- Lib. 32 R. ≈ Varianti come Lib. 26 ed inoltre vs.2: *sia custodito al suo mortal supplicio*, dove F. 39: *sij custodito al suo supplicio estremo*.
A. Adm. *Mille stragi e mille morti || La vendetta de' miei torti*. Vs.5: *contro l'empio traditor*, dove le altre fonti: *perché in sen non hai che un cuor*.
- Lib. 34 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
- III.6 F. 39 R. Elm., Eud.
A. Eud. *Più non vò mirar quel volto || Labbro, volto, in cui sta accolto*
- Lib. 26 R. ≈ I vss.18-36 non si trovano in F. 39. Vs.38: *uso fai del mio cuor? Forse potrei*, dove F. 39: *uso fai del mio amore? | Ma senti o ingrato core*. Dal vs.39 in poi il testo diverge completamente da quello della partitura e prosegue fino al vs.55 mentre F. 39 conclude con tre vss.: *ti farò ben pentir del cieco orgoglio. | Le mie vendette io voglio*. (Elm.) *O se una volta...* | (Eud.) *Lasciami o traditor...* (Elm.) *Eudamia ascolta*.

- A. Eud. *Ab se mi sei lontano* || *Ma se crudel ti svena*
 A. Eud., sostitutiva sul cartesino: *Non mi manca o luci amate* || *Perch'io lasci il dolce impegno*
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26 ed inoltre vs.5: *sin nei tuoi fatti estremi*, dove F. 39: *sin nei tuoi fiati estremi*.
- Lib. 32 A. Eud. *Ab se mi sei lontano* || *Ma se crudel ti svena*
 R. ≠ Nom., Dor.
- Lib. 34 A. Nom. *Prenditi pur il core* || *Aprimi il petto e mira*
 R. =
 A. Eud. *Più non vuò mirar quel volto* || *Labbro, volto, in cui sta accolto*. Vs.2: *più non vuò ascoltar quel labbro*, dove F. 39: *più ascoltar non vò quel labbro*.
- III.7 F. 39 R. Elm. (La cadenza è cassata e riscritta senza però cambiare né parole né tono, ma solo estensione).
 A. Elm. *Non ha più pace il cor amante* || *L'amato bene non è più mio*.¹¹ Alla seconda esposizione della prima strofa le parole originali erano: *Non ha più pace l'amor geloso* | *non ha riposo l'alma tradita*, ma sono state cancellate e sostituite con la ripetizione dei primi due vss.
- Lib. 26 R. =
 A. Elm. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più le son funesti*
- Lib. 28 R. =
 A. Elm. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più li son funesti* (vedi Lib. 26, III.7 e Lib. 34, II.8; vedi anche *Farnace*, G. 36, II.9).
- Lib. 32 R. ≠ Corrisponde più o meno a quanto le altre scene riportano una scena dopo.
- Lib. 34 R. =
 A. Elm. *Non ha più pace il cor amante* || *L'amato bene non è più mio*
- III.8 F. 39 R. Dor.
- Lib. 26 R. = Vss.6-9, virgolettati, non si trovano in F. 39.
- Lib. 28 R. ≈ Vss.6-9 (non virgolettati) non si trovano in F. 39.
- III.7 Lib. 32 R. ≈ La scena comprende vss. e situazioni che le altre fonti portano distribuite da III.8 a III.10: l'inizio del rec. è costituito dai vss.1, 4, 10, 11 e 12 di F. 39, poi il testo corrisponde a quello della scena successiva delle altre fonti.
- (III.8) Lib. 34 R. = Vss.6-9 virgolettati, non si trovano in F. 39.
- III.9 F. 39 R. Adm., Dor., Elm.
- Lib. 26 R. ≈ Vs.13: *il dolor di mia strage*, dove F. 39: *il dolor di mia morte*; I vss.22-32, virgolettati, non si trovano in F. 39.
- Lib. 28 R. ≈ Vs.13: *il color di mia strage*, dove F. 39: *il dolor di*

- mia morte*. I vss.22-32 (non virgolettati) non si trovano in F.39.
- III.7 Lib. 32 R. ≈ La corrispondenza inizia dal sesto vs.; mancano i vss.3-5, 11-15, 18-32 (ma 22-32 non ci sono nemmeno in F.39). Vs.16: *non più dimore: avvinto*, dove F.39: *non più dimore, a quell'arbore avvinto*. Vs.35: *sempre può ben trovar cuor disperato*, dove F.39: *ovunque sa trovar cor disperato*. Dopo il vs.37 il rec. prosegue con il testo corrispondente a ciò che le altre fonti riportano in III.10.
- (III.9) Lib. 34 (Numerata per refuso tipografico XI). R. ≈ Vs.13: *il color di mia strage*, dove F.39: *il dolor di mia morte* (non riporta i vss.22-32, assenti anche da F.39).
- III.10 F. 39 R. Adm., Elm.
Coro.
- Lib. 26 R. ≈ Vss.7-12 non ci sono in F.39.
- Lib. 28 R. ≈ Varianti come Lib. 26, rispetto al quale però manca la seconda metà del vs.7.
- III.7 Lib. 32 R. ≠ Anche se esiste una corrispondenza, a partire dal ventesimo vs., questo rec. non comprende nemmeno un vs. di F.39: è costituito dai vss.7-12 di Lib.26 e dal vs.13: *cada estinto colui*, dove Lib.26: *tosto costui si sveni, e in lui sen cada*.
- (III.10) Lib. 34 R. =
- III.11 F. 39 Coro. *Ceda il duolo in riso, in giubilo* || *Sgombra il cielo il fosco nubilo*
R. Nom., Adm., Elm., Dor., Eud., Fil.
Coro. *Il cielo ancora* || *E premia e onora*
- Lib. 26 R. Eud., Adm. ≠
- Lib. 28 R. ≠ Come in Lib. 26.
- III.12 Lib. 26 Coro. *Cada il duolo in riso, in giubilo* || *Sgombra il cielo il fosco nubilo*, unica variante nel primo vs.
R. =
Coro. *Il cielo ancora* || *E premia e onora*
- Lib. 28 Coro. *Cada il duolo in riso, in giubilo* || *Sgombra il cielo il fosco nubilo*, unica variante nel primo vs.
R. =
Coro. *Il cielo ancora* || *E premia e onora*
- III.8 Lib. 32 R. ≠ Comprende i vss.1-3 e 7-11 del rec. III.11 di Lib. 26 (vs.11 *Oh dio: forz'è ch'io ceda, a mio dispetto*, dove Lib. 26 solo: *Oh dio, forz'è ch'io ceda*).
Coro. *Ceda il duol, che in riso, e in giubilo* || *Sgombra il cielo il fosco nubilo*. Ultimo vs.: *e di morte il tetro orror*, dove le altre fonti: *e in piacer tutto il rigor*.

R. ≈ Inserisce due vss. fra i vss.4 e 5 (a scopo scenico: *da cui per innalzarmi ecco discende | fra nubi d'oro la mia reggia stessa*). Vs.8: *scherno di me si prese, e 'l soffro in pace*, dove F. 39: *scherno di me si prese a vendicarsi*. Vs.12: *stringasi l'uno e l'altro*, dove F. 39: *l'accolga l'un e l'altro*. Un solo vs: *Eccomi*. (Nom.) *All'esultar del vostri cuori*, in luogo dei vss.20-21 di F. 39: *Eccomi pronta*. | (Nom.) *A un tal portento dunque di due cori*.

Coro. *Il cielo ancora || E premia e onora*

Coro. *Ceda il duolo in riso, in giubilo || Sgombra il cielo il fosco nubilo*

R. =

Coro. *Il cielo ancora || E premia e onora*

(III.11) Lib. 34

DORILLA IN TEMPE:CONCORDANZE DELLE SCENE

F. 39	Lib. 26	Lib. 28	Lib. 32	Lib. 34
I.1	I.1	I.1	I.1	I.1
	I.2	I.2		
I.3 (sic)	I.3	I.3	I.2	I.2
I.3	I.4	I.4	I.3	I.3
I.4	I.5	I.5	I.4	I.4
I.5	I.6	I.6	I.5	I.5
I.6	I.7	I.7	I.6	I.6
I.7	I.8	I.8	I.7	I.7
I.8	I.9	I.9	I.8	I.8
I.9	I.10	I.10	I.9	I.9
			I.10	
I.10	I.11	I.11	II.1	I.10
I.11	I.12	I.12	II.2	I.11
I.12	I.13	I.13		I.12

F. 39 Lib. 26 Lib. 28 Lib. 34	Lib. 32
II.1	II.4
II.2	II.5
II.3	II.2
II.4	
II.5	
II.6	II.3
II.7	
II.8	II.6
II.9	II.7
II.10	
II.11	II.8
II.12	

F.39 Lib. 34	Lib. 26 Lib. 28	Lib. 32
III.1	III.1	III.1
III.2	III.2	III.2
III.3	III.3	III.3
III.4	III.4	III.4
III.5	III.5	III.5
III.6	III.6	III.6
III.7	III.7	
III.8	III.8	III.7
III.9	III.9	
III.10	III.10	
	III.11	III.8
III.11	III.12	

FARNACE, 1727

RV 711a; Venezia, Teatro S. Angelo, carnevale 1726 m.v.;
RV 711b; Venezia, Teatro S. Angelo, autunno 1727;
RV 711c; Praga, Teatro Sporck, primavera 1730;
RV 711d; Pavia, Teatro Omodeo, 1731; partitura Torino, Giordano 36;
RV 711e; Mantova, Teatro Arciduciale, carnevale 1732;
RV 711f; Treviso, Teatro Dolfin, 1737;
RV 711g; Ferrara 1738, non rappresentata; partitura Torino, Giordano 37.

Partiture:

RV 711d: Torino, Giordano 36, c.2r-138v.

RV 711g: Torino, Giordano 37, cc.58r-159v.

Farnace fu uno dei titoli operistici più fortunati del Settecento e, con librettisti, compositori e trame diverse (o con uguale trama e titoli diversi come *Berenice*, *La pace generosa* etc.), spaziò in tutta Europa per tutto il secolo toccando anche piazze lontane dagli epicentri operistici, come p. es. Dublino, e vantando una serie di libretti bilingui (con a fronte del testo italiano quello francese, portoghese, tedesco o spagnolo); si conoscono oltre cinquanta libretti diversi.

Quando il suo *Farnace* andò in scena per la prima volta, Vivaldi stava attraversando un periodo di grande attività operistica; un gran lavoro ci fu, negli anni dal 1727 al 1738, anche attorno al *Farnace* vivaldiano, come si vede oggi dall'abbondanza di fonti, fra le quali una partitura autografa (Giordano 37) e una parzialmente autografa (Giordano 36). Questa ricchezza di materiale rispecchia un cammino dei testi, poetici e musicali, fra i più elaborati:¹² basti pensare che il ruolo eponimo nella prima partitura è affidato ad un tenore, nella seconda ad un soprano, e in molte fra le fonti librettistiche ad un contralto. Il *Farnace* è l'unica opera di queste stagioni di cui sia pervenuta la musica, anche se il confronto con i libretti fa datare la partitura più antica al 1731 per la sua quasi totale aderenza con il libretto della rappresentazione di Pavia, e l'autografo sia datato da Vivaldi stesso 1738 cosa che indica che esso è stato preparato per una rappresentazione che poi non ebbe luogo; quindi, a rigore, la musica della rappresentazione del 1727 deve ugualmente considerarsi perduta, anche se i rapporti esistenti fra le fonti permettono di ipotizzare a buon conto che molta della musica delle rappresentazioni successive sia stata ripresa dalla prima. La trama e il testo poetico utilizzati da Vivaldi sono, con tutte le consuete modifiche, quelli di Antonio Maria Lucchini, che però non viene mai menzionato nei libretti. Nella presente schedatura si sono collazionati i sei

libretti che riportano il nome di Vivaldi come autore delle musiche; altri due libretti (*Berenice*, Livorno, 1729 e *Farnace*, Firenze, 1733) a proposito dei quali è stato fatto il nome di Vivaldi, ma per i quali la paternità della musica è molto incerta, sono considerati a parte (e sempre segnati in corsivo) in una tavola di concordanze che mira a chiarirne le discrepanze d'impianto drammaturgico con i sei sicuramente vivaldiani.¹³

A complicare ulteriormente la situazione, resta il dubbio che altre rappresentazioni di quest'opera abbiano usufruito di musiche vivaldiane.¹⁴

Abbreviazioni:

G. 36 = Partitura parzialmente autografa conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n.36, cc.2r-138v.

G. 37 = Partitura autografa conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano n.37, cc.58r-159v (Atti I e II).

Lib. 26 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1726 m.v. al Teatro S. Angelo di Venezia.

Lib. 27 = Libretto della rappresentazione dell'autunno 1727 al Teatro S. Angelo di Venezia.

Lib. 30 = Libretto della rappresentazione della primavera 1730 al Teatro Sporck di Praga.

Lib. 31 = Libretto della rappresentazione del 1731 al Teatro Omodeo di Pavia.

Lib. 32 = Libretto della rappresentazione del 1732 al Teatro Arciducale di Mantova.

Lib. 37 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1737 al Teatro Dolfìn di Treviso.

Lib. 29 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1729 al Teatro di S. Sebastiano di Livorno, col titolo *La Berenice*.

Lib. 33 = Libretto della rappresentazione del carnevale 1733 al Teatro di via della Pergola di Firenze.

Personaggi e loro abbreviazioni:

Farnace = Far.

Berenice = Ber.

Tamiri = Tam.

Selinda = Sel.

Pompeo = Pom.

Gilade = Gil.

Aquilio = Aqu. (escluso dai Libb.30 e 37)

(Un fanciullo, figlio di Farnace e Tamiri, che non canta)

Grillone (buffo, solo in Lib. 30) = Gri.

Atto Scena	Fonte ¹⁵	
I.1	G. 36	R. Far., Tam. A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
	G. 37	R. = A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria di soffrir la pena</i> . Vs.7: <i>sì, sì, questa si dee</i> , dove G. 36: <i>sì, sì, questa tu dei</i> . Il testo musicale è una variante, spostata all'ottava alta, di quello di G. 36.
	Lib. 26	R. = Vss.26-29, virgolettati, non si trovano nelle partiture. A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
	Lib. 27	R. = Vss.26-29, virgolettati, non si trovano nelle partiture. A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
I.2	Lib. 30	R. ≠ Far. Gri. (ha in comune con G. 36 i vss.1-3 e 8-9).
	Lib. 30	R. ≈ La corrispondenza inizia al vs.10; mancano i vss.10 (seconda metà)-12 (prima metà), 34-35, 37, 48 (seconda metà)-51 (prima metà), 54. Al vs.52 aggiunge un primo emistichio (<i>Grillone andiam</i>). Vs.24: <i>tra le schiere più vili a torcer lane</i> , dove G. 36: <i>tra le schiave più vili a torcer lane</i> . A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
(I.1)	Lib. 31	R. = A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
	Lib. 32	R. = A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
	Lib. 37	R. = Vss.26-29, virgolettati, non si trovano nelle partiture. A. Far. <i>Ricordati che sei</i> <i>Pria che soffrir la pena</i>
I.2	G. 36	R. Tam. A. Tam. <i>Combattono quest'alma</i> <i>Lo sposo tradirò!</i>
	G. 37	R. = A. Tam. <i>Combattono quest'alma</i> <i>Lo sposo tradirò?</i> Vs.8: <i>non so chi vincerà</i> , dove G. 36: <i>non so di chi sarà</i> (per il resto ha testo poetico identico ma testo musicale diverso da G. 36).
	Lib. 26	R. = A. Tam. <i>Combattono quest'alma</i> <i>Lo sposo tradirò?</i> Vs.3: <i>l'amor, la fedeltà</i> , dove G. 37: <i>l'amor, la crudeltà</i> .
	Lib. 27	R. = A. Tam. <i>Combattono quest'alma</i> <i>Lo sposo tradirò?</i> Varianti come Lib. 26.

- I.3 Lib. 30 R. ≈ Vs.6: *ti sveni, o caro figlio! O figlio amato*, dove G. 37: *io sveni il caro figlio, il figlio amato*.
A. Tam. *Combattono quest'alma* || *Lo sposo tradirò?* Varianti come Lib. 26.
- (I.2) Lib. 31 R. =
A. Tam. *Combattono quest'alma* || *Lo sposo tradirò?* Varianti come Lib. 26.
- Lib. 32 R. =
A. Tam. *Combattono quest'alma* || *Lo sposo tradirò?* (Unica fonte che riporta al vs.3: *l'amor, la crudeltà*, come G. 37).
- Lib. 37 R. =
A. Tam. *Combattono quest'alma* || *Lo sposo tradirò?* Varianti come Lib. 26.
- I.3 G. 36 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. Gil., Ber.
- G. 37 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta* (musica e parole uguali a G. 36).
R. ≈ Vss.13-17 non ci sono in G. 36.
- Lib. 26 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. ≈ Varianti come G. 37.
- Lib. 27 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. ≈ Varianti come G. 37.
- I.4 Lib. 30 Coro. *Contro al corso dell'onda profonda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*. L'unica variante è nel primo vs.
R. ≠ Corrisponde a quanto le altre fonti riportano alla scena successiva, vedi scheda I.4.
- (I.3) Lib. 31 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. = (senza i vss.13-17).
- Lib. 32 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. ≈ Varianti come G. 37.
- Lib. 37 Coro. *Dell'Eusino con aura seconda* || *Qui la gloria d'un'alta vendetta*
R. ≈ Varianti come G. 37.
- I.4 G. 36 R. Pom., Ber., Gil.
- G. 37 R. ≈ Alla fine bb. 4 ³/₄ (vss.3 ¹/₂) in più.
- Lib. 26 R. ≈ Varianti come G. 37.
- Lib. 27 R. ≈ Varianti come G. 37.
- Lib. 30 R. ≈ Varianti come G. 37 (preceduto nella stessa scena

- dal testo corrispondente a I.3 delle altre fonti e seguito da quello corrispondente a I.5; vedi tavola di concordanze).
- Lib. 31 R. =
 Lib. 32 R. =
 Lib. 37 R. ≈ Varianti come G. 37.
- I.5 G. 36 R. Pom.
 Coro. *Su campioni, su guerrieri* (anche se dal testo il coro sembra constare di due strofe, la musica lo realizza come se fossero una sola).
 R. Far.
- G. 37 R. ≈ Vs.3: *ove regni Farnace, ove regnava*, dove G. 36: *ove regni Farnace, ove regnasse*.
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- Lib. 26 R. =
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- Lib. 27 R. =
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- I.4 Lib. 30 R. = prosegue dalla scheda precedente (vedi tavola di concordanze).
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
- (I.5) Lib. 30 R. = (la scena consta dei soli due vss. che costituiscono il secondo rec. delle altre fonti).
 Lib. 31 R. =
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- Lib. 32 R. =
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- Lib. 37 R. =
 Coro. *Su campioni, su guerrieri*
 R. =
- I.6 G. 36 R. Sel., Aqu., Gil., Pom., Ber.
 G. 37 R. =
 Lib. 26 R. =
 Lib. 27 R. =
 Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.6, 15-17. Vs.7: (Pom.) *Sorgi e il grado palesa* (Gil.) *Ella è Selinda*, dove G. 36: (Pom.) *Sorgi e il grado palesa*. (Sel.) *Io son Selinda*. Vs.14: *ben guardata ella sia*. (Pom.) *Dentro le mura*, dove G. 36: *ben guardata ella sia*.

- Lib. 31 R. =
 Lib. 32 R. =
 Lib. 37 R. =
- I.7 G. 36 R. Sel., Aqu., Gil.
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, e guardo*
 (una iterazione variata del vs.3 fra i vss.2 e 3, *mi va cercando in petto*, manca da tutti i libb.).
- G. 37 R. =
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, e guardo*
- Lib. 26 R. ≈ Vs.13: *abborro Berenice*, dove G. 36: *Berenice abborrisco*.
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, o guardo*.
 Vs.2: *quel caro, e dolce sguardo*, dove G. 36: *quel dolce e caro affetto*.
- Lib. 27 R. ≈
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, o guardo*.
 Varianti come Lib. 26.
- Lib. 30 R. Sel., Gil. ≈ Ha in comune con il rec. delle altre fonti i vss.1-6 (prima metà) e 8-9, dopo di che il testo corrisponde a quanto le altre fonti riportano nella scena successiva. Vs.8: *e tu contro di noi per lei pugnasti*, dove G. 36: *e tu per lei pugnasti*.
- Lib. 31 R. ≈
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, o guardo*.
 Varianti come Lib. 26.
- Lib. 32 R. =
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, o guardo*
- Lib. 37 R. ≈
 A. Gil. *Nell'intimo del petto* || *Non mi difendo, o guardo*.
 Varianti come Lib. 26.
- I.8 G. 36 R. Aqu., Sel.
 A. Aqu. *Penso che que' begl'occhi* || *Tu sola il pensier mio*
- G. 37 R. ≈ Comprende anche i vss.7-18 (numerati su Lib. 26) che mancano da G. 36.
 A. Aqu. *Penso che que' begl'occhi* || *Tu sola il pensier mio*
 (musica uguale a G. 36, con minime varianti melodiche).
- Lib. 26 R. ≈ Vss.7-18 non si trovano in G. 36.
 A. Aqu. *Begli occhi, io penserò* || *Voi siete il pensier mio*
- Lib. 27 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
 A. Aqu. *Begli occhi, io penserò* || *Voi siete il pensier mio*
- I.7 Lib. 30 R. Gil. Sel. ≈ La corrispondenza inizia al vs.16 (vss.16-18 non ci sono in G. 36), ma con la sostituzione di Aqu. con Gil.; Vss.30-32 (ultimi tre): *per anche dal tuo amor*

mal si difende. | (Gil.) *Ah cara! Mi palesa il tuo desio.* | (Sel.) *Vanne, e pensaci ben. Gilade addio,* dove G. 36: *da sereni occhi tuoi non si difende.* | (Aqu.) *Ma se tu non palesi il tuo desio.* | (Sel.) *Vanne, e pensaci ben. Aquilio addio.*

- (I.8) Lib. 31 A. Gil. *Begli occhi, io penserò* || *Voi siete il pensier mio*
R. =
- Lib. 32 A. Aqu. *Penso che que' begl'occhi* || *Tu sola il pensier mio*
R. =
- Lib. 37 A. Aqu. *Penso che que' begl'occhi* || *Tu sola il pensier mio*
R. Sel. ≠ Corrisponde a quanto G. 36 riporta alla scena successiva.
- I.9 G. 36 R. Sel.
A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
- G. 37 R. = (ultime 7 bb. cassate e riscritte, sulle stesse parole, per cambiare il tono della cadenza).
- Lib. 26 R. =
A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
- Lib. 27 R. =
A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
- I.8 Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.1-3; il testo dei vss.4-8 è riassunto in due soli vs. (*alternando così lusinghe e sdegni | armar saprò nel malaccorto amante*); la corrispondenza inizia al vs.9, che però è: *l'Asia contro di Roma, e Berenice*, dove G. 36: *Roma contro di Roma, e Berenice.*
- (I.9) Lib. 31 A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
R. =
- Lib. 32 A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
R. =
- I.8 Lib. 37 A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
R. ≈ Mancano i vss.4 (seconda metà)-7.
- A. Sel. *Al vezzezzgiar d'un volto* || *E nella rete colto*
- I.10 G. 36 R. Tam.
G. 37 R. =
Lib. 26 R. ≈ Vs.25: *e prendi a sdegno il vergognoso asilo*, dove G. 36: *e prendi a scherno il vergognoso asilo.* Vs.32: *d'ingannar la tua morte. Intanto, o caro*, dove G. 36: *d'ingannar la tua sorte. Intanto, o caro.*
- Lib. 27 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
- I.9 Lib. 30 R. Tam., Gri. ≈ La corrispondenza inizia dopo 15 vss. di dialogo fra Tam.e il servo buffo Gri. Varianti come Lib. 26 ed inoltre: mancano i vss.2-3, 31(seconda metà)-32. Vs.1: *né da questo v'è scampo*, dove G. 36: *figlio, non v'è più scampo.* Vs.5: *E lo farò? Si adempia*, dove G. 36:

E che farò? S'adempia. A metà di vs.29 inserisce tre vss. che non si trovano nelle altre fonti. Gli ultimi due vss. sono spostati alla scena successiva (I.10) interrompendo a metà il senso della frase.

- (I.10) Lib. 31 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
 Lib. 32 R. =
- I.9 Lib. 37 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
- I.11 G. 36 R. Ber., Tam.
 G. 37 R. =
 Lib. 26 R. ≈ I vss.19(seconda metà)-21(prima metà) e 31-40, virgolettati, mancano da entrambe le partiture. Vs.21: *Ab, regina!* (Ber.) *Non più, dove ascondesti*, dove G. 36: *Non più, dove s'asconde.*
- I.10 Lib. 27 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
 Lib. 30 R. ≈ Inizia con gli ultimi due vss. che nelle altre fonti concludono la scena precedente. Mancano i vss.7-20. Vs.21: *Dimmi: dove ascondesti*, dove G. 36: *Non più, dove s'asconde.* Vs.26: *ben la frode io ravviso*, dove G. 36: *la tua frode io ravviso.* Dopo il vs.30, col quale finisce il testo di G. 36, il rec. prosegue nella stessa scena con i vss. che le altre fonti riportano alla scena successiva.
- (I.11) Lib. 31 R. ≈ Vs.21: *Non più: dove ascondesti*, dove G. 36: *Non più, dove s'asconde.*
 Lib. 32 R. ≈ Vs.21: *Non più: dove ascondesti*, dove G. 36: *Non più, dove s'asconde.*
- I.10 Lib. 37 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
- I.12 G. 36 R. Ber., Tam., Pom.
 A. Ber. *Da quel ferro che ha svenato* || *Nel mirare un figlio esangue.* Un quarto vs., iterazione variata del vs.2, *caro sposo, sposo amato*, non riportato dalle altre fonti, è inserito fra i vss.2-3 alla terza ripetizione.
 G. 37 R. =
 A. Ber. *Da quel ferro che ha svenato* || *Nel mirare un figlio esangue.* Alla terza ripetizione è inserita una iterazione variata del vs.2: *caro sposo sventurato* (la musica è una variante di quella di G. 36).
 Lib. 26 R. =
 A. Ber. *Da quel ferro ch'ha svenato* || *Nel mirar un figlio esangue*
 Lib. 27 R. =
 A. Ber. *Da quel ferro ch'ha svenato* || *Nel mirar un figlio esangue*
- I.10 Lib. 30 R. ≈ (prosegue dalla scena precedente; vedi). Mancano

i vss.1 (seconda metà)-3, così che la corrispondenza inizia con vs.1(prima metà)-4: *Signor costei sia pur tua prigioniera*, dove G. 36 inizia la scena: *Signor, costei, che audace empie le vene*. Mancano inoltre i vss.15-19. Vs.21: *e figlia, e prigioniera a lei t'inchina*, dove G. 36: *della tua genitrice, a lei t'inchina*.

A. Ber. *Da quel ferro ch'ha svenato* || *Nel mirar un figlio esangue*

(I.12) Lib. 31

R. =

A. Ber. *Da quel ferro ch'ha svenato* || *Nel mirar un figlio esangue*

Lib. 32

R. =

A. Ber. *Da quel ferro che ha svenato* || *Nel mirare un figlio esangue*

I.11 Lib. 37

R. =

A. Ber. *Da quel ferro ch'ha svenato* || *Mirar un figlio esangue* (all'incipit della seconda strofa manca la preposizione iniziale, così che il vs. risulta ipometro).

I.13 G. 36

R. Pom., Tam.

A. Tam. *Leon feroce* || *Quel fiero dente* (vedi Lib. 26, III.3; Lib. 27, II.12; Lib. 30, III.5; Lib. 37, III.3)

G. 37

R. =

A. Tam. *O di Roma forti eroi* || *Non conviene al gran valore*

*O di Roma forti eroi
che gl'imperi soggiogate,
come i regni debellate
se un semplice fanciullo vi spaventa?*

*Non conviene al gran valore
la viltà di quel timore,
forti eroi, la viltà, che vi sgomenta.*

Lib. 26

R. =

A. Tam. *Non trova mai riposo* || *Or che in spavento mira* (vedi III.1)

Lib. 27

R. Pom. Tam. = Dopo il vs.11 è inserita un'aria:

A. Pom. *Se si nasconde* || *Nel pargoletto*, poi il rec. continua (vs.12-22); segue:

A. Tam. *Non trova mai riposo* || *Or che in spavento mira*
Fine dell'atto primo

I.11 Lib. 30

R. ≈ Vs.18: *materna gelosie*, dove G. 36: *diligenze amoroze*.

(I.13) Lib. 31

R. =

A. Tam. *Non trova mai riposo* || *Or che in spavento mira*

- A. Tam. *Eroi del Tebro* || *Con forte braccio*. La seconda strofa è una variante di quella dell'aria *Leon feroce* || *Quel fiero dente*, dalla quale differisce solo per l'incipit e perchè ha un vs. in più (il quarto).
- Lib. 32 R. =
- I.12 Lib. 37 A. Tam. *Eroi del Tebro* || *Con forte braccio* (vedi Lib. 31).
R. =
A. Tam. *Non trova mai riposo* || *Or che in spavento mira*
- I.14 G. 36 R. Pom.
A. Pom. *Sorge l'irato nembo* || *Ma sciolta in un baleno*.
Vs.3 alla seconda volta : *al mormorar dell'onde*, invece che *col sussurrar dell'onde*.
- G. 37 R. =
A. Pom. *Non trema senza stella* || *Chi ha la virtù per guida*
- Non trema senza stella,
fra il nembo e la procella,
s'è di coraggio armato il buon nocchiero.*
- Chi ha la virtù per guida
in essa sol affida,
e ad onta d'empio fato
forte non sa temer.*
- (Nel primo vs. si alternano *non trema* e *non teme*).
- Lib. 26 R. =
A. Pom. *Occhio che il sol rimira* || *Così dell'odio a scorno*
- I.12 Lib. 27 Non ha scena I.14.
Lib. 30 R. ≈ Vs.3: *non serba autorità sul cor del forte*, dove
G. 36: *non serba autorità su le grand'alme*.
- I.13 Lib. 30 A. Pom. *Occhio che il sol rimira* || *Così dell'odio a scorno*
R. Gri. ≠
A. Gri. *Quella lupa maledetta* || *Se fu gnocco il mio padrone*
- (I.14) Lib. 31 R. =
A. Pom. *Sorge l'irato nembo* || *Ma sciolta in un baleno*
- Lib. 32 R. =
A. Pom. *La sorte incostante* || *Ma sempre costante*
- I.13 Lib. 37 R. =
A. Pom. *Occhio che il sol rimira* || *Così dell'odio a scorno*
- II.1 G. 36 R. Gil., Aqu., Sel.
A. Sel. *Lascia di sospirar* || *Se poi quando ti piace*
- G. 37 R. ≈ Vs.3: *di sospirar per te. Ma le nostr'armi*, dove

G. 36: *di sospirar per te. Ma le nostr'alme. Vs.20: che per me v'arde il core*, dove G. 36: *che per me t'arde il core.*

A. Sel. *Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace. Vs.2: cessa di vaneggiar*, dove G. 36: *lascia di vaneggiar. Vs.4: tu amar non sai*, dove G. 36 (sempre): *tu amor non sai* (la musica è una variante abbassata di un tono di quella che si trova in G. 36).

Lib. 26 R. ≈ Vs.17 (endecasillabo) virgolettato per le due parole che G. 36 tralascia: (Gil.) *Sereno.* (Aqu.) *Imperturbabile.* (Gil.) *Costante. Vss.18-19: (Aqu.) soffrirò la ripulsa.* | (Gil.) *Al rival cederò*, dove G. 36: (Aqu.) *soffrirà la ripulsa.* | (Gil.) *Al rival cederà.*

A. Sel. *Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace. Vs.4: tu amar non sai*, dove G. 36: *tu amor non sai.*

Lib. 27 R. ≈ Varianti come Lib. 26.

A. Sel. *Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace*

Lib. 30 R. Far., Sel. ≠ Corrisponde al testo che le altre fonti riportano in II.11.

A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio* (vedi II.11).

II.2 Lib. 30 R. Sel., Gil. ≠ La situazione è simile a quella riportata dal rec. II.1 delle altre fonti, sebbene questo rec. non abbia nemmeno un vs. in comune e differisca anche per l'assenza di Aqu. (che caratterizza tutto il Lib. 30).

A. Sel. *Allor io ti dirò || Se forte scuoprirò*

(II.1) Lib. 31 R. ≈ Vss.18-19: (Aqu.) *soffrirò la ripulsa.* | (Gil.) *Al rival cederò*, dove G. 36: (Aqu.) *soffrirà la ripulsa.* | (Gil.) *Al rival cederà.*

A. Sel. *Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace. Vs.4: tu amar non sai*, dove G. 36: *tu amor non sai.*

Lib. 32 R. =

A. Sel. *Lascia di sospirar || Se poi quando ti piace. Vs.4: tu amar non sai*, dove G. 36: *tu amor non sai.*

Lib. 37 Corrisponde a quello che le altre fonti riportano in II.3.

II.2 G. 36 R. Gil., Aqu. (Vs.2: *meno schiava e guardinga*, dove tutte le altre fonti: *meno schiva e guardinga*).

G. 37 R. =

A. Aqu. *Alle minacce di fiera belva || I lacci tende l'amante ancora* (vedi *Griselda* 1735, I.11 e *Siroe* 1738, II.8).

*Alle minacce – di fiera belva
non si spaventa – buon cacciatore.
La rete stende – e impugna l'arco,
cauto l'attende – a certo varco,
e se ritorna – morte le dà.*

*I lacci tende – l'amante ancora
alla bellezza – che l'innamora,
soffre, sospira – il tempo attende
e al fin in rete – cader la fa.*

- Lib. 26 R. =
A. Aqu. *Talor due pupillette* || *Altere e festosette*
Lib. 27 R. =
A. Aqu. *Mi sento nel petto* || *Deride l'altera*
Lib. 30 Vedi II.1
Lib. 31 R. =
Lib. 32 R. =
Lib. 37 Corrisponde a quello che le altre fonti riportano in II.5.

- II.3 G. 36 R. Ber., Gil. (vs.36, l'ultimo, è *folle amor*, dove tutte le fonti a stampa: è *fallo amor*).
A. Ber. *Langue misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
G. 37 R. =
A. Ber. *Al tribunal d'amore* || *Non dei pregar così* (vedi *Atenaide* 1729, II.9).

*Al tribunal d'amore
esamina il tuo core
e pensa s'esser dei guerriero o amante.*

*Non dei pregar così
per lei che t'avvilì
per un semblante.*

- Lib. 26 R. = Prima metà vs.36: è *fallo amor*, dove G. 36: è *folle amor*.
A. Ber. *Langue misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
Lib. 27 R. =
A. Ber. *Langue misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.18-23. Vss.6-7: *se morto è già Farnace, odio sì fiero | contro l'infante erede?*, dove G. 36: *d'onde contro Farnace odio sì fiero | sino a volerlo estinto?*. Vs.17: *del mio ceppo reale*, dove G. 36: *del mio tronco reale*. Vs.27: *cominciar da costei la gran vendetta*, dove G.36: *cominciar da costei la mia vendetta*. Vss.32-34: *Alla mia fé...*(Ber.) *Selinda?* (Gil.) *Ab! L'innocente | parte non ebbe...* (Ber.) *Gilade m'avvedo | che ritornato sei un folle amante*, dove G. 36: *dona al mio amor*.(Ber.) *Selinda?* (Gil.) *Ab l'innocente | parte non ha.* (Ber.) *Gilade già m'avvedo | che divenuto sei un folle amante.*

- A. Ber. *Languè misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
- Lib. 31 R. =
A. Ber. *Languè misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
- Lib. 32 R. =
A. Ber. *Languè misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
- II.1 Lib. 37 Corrisponde a quello che le altre fonti riportano in II.6.
Lib. 37 R. =
A. Ber. *Languè misero quel valore* || *Vile, ei perde e gloria e nome*
- II.4 G. 36 R. Gil.
A. Gil. *È un dolce furore* || *Né il cor si fa vile*
G. 37 R. ≈ Vs.3: *simbolo di valore*, dove G. 36: *stimolo di valore*.
A. Gil. *Quell'usignuolo* || *S'ode pietoso*. (Vedi *Arsilda* 1716, II.9)
- Quell'usignuolo
che innamorato,
se canta solo
tra fronda e fronda
spiega del fato
la crudeltà.*
- S'ode pietoso
nel bosco ombroso
chi gli risponda
con lieto core,
di ramo in ramo
cantando va.*
- Lib. 26 R. =
A. Gil. *S'alza un vapor al ciel* || *Ardo penando in pace*
- Lib. 27 R. =
A. Gil. *Arsa da rai cocenti* || *Ma pur ancora avanza* (vedi II.9, G. 36)
- Lib. 30 R. =
A. Gil. *Di quelle pupillette* || *D'amante e di guerriero*
- Lib. 31 R. =
A. Gil. *È un dolce furore* || *Né il cor si fa vile*
- Lib. 32 R. =
A. Gil. *È un dolce furore* || *Né il cor si fa vile*
- Lib. 37 R. Ber., Tam. Corrisponde a ciò che le altre fonti riportano in II.7.

II.5	G. 36	R. Far.
	G. 37	R. =
	Lib. 26	R. =
	Lib. 27	R. =
	Lib. 30	R. ≈ Ha in comune con le altre fonti i vss.9-14; la corrispondenza inizia dopo 9 vss. che non si trovano altrove; dopo il vs.14 il rec. prosegue col testo che nelle altre fonti si trova alla scena successiva.
	Lib. 31	R. =
	Lib. 32	R. =
II.2	Lib. 37	R. =
II.6	G. 36	R. Tam., Far. A. Far. <i>Gelido in ogni vena</i> <i>E per maggior mia pena</i>
	G. 37	R. = A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
	Lib. 26	R. = A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
	Lib. 27	R. = A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
II.5	Lib. 30	R. ≈ La corrispondenza inizia dal sedicesimo vs. (vedi II.5). Vss.3-4: <i>Ab si, ch'egli è Farnace mio diletto: vieni, e dimmi: qual nume</i> , dove G. 36: (<i>Cieli, vive Tamiri, e al mio comando non ubbidi?</i>) (Tam.) <i>Qual nume</i> A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
II.6	Lib. 30	R. Tam., Gri. ≠
	Lib. 31	R. = A. Far. <i>Gelido in ogni vena</i> <i>E per maggior mia pena</i>
	Lib. 32	R. = A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
II.3	Lib. 37	R. = A. Far. <i>Perdona o figlio amato</i> <i>S'io piango sol per te</i>
II.7	G. 36	R. Ber., Tam. Vs.39: <i>Che dici?</i> (Tam.) <i>Che farò? Materno amore</i> , dove tutte le fonti a stampa: <i>Che dirai?</i> (Tam.) <i>Che farò? Materno amore.</i>
	G. 37	R. ≈ Vs.50: <i>stanze di morte. Esci dal tuo letargo</i> , dove G. 36: <i>stanze di morte. Esci dal tuo ricovo.</i>
	Lib. 26	R. = Vs.61: <i>del suo genio guerrier l'indole osserva</i> , dove G. 36: <i>del tuo genio guerrier l'indole osserva.</i>
	Lib. 27	R. = Vs.61: <i>del suo genio guerrier l'indole osserva</i> , dove G. 36: <i>del tuo genio guerrier l'indole osserva.</i>
	Lib. 30	R. ≈ Vs.15: <i>che raddolcir dovria quel di nemica</i> , dove G. 36: <i>che raddolcir potria quel di nemica.</i> Vs.18: <i>ti circondava il sen; per quei sì cari</i> , dove G. 36: <i>ti circondava</i>

- il sen, per quei soavi. Vs.40: sieguo, sì, il tuo consiglio, dove G. 36: sieguo sì le tue voci, e il tuo consiglio.*
- Lib. 31 R. = Vs.61: *del suo genio guerrier l'indole osserva*, dove G. 36: *del tuo genio guerrier l'indole osserva.*
- II.4 Lib. 32 R. =
 Lib. 37 R. = Vs.61: *del suo genio guerrier l'indole osserva*, dove G. 36: *del tuo genio guerrier l'indole osserva.*
- II.8 G. 36 R. Far., Tam.
 G. 37 R. =
 Lib. 26 R. =
 Lib. 27 R. =
 Lib. 30 R. =
 Lib. 31 R. =
 Lib. 32 R. =
- II.5 Lib. 37 R. =
- II.9 G. 36 R. Tam.
 A. Tam. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più le son funesti* (il testo, oltre che in Lib. 31, si trova anche in Lib. 27, II.4, con la seconda strofa diversa, e ancora in *Dorilla* Lib. 26 e Lib. 28, III.7, e Lib. 34, II.8).
 G. 37 R. = (ma accompagnato, mentre in G.36 è secco. Vs.6: *dalla rabbia crudel del suo destino*, dove G. 36: *dalla rabbia crudel del mio destino*).
 A. Tam. *Dividete o giusti dei* || *Date poi per mio ristoro*
 Lib. 26 R. =
 A. Tam. *Dividete o giusti dei* || *Date poi per mio ristoro*
 Lib. 27 R. =
 A. Tam. *Dividete o giusti dei* || *Date poi per mio ristoro*
 Lib. 30 R. =
 A. Tam. *Dividete o giusti dei* || *Date poi per mio ristoro*
 Lib. 31 R. =
 A. Tam. *Arsa da rai cocenti* || *Ma più le fan funesti*
 Lib. 32 R. =
 A. Tam. *La madre, lo sposo* || *Turbata la mente*
 I.6 Lib. 37 R. =
 A. Tam. *Dividete o giusti dei* || *Date poi per mio ristoro*
- II.10 G. 36 R. Sel., Gil. Vs.8: *dunque estinto non è qual si credea*, dove tutte le fonti a stampa: *dunque estinto non è qual si dicea*.
 A. Gil. *Quel tuo ciglio languidetto* || *E quel placido sorriso*
 G. 37 R. =
 A. Gil. *Quel tuo ciglio languidetto* || *E quel placido sorriso*

- so (testo poetico uguale, ma testo musicale diverso da quello di G. 36).
- Lib. 26 R. =
A. Gil. *Quel tuo ciglio languidetto || E quel placido sorriso*
- Lib. 27 R. ≈ Ha due vss. in più alla fine, per il resto è identico.
Lib. 30 R. Gri. ≠ Questa scena e le due successive sono quelle in cui il personaggio buffo del servo Grillone ha le sue parti maggiori; esse costituiscono una sorta d'intermezzo comico a metà dell'opera.
- II.15 Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.7-12 e 14-15. Vs.16: *Lo farò, sarai mia?* (Sel.) *Te ne assicuro*, dove G. 36: *d'Aquilio il merto*. (Sel.) *No, te n'assicuro*.
A due Gil., Sel. *Io sento nel petto || Dal prode valore* (tutte le altre fonti a stampa e mss., ad eccezione di Lib. 37, riportano questo brano in II.14).
- (II.10) Lib. 31 R. =
A. Gil. *Quel tuo ciglio languidetto || E quel placido sorriso*
- Lib. 32 R. =
A. Gil. *Scherza l'aura lusinghiera || Tale appunto sono anch'io*
- II.7 Lib. 37 R. ≈ Vs.16 (prima metà): *ma non il merto*, dove G. 36: *d'Aquilio il merto*.
A. Gil. *Quel tuo ciglio languidetto || E quel placido sorriso*
- II.11 G. 36 R. Sel., Far. Vs.23: *del gran disegno, e poi* dove tutte le altre fonti: *della grand'opra, e poi*. Vs.28, prima metà: *vanne signor*, dove tutte le fonti a stampa: *vanne german*.
A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || E se sorte mia tiranna*, in una versione diversa da quella riportata dalle fonti a stampa:
G. 36: Lib. 26, 27, 30, 32, 37:

*Spogli pur l'ingiusta Roma
di corona la mia chioma;
ma ancor serbo tanto orgoglio
ch'al mio nome il Campidoglio
di spavento tremerà.*

*E se sorte mia tiranna
a morire mi condanna,
morirò da re e da forte,
ma a dispetto della sorte
avrò il piede in libertà.*

*Spogli pur l'ingiusta Roma
di corona la mia chioma
e il mio piè di libertà.*

*Serbo ancor tanto d'orgoglio
che al mio nome il Campidoglio
di spavento tremerà.*

- G. 37 R. ≈ Alla fine ha quattro vss. in più: *Impaziente troppo | fremo in me amor di padre | e furor di vendetta; | il figlio, il regno e l'onor mio m'aspetta*; per il resto è identico.
A. Far. *Gemo in un punto e fremo || Con la sanguinea face* (vedi *Adelaide* 1735, II.18; *Olimpiade* 1734, II.15; *Orlando furioso* 1741, III.4).
- Gemo in un punto, e fremo,
fosco mi sembra il giorno,
ho cento affanni intorno,
ho mille furie in sen.*
- Con la sanguinea face
m'arde Megera in petto
m'empie ogni vena Aletto
del freddo suo velen.*
- Lib. 26 R. = A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio*
- Lib. 27 R. =
A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio*
- Lib. 30 R. Gri. Gil. ≠
- II.1 Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.12 (seconda metà)-28 e 32 (prima metà). Vss.30-32: *di tue brame eseguir. Saprò disporre | Gilade a secondarmi.* (Far.) *Ammiro il tuo, dove G. 36: di eseguir ciò che brami. Io già disposi | Gilade a secondarmi, | disporrò in breve Aquilio.* (Far.) *Ammiro il tuo.*
A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio*
- (II.11) Lib. 31 R. =
A. Far. *Agitata è l'alma mia || Il mio sangue ed il mio onor.*
- Lib. 32 R. =
A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio*
- II.8 Lib. 37 R. ≈ Manca la prima metà del vs.32.
A. Far. *Spogli pur l'ingiusta Roma || Serbo ancor tanto d'orgoglio*
- II.12 G. 36 R. Ber., Sel., Aqu., Pom.
A. Pom. *Roma invitta, ma clemente || E se beve e latte e sangue*
- G. 37 R. ≈ Vs.6: *pria che spie[gata] la superba chioma*, dove G. 36: *pria che spiegata la superba spoglia*. Vs.8: *Duce, regina, che mai vi fece questa*, dove G. 36: *Duce, regina, in*

che v'offese questa. Vs.14: minacciando rovine, dove G. 36: mormorando rovine.

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* || *E se beve e latte e sangue*. La musica è una variante, spostata di tono per il cambio d'estensione del personaggio, di quella di G. 36.

Lib. 26

R. =

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* || *E se beve e latte e sangue*

Lib. 27

R. =

A. Far. *Leon feroce* || *Quel fiero dente* (vedi G. 36, I.13; Lib. 26, III.3; Lib. 30, III.5; Lib. 37, III.3).

Lib. 30

R. Far., Gri., Gil. ≠

A. Gri. *Chi mi spoglia, chi mi sbriga* || *Fuori, fuori, obimé non posso*

II.13 Lib. 30

R. = Vs.21: *Aquilio sia tua cura*, come tutte le altre fonti anche se in questo lib. Aquilio non c'è.

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* | *E se beve e latte e sangue*

(II.12) Lib. 31

R. =

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* | *E se beve e latte e sangue*

Lib. 32

R. =

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* | *E se beve e latte e sangue*

II.9 Lib. 37

R. ≈ Vs.21: *Gilade, sia tua cura*, dove G. 36: *Aquilio, sia tua cura*.

A. Pom. *Roma invitta, ma clemente* | *E se beve e latte e sangue*

II.13 G. 36

R. Sel., Aqu., Ber. Vs.5: *perché mai col tuo sangue ancor tiranna*, dove tutte le altre fonti: *perché sei col tuo sangue ancor tiranna*.

A.², sostitutiva di A.¹, è scritta in un fascicolo inserito dopo la carta contenente l'inizio di A.¹.

A.¹ Ber. *Lascierò d'esser spietata* || *Se la strage che desio*

A.² Ber. *Amorosa e men irata* || *E nell'odio e nello sdegno*. La musica delle due arie è diversa, ma il testo poetico lo è di meno di quanto sembra dagli incipit:

A.¹ *Lascierò d'esser spietata
solo allor che vendicata
dell'offesa resterò.*

A.² *Amorosa e men irata
lascierò d'esser crudele
solo allor che vendicata
dell'offesa resterò.*

*Se la strage che desio
non appaga l'odio mio
e nell'odio e nello sdegno
io l'istessa ognor sarò.*

*E nell'odio e nello sdegno,
se la strage che desio
non appaga l'odio mio,
io l'istessa ognor sarò.*

- G. 37 R. =
A. Ber. *Amorosa e men irata* || *E nell'odio e nello sdegno*.
La musica è una variante spostata di tono di quella che si trova in G. 36.
- Lib. 26 R. =
A. Ber. *Lascierò d'esser spietata* || *Se la strage che desio*
- Lib. 27 R. ≈ Ha 7 vss. in più alla fine.
A. Ber. *Pensando allo sposo* || *Se nasce nel core*
- II.14 Lib. 30 R. ≈ I vss.3-4, che nelle altre fonti sono cantati da Aqu., qui passano a Gil. Vs.5: *perché col sangue tuo così tiranna?*
A. Ber. *Lascierò d'esser spietata* || *Se la strage che desio*
- (II.13) Lib. 31 R. =
A. Ber. *Amorosa e men irata* || *E nell'odio e nello sdegno*
- Lib. 32 R. =
- II.10 Lib. 37 R. ≈ Mancano i vss.3-4 che nelle altre fonti sono cantati da Aqu.
A. Ber. *Lascierò d'esser spietata* || *Se la strage che desio*.
Fine dell'atto secondo
- II.14 G. 36 R. Sel., Aqu.
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- G. 37 R. =
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- Lib. 26 R. =
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- Lib. 27 R. =
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- Lib. 30 Vedi scheda precedente.
- II.2 Lib. 30 R. ≈ A parte la sostituzione di Aqu. con Gil. (vss. 1 e 11: *Gilade: e ben pensasti?* e *Gilade: un giorno solo* invece di: *Aquilio, e ben pensasti?* e *Aquilio, un giorno solo*) l'unica altra variante e al vs.16 (ultimo): *e consiglia il tuo amor con la tua spada*, dove G. 36: *e consiglia il tuo cor con la tua spada*.
- II.15 Lib. 30 R. Sel., Gil. ≠ vedi scheda II.10
A due Sel., Gil. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- (II.14) Lib. 31 R. =
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- Lib. 32 R. =
A due Sel., Aqu. *Io sento nel petto* || *Dal prode valore*
- III.1 G. 36 R. Ber., Gil., Aqu., Pom. Battute finali, bb.15-17 (vss.12-13) cassate e riscritte sullo stesso testo per cambiare la cadenza, ma la parola *vendetta* al vs.12, che si legge nella parte cassata (nonché in tutte le altre fonti

che riportano questo rec.), in quella riscritta diventa *grandezza* e poi ancora corretta anche se non cassata, *grand'opra*.

A. Ber. *Quel candido fiore* || *Tal temo del figlio*

G. 37
Lib. 26

La partitura manca dell'atto terzo.

Coro. *Giuliva rimbomba* || *Sonora la tromba* || *Il nemico è già sconfitto* || *D'ogni nemico è fulmine* || *Colpo giammai non videsi*

R. = Segue un'aria su cartesino incollato che la stampa assegna a Tam., che però non fa parte della scena; la logica del testo, come anche Lib. 37, la identificano come aria di Ber. Alcuni esemplari privi del cartesino (I-Vnm.dramm.1035 e 3552) mostrano che qui era stata ristampata l'aria di Tam. *Non trova mai riposo* || *Or che in spavento mira*, che si trova in I.13 (vedi).

A. Ber. *Allor lieta sarò* || *Mel devi per mercé*

Lib. 27

Coro. *Giuliva rimbomba* || *Sonora la tromba* || *Il nemico è già sconfitto* || *D'ogni nemico è fulmine* || *Colpo giammai non videsi*

R. =

A. Ber. *Sposa afflitta e madre offesa* || *Se mel nieghi ed in difesa*

Lib. 30

Coro. *Giuliva rimbomba* || *Sonora la tromba* || *Il nemico è già sconfitto* || *D'ogni nemico è fulmine* || *Colpo giammai non videsi*

R. ≈ *Consta dei soli* vss.8-13.

Lib. 31

R. =

A. Ber. *Quel candido fiore* || *Tal temo nel figlio*

Lib. 32

Coro. *Giuliva rimbomba* || *Sonora la tromba*

R. =

A. Ber. *Quel candido fiore* || *Tal temo nel figlio*

Lib. 37

R. ≈ Mancano i vss. di Aqu.: 4 (seconda metà)-5 (prima metà).

A. Ber. *Allor lieta sarò* || *Mel devi per mercé*

III.2a G. 36

Mentre le fonti a stampa dopo i primi 26 vss. del rec. passano alla scena successiva, qui la scena III.2 è molto più lunga e comprende il testo che nei libb. si trova nelle scene III.2 e III.3 (e solo nel Lib. 30 nelle scene da III.2 a III.5. Vedi tavola di concordanze). La presente scheda III.2a comprende il testo di G. 36 fino a b.37(prima metà), corrispondente al vs.26; la scheda III.2b comprende la parte rimanente della scena III.2 di G. 36.

R. Tam., Pom.

Lib. 26

R. =

- Lib. 27 R. =
 Lib. 30 R. ≈ Consta dei soli vss.1-10.
 A. Ber. *Sposa afflitta e madre offesa* || *Se mel nieghi ed in difesa* (vedi III.1, Lib. 27).
- III.3 Lib. 30 R. ≈ Prosegue dalla scena precedente con i vss.11-21 (vss.22-26 mancano) che le altre fonti riportano in III.2 (vs.20: *Aquilio, olà, che tardi*, anche se il personaggio Aqu. in questo lib. non c'è).
 A. Pom. *Son vaghi gli allori* || *Più degno è il guerriero*
- (III.2) Lib. 31 Rec =
 Lib. 32 Rec = Fra i vss.21 e 22 del rec. è inserita la seguente aria:
 A. Pom. *L'innocente pargoletto* || *Aborrisce un cuor romano*
- Lib. 37 R. ≈ Vs.20: *Gilade, olà, che tardi?*, dove tutte le altre fonti: *Aquilio, olà, che tardi?*
- III.2b G. 36 Vedi III.2a e tavola di concordanze.
 R. Far., Tam.
 A. Tam. *Forse o caro in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
 R. Far. Ultime due bb. cassate e riscritte sulle stesse parole per cambiare la cadenza.
 A. Far. *Quel torrente che s'innalza* || *Così ancora avverso fato*. Vs.3: *ha nel mare alfin la tomba*; la seconda volta: *ha nel mare ancor la sponda*.
- III.3 Lib. 26 R. ≈ Si ricomincia la numerazione dei vss. dall'inizio della scena del lib. Vs.8: *a te ne chiedo*. *Squarcia questo petto*, dove G. 36: *ancor n'attendo*. *Squarciami questo seno* (ipermetro).
 A. Tam. *Forse o caro in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
 R. =
 A. Far. *Leon feroce* || *Quel fiero dente* (vedi G. 36, I.13; Lib. 27, II.12; Lib. 30, III.5; Lib. 37, III.3).
- Lib. 27 R. ≈ Come Lib. 26.
 A. Tam. *Forse, o caro, in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
 R. =
 A. Far. *Sorge l'irato nembo* || *Ma fugge in un baleno* (vedi Lib. 31, I.14; *Orlando* 1727, II.4; *Atenaide* 1729, II.6).
- III.4 Lib. 30 R. ≈ Mancano i vss.1-4, 9-12, 16-18. Vss.5-6: *sposo amato, del ciel l'alta clemenza* | *con la man di Pompeo ne rese il figlio*, dove G. 36: *ma del ciel la clemenza* | *con la man di Pompeo a me lo rende*. Vs.8 come Lib. 26.

- III.5 Lib. 30 A. Tam. *Forse, o caro, in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
R. =
A. Far. *Leon feroce* || *Quel fiero dente* (vedi G. 36, I.13; Lib. 26, III.3; Lib. 27, II.12; Lib. 37, III.3).
- (III.3) Lib. 31 R. ≈ Come Lib. 26.
A. Tam. *Forse o caro in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
R. =
A. Far. *Quel torrente che s'innalza* || *Così ancora avverso fato*
- Lib. 32 R. ≈ Vs.8: *a te ne chiedo. Squarciami questo petto, dove G. 36: ancor n'attendo. Squarciami questo seno.*
A. Tam. *Forse o caro in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
R. =
A. Far. *Quel torrente che s'innalza* || *Così ancora avverso fato*
- Lib. 37 R. ≈ Come Lib. 26.
A. Tam. *Forse o caro in questi accenti* || *Qualche nume che vorrà*
R. =
A. Far. *Leon feroce* || *Quel fiero dente* (vedi G. 36, I.13; Lib. 26, III.3; Lib. 27, II.12; Lib. 30, III.5).
- III.3 G. 36 R. Sel. Gil.
A. Gil. *Scherza l'aura lusinghiera* || *Tale appunto son anch'io*
- III.4 Lib. 26 R. =
A. Gil. *Son vaghi gl'allori* || *Io fui già guerriero*
- Lib. 27 R. =
A. Gil. *Son vaghi gl'allori* || *Io fui già guerriero*
Vedi III.2a e III.2b.
- Lib. 30 R. =
- Lib. 31 R. =
A. Gil. *Scherza l'aura lusinghiera* || *Tale appunto son anch'io*
- Lib. 32 R. =
A. Gil. *Son vaghi gl'allori* || *Io fui già guerriero*
- Lib. 37 R. =
A. Gil. *Son vaghi gl'allori* || *Io fui già guerriero*
- III.4 G. 36 R. Sel. Aqu.
A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
- III.5 Lib. 26 R. = I vss.10-11, virgolettati, non ci sono in partitura.
A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
- Lib. 27 R. = Come Lib. 26.

- III.7 Lib. 30 A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
R. ≈ Aqu. è sostituito da Gil. Il rec. ha un vs. in più all'inizio. Mancano i vss.10-11, virgolettati e assenti anche da G. 36, e 14-15. Vs.1: *Gilade, il braccio forte*, dove G. 36: *Aquilio, il braccio forte*. Vs.7: *acconsente in mercede a miei sponsali*, dove G. 36: *ti promette in mercede i miei sponsali*. Vs.13: *il proconsolo cada*, dove G. 36: *ricada in te l'autorità sovrana*.
- III.5 Lib. 31 A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
R. = Come Lib. 26.
- Lib. 32 A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
R. = (senza i vss.10-11).
- Lib. 37 A. Sel. *Ti vantasti mio guerriero* || *Non dovevi lusingarmi*
R. Gil. ≠
- III.5 G. 36 R. Aqu., Pom., Far. Dopo 10 bb. e mezza, fra i vss.7 e 8, si legge *Qui va l'aria*, ma poi la scena non ha aria.
- III.6 Lib. 26 R. ≈ I vss.11-12, non virgolettati, non si trovano in G.36.
- Lib. 27 R. ≈ Comprende il vs.11, non virgolettato, che non si trova in G. 36.
- III.8 Lib. 30 R. ≈ Aqu. è sostituito da Gil. Mancano i vss.2-4(prima metà) e l'ultimo, vs.44, che è passato all'inizio della scena successiva. Comprende il vs.12, non virgolettato, che non si trova in G. 36.
- III.6 Lib. 31 R. ≈ Manca, oltre ai vss.11-12 che non ci sono in G. 36, anche il vs.10. Fra i vss.7 e 8 è inserita l'aria:
A. Pom. *Un vincitor romano* || *Ma sempre invitto e forte*
- Lib. 32 R. = (senza i vss.11-12).
- Lib. 37 R. ≈ Aqu. è sostituito da Gil. Mancano i vss.1-7, 27-28, 31-33, 35(seconda metà)-40, 42-43. In luogo dei vss.11-12, due vss. che le altre fonti non riportano (*s'accosta la tiranna | per questa destra ultrice*). Vs.13: (Far.) *Mora Pompeo*. (Gil.) *S'uccida Berenice*, dove G. 36: (Far.) *Si trafigga Pompeo*. (Aqu.) *Pompeo s'uccida*. In luogo dei vss.14-16: (Gil.) *Contro me che ti move?* (Far.) *Ab quale inciampo*. | (Pom.) *Qual rumor d'armi olà*. (Ber.) *Guardie accorrete*. (Pom.) | *E tu chi sei?* | *Perchè quei nudi ferri ambo stringete?*, dove G. 36: (Far.) *Incontro inopportuno*. (Aqu.) *Evento strano*. | (Pom.) *Aquilio, e tu chi sei?* | *Perché nudi gl'acciari ambo stringete?*. Vs.29: *come ti fu permesso*, dove G. 36: *come gli fu permesso*. Dopo il vs.44 il testo prosegue senza cambio di scena, al contrario di tutte le altre fonti: questa parte di testo è trattata alla scheda successiva (vedi tavola di concordanze).

- III.6 G. 36 R. Pom., Ber., Far.
 III.7 Lib. 26 R. =
 Lib. 27 R. =
 Lib. 30 R. Gri. Gil. ≠
 III.9 Lib. 30 Mentre in tutte le altre fonti il cambio di scena fra la precedente e questa avviene a metà di un settenario (lasciando un quinario da una parte e un trisillabo dall'altra), qui il rec. inizia con l'ultimo vs. della scena precedente. Vs.7: *e ben dimmi o regina*, dove G. 36: *e ben regina*. Dopo il vs.18 prosegue senza cambio di scena, al contrario di tutte le altre fonti: questa parte di testo è trattata alla scheda successiva (vedi tavola di concordanze).
- III.7 Lib. 31 R. =
 Lib. 32 R. =
 (III.6) Lib. 37 R. = (prosegue dalla scheda precedente; vedi).
- III.7 G. 36 R. Tam., Far.
 Quartetto (così denominato in partitura) Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*. Alla prima esposizione manca la frase di Far. al vs.11: *io non chiedo a voi pietà*, che si trova nelle fonti a stampa. La seconda strofa riporta un testo alternativo scritto più in piccolo sotto al primo, che non è stato cancellato:
- La fortezza, il tradimento,
 il rigor d'iniqua sorte
 con ardir, con petto forte
 { il mio fato appagherà
 il tuo fato abatterà.*
- III.8 Lib. 26 R. =
 Quartetto Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*
 Lib. 27 R. =
 Quartetto Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*
- III.9 Lib. 30 R. = (prosegue dalla scheda precedente; vedi).
 Quartetto Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*
- III.8 Lib. 31 R. =
 Quartetto Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*
 Lib. 32 R. =
 Quartetto Ber., Tam., Far., Pom. *Io crudel? Giusto rigore* || *La costanza e la fortezza*
- (III.7) Lib. 37 R. =

III.9 (sic)	G. 36	Non c'è scena numerata come ottava.
	Lib. 26	R. Aqu. ≠ A. Aqu. <i>Furie dell'Erebo</i> <i>Troppo il rimorso</i>
III.10	Lib. 26	R. =
(III.9)	Lib. 27	R. Aqu. ≠ (uguale a quello di Lib. 26, III.9). A. Aqu. <i>Furie dell'Erebo</i> <i>Troppo il rimorso</i>
III.10	Lib. 27	R. =
	Lib. 30	R. Gil. ≠ (uguale a quello di Lib. 26, III.9). A. Gil. <i>Furie dell'Erebo</i> <i>Troppo il rimorso</i>
III.11	Lib. 30	R. ≈ Mancano i vss.9-18.
(III.9)	Lib. 31	R. Aqu. ≠ (uguale a quello di Lib. 26, III.9). A. Aqu. <i>Là nel centro più nero e profondo</i> <i>Esci pur dall'odiato mio petto</i>
III.10	Lib. 31	R. =
(III.9)	Lib. 32	R. =
III.8	Lib. 37	R. Gil. ≠ (sebbene non abbia nemmeno un vs. in comune col rec. di Lib. 26, III.9, la situazione drammatica può considerarsi parallela a quella). A. Gil. <i>Andiamo ove c'invita</i> <i>Fervido nell'impegno</i>
(III.9)	Lib. 37	R. =
III.10	G. 36	R. Tam., Ber.
III.11	Lib. 26	R. =
	Lib. 27	R. =
III.12	Lib. 30	R. ≈ Mancano i vss.4-10.
III.11	Lib. 31	R. =
(III.10)	Lib. 32	R. =
	Lib. 37	R. =
III.11	G. 36	R. Pom., Ber.
III.12	Lib. 26	R. =
	Lib. 27	R. =
III.13	Lib. 30	R. =
III.12	Lib. 31	R. =
(III.11)	Lib. 32	R. =
	Lib. 37	R. =
III.12	G. 36	R. Tutti Coro. <i>Coronata di gigli e di rose</i> <i>E fra mille facelle amorose</i>
III.13	Lib. 26	R. ≈ Vss.25-26, non virgolettati, e vss.45-53, virgolettati, non si trovano in G. 36 (contando il vs.34 trisillabo: <i>Farnace</i>). Coro. <i>Coronata di gigli e di rose</i> <i>E fra mille facelle amorose</i>
	Lib. 27	R. = Vss.45-53, virgolettati, non si trovano in G. 36.

- III.14 Lib. 30 Coro. *Coronata di gigli e di rose* || *E fra mille facelle amorose*
 R. ≈ Mancano i vss.8-13 (prima metà), 16-19 (prima metà), 34 (trisillabo), 35 (seconda metà)-38, 39 (seconda metà)-53 e 55-56; comprende i vss.25-26 che non si trovano in G. 36.
- III.13 Lib. 31 Coro. *Coronata di gigli e di rose* || *E fra mille facelle amorose*
 R. ≈ Varianti come Lib. 26.
 Coro. *Coronata di gigli e di rose* || *Perda i lampi dell'odio la face*; è invertito l'ordine dei due vss. della seconda strofa.
- III.12 Lib. 32 R. ≈ Comprende i vss.25-26, assenti da G. 36 (ma non i vss.45-53, virgolettati in Lib. 26).
 Coro. *Coronata di gigli e di rose* || *Perda i lampi dell'odio la face*; è invertito l'ordine dei due vss. della seconda strofa.
- Lib. 37 R. =
 Coro. *Coronata di gigli e di rose* || *E fra mille facelle amorose*

FARNACE: CONCORDANZE DELLE SCENE ¹⁶					
G. 36, G. 37, Lib. 26, Lib. 31, Lib. 32	Lib. 27	Lib. 30	Lib. 37	Lib. 29	Lib. 33
		I.1			
I.1	I.1	I.2	I.1	I.4 I.5	I.4
I.2	I.2	I.3	I.2		
I.3	I.3	I.4	I.3	I.1	I.1
I.4	I.4		I.4	I.2	I.2
I.5	I.5		I.5	I.6	I.5
		I.5			
I.6	I.6	I.6	I.6	I.7	I.6
I.7	I.7	I.7	I.7	I.8	I.7
I.8	I.8			I.14	I.13
I.9	I.9	I.8	I.8	I.8 I.13	I.7 I.12
I.10	I.10	I.9	I.9	I.9	I.8
I.11	I.11	I.10	I.10	I.10	I.9
I.12	I.12		I.11	I.11	I.10

I.13	I.13	I.11	I.12	I.12	I.11
I.14		I.12	I.13		
		I.13			
				I.15	I.14
				I.16	I.15

G. 36, G. 37, Lib. 26, Lib. 27, Lib. 31, Lib. 32	Lib. 30	Lib. 37	Lib. 29	Lib. 33
			II.1	II.1
II.1	II.2		II.2	II.2
II.2				
II.3	II.3	II.1	II.3	II.3
			I.3	I.3
II.4	II.4		II.3	II.3
II.5	II.5	II.2	II.4	II.4
II.6		II.3	II.5	
	II.6			
II.7	II.7	II.4	II.6	II.5
II.8	II.8	II.5	II.7	II.6
II.9	II.9	II.6		
	II.10			
	II.11			
	II.12			
II.10	II.15	II.7	II.8	II.7
II.11	II.1	II.8	II.9	II.8
II.12	II.13	II.9	II.10	II.9
II.13	II.14	II.10		
II.14	II.2			
	II.15			
			II.11	II.10

G. 36	Lib. 26, Lib. 27, Lib. 31	Lib. 30	Lib. 32	Lib. 37	Lib. 29	Lib. 33
III.1	III.1	III.1	III.1	III.1	III.1	III.1
III.2	III.2	III.2	III.2	III.2	III.2	III.2
		III.3				
	III.3	III.4	III.3	III.3	II.12	II.11
		III.5				
		III.6				
III.3	III.4		III.4	III.4	III.3	III.3
				III.5		
III.4	III.5	III.7	III.5		III.4	III.4
III.5	III.6	III.8	III.6	III.6	III.5	
					III.6	

III.6	III.7	III.9	III.7	III.6	III.7	III.5
III.7	III.8		III.8	III.7	III.8	III.6
	III.9	III.10		III.8	III.9	III.7
III.9	III.10	III.11	III.9	III.9	III.10	III.8
III.10	III.11	III.12	III.10	III.10	III.11	
					III.12	III.9
					III.13	III.10
III.11	III.12	III.13	III.11	III.11	III.14	III.11
III.12	III.13	III.14	III.12	III.12	III.15	III.12
					III.16	III.13

¹ Vedi K. HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze, 1991, pp. 40-45.

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

³ Non risulta che altri compositori abbiano utilizzato questo libretto.

⁴ Vedi F. TAMMARO, *I pasticci di Vivaldi: «Dorilla in Tempe»*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, vol. I, pp. 147-184.

⁵ Questo può esser vero nel caso che il ms. sia la copia di un libretto stampato per questa rappresentazione del 1728. Potrebbe però essere copia della stampa del 1726, sebbene si discosti da essa in alcuni punti (Lib. 28 differisce spesso da Lib. 26 perché contiene, rispetto ad esso, la lezione più probabile di singoli vocaboli, ed inoltre per varianti ortografiche dovute a ipercorrettismo e a frequentissimi casi di dittografia); inoltre il Lib. 26 conteneva alcune arie sostitutive aggiunte su fogli non legati, che quindi sono andati perduti nella maggior parte degli esemplari: se il Lib. 28 ne è la copia, deve essere stato copiato da un esemplare privo di quest'aggiunta, dato che non riporta le arie sostitutive. Altra ipotesi è che entrambe le fonti derivino da un testo precedente, con una maggiore attenzione da parte di chi ha ricavato il libretto del 1728 (il ms. o la stampa perduta da cui esso è stato copiato) che dei due riporta sempre il testo più corretto, che non da parte del tipografo del 1726. Si deve anche considerare che la ripresa identica di un lavoro, anche a distanza di poche stagioni come in questo caso (dal 1726 al 1728) è in contrasto non solo con la prassi corrente dell'epoca, ma anche con quanto testimoniato dal panorama generale delle fonti vivaldiane.

⁶ Di questa e di altre quattro arie non vivaldiane del pasticcio sono stati individuati provenienza e autore; tutte cinque le arie (tre di Elm. e due di Fil.) vengono da opere del 1732: questa viene dal *Catone in Utica* di Hasse. Vedi R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento*, Arno Volk Verlag (Analecta Musicologica, 16), vol. II, p. 272.

⁷ L'aria proviene dall'*Alessandro Severo* di Giacomelli (1732), dove però ha il testo *Forte lume esposto al vento*. Vedi R. STROHM, *op.cit.*, *loc.cit.*

⁸ *Recte: Da forsi raro.*

⁹ Dal *Demetrio* di Leo (1732). Vedi R. STROHM, *op.cit.*, *loc.cit.*

¹⁰ Dall'*Alessandro Severo* di Giacomelli (1732). Vedi R. STROHM, *op.cit.*, *loc.cit.*

¹¹ Dal *Cajo Fabricio* di Hasse (1732). Vedi R. STROHM, *op.cit.*, *loc.cit.*

¹² Per la situazione delle fonti di quest'opera vedi F. TAMMARO, *Il Farnace di Vivaldi: problemi di ricostruzione*, «Studi Musicali» (Semestrale dell'Accademia di S. Cecilia), 15, 1986, n. 2, pp. 213-256.

¹³ La recensione in BELLINA -BRIZI -PENSA, *I libretti vivaldiani*, Olschki, Firenze,

1982, comprende otto libretti di *Farnace*, cioè oltre ai sei che portano il nome di Vivaldi, altri due riguardo ai quali il suo nome è menzionato da cataloghi antichi: si tratta appunto dei libretti relativi ad una rappresentazione a Livorno nel 1729 e ad una a Firenze nel 1733; quest'ultima è stata ampiamente studiata in F. TAMMARO, *Il «Farnace» fiorentino del 1733*, «Informazioni e studi vivaldiani», 7, 1986, pp. 55-61, che ne ha escluso la pertinenza in una collazione riguardante il *Farnace* vivaldiano. Per quanto riguarda il libretto livornese, di cui la citata recensione dice non reperito alcun esemplare, la recente schedatura dei fondi livornesi ha reso noto un libretto per il carnevale 1729 del Teatro di S. Sebastiano di Livorno, col titolo *Berenice*, senza menzione dell'autore della musica (R. CHITI - F. MARRI, *Testi drammatici per musica della Biblioteca Labronica di Livorno*, «Quaderni della Labronica», 56, Livorno, 1994, vol. II, p. 278): esso mostra più di un motivo per essere escluso dalla nostra collazione; il generale svolgimento del dramma e l'ordine delle scene si discostano nettamente dagli schemi dei *Farnaci* dichiaratamente vivaldiani, e sono più simili a quelli del *Farnace* fiorentino del '33, e quindi ad un'altra famiglia di libretti. Comunque, visto che il dramma si svolge in modo quasi parallelo nei due libretti in questione, i motivi addotti da Tammaro per escludere il *Farnace* del '33 dalle fonti vivaldiane possono considerarsi validi anche per la *Berenice* del '29. Considerato che l'altra opera per quella stessa stagione fu scritta da Leonardo Vinci, che lo stesso anno mise in scena un *Farnace* a Napoli, viene spontanea l'ipotesi che anche questa *Berenice* abbia avuto musica del Vinci.

¹⁴ Nel campo delle ipotesi non è da escludere che sia stata riutilizzata qualche musica vivaldiana in qualcuna delle molte rappresentazioni di questo titolo di cui non si conosce l'autore della musica, addirittura ancora nelle due rappresentazioni su testo inglese di Dublino (1765) e Edimburgo (1767), i cui libretti intitolati *Pharnaces or the revenge of the Athridates*, portano la dicitura «The music selected from the most capital composers and adapted by Mr. Tenducci».

¹⁵ Come fonte musicale di riferimento per la schedatura si adotta G. 36, partitura completa di tre atti e sinfonia, parzialmente autografa e cronologicamente precedente a G. 37, che invece è autografa ma mutila della sinfonia e del III atto, e cronologicamente successiva. Data la diversità dell'estensione vocale che le due partiture assegnano ai vari ruoli (a tre ruoli su sette, compreso quello del protagonista), il confronto fra di esse mostra recitativi che hanno, come in I.1, testo poetico identico e testo musicale più o meno diverso, con varianti a volte solo di poche note. Spesso sono variati, per necessità di raccordo tonale col precedente o col successivo, anche recitativi i cui personaggi non hanno estensione diversa da una partitura all'altra, ma che sono preceduti da brani che per il cambio di voce hanno dovuto cambiare estensione (es.: I.2); altre volte non è chiaro per quale motivo Vivaldi abbia riscritto l'intero rec. (es. I.9): forse semplicemente gli era necessaria meno attenzione per reinventarlo che per copiarlo. In molti casi i rec. di G. 37 riprendono fedelmente da G. 36 i passi dei personaggi che non hanno mutato estensione (Ber., Tam., Gil., Aqu.), riscrivendo solo quelli con estensione diversa (Far., Sel., Pom.). Comunque quando il testo poetico di un recitativo è segnato = significa che è identico a quello della partitura di riferimento indipendentemente dalla musica.

¹⁶ Sulla stessa riga sono allineate le scene di testo simile o uguale; nella stessa colonna sono raggruppate le fonti in cui l'azione segue uno svolgimento parallelo per ogni scena.

Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. IV: "Dorilla in Tempe"; "Farnace"

(Summary)

None of the music from the original productions of the Vivaldi operas staged in 1726 and 1727 is extant, and from those years only *Dorilla in Tempe* (autumn 1726) and *Farnace* (carnival 1726 m.v. = 1727) survive – in so far as their music was retained for later productions. The sole surviving source of *Dorilla in Tempe* is a pasticcio containing arias attributed to Leo, Hasse and Giacomelli; this version probably preserves little of the music heard in 1726. The first two movements of its sinfonia are also found in that of *Farnace*, and another link with that opera is formed by their having the same librettist (Lucchini). *Dorilla* enjoyed several productions: at S. Angelo, Venice, in 1726 and again in 1734; at S. Margherita, Venice, in 1728; at the Sporck theatre, Prague, in 1732. Apart from the notable (though not total) correspondence between the 1726 and 1728 librettos and the similarly close relationship between the score and libretto of the 1734 production, the sources are in general quite divergent and do not enable the music to be dated with any certainty.

Farnace was one of those subjects that interested numerous librettists, composers and theatres of the eighteenth century. Vivaldi's own *Farnace* was revived many times, as one can see from the abundance of its sources, which include an autograph score and a partly autograph score. It was one of the composer's most "reworked" operas; for example, the title rôle is assigned in the first-named score to a tenor but becomes a soprano in the second score – and in several of the librettos it is entrusted to a singer identifiable as a contralto. The older of the two scores, given its perfect correspondence to the libretto of the production of 1731 in Parma, must be the one in Giordano 36 that is only partly autograph but includes all three acts and an introductory sinfonia. The fully autograph score in Giordano 37, headed with the date "1738", lacks a sinfonia and the entire third act; it must have been prepared for a production that did not materialise. The six librettos that cite Vivaldi as the composer are collated. Two other librettos – for *Berenice* (Livorno, 1729) and *Farnace* (Florence, 1733) – associated with productions employing music of very uncertain authorship have been taken into consideration in a table of concordances that aims to clarify the dramaturgical features that distinguish them from the six that are indisputably Vivaldian.

Vivaldi and Contemporary German Music Theory

Bella Brover-Lubovsky

The decisive influence of Vivaldi on the German concerto has been thoroughly discussed by generations of scholars, beginning with Julius Rühlmann¹ and continuing with Arnold Schering,² Marc Pincherle,³ Michael Talbot,⁴ Christoph Wolff,⁵ Karl Heller⁶ and many others. Moreover, what constitutes a "conventional" introduction to the study of Vivaldi remains up to this day a description of the reflection of the great Venetian in the music of Bach. Scholars have generally focused on Bach's extensive absorption of Vivaldi's instrumental techniques and strategies, as evidenced by his transcriptions of the latter's violin concertos. Bach's high regard for Vivaldi's style was noted by Forkel. According to this biographer, Vivaldi's concertos served Bach as a model of order and logical relationship, from which the German composer adopted "the progression of the ideas and their relations, variety in modulating and many other things".⁷ A similar approach to the Vivaldian concerto as a model for imitation was taken by certain other German musicians, including Pisendel, Heinichen and Quantz.

Nevertheless, it appears that the significant effect that Vivaldi had on contemporary German musical thought has not received the attention it deserves. German theorists were closely acquainted with Venetian culture in general, and with Vivaldi's music and personality in particular. Venice was regarded as a place of active pilgrimage for German musicians. Some of them, like Gottfried Heinrich Stölzel, Daniel Gottlob Treu, Jan Dismas Zelenka and Johann Georg Pisendel, became, or have been reported as becoming, Vivaldi's pupils.⁸ In Germany, Vivaldi's music was disseminated widely via prints and manuscripts. Its central repository was the famous Dresden collection, largely assembled and in part copied by Pisendel, that remained the most copious manuscript source for Vivaldi's music until the third decade of the twentieth century.

Vivaldi's crucial role in the development of tonal harmonic thinking and the establishment of the "progressive" character of German musical thought in relation to the concept of major and minor tonality is further evidence of this link. The treatment of key and tonality in Vivaldi's concertos offers striking parallels to some specific statements found in important German treatises published during the first third of the eighteenth century. It is reasonable to infer

from this that certain techniques originating with Vivaldi had a definite effect upon some of these statements – for example:

1. Johann David Heinichen's theory of tonal procedures and modulatory options within a movement, as set forth in his *Der General-Bass in der Composition* (1728);

2. Johann Mattheson's discussion of keys and the tonal system in his *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Das beschützte Orchestre* (1717) and *Kleine General-Bass-Schule* (1735);

3. Johann Gottfried Walther's discussion of the harmonic vocabulary of the initial key in the entry for "Modus musicus" in his *Musicalisches Lexicon* (1732).

The strongest argument in favour of such a link are the theoretical writings of Heinichen (1683-1729). Heinichen resided in Italy from 1710 to 1716, mostly in Venice, where the production of his two operas of the 1712-13 season (*Mario* and *Le passioni per troppo amore*) preceded the opening of Vivaldi's first season as impresario of the same Sant'Angelo theatre by only a few months. During his time in Venice Heinichen also had the opportunity to visit the *ospedali* and meet their leading musicians: Francesco and Michel Angelo Gasparini, Antonino Biffi, Carlo Francesco Pollarolo and Antonio Vivaldi. Eugen Schmitz suggested that Heinichen might even have studied composition under Vivaldi's guidance, as was certainly the case with some of his compatriots, notably Pisendel.⁹

During his sojourn in Italy Heinichen published his first theoretical work, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung ...*¹⁰ This book of modest proportions was expanded in Dresden, in 1728, into a monumental second edition under the altered title of *Der General-Bass in der Composition*.¹¹ George Buelow considers this book to be "the first complete treatise on the thorough-bass, one of the most instructive works for musical composition written in Germany in the first half of the 18th century".¹²

In the course of this treatise Heinichen emphasises several times the influence he has derived from his close acquaintance with the Italian musical tradition – an influence that carries over into his theoretical concepts and musical writings. For instance, in Chapter I of Book I a very characteristic footnote appears, concerning the author's predilection for what he terms "the liberties of foreigners".¹³ In addition, Heinichen refers more than once to Francesco Gasparini's popular thorough-bass treatise *L'armonico pratico al cimbalo*.¹⁴ He does this always in a spirit of respect and admiration, even when he has to disagree with the Italian. (Gasparini was *maestro di coro* to the Ospedale della Pietà from 1701 to 1713, a period coinciding almost

exactly with that of Vivaldi's initial employment there as *maestro di violino*.)

Many of Heinichen's music examples published in the treatise are drawn from works by Italian musicians, such as a solo cantata for soprano, *Lascia, deh lascia*, by Alessandro Scarlatti that he quotes in Chapter IV in connection with the accompaniment to recitative.¹⁵ Scarlatti's piece attracted Heinichen on account of his "extravagant and irregular treatment of harmony",¹⁶ and, in particular, his bold and frequent changes of key. An additional example demonstrating the use of an individual tonal-harmonic language is provided by an extract from a Vivaldi concerto included in Book II, Chapter V, of this second treatise.

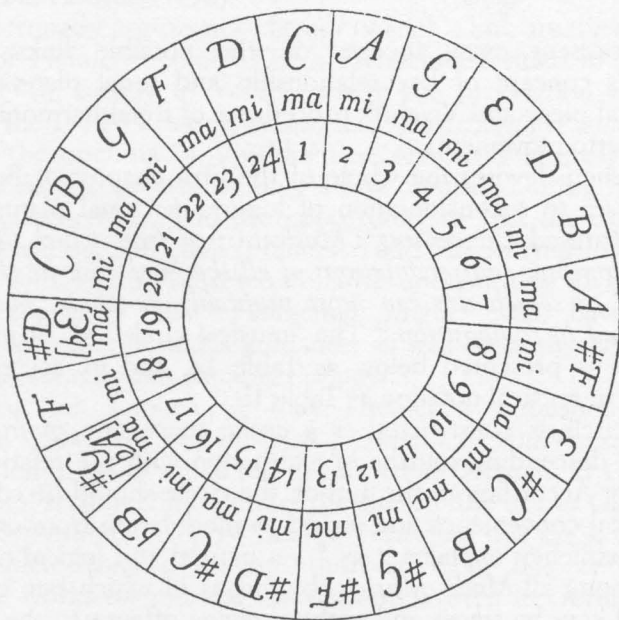
The present essay focuses on the possible links between Heinichen's concept of key relationship and tonal planning of an instrumental piece and Vivaldi's procedures of tonal-harmonic motion in his concerto movements.

Heinichen devotes the whole of the fifth chapter of Book II in both treatises to a consideration of long-range tonal planning. The chapter is entitled: *Concerning a Musical Circle from which the natural order, relationship, and modulations of all the keys*¹⁷ *can be thoroughly learnt, and of which use can most profitably be made, both at the keyboard and in composition*.¹⁸ The "musical circle" of 24 major and minor keys is presented below as Table 1a, and its accompanying illustration in musical notation as Table 1b.

This circle is constructed as a cyclic succession of major keys moving by descending fourths in alternation with the relative minor key of each. According to the author, the circle should be considered as a practical convenience and an aid to modulation from one key to another. Heinichen explains it as "... a natural and logical order and relation among all *Modis Musicis*, by means of which one can move through all keys by stages and without giving offence to the ear".²⁰ A distinguishing quality of his circle is the potential it offers for tonal progression in the course of the movement, which is much wider than that accommodated by other, similar methods, such as the arrangements and circles of the keys devised by Kircher,²¹ Diletskii,²² Werkmeister²³ and, later, Mattheson.²⁴ Heinichen stresses that "Kircher's well-known practice of circulating among all the keys by fourths and fifths is one of the most incomplete".²⁵ He shows greater favour towards those authors who advocate motion by thirds, though he does not mention Werckmeister by name. Yet he also raises objections to a progression by major thirds (which constitutes every alternate step in such a motion), because "the keys separated by the

major thirds are not placed in their natural order in the way that they are related to one another".²⁶ Of his own system Heinichen observes: "One may move by step from one key to another or, if one prefers, skip over the nearest key; this without causing the slightest discomfort to the ear".²⁷ So the available possibilities for tonal progression are increased from movement by fourths and thirds, which had been legitimised earlier, to movement by seconds, which is Heinichen's specific innovation.

Table 1a¹⁹



Another fruitful resource for diversifying the tonal scheme that Heinichen here presents for the first time is the opportunity to introduce variety by "skipping over" one, or even two, steps of the circle and omitting the intervening keys. Such a proposal for enlarging the tonal ambit by recourse to elision constitutes a genuine innovation in the theory of tonal relations and long-range harmonic planning. The traditional view of Heinichen's time concerning the relationship between keys and the resources available for modulation went back to modal theory as expounded by Zarlino, Tigrini, Artusi, Lippius, Crüger, Bernhard and Werckmeister. This theory permitted transitions

only to those keys whose tonics were present in the tonic triad of the home key: i. e., to the dominant and the mediant. Heinichen, in contrast, allows free passage through many keys other than those performing the regular harmonic functions of dominant and mediant.

Table 1b²⁸

Ex. 1. c dur a moll g dur e moll d dur f moll
 a dur fis moll e dur cis moll f dur gis moll fis dur.

Ex. 2. A moll c dur d moll f dur g moll B dur
 c moll Dis dur f moll es dur B moll eis dur : Dis moll fis dur.

Nevertheless, our author warns against “moving through the complete circle by repeatedly skipping over two keys”. He cautions: “It is difficult, and even impractical, to pass in this manner through all the keys. Even if one may venture to make the first skip over two keys, it is impossible to repeat such a move in respect of the two following keys without causing the ear serious discomfort. If one skipped for a third time over two keys, this would be unbearable to hear”.²⁹ For example, a move first from C major to E minor and then on to A major would be unacceptable.

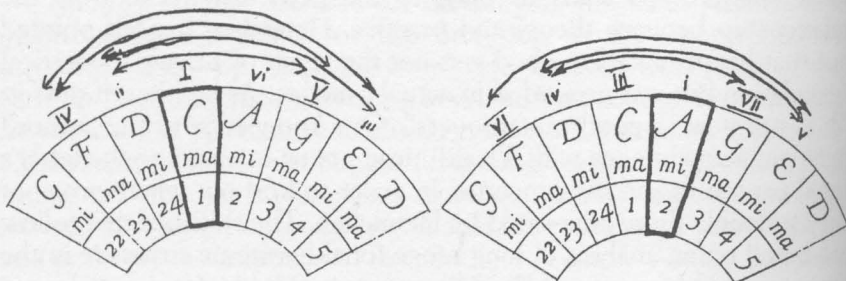
Such a radical revision of the traditional theoretical approach to tonal relationships leads us back to the perennial question of the relationship between theory and practice. Heinichen himself pointed out that his proposed method was not the result of private theoretical speculation but was grounded in actual practice. As he himself puts it: “It is not new to good practitioners”. Our knowledge of the author’s personal acquaintance with Vivaldi prompts us to examine the latter’s tonal procedures in his concertos in order to find out whether or not they resemble those advocated by Heinichen. The statistics that follow are based on an analysis of long-range tonal-harmonic structure in the entire accessible corpus of Vivaldi’s concerto movements.

Table 2: Skips omitting two or more steps in Heinichen's circle of keys encountered in the first fast movements of Vivaldi's concertos³⁰

Movements in major keys			Movements in minor keys		
Key	Total no.	Skips found in	Key	Total no.	Skips found in
C major	70	7	C minor	15	7
D major	58	6	D minor	30	8
E flat major	15	3			
E major	9	2	E minor	11	5
F major	51	3	F minor	1	0
G major	37	1	G minor	36	14
A major	26	4	A minor	24	8
B flat major	45	10	B minor	10	4
Total no.	311/ 100%	36/ 12%	Total no.	127/ 100%	46/ 36%
Total no. of movements:		438/ 100%			82/ 19%

It seems that the procedure of skipping over two steps, and thus compressing the harmonic motion, is a distinctive technique in Vivaldi's concertos, since it occurs in almost a fifth of the movements examined.³¹ The remarkably high incidence of this tonal strategy in minor-key movements suggests that minor tonality is, by its nature, especially hospitable to "expansive" tonal progressions of this kind. Moreover, Vivaldi has a distinct preference for the "flat" keys when he comes to apply this technique – B flat major and G minor in particular. In the second of these keys, the "skipping" technique occurs in over a third of the cases examined.

Vivaldi's planning of these tonal skips is based on the diatonic relationships between two tonal areas. These are the extensions of the remote harmonic degrees of the same key, as shown in **Table 3**:



The arrows identify progressions by a second between IV/iv and V/v in both major and minor keys; between iii and ii and between iii and IV in major keys only; and between VI and v in minor keys only. Additionally, we find progressions by a fourth between V and ii in major keys and between “natural” (i.e., lowered) VII and iv in minor keys. According to Heinichen, skips of this kind “... that have even four keys in between [constitute] the two extremes or outermost borders of the regular ambitus of the main key”.³² This kind of tonal relationship, he adds, “is cultivated especially by foreign nations”.³³

Of all these “extreme” progressions, the one most frequently encountered in Vivaldi’s concerto repertoire is that between two adjacent minor keys. This nearly always takes the form of a progression from the dominant to the subdominant, or vice versa, and occurs almost exclusively in minor keys: Vivaldi’s concertos feature 38 such cases in minor keys (among the concertos represented are RV 199, 238, 273, 247, 281, 323 and 327) and only twice (RV 184, 223) in a major key. In terms of Heinichen’s circle, a progression by seconds such as shown on Table 4 requires a huge skip.

Table 4³⁴



No less significant are the succession of mediant and supertonic (iii-ii) in major keys (RV 173, 205, 206, 258, 263a, 345, 350, 359, 362, 444, 504) and the transitions by a second or a fourth between major and minor keys in either mode (RV 188, 197, 262, 271, 277, 341, 369, 380, 391, 479, 527, 530, 536). Never, however, does Vivaldi permit himself to move directly between two major degrees other than IV and V in major keys. “Anticlockwise” motion through the circle of keys is preferred. The most usual location for all extreme skips is the “remote key area”, as I term it, that generally coincides, within a ritornello-form framework, with the third solo episode or, more often, the third ritornello. The following examples will illustrate the typical textural and thematic context for “skipping”. These comprise the third ritornellos in the first movements of the concertos RV 345 (in A major: the second concerto in *La cetra*, Op. 9) and RV 173 (in C major: the fourth concerto in Vivaldi’s last published collection, Op. 12). In the first example, the third ritornello is organised around the succession of

the mediant (iii) and supertonic (ii) keys, while the second example features the same two keys in reverse order (Ex. 1). Three "intermediate" ritornellos in the first movement of the A minor concerto, RV 357 (no. 4 in *La stravaganza*), establish successively the "remote" keys of the subdominant (D minor), the submediant (F major) and the dominant (E minor). The move from VI to v – the most distant occurring diatonically within the key, since it demands a skip over four steps – is effected in a solo episode (bars 45-51).

A comparison of Vivaldi's procedures with those applied in concertos by other Italian composers of his time, such as Torelli, Albinoni, Alberti, Benedetto Marcello, Corelli and Tessarini, suggests that this "skipping" technique occurs much more frequently in his works than in theirs. (However, isolated examples can be found in the last movement of the fourth concerto (in D major) from Corelli's *Concerti grossi*, Op. 6, the second movement of the fourth concerto (in F major) from Benedetto Marcello's *Concerti a cinque*, Op. 1, and the last movement of the concerto in C minor, Op. 8 no. 8, by Giuseppe Torelli.)

Vivaldi's readiness to juxtapose distant tonal areas even encompasses certain rarely used non-diatonic relationships, such as those of the "natural" seventh degree and the tonic minor (as in the first movements of the concertos RV 243, 277 and 388) and the submediant and the dominant minor in a major key (as in the first movements of RV 299 and 341 and the last movement of RV 212a). Such procedures appear to be peculiar to sequential "retransitions" – passages leading back to the tonic near the end of the movement.

The opening movement of *Il favorito* (RV 277), a concerto in E minor from Op. 11 (no. 2), stands out as being a unique example of an audacious tonal design. The movement exhibits intensive tonal motion in respect of key relationships (see Table 5). The practice of making skips between two keys "two accidentals apart" is actually employed on two separate occasions, albeit not in succession. It first appears when Vivaldi moves directly from the intermediate tonal area of the "natural" seventh degree (D major), the key of the third ritornello, to that of the subdominant (A minor), the key of the third solo episode. On the second occasion, Vivaldi makes a sequential retransition by presenting the movement's head-motive by successive rising steps in C major, D minor and E minor (the tonic key). The sections of the sequence are smoothly linked, each statement being prepared by a secondary dominant (Ex. 2).

Table 5

texture	R S	R S R	S	R	S (R) S R
key	e (G)	b D (F)	a (c)	C- d- e	
function	i (III)	v VII (IIb)	iv (vib)	VI- viib- i	
bar no.	1 15 (22)	30 39 54	(58) 63 (76)	78 80 83 85 (90)	92 106-17

An extremely striking example of a bold tonal relationship occurs in the first movement of an F major concerto for several instruments – RV 568 (for solo violin, two oboes, bassoon, two horns, strings and continuo). The middle section of its opening ritornello takes the form of a descending sequence of seventh (mostly diminished seventh) chords resolving to root-position chords a note above. This sequence moves in turn through the relative minor (D minor), the dominant minor (C minor) and the subdominant (B flat major) keys in bars 25-33. (Ex. 3a). In the intermediate ritornello the corresponding section changes its tonal orientation: starting from the same motive in D minor (bars 105-107), it moves initially in an ascending sequence to the extremely remote key of E minor (bars 108-110), this tonal area being prolonged by a series of strong cadential progressions (bars 111-120). The unexpected prominence of E minor in the overall context of F major is clarified in bars 122-124, when it is seen to be only a passing tonicization within A minor (E minor functions here as the dominant (minor) of the mediant of the home key); in bars 125-127 the same *ripieno* motive is then transported down a tone by sequence to G minor (Ex. 3b).

A comparable passage, built around a very similar sequentially treated motive of pulsating quavers, appears in the first movement of RV 566, a concerto in D minor for several instruments (two solo violins, two recorders, two oboes and bassoon). Starting from the dominant, A minor, in bar 90, the motive travels successively through B minor (bar 93) and on to E minor (bar 96) before turning back to D minor (bars 98-109). B minor and E minor can here be interpreted as the tonicized supertonic of the dominant and the home keys.

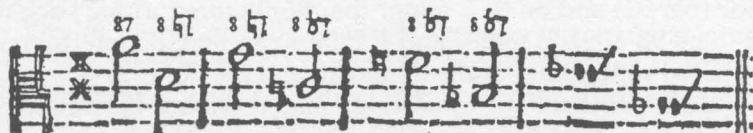
Vivaldi's penchant for tonal skips may therefore be viewed as a normal component of his personal harmonic thought. It is surprising to note that these techniques occur more frequently in his published than his unpublished concertos (18% of his manuscript concertos, as against 24% of the published ones – the incidence increases significantly in the later collections). But the fact that the very concertos that circulated most widely in his lifetime exhibit most strongly the characteristic under discussion adds increased weight to

the argument that Vivaldi's music exerted an influence on contemporary theory.

Table 6: Incidence of the "skipping" technique in Vivaldi's published concertos³⁵

Opus number	3	4	6	7	8	9	10	11	12
Skips are used in	1	2	1	2	3	6	0	2	3
Total of movements	11	12	6	12	12	12	5	5	6

In paragraph 14 of the same chapter (V) in Heinichen's later treatise another strategy for consolidating the tonal motion is identified. It is noteworthy that this time Heinichen makes direct reference to Vivaldi: "The progression by fourths, described by Kircher, has been studied by numerous authors for a long time, though I have not yet heard of any author who would have proceeded by fourths in other than a simple manner – with single chords (for which the harmony indicated by the figures 8 b7 is usually employed), and without giving each *modus* the harmony proper to it [i.e., without tonicizing each note]. [...] In a concerto of the famous Vivaldi there occurs the following circulation by fourths through major keys, from which I wish to set down an approximation of just the first fundamental notes of the *bassetto* [a bass part lying in a high register, often performed by the viola], which plays *piano*, because I do not have the concerto to hand".³⁶ In other words, Heinichen is describing a "circular" tonal motion in which every successive key is represented by its tonic triad followed, over the same bass note, by the dominant seventh of its subdominant degree, without any intervening harmonies.



Heinichen refers to "a concerto of the famous Vivaldi", but in a rather unhelpful way, since he quotes only a few notes, ostensibly for viola, with bass figures (presumably added by himself, since the original would have been unfigured) and does not trouble to identify the work, although he justifies the omission by saying that he "does

not have the concerto to hand". His comment on the progression is very significant, since this is the first occasion in the long line of published treatises on thorough-bass where one finds a description of a circular, chromatically inflected motion through a series of secondary dominant sevenths, either in direct succession to one another or alternating with resolutions to the tonic chord. The theoretical explanation of such a progression was provided only much later, in the writings of Marpurg³⁷ and Kirnberger,³⁸ where it is expressed in such terms as: "... the liberty to use the above-mentioned sevenths unprepared by no means cancels the obligation to resolve them; and in many cases the usage in question can be explained as the anticipation of a seventh following as a passing note over the same bass (*einer nachschlagenden Septime*)".³⁹ This kind of elliptical progression is known in German literature on thorough-bass as "*anticipatio transitus per ellipsin*".⁴⁰

It is noteworthy that Heinichen identifies Vivaldi as a prime exponent of this device. As the author concedes, he is quoting the progression from memory: despite a thorough search, I have been unable to identify his precise example. Nevertheless, Vivaldi's concertos provide many instances of closely comparable progressions. Examples occur in RV 211 (third movement; bars 298-305 in the continuous numbering of the Ricordi edition), RV 213 (first movement, bars 75-80; third movement, bars 258-263), and the first movements of RV 219 (bars 17-20), RV 223 (bars 35-38), RV 227 (bars 96-99), RV 229 (bars 53-58), RV 388 (49-54) and RV 566 (59-68). The chains of dominant sevenths shown in Ex. 4 a & b, which come from a D major sinfonia, RV 122, and a violin concerto in the same key, RV 213 (both works preserved in manuscript in Dresden), are among the possible sources for Heinichen's musical example.

Heinichen's individual treatment of the relationship between diatonic harmonic degrees merits special attention. In item 9/1, footnote (i), he criticises a careless use of the skip over two keys, and specifically the progressions from tonic to mediant minor (proceeding clockwise through the circle), and from tonic to dominant minor (proceeding anticlockwise) in major keys, and also those from tonic to submediant major, and tonic to subdominant major, in minor keys:

"A person who understands music may perform this test in order to find out what the result will be when two keys are skipped at a time.

1) If you select a major key in our circle, for example C major, and skip two keys to the right, this will give you E minor, which is a

major third away from C major and therefore has to be treated very carefully.

2) If, starting from the same key of C major, you skip two keys to the left, you will arrive at G minor, which has absolutely no connection with C major and lies outside the boundaries of its regular ambitus.

3) If a minor key is selected from our circle, such as A minor, and two keys to the left are skipped, this will produce F major, which is a minor sixth, or major third by inversion, away from A minor, and likewise has to be dealt with very carefully, as noted above.

4) If, starting from the same A minor, you skip two keys to the right, the result will be D major, which again has absolutely no connection with A minor and therefore lies outside the boundaries of its regular ambitus [...].”⁴¹

Heinichen thus warns against using any progressions between diatonic scale-degrees (tonic and mediant in major keys, tonic and submediant in minor keys) “which are a major third away from the tonic” and for that reason “have to be treated very carefully”. He associates them with the other two – more distant – progressions “that lie outside the boundaries of the regular ambitus” of the initial key. This statement constitutes a radical revision of the traditional harmonic function of the mediant, which, according to modal theory, was an important degree providing a third, intermediate cadence-point. In the passage just quoted Heinichen makes a distinction between the function of the mediant in major and minor keys, and this marks a decisive step towards the coming victory of tonal thought over modal theory.

Vivaldi’s treatment of the relationships between the tonic and the keys on other scale-degrees is illustrated in **Table 7**:

Progressions from Tonic to

<i>Harmonic function</i>	<i>Dominant</i>	<i>Mediant</i>	<i>Submediant</i>	<i>Subdominant, ii, VII natural</i>	<i>Total</i>
Movements in major keys	222 71%	31 10%	50 16%	8 2%	311 100%
Movements in minor keys	67 53%	54 43%	1 1%	5 4%	127 100%
Total	289 66%	85 19%	51 12%	13 3%	438 100%

This distribution demonstrates Vivaldi’s preferences clearly: the progression by a major third from the tonic to the mediant in a major key is employed in only 10% of cases, whereas the same functional

relationship occurs quite frequently in the minor mode. (For comparison: in concertos by Tassarini, Vivaldi's younger contemporary, the tonal progression from tonic to mediant appears only in minor-key movements, where the mediant functions as the relative major key.) Conversely, a progression from the tonic to the submediant is almost totally absent from Vivaldi's minor-key movements, whereas in major keys this progression occurs in as many as 16% of cases, ranking second after the tonic-dominant relationship.

Like many other theorists of his time, Heinichen is very sensitive to the purely musical distinctions between genres and styles (ecclesiastical, dramatic and chamber). Accordingly, in Chapter III of Book II, which is devoted to the "Accompaniment of Recitative in particular", he points out that ruptures of tonal unity, daring and frequent changes of key rank as ordinary features of dramatic music. The flexibility of tonal procedures seen in Vivaldi's fast concerto movements ranks, in contrast, as an example of audacious and sophisticated tonal planning in the *Kammerstil* (i.e., in the context of textless instrumental pieces). In this perspective, Wolff's reference to "the ingenious process of musical thinking" that Bach learned from Vivaldi's concertos acquires an additional dimension.⁴²

A close examination of the central statements of Heinichen's concept of harmonic-tonal design reveals a remarkable resemblance to Vivaldi's innovatory practices. It is hard to believe that this correspondence is purely accidental. Heinichen's reference to Vivaldi as "famous" serves, perhaps, as a slightly veiled acknowledgement of the influence of the forward-looking harmonic language of the Italian master on the progressive harmonic theory of the Germans.

It is true that Heinichen ascribed the idea of the circle of fifths to the period when he "studied composition under the guidance of the well-known Mr Kuhnau in Leipzig"⁴³ – that is, before he visited Venice. Yet it is reasonable enough to suppose that his acquaintance with Vivaldi's music greatly reinforced his new perceptions.⁴⁴ Vivaldi in practice and Heinichen in theory worked towards the same goal: the establishment of a new tonal-harmonic language.⁴⁵

Ex. 1a: Violin concerto in A major, RV 345 (Op. 9 no. 2), first movement

VI pr. VI 1

VI 2

Vla

Basso

55

Ex. 1b: Violin concerto in C major, RV 173 (Op. 12 no. 4), first movement

The image displays a musical score for the first movement of the Violin Concerto in C major, RV 173, Op. 12 no. 4. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin I (VI pr, VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), and Bass (Basso). The first system covers measures 48 to 50. Measure 48 features a forte (*f*) dynamic. Measure 50 is marked with a '50' above the staff. The second system covers measures 51 to 56. Measures 51 and 52 include triplets and are marked with piano (*p*) dynamics. Measures 53 and 54 feature triplets and are marked with forte (*f*) dynamics. The score concludes with a final measure marked with forte (*f*) dynamics.

Ex. 2: Violin concerto in E minor, RV 277, *Il favorito* (Op; 9 no. 2), first movement

The image displays a musical score for the first movement of the Violin Concerto in E minor, RV 277, "Il favorito" by Antonio Vivaldi. The score is written for four parts: Violin 1 (VI pr. VI 1), Violin 2 (VI 2), Viola, and Bass. The key signature is E minor (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system of music includes a measure marked with the number 80 and a dynamic marking of *f* (forte). The notation shows complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs, across all parts. The second system continues the musical development with similar intricate textures.

Ex. 3: Concerto for violin, two oboes, two horns, bassoon and strings, RV 568, first movement (horn parts omitted)

(a)

VI pr, VI/Ob 1

VI/Ob 2

Viola

Basso/Fag

25

Detailed description: This musical score segment, labeled (a), covers measures 24 to 26. It features five staves: Violin 1/Oboe 1 (VI pr, VI/Ob 1), Violin 2/Oboe 2 (VI/Ob 2), Viola, and Bassoon/Bass (Basso/Fag). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. In measure 24, the Violin/Oboe parts play a quarter-note eighth-note pattern (G4, A4, B4, C5), while the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (B3, C4, D4, E4). In measure 25, the Violin/Oboe parts play a half-note (C5) with a fermata, and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4). In measure 26, the Violin/Oboe parts play a quarter-note eighth-note pattern (B4, C5, B4, A4), and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4).

Detailed description: This musical score segment continues from the previous one, covering measures 27 to 30. It features four staves: Violin 1/Oboe 1, Violin 2/Oboe 2, Viola, and Bassoon/Bass. The key signature is one flat. In measure 27, the Violin/Oboe parts play a quarter-note eighth-note pattern (B4, C5, B4, A4), and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4). In measure 28, the Violin/Oboe parts play a half-note (B4) with a fermata, and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4). In measure 29, the Violin/Oboe parts play a quarter-note eighth-note pattern (A4, B4, A4, G4), and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4). In measure 30, the Violin/Oboe parts play a quarter-note eighth-note pattern (G4, F4, E4, D4), and the Viola and Bassoon/Bass play a quarter-note eighth-note pattern (E4, F4, G4, A4).

(b)

105

First system of music, measures 105-108. It features a grand staff with four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Second system of music, measures 109-112. It continues the grand staff notation with similar rhythmic and melodic motifs. The dynamics remain consistent with the previous system.

Third system of music, measures 113-116. This system shows a change in the bass line, with a more active eighth-note pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the second measure.

Fourth system of music, measures 117-120. The final system on the page, featuring complex rhythmic figures and melodic lines across all four staves.

Ex. 4a: Sinfonia in D major, RV 213, first movement

VI 1

VI 2

Viola

Basso

p

30

p

p

p

f

f

f

f

Ex. 4b: Violin concerto in D major, RV 213, first movement

75

VI pr

VI 1

VI 2

Viola

Basso

tr

tr

tr

tr

3

3

¹ J. RÜHLMANN, *Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf Job. Seb. Bach. Eine historische Studie*, "Neue Zeitschrift für Musik", 63, 1867, pp. 393-397, 401-405 and 413-416.

² A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905.

³ M. PINCHERLE, *Vivaldi: Genius of the Baroque*, trans. C. Hatch, Norton, New York, 1957.

⁴ M. TALBOT, *Vivaldi*, Dent, London, 3/1993.

⁵ C. WOLFF, *Vivaldi's Compositional Art and the Process of Musical Thinking*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, eds. A. Fanna and G. Morelli, Olschki, Florence, 1988, pp. 1-17.

⁶ K. HELLER, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, trans. D. Marinelli, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1997.

⁷ J.N. FORKEL, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hoffmeister und Kühnel, Leipzig, 1802.

⁸ M. TALBOT, *Vivaldi*, cit., pp. 45-46; M. PINCHERLE, *Vivaldi: Genius of the Baroque*, cit., pp. 239-242.

⁹ E. SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914, p. 19.

¹⁰ J.D. HEINICHEN, *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommender Erlernung des General-Basses [...]*, Schiller, Hamburg, 1711.

¹¹ *Ibid.*, *Der General-Bass in der Composition, oder: Neue und gründliche Anweisung [...]*, author, Dresden, 1728.

¹² G.J. BUELOW, *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1966, p. 1.

¹³ F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Oxford University Press, London, 2/1965, p. 265: "Although I do not deny that before now I had myself imitated the free foreigners [...]"

¹⁴ F. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Bortoli, Venice, 1708.

¹⁵ Heinichen does not name the cantata, but it is identified in C.V. VIDALI, *Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research*, Garland, New York-London, 1993, p. 176.

¹⁶ F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment*, cit., p. 267.

¹⁷ Heinichen uses the term "modus (musicus)" in the sense of "key".

¹⁸ "Von einem *Musicalischen Circul*, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandschaft und Ausschweifung aller *Modorum Musicorum* gründlich erkennen, und sich dessen sowohl im *Clavier*, als *Composition* mit vortrefflichen Nutz[en] bedienen kan" (J.D. HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, cit., p. 837).

¹⁹ After F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment*, cit., p. 268.

²⁰ Chapter V, para. 4 (p. 840): "Weil wir aber wissen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. *Modi* in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder *Modus a part* seine so natürlichen, und ungezwungenen Ausschweifungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr in geringstem nichts zu leiden bekommt, wenn man damit ordentlich verfähret: so kann man hieraus den sichern Vernunfts-Schluß machen, daß notwendig unter denen sämtlichen *Modis Musicis* so eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Anverwandschaft sein müsse, durch welche man alle *Modos Musicos gradatim*, und gleichsam Stufenweise ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Kammer in die andere, vor und rückwärts gehen könne [...]"

²¹ A. KIRCHER, *Musurgia universalis*, Grignani, Rome, 1650, Book III, chapters 15-17, and Book IV, chapters 7-8.

²² Cited in J. LESTER, *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, Pendragon Press, Stuyvesant (New York), 1989, p. 110.

²³ A. WERKMEISTER, *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden [...]*, Struntz, Achersleben, 1698.

²⁴ J. MATTHESON, *Kleine General-Bass-Schule*, Kissner, Hamburg, 1735.

²⁵ Chapter V, para. 2 (p. 837): "Die bekandte Arth des Kircheri, alle *Modos per Quartas & Quintas* zu circuliren, ist eine der unvollkommensten".

²⁶ Chapter V, para. 3 (p. 839): "[...] als in 3. *majorem* unter oder über sich, vertragen kan".

²⁷ Chapter V, para. 7-3 (p. 846): "Diese unnatürliche *Circulationes* fallen aber bei unserer Ordnung der ebigen 2. *Exempel* gänzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einen *Modo* in den andern gehen oder nach Gefallen den nechsten *Modum* überspringen kan, (wie wir gleich iso sehen werden) ohne dem Ohre den geringsten Anstoß zu geben".

²⁸ Chapter V, p. 843.

²⁹ Chapter V, para. 17 (p. 883): "Nachdem wir nun solchergestalt unsere vorgesezten 6. *Circulationes modorum* nach unsern oben zum Grunde gesezten 2. Haupt-*Principiis* zu Ende gebracht, so fraget sich nunmehr, ob es nicht möglich sei, alle 24. *Modos* unsers *Circuls* dergestalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. *Modos* zugleich überspringe? Antwort: Wir haben schon oben in der Nota (i) die 4. ausserordentlichen *Casus* vorgestellet, welche aus dergleichen Überspringung zweier *Modorum* entstehen, und hieraus folget der Schluß, daß es sehr schwehr, ja gar *impracticabel* falle, dergleichen *Circulation* aller *Modorum* anzustellen".

³⁰ The repertoire of Vivaldi concertos, totalling over 500 works, is represented for the purposes of the present study by 438 first fast movements (if a concerto opens with a slow movement, the second movement is considered instead of the first). Movements in forms other than ritornello form and the cognate form used in the first movements of sinfonias and *concerti a quattro* (examples are fugue, chaconne and binary form) are excluded from consideration.

³¹ The present study of the possible relationship between Vivaldi's practice in his concertos and Heinichen's theoretical concepts does not take into account the chronology of Vivaldi's works (the problematic character of which is well known); nor does it consider the considerable differences between the concertos that were published in Vivaldi's lifetime and those that were not.

³² Chapter V, para. 21 (p. 900): "2. *Extrema* oder eusersten Gräntzen des regulirten *Ambitus* [...] ausmachen".

³³ Chapter V, para. 22 (p. 900): "[...] wie sonderlich auswärtige *Nationes* zu thun pflegen [...]".

³⁴ Chapter V, para. 21, note (s) (p. 899).

³⁵ Heinichen died in 1729, one year after the publication of his treatise, so he is unlikely to have known Vivaldi's Opp. 11 and 12, at least in their published form. However, these two late *opera* do not differ from their predecessors in relation to the points under discussion, so they have been included in the statistics.

³⁶ Chapter V, para. 14, note (m) (p. 868): "Über des Kircheri bekandte *Circulation* per *4tas* haben insonderheit viele *Autores* von langer Zeit her gearbeitet: es ist mir aber noch kein *Autor* vorkommen, welcher anders, als auff eine leichte Arth, mit einzeln *Accorden* (worüber gemeiniglich die Harmonie der Signaturen 8 b7 variiert wird) per *4tas* procediret hätte, ohne einem eintzigen *Modo* seine eigene *Modulation*

zu geben, wie wir in diesen Capitel mit allen unsern *Circulationibus* thun; welches gleichwohl etwas mehrers sagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich ist. Zu einem *Concert* des berühmten *Vivaldi* findet sich folgende *Circulatio Modorum major. per Atas*, davon ich ohngefehr nur die ersten *fundamental-Noten* des *piano* spielenden *Bassettes* hersezen will, weil ich das *Concert* nicht bei der Hand habe [...]”.

³⁷ F.W. MARBURG, *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerischen Grundbass*, Korn, Breslau, 1776, Chapter XXII, para. 7.

³⁸ J.P. KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [...] Erster Theil, Voss, Berlin, 1771, sect. V/ i.

³⁹ Ibid., cited in F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment*, cit., p. 546.

⁴⁰ F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment*, cit., pp. 544-546 and 854-855.

⁴¹ Chapter V, para. 9-1, note (I) (p. 847): “Ein Musik-verständiger kan davon diese Probe machen, um zu sehen, was daraus vor *Casus* entstehen, wenn man 2 *Modos* auf einmahl überspringet.

1) Nimmet er in unsern *Circul* einen *Modum maj.* vor sich, z.B. *c dur*, und überspringet 2. *modos* zur rechten Hand, so findet er das *e moll*, welches um eine 3. *maj.* von dem *c dur* entfernt, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß.

2) Überspringet er aus eben diesen *modo maj. c dur* 2. *modos* zur linken Hand, so findet er das *g moll*, welches ganz und gar mit dem *c dur* nichts zu thun hat, und ausser denen Gränzen seines *regulirten ambitus* ist.

3) Nimmet er aus unsern *Circul* einen *modum min.* heraus, z.B. *a moll*, und überspringet 2. *modos* zur linken Hand, so findet er das *f dur*, welches um eine 6. *min.* oder umgekehrte 3. *maj.* von dem *a moll* entfernt, und also oben gedachter massen gleichfals sehr behutsam will tractiret seyn.

4) Überspringet er aus eben diesen *modo min. a moll*, 2. *modos* zur rechten Hand, so findet er das *d dur*, welches wiederum mit dem *a moll* nicht zu thun hat, und ausser denen Gränzen seines *ordinären ambitus* ist. Auf diesen 4. *Casibus* beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die *modos* nicht gewalt”.

⁴² C. WOLFF, *Vivaldi's Compositional Art*, cit., p. 3.

⁴³ Chapter V, para. 5 (p. 840): “Ich genosse nehmlich dazumahl in der *Composition* die Lehre des sonst berühmten Herrn *Kuhnay*, ehemahligen *Directoris Chori Musici* zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das *Clavier* zu excoliren [...]”. Heinichen was a student of Kuhnau at the Thomasschule between 1696 and 1702.

⁴⁴ J. LESTER, *Between Modes and Keys*, cit., p. 111, states that Heinichen started work on the second version of his manual not long after the 1711 edition came out.

⁴⁵ The present article represents part of a doctoral dissertation at the Hebrew University of Jerusalem that the author is currently preparing under the supervision of Professor Jehoash Hirshberg.

Vivaldi e la teoria musicale tedesca del suo tempo

(Sommario)

La decisiva influenza di Vivaldi sul concerto tedesco è stata ampiamente discussa da generazioni di studiosi. Ciononostante, il significativo effetto avuto da Vivaldi sulla contemporanea riflessione teorica tedesca non ha ricevuto l'attenzione che merita. Il ruolo cruciale di Vivaldi nello sviluppo del pensiero armonico-tonale e l'affermazione del carattere "progressivo" della teoria musicale tedesca in merito al concetto di tonalità maggiore e minore sono elementi che comprovano questa connessione. Il trattamento della struttura armonico-tonale nei concerti di Vivaldi offre impressionanti parallelismi con alcune specifiche affermazioni che si trovano in importanti trattati tedeschi pubblicati nel corso del primo terzo del Settecento. I più forti argomenti in favore di tale corrispondenza sono gli scritti teorici di Johann David Heinichen (1683-1729). Il presente articolo focalizza l'attenzione sulle possibili connessioni tra il concetto di relazione armonica e di organizzazione tonale di un brano strumentale come è enunciato da Heinichen nel suo *Der General-Bass in der Composition* (1728) e i procedimenti di dinamica armonico-tonale dei concerti di Vivaldi.

Il saggio si concentra sui seguenti aspetti della dinamica armonico-tonale:

1. La tecnica di scavalcare due o più gradi contigui, secondo il circolo delle tonalità di Heinichen, allorché si modula tra gradi armonici;
2. Progressione ellittica attraverso il circolo per mezzo di accordi di settima di dominante;
3. Il trattamento della relazione tra certi gradi armonici diatonici tra i quali la medianta e la sottomedianta.

L'attento esame delle affermazioni centrali della concezione di Heinichen rivela una ragguardevole rassomiglianza con gli innovativi processi di Vivaldi che rappresentano una significativa componente del personale linguaggio armonico del compositore. Degno di nota è il fatto che Heinichen faccia diretto riferimento a "un concerto del famoso Vivaldi", identificando inoltre il compositore veneziano come il primo interprete di un procedimento armonico da lui menzionato.

La corrispondenza è un eloquente esempio dell'influenza dell'innovativo linguaggio del maestro italiano sulla avanzata teoria armonica dei tedeschi. Vivaldi nella prassi e Heinichen nella teoria lavoravano verso lo stesso obiettivo: l'affermazione di un nuovo linguaggio armonico-tonale.

Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con^{to} P Flautino Del Viualdi»?

Jean Cassagnol et Anne Napolitano-Dardenne

Introduction

Le *Concerto in Sol maggiore per Violino, Archi e Cembalo*,¹ dont le manuscrit autographe est à Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, sous la cote: Foà vol.30, fol.91-100, figure sous le RV 312 dans le grand catalogue Ryom,² avec les précisions suivantes:

«[...] Le titre a été l'objet de plusieurs modifications: de l'inscription originelle, *Con^{to} P Flautino*, la désignation de l'instrument soliste est biffée et remplacée par *2 Violini*; cette indication a également été rayée, et le mot *Flautino* a été réinscrit, mais il a finalement été biffé. Le titre définitif est: *Con^{to} P*, à droite: *Del Viualdi*. Les diverses inscriptions et ratures sont toutes faites avec de l'encre de la même couleur. Que ce soit effectivement un concerto pour violon se dégage de l'indication *Violino Principale* ajoutée, dans le premier mouvement, à une retouche de la partie de soliste [...] Le manuscrit contient deux corrections de composition dans le premier mouvement [...]».

Aucune étude ne semble, à ce jour, avoir été entreprise sur l'élaboration de ce concerto,³ et en particulier sur les repentirs successifs de Vivaldi quant au choix du (ou des) instrument(s) soliste(s).⁴ Le concerto RV 312 est-il le quatrième *Con^{to} P Flautino Del Viualdi*?⁵ L'analyse du manuscrit de Turin permet d'apporter des éléments de réponse que nous allons développer en examinant successivement les aspects structurels (analyse musicale, datation, étude graphique du titre) et organologiques (attribution à divers instruments solistes) de l'oeuvre.

Présentation du Concerto RV 312: analyse musicale

A. LES SOURCES

La seule et unique partition imprimée de ce concerto dont les trois mouvements sont en sol majeur est celle de l'édition Ricordi de 1956. La comparaison avec le manuscrit est intéressante car elle met en évidence le problème classique auquel Malipiero s'est trouvé confronté: celui de la restitution de l'oeuvre. Voici quelques exemples:

1. Le manuscrit autographe de 18 pages offre sur chaque feuillet deux systèmes de cinq portées vierges de toute indication, excepté aux folios 92r et 92v (reproduits Planches 2 et 3) où la mention *Violino Principale* apparaît sous la portée inférieure des seconds systèmes, visiblement rajoutée de la main même de Vivaldi.

Seul le *choix des clefs* (Planche 1) peut nous apporter un élément de réponse. Elles se présentent comme suit: clé de sol pour les trois premières portées, clé d'ut 3 pour la quatrième portée et clé de fa pour la cinquième. L'édition Ricordi propose une partition développée à sept parties instrumentales: violon soliste, violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses et clavecin. Ces deux dernières parties, ajoutées par Malipiero, doublent la ligne des violoncelles avec quelques aménagements pour les contrebasses.

Grâce aux travaux de Ryom, nous savons maintenant que la disposition reproduite (Planche 1) renvoie à la formation «standard» de l'orchestre vivaldien: soliste (1^{ère} portée), violons I (2^{ème} portée), violons II (3^{ème} portée), altos (4^{ème} portée) et violoncelles (5^{ème} portée), «la basse [comportant], conformément aux habitudes de l'époque, un certain nombre de violoncelles et de violones auxquels se joignent un ou plusieurs instruments à clavier [...]».⁶

2. Le passage violonistique qui va de la mesure 160 à la mesure 182 du troisième mouvement (pages 24-27 de l'édition Ricordi) est une interprétation mélodique du schéma harmonique de Vivaldi proposée par l'éditeur qui s'inspire ici des sextolets barrés par Vivaldi (folio 94r du manuscrit, Planche 5):

Ex. 1

160 *Arp.^o*



RV 312 (Manuscrit)

Ex. 2

160



RV 312 (Edition Ricordi)

B. ANALYSE

On publie peu d'analyses et peu d'auteurs s'en chargent. Les quelques pages qui suivent doivent être considérées comme une simple contribution à l'inventaire des thèmes, de l'harmonie et des rythmes chez Antonio Vivaldi afin de familiariser le lecteur avec le RV 312.

1. Le principe d'opposition et de contraste

Le premier mouvement (*Allegro molto*) et le deuxième (*Larghetto*) sont construits sur l'alternance de tutti et de soli, l'orchestre jouant les ritournelles et le soliste les cadences. A certains moments même, l'orchestre ne fait plus que de fugaces apparitions entre deux cadences virtuoses.

Dans le premier mouvement, les 85 mesures (36 de tutti et 49 de solo) sont réparties comme suit: tutti 1 (12 mesures), solo 1 (13 mesures), tutti 2 (7 mesures), solo 2 (13 mesures), tutti 3 (3,5 mesures), solo 3 (8 mesures), tutti 4 (3 mesures), solo 4 (15 mesures) et tutti 5 (reprise de 10,5 mesures): Vivaldi cherche son instrument soliste.

Le troisième mouvement (*Allegro non molto*, corrigé par Vivaldi en *Allegro*) comporte 102 mesures réparties de la manière suivante: tutti 1 (11,5 mesures), solo 1 (17,5 mesures), tutti 2 (4,5 mesures), solo 2 (26,5 mesures), tutti 3 (6,5 mesures), solo 3 (23,5 mesures) et tutti 4 (reprise des 12 premières mesures), soit 34,5 mesures réservées au tutti et 67,5 au soliste, ce qui représente approximativement une proportion un tiers-deux tiers: Vivaldi a trouvé son instrument soliste.

Le deuxième mouvement est une «aria cantabile» en deux parties qui met en valeur l'opposition entre l'accompagnement statique de l'orchestre et la volubilité mélodique du soliste. On retrouve cet effet de contraste dans les soli du premier mouvement (mesures 32 à 45, 49 à 57, 60 à 71) et dans le dernier solo du troisième mouvement (mesures 190 à 212).

Ce contraste va même parfois jusqu'à la disparition de l'orchestre. Dans le manuscrit, le premier solo du premier mouvement (mesures 13 à 25) se présente sous la forme d'un duo soliste-violoncelle. C'est le cas également dans le troisième solo (mesures 49 à 57). Mais ce procédé n'est pas systématique. Le deuxième solo (mesures 32 à 45) ne comporte pas de basse continue: le soliste est accompagné par les violons et les altos de l'orchestre.

Autre effet de contraste, celui des nuances. Vivaldi construit le deuxième mouvement sur un jeu d'opposition de nuances mesure après mesure, passant brusquement de la nuance *forte* à la mesure

Les trois mouvements sont en sol majeur, mais les modulations sont nombreuses. Restant dans le cadre des tonalités voisines (ré majeur, si mineur, mi mineur), elles se font par l'intermédiaire de marches harmoniques et ce particulièrement dans les soli. Le premier mouvement utilise très largement la marche harmonique par quarts; le deuxième solo, ainsi que le troisième, sont construits principalement suivant ce procédé.

Le troisième mouvement suit une progression harmonique plus audacieuse dans le deuxième solo (cf. mesures 160 à 182 ci-après, reproduites en partie Planche 7), en particulier dans l'enchaînement des mesures 172-173:

Ex. 7

Mi mineur Si mineur Fa# mineur Mi Majeur La Maj. ?

160

RV 312

5 5 7 7 6 5 7 5 7

I IV V VII I V I VII I +

Fa# mineur Sol# mineur Fa# mineur Si mineur

171

6 5 5 6 5 5 6 5 7 5 5

V I IV V I III/IV V I + I V

app. p

b. Les formules rythmiques dans les thèmes rapides

Examinons le thème du troisième mouvement: sa formule rythmique, répétitive et vigoureuse, est limitée à deux cellules rythmiques simples que Vivaldi exploite pendant tout le morceau, dans les soli comme dans les tutti:

Ex. 8

Allegro

123

RV 312

etc.

Le premier mouvement, quant à lui, est construit sur les deux formules rythmiques suivantes:

Ex. 9

1ère formule



Ex. 10

2ème formule



Le premier solo (mesures 13 à 25) utilise une partie de la première formule rythmique:

Ex. 11



Le deuxième solo (mesures 32 à 45) s'inspire de la deuxième formule:

Ex. 12



Cette «genèse» rythmique se répercute dans l'œuvre entière: le thème rythmique du troisième mouvement est très clairement inspiré de la formule rythmique développée par le soliste dans le deuxième mouvement (mesures 109, 111 et 116):

Ex. 13

109

 RV 312

c. *Les emprunts (autoplégia)*

Le RV 312 n'échappe pas à cette habitude vivaldienne. Nous avons noté deux allusions au concerto *La primavera* RV 269 de 1725. La première est dans le premier mouvement (mesures 14 à 15 du premier solo):

Ex. 14

(13)

 RV 312

La seconde (mesures 203-205 du dernier mouvement) reprend une formule mélodique déjà utilisée dans le troisième mouvement du même concerto:

Ex. 15

37

 RV 269

Ex. 16

203

 RV 312

Nous reviendrons sur d'autres emprunts dans le chapitre consacré à l'attribution du RV 312 au *flautino*.

Datation de l'œuvre

Paul Everett a recensé les types de papier utilisés par Vivaldi et il a également effectué une étude comparée des portées et des systèmes basée sur des critères formels (rastrographie): c'est ainsi qu'il dénombrait dès 1987 «224 [différent] ten-stave examples appearing on oblong leaves»,⁸ pour nous en tenir au modèle à dix portées par page utilisé pour le RV 312. Dans un autre article,⁹ Everett situe ce concerto vers 1727-1728, le seul autre concerto pour flûte (traversière) rattaché à la même période étant le RV 429 en ré majeur.¹⁰

Le 2 juillet 1723, une délibération de la Pietà stipule que Vivaldi (qui n'y enseigne plus) doit fournir à l'institution deux concertos par mois «con l'obbligo però [...] di portarsi personalmente almeno tre, o quattro volte per concerto ad instruire le Figlie nella maniera di ben condurli, quando si troverà in Venetia [...]». ¹¹ Entre 1723 et 1729, Vivaldi fournira par contrat plus de 140 concertos à la Pietà, sans y être lui-même en fonction et c'est vraisemblablement, selon Michael Talbot, dans la décennie 1720-1730 que le compositeur a écrit les concertos RV 443-444-445 pour le *flautino*, sans doute pour un(e) soliste particulier: était-ce pour une *maestra* parmi les *privilegiate del coro* de la Pietà ou bien pour un de ses collègues?¹²

Avant d'aborder ce problème, il convient de procéder à l'examen du manuscrit de Turin, dont le titre sera étudié d'un point de vue strictement graphique.

Etude graphique du titre du manuscrit

Les 18 pages manuscrites se présentent sous la forme d'un cahier où, en certains endroits, le papier d'origine a «bu» aux impacts causés par la plume et l'on voit souvent apparaître, sous l'aspect de taches, les notes écrites de l'autre côté de la feuille (elles coïncident alors par transparence).

Examinons le début du concerto (fol. 91r, Planche 1). Vivaldi a pu écrire *Con^{no}* et, complètement à droite, sur la même ligne, *Del Viualdi*, ce qui est une situation déjà décrite par Ryom: «[...] dans les manuscrits dont les deux parties du titre – *Con^{no}* et *Del Viualdi* – sont séparées l'une de l'autre, le compositeur a aisément pu rajouter la

désignation de l'instrument soliste par la suite [...]»¹³. On peut lire également *P Fl*[la suite du mot est barrée], le reste du titre mentionnant deux autres désignations d'instrument(s) soliste(s) (*Flautino*, *2 Violini*, ou l'inverse) également barrées.

Ryom a proposé *Flautino* pour le premier instrument barré, ainsi que pour le troisième, la mention *2 Violini* étant soit liée au «premier flautino», soit indépendante. Nous avons également retenu, au départ, deux autres hypothèses pour le premier mot barré: *Flauto* et *Flasoletto*, ce qui donnait comme premier instrument soit le *traverso*, soit le *Vogelflageolett* (en sol, selon les indications que nous avait données Michael Talbot), c'est-à-dire deux instruments totalement différents. Il était donc indispensable de procéder à une vérification du titre du manuscrit original.¹⁴

Il s'agit donc bien, dans l'intention première du compositeur, d'un concerto pour petite flûte et, très probablement, pour flûte à bec soprano (ou *flautino*). Par la suite, Vivaldi a pu changer d'avis sur l'instrument soliste en un intervalle de temps peut-être très court.¹⁵

Revenons à notre titre. Deux hypothèses doivent être envisagées:

- Hypothèse 1: à un moment donné, Vivaldi va écrire *Con^{to} P Flautino 2 Violini*. Les deux violons ne sont pas solistes, mais Vivaldi a peut-être pensé à les faire jouer avec des sourdines,¹⁶ ou bien il veut, pour des raisons d'équilibre, réduire l'orchestre à un instrument par partie, transformant ainsi l'œuvre en concerto da camera.¹⁷
- Hypothèse 2: Vivaldi change d'avis en cours d'écriture et barre le mot *Flautino*. Le nouveau titre devient alors: *Con^{to} P 2 Violini*. Or, nous n'avons trouvé aucun indice dans le manuscrit autographe qui vienne confirmer cette option. Chaque système comporte cinq portées et il n'y a pas de premier violon soliste à la portée supérieure, ni de second violon soliste à la deuxième portée, pas plus que de violons I et II à la troisième portée comme c'est la règle chez Vivaldi.¹⁸

Nous restons donc avec notre hypothèse 1, mais le premier titre (*P Flautino 2 Violini*) est barré et Vivaldi réécrit... *Flautino!* De plus, il réécrit le mot *Flautino* au-dessus de *2 Violini* puisque le 2 vient s'insérer entre *Flau* et *тино*... Le titre devient alors *Con^{to} P Flautino*: Vivaldi a-t-il assez avancé dans sa composition pour estimer que la petite flûte saura s'imposer face à l'orchestre?¹⁹

Il s'agit donc, en dernière analyse, d'un concerto pour flautino devenu, comme on le verra par la suite, concerto pour violon, cas unique dans les annales vivaldiennes.

Attribution du RV 312 à la flûte à bec soprano («flautino»)

C'est le premier et avant-dernier instrument envisagé par Vivaldi, préalablement à l'attribution définitive au *violino principale*.

Avant d'examiner les traits d'écriture caractéristiques des deux instruments (également virtuoses aux yeux de Vivaldi), il convient de donner un bref aperçu de la situation de la flûte à bec à Venise, en fixant quelques points de repère dans les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, «autour» de Vivaldi (1678-1741).

L'instrument est attesté grâce à des compositions vénitiennes de Giovanni Battista Riccio (*Il terzo libro delle divine lodi musicali*, 1620), de Giovanni Picchi (*Canzoni...*, 1625), de Massimiliano Neri (*Sonate...*, 1651) et de Benedetto Marcello (*Suonata a flauto solo e basso con la Ciaccona*, 1712). De Johann David Heinichen, on citera deux oeuvres vocales (*Mario*, 1713, et *Zeffiro e Clori*, 1714) qui font intervenir la flûte à bec. Vers 1790 enfin, un manuscrit qui attribue à l'abbé Carlo Cormier une charmante *Sonatina a due flauti dolci e fagoto* en ut majeur, clôt dans le temps cette liste volontairement réduite.

On peut citer également deux méthodes consacrées à la flûte à bec. La première a été retrouvée par Nikolaus Delius à la Bibliothèque Saint-Marc,²⁰ sous la forme d'un manuscrit intitulé: *TUTTO IL BISOGNEVOLE / per Sonar il Flauto da 8 / fori con / Pratica et Orecchia / 1630*.²¹ La tablature reproduite par Delius permet d'affirmer que le *flauto* décrit (c'est le terme employé par l'auteur inconnu du manuscrit) est une flûte à bec alto en *fa* 3. La seconde méthode n'est pas vénitienne: il s'agit du *Compendio musicale* de Bartolomeo Bismantova (Ferrara, 1677) dont la *Regola per suonare il Flauto Italiano* s'applique à une flûte à bec alto en *sol* 3.²²

Enfin, concernant la flûte à bec proprement dite, Jane L. Baldauf-Berdes a rappelé que quatre flûtes à bec ont été réparées à la Pietà en 1706.²³ Plus loin dans le temps, un document de 1791 donne le détail des instruments fabriqués par le facteur vénitien Andrea Fornari (1753-1841): y figurent, entre autres, une *flauto a becco corista* (alto) et une autre dite *a becco ottavin* (soprano?).²⁴

La flûte à bec est donc un instrument connu à Venise, avant et après Vivaldi, ce qui n'est pas vraiment une révélation. Mais, qui dit *flautino* ou *ottavin(o)* a peut-être aussi à l'esprit un équivalent traversier (*piccolo*). Voici à ce sujet l'opinion du grand flûtiste Barthold Kuijken pour la période qui nous intéresse:²⁵ «Il existe très peu de flûtes [traversières] italiennes de l'époque, et elles ne sont pas de très grande qualité. De toute façon, le répertoire italien pour la flûte n'est pas très abondant, et il était édité à l'étranger: Londres, Paris, Munich,

Nuremberg...». S'agissant des concertos pour *flautino* de Vivaldi, Kuijken note que «la petite flûte n'était certainement pas une traversière» car, si le *piccolo* existait, il estime «très peu probable» l'attribution des RV 443-444-445 à cet instrument, pour avoir lui-même essayé ces concertos au piccolo.

Nous allons maintenant procéder à l'étude du manuscrit, avant d'émettre *in fine* une hypothèse en faveur d'un instrumentiste précis.²⁶

Vivaldi n'ayant pas laissé dans son manuscrit d'indices concernant l'option 2 *Violini* envisagée dans le titre, nous sommes donc en présence d'un cas unique, celui où le compositeur va composer pour la flûte à bec *sopranino* le premier mouvement d'un concerto soliste qu'il attribuera finalement au violon.²⁷

Le premier tutti (mesures 1-13) du premier mouvement inclut naturellement la partie soliste, à l'unisson du violon I, les mesures 3 (dernier temps) et 4-13 faisant office de *da capo*. Vivaldi sort de l'ambitus de la flûte au *ré* grave (*ré* 3) de la mesure 2, note qui est d'ailleurs reprise par le violon II: dans les tutti, Vivaldi ne s'occupe pas des instruments solistes, c'est bien connu.²⁸ Le premier solo (mesures 13-25) est bien doigté et s'achève sur le second tutti (mesures 26-32). C'est dans le second solo (mesures 32-45) que Vivaldi va procéder à sa première correction de composition, puisqu'il va rayer quelques mesures et réécrire une ligne plus mélodique et non virtuose pour le *violino principale*, mettant à profit le repos du violoncelle pour écrire sur sa ligne vacante. La ligne soliste barrée est donc celle du *flautino* (mesures 35-37, Planches 2 et 3):

Ex. 17

Musical score for measures 34-37. The top staff is labeled 'Flautino' and the bottom staff is labeled 'Violino Principale'. Both staves begin with measure 34, marked with a circled 'a'. The Flautino part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The Violino Principale part has a more melodic line with some slurs and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical score for measures 37-40. The top staff is labeled 'Flautino' and the bottom staff is labeled 'Violino Principale'. Both staves begin with measure 37. The Flautino part continues with a complex, rhythmic melody. The Violino Principale part has a more melodic line with some slurs and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

La correction suivante qui porte sur les mesures 41-45 (Planches 3 et 4) mérite d'être analysée en détail (4J3m = quarte juste + tierce mineure pour le triolet *fa dièse-si-ré*, par exemple):

Ex. 18

41 Flautino

Violino Principale

RV 312

43

45 [Tutti]

A partir du 3^e temps de la mesure 41, Vivaldi raye pratiquement jusqu'au tutti des passages de la ligne soliste qui se retrouvent intégralement, et un ton plus bas, dans les mesures 79-82 d'un autre concerto pour flautino, le RV 445 (premier mouvement):

Ex. 19

= RV 312

79

RV 445 (1er mouvement)

Pour l'instant donc, Vivaldi adapte pour le *violino* une ligne soliste prévue pour le *flautino*: cette simplification est un hommage rendu à la flûte à bec.²⁹

Poursuivons l'examen du manuscrit de Turin. Le troisième tutti (mesures 46-49) nous amène au troisième solo (mesures 49-57) où l'*ambitus* (*sol 3-mi 5*) reste tout à fait adapté à l'instrument. Deux nouvelles allusions à deux autres concertos pour *flautino* que Vivaldi laisse au violon sont à signaler:

Ex. 20

3
RV 443 (2ème mouvement) 10 etc.

Ex. 21

53
RV 312

ou, en plus convaincant:

Ex. 22

57
RV 444 (1er mouvement) 3 3 tr

Ex. 23

(55)
RV 312 3 3 3 3 3 3 tr

Au quatrième tutti, le plus court (mesures 57-60), succède le quatrième solo (mesures 60-75). A partir de la mesure 63, Vivaldi oublie le *flautino*: une importante section qui figure fol. 94r du manuscrit (Planche 5) est, de toute évidence, une correction *violon* → violon,³⁰ et les mesures 63-71 du solo devront être transposées pour le *flautino*. La fin du solo ne pose pas de problèmes particuliers, pas plus que le cinquième tutti qui clôt le premier mouvement.

Le mouvement central (mesures 86-122 de l'édition Ricordi) ne requiert que de minimes corrections: Vivaldi a déjà barré le mot *Flautino...* dans son esprit et sur le papier.

Le troisième mouvement (mesures 123-224) présente une particularité au niveau des quatre tutti qui sont jouables au *flautino* sans modification aucune: hasard plutôt que nécessité, dirons-nous.³¹ Des trois soli, seules les mesures 160-183 du second solo doivent être entièrement réécrites à partir des accords de trois sons notés par Vivaldi selon la «sténographie» en usage à l'époque (quelques exemples figurent Planche 7).

Prévu (et en partie rédigé) pour *flautino*, le RV 312 n'a finalement été achevé que pour *violino principale*. Pourquoi Vivaldi a-t-il renoncé à terminer son quatrième concerto pour *flautino*? Il n'est pas possible de répondre à cette question, au seul vu du manuscrit.³²

La place occupée par les RV 443-444-445 est unique, tant dans l'oeuvre de Vivaldi que dans la littérature pour flûte à bec soprano: ces trois concertos sont les seuls existant et de surcroît parmi les plus difficiles du répertoire de la flûte à bec.³³ Vivaldi n'a pu écrire que pour une personne déterminée, qu'il a entendue jouer et qui a pu lui montrer les possibilités de l'instrument.³⁴ Qui était-ce?

En 1726, Johann Joachim Quantz effectue un voyage d'études en Italie. Page 231 de son autobiographie de 1755,³⁵ nous lisons ce qui suit:

«Im Jahre 1726 am 8. Januar gieng ich von Florenz nach Livorno, um eine Oper zu hören; und von da nach Bologna, wo eine komische Oper aufgeföhret wurde.

Am 4^{ten} Februar hörete ich eine Oper zu Ferrara, und gieng darauf über Padua nach Venedig.»

Plus loin, page 232:

«Vivaldi hatte die Opern des Theaters S. Angelo in Musik gebracht, und war selbst Anführer seines Orchesters. Die Acteurs waren sehr mittelmäßig.

Von Instrumentisten fand ich außer dem Vivaldi und Madonis, Violinisten, und dem Hoboisten San Martino aus Mailand, eben nicht viel besonders in Venedig.»

Enfin, pages 235-236, à propos de l'orchestre de Milan:

«Das Mayländische Orchester hatte vor andern viel vorzügliches: Besonders in Ansehung der Violinisten, worunter verschiedene geschickte Leute waren. Tedeschini, ein Schweitzer, war der brave Anführer davon. Es fehlte aber auch hier, so wie in ganz Italien an Bässen; und den guten Hoboisten San Martino ausgenommen, auch an Blasinstrumenten; ohne welche doch ein Orchester nicht vollkommen seyn kann.»

Résumons: le 4 février 1726, Quantz assiste à la représentation d'un opéra à Ferrare, puis il se rend à Venise, via Padoue. Au théâtre Sant'Angelo, Quantz trouve les acteurs très moyens. Parmi les

instrumentistes vénitiens, seuls les violonistes (Antonio) Vivaldi, (Ludovico ou Luigi) Madonis et le hautboïste milanais (Giuseppe) San Martino (Sammartini) trouvent grâce à ses yeux...

En mai de la même année, il séjourne à Milan: l'orchestre manque de basses et aussi de vents, exception faite du «bon hautboïste San Martino», ce qui est un compliment sous la plume de Quantz!

En 1726, Sammartini a pu rencontrer Vivaldi. Il n'a peut-être pas encore composé son très virtuose concerto pour flûte à bec soprano, mais nous savons qu'il joue de la flûte à bec parallèlement au hautbois, selon les usages professionnels de l'époque.

Examinons le début de ce concerto en fa majeur que Giuseppe Sammartini a composé en Angleterre:³⁶

Ex. 24

Concerto a più Istromenti *ff* la Fluta. Di Giusep. L. Martini.
 Part. I. II. *Flautino*

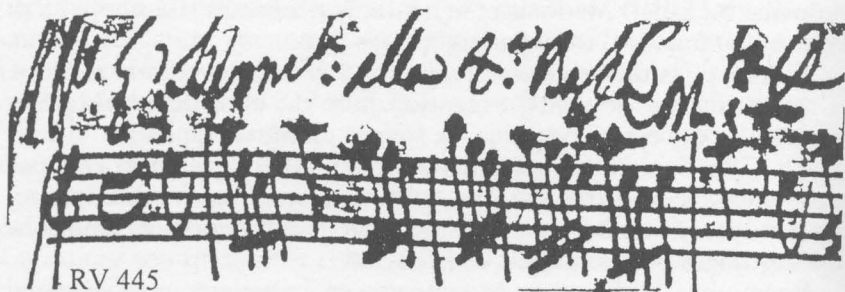
La partie soliste est notée à la quarte supérieure, à l'intention du flûtiste à bec habitué à lire avec les doigtés de l'alto (*common flute*): il doit donc jouer une *fifth flute* (flûte à bec soprano à la quinte supérieure de l'alto), ce qui équivaut à lire en clé de *fa* 3 (en octaviant).

Deux des concertos pour *flautino* de Vivaldi, le RV 443 et le RV 445, présentent deux intéressantes adjonctions que nous reproduisons ci-après:

Ex. 25

Il Flauto *bravato* alla *Allegro*

RV 443



On peut lire:

- *Gl' Istrom^{ti} trasportati alla 4^a* (RV 443)
- *L' Istrom^{ti} alla 4^a Bassa* (RV 445)

ce qui signifie que les instruments doivent transposer à la quarte inférieure, et donc que le soliste doit jouer une flûte à bec soprano en *ut*,³⁷ avec les doigtés de la *common flute*, ce qui revient à lire à nouveau en clé de *fa* 3, comme pour le concerto de Sammartini.

Si Vivaldi avait écrit pour la flûte soprano, il l'aurait fait d'emblée.³⁸ Ces indications de transposition semblent être destinées à des copistes, et peut-être aussi à un flûtiste de passage qui pourrait bien être Giuseppe Sammartini, jusqu'à preuve du contraire. Rappelons que ce dernier a fait un voyage à Bruxelles en juillet 1728 avant de se rendre à Londres,³⁹ ainsi que le relate une gazette londonienne de 1729:⁴⁰ avait-il les RV 443 et 445 dans ses bagages?⁴¹ Cela peut aussi être l'indice que le RV 444 n'était pas encore (ou n'était plus) disponible puisqu'il ne comporte pas d'indication de transposition. Il n'en reste pas moins vrai qu'il est possible de jouer les quatre concertos pour *flautino* à la *fifth flute*, ou, mieux encore, à la *sixth flute* (ou soprano en *ré*),⁴² au son plus léger que la soprano en *ut*, mais moins perçant que la soprano en *fa*.

Attribution du RV 312 au «violino principale»

Le «plaidoyer» s'annonce facile pour deux raisons:

1. Il s'agit, à proprement parler, d'un «concerto sans titre(s)» puisque Vivaldi les a tous barrés! On peut alors conclure, avec Ryom, qu'il s'agit d'un concerto pour violon: «Le seul instrument que Vivaldi n'ait pas désigné spécifiquement dans ses concertos, ni dans le titre, ni au début de la première accolade, est le violon [...]. Il s'ensuit que le

titre ordinaire du concerto pour violon se compose de la seule indication de genre *Con^{to}* [...], la présence de l'instrument soliste [impliquant] inévitablement que la partition du concerto pour violon comporte cinq [portées]». ⁴⁵

2. Vivaldi a écrit *Violino Principale* à l'occasion de deux corrections dans le premier mouvement (mesures 35-37 et 41-45, Planches 2 et 3), pour mémoire et à l'intention des copistes. ⁴⁴

Ryom ne traite dans son ouvrage fondamental que de la première correction (mesures 35-37). Pour lui, c'est une réécriture ~~violon~~ → violon: «[...] quelques passages du *violon principal* [souligné par le citeur] sont ainsi rayés [...]». Il conclut que «l'inscription du nouveau passage peut, dans ce cas, logiquement, avoir été faite quelque temps après l'achèvement du manuscrit». ⁴⁵

Mais si l'on considère comme Ryom que la première correction modifie une partie initiale de violon, on ne voit plus alors très bien ce qui revient au *flautino* dans les 37 premières mesures. En fait, ces mesures sont jouables au *flautino* ou au violon, mais le mot *Flautino* est le premier barré dans le titre du RV 312, et s'il doit correspondre à quelque chose, c'est bien au début de ce concerto, et cela jusqu'à la mesure 62.

Ryom ne fait pas état dans son livre de la seconde correction (mesures 41-45): c'est pourtant celle qui permet d'établir la présence d'une réécriture *flautino* → violon et de justifier ainsi une autre partie barrée du titre. ⁴⁶

Jusqu'à la mesure 62 incluse, *flautino* et *violino principale* «coexistent» en théorie, chacun sur sa ligne propre, l'ancienne pour le *flautino* et la nouvelle – corrigée – pour le *violino*.

A partir de la mesure 63, le violon «l'emporte» pour d'évidentes raisons de tessiture et l'importante correction du fol. 94r du manuscrit (Planche 5) doit être maintenant examinée. ⁴⁷

Quatre mesures et demie sont raturées, mais elles restent parfaitement lisibles. Cette première mouture est typiquement violonistique (ligne mélodique et sextolets) et elle aurait été très virtuose si Vivaldi l'avait menée à son terme, dans les registres aigu et suraigu de l'instrument (dès la fin de la mesure 66, la cadence devient de toute façon injouable au *flautino*):

Ex. 27

Première version

62

RV 312 (Fin) (Début de la marche)

64

66

La version définitive commence dans le registre grave du violon et finit sur un accord:

Ex. 28

Version définitive

62

RV 312 (Fin) (Début de la marche) (simile)

65

67

69

On peut également constater qu'il s'agit de la même marche harmonique développée selon une progression plus ample et moins virtuose: au lieu de quatre mesures et demie, nous avons neuf mesures. Vivaldi n'a pas totalement changé d'avis, mais il a sans doute enrichi son idée de départ: c'est donc une correction ~~violon~~ → violon.

Ex. 29

Première version

63

Ex. 30

Version définitive

63

La suite du concerto n'appelle pas de nouvelles remarques de notre part. Écrit dans le ton de sol dans ses trois mouvements, le RV 312 couvre en définitive trois octaves, du *sol* 2 au *sol* 5, la première octave de la partie soliste étant plutôt affectée aux arpegges.

Conclusion

Le *Concerto en sol majeur*, RV 312, toujours inédit au disque,⁴⁸ se situe au début de la période de maturité (1728-1735) de Vivaldi. Il témoigne de l'intérêt du compositeur pour la flûte à bec *sopranino* à laquelle il consacre près de 90 % du premier mouvement de son œuvre.

Initialement prévue pour le *flautino*, la ligne mélodique du premier mouvement est reprise en partie dans la version pour violon, aux corrections près, celles que l'instrument impose ou propose. Mais Vivaldi tient à conserver la spécificité des deux instruments: il lui suffit pour cela d'emprunter des triolets virtuoses à un autre concerto pour *flautino*, instrument qui est alors à son apogée. Ce même trait sera réécrit pour le violon, exemple unique d'une correction *flautino* → *violino* de la main même du compositeur.⁴⁹ Mais, pour des raisons inconnues, Vivaldi abandonnera le *flautino* vers la fin du premier mouvement et il consacra intégralement le reste du concerto au *violino principale*, sans s'interdire en théorie un «retour» ultérieur à l'instrument à vent puisque l'ambitus demeure le plus souvent réduit et que seuls les arpegges sont à réécrire dans la perspective d'une «reconstruction».

Nous espérons que ces quelques pages donneront au lecteur l'envie d'en savoir plus sur le concerto RV 312, désormais accessible dans des versions pour flûte à bec et flûte traversière.⁵⁰

RV 312: Planche 1: Foà vol. 30, fol. 91r - 1er système

Planche 2: fol. 92r

Planche 3: fol. 92v

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The top two staves are almost entirely obscured by dense, dark scribbles. The third staff also begins with heavy scribbles before transitioning into clearer notation. The bottom four staves contain legible musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The word "Cv." is written on the fourth, fifth, and sixth staves. At the bottom left, the text "Violino Cinquale" is written in a cursive hand. The paper shows signs of age and wear.

A page of handwritten musical notation on a page with multiple staves. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a lute or keyboard piece. The top staff is heavily scribbled over with dark ink. Below it, several staves contain more legible notation, including notes, rests, and bar lines. The bottom section of the page shows a few more staves with simpler notation, possibly a bass line or a different part of the piece. The overall appearance is that of a working draft or a manuscript page with some corrections and heavy ink.

Planche 5: fol. 94r



Planche 6: fol. 95r - 2ème système



¹ Edizioni Ricordi, tomo 247, a cura di G.F. Malipiero, 1956.

² P. RYOM, *Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødring, Copenhague, 1986, pp. 394-395.

³ Hormis des indications relatives à certains aspects de la composition, in: P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977, pp. 198, 333, 336, 341, 342, 343, 434 et Planche 12, p. 554.

⁴ Exception faite des informations apportées par R.-C. TRAVERS, in: *Guide de la musique ancienne et baroque*, Robert Laffont, Paris, Collection «Bouquins», 1993, p. 1196, et revue «Diapason», 356, janvier 1990, p. 152.

⁵ Les trois autres étant, rappelons-le, les RV 443, 444 (do majeur) et le RV 445 (la mineur), publiés pour la première fois par Ricordi, de 1951 à 1953.

⁶ P. RYOM, *Les manuscrits...*, p. 160.

⁷ On est tenté de comparer cette recherche de «spatialisation» avec la stéréophonie du double chœur de la Chapelle Sixtine que Vivaldi reprendra dans ses *cori battenti*.

⁸ P. EVERETT, *Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, p. 99.

⁹ P. EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in: *Nuovi studi vivaldiani. Edizione*

e cronologia critica delle opere, aux soins de A. FANNA et G. MORELLI, Olschki, Firenze, 1988, pp. 746 et 748.

¹⁰ Rappelons que le *traverso* entre pour la première fois à l'orchestre dans l'*Orlando furioso* de 1727 et à la Pietà en 1728, en même temps que son professeur, le hautboïste Ignaz[i]o Sile[ber] (M. TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, p. 47, note 5).

¹¹ Le *nottatorio dell'Ospitale della Pietà* (Archivio di Stato) est reproduit en fac-similé in: W. KOLNEDER, *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1979, p. 174. Voir aussi pp. 234-235.

¹² Vivaldi a écrit des parties de flûte à bec *sopranino* dans *Tito Manlio* (Mantoue, 1719) et dans *La verità in cimento* (Venise, 1720), mais ce sont des arias, donc des parties d'orchestre.

¹³ P. RYOM, *Les manuscrits...*, p. 351.

¹⁴ Nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements à Sergio Bestente de Turin qui a consulté l'original et confirmé la lecture de Ryom (FI[...] = Flautino).

¹⁵ L'encre utilisée est de la même couleur. Cf. P. RYOM, *Répertoire...*, p. 395.

¹⁶ Comme dans l'air *Di due rai languire costante*, RV 749.4, avec ses deux flageolets obligés. Sur ce point, voir la biographie de M. TALBOT, *Antonio Vivaldi*, Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig, 1998, p. 228 (= édition corrigée en collection de poche [it 2217] de la traduction allemande [1985] de l'original paru en 1978 chez J.M. Dent & Sons).

¹⁷ Cette suggestion nous a été faite par Roger-Claude Travers.

¹⁸ P. RYOM, *Les manuscrits...*, pp. 141 et 154, § III.

¹⁹ On notera que les RV 443-444-445 portent tous le même titre (*Con^o P Flautino*).

²⁰ N. DELIUS, *Die erste Flötenschule des Barock?*, «Tibia», 1, 1976, pp. 5-12.

²¹ L'épidémie de peste de la même année a sans doute empêché la publication du manuscrit (note de Delius, p. 12).

²² Fac-similé, Florence, 1978. Le flageolet (*flasoletto*) est dit également *flautino alla francese* (4 trous sur le dessus et 2 trous pour les pouces). Vivaldi connaît le *flasoletto*. Il en utilise même deux dans l'air *Di due rai languire costante* déjà cité (le pluriel dialectal vénitien *flasolet* est très visible sur la reproduction du manuscrit que nous a aimablement communiquée Michael Talbot). Pour que Vivaldi en soit venu à désigner le flageolet au moyen du terme *flautino*, forme abrégée de *flautino alla francese*, il aurait fallu que l'utilisation de l'instrument s'imposât par sa fréquence. Or, la seule mention du *flasoletto* chez Vivaldi est l'air en fa majeur déjà cité et qui fut sans doute composé pour être inclus dans un opéra du début des années 1720 comme air alternatif (information de Roger-Claude Travers). Les efforts qui tendent actuellement (cf. P. THALHEIMER, '*Flautino*' und '*Flasolet*' bei Antonio Vivaldi, «Tibia», 2, 1998, pp. 97-105) à attribuer au *flasoletto* les RV 443-444-445 ne semblent avoir qu'un intérêt louable, celui de redonner vie à un instrument auquel le «prévost des hautbois de la Grande Ecurie» Jean-Pierre Freillon-Poncein consacra, entre autres, un traité publié à Paris en 1700. Quand disposerons-nous d'un enregistrement des quatre concertos de Vivaldi au flageolet nouveau?

²³ J. L. BALDAUF-BERDES, *Woman Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 169. Cf. également M. TALBOT, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 227. En 1706 (période 1703-1709 où il est *maestro di violino*), Vivaldi dirige l'orchestre de la Pietà.

²⁴ S. TOFFOLO, *La costruzione degli strumenti musicali a Venezia dal XVI al XIX secolo*, «Il Flauto dolce», 14-15, 1986, pp. 24-30.

²⁵ Interview publiée dans la défunte revue «Flûte à bec & Instruments anciens»,

27, 1989, p.6. Michel Corrette mentionne pour la première fois, semble-t-il, la flûte traversière *piccolo* (*petite Flûte Traversière a l'octave*) dans sa *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière*, Paris, Boivin, ca. 1735 (cf. L. MEIEROTT, *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider, Tutzing, 1974, p. 104).

²⁶ Nous ferons les renvois à l'édition Ricordi, ainsi qu'au manuscrit autographe pour les sections rayées par Vivaldi. Une version pour flûte traversière (grande flûte en *ut*, traverso baroque ou *piccolo*) a été déposée à la SACEM par Jean Cassagnol, conjointement à celles pour flûte à bec (alto en *fa*, sopranos en *ut* et en *ré*, soprano en *fa*).

²⁷ Ou, plus exactement, une partie de ce premier mouvement. La flûte à bec *sopranino* est en *fa* 4 (*la* 3 = *la* du diapason) et sonne à l'octave supérieure des notes écrites, soit *fa* 3 (note fondamentale écrite) et *fa* 4 (note réelle). L'hypothèse flûte à bec soprano sera examinée plus loin.

²⁸ Il y a plusieurs exemples dans les autres concertos pour *flautino* ou dans certains concertos pour hautbois. Vivaldi devait régler les problèmes soliste/tutti lors des répétitions avec les musiciens, car c'est aussi une question de couleur sonore.

²⁹ Notons au passage que les traits de virtuosité en triolets, typiques des RV 443-444-445 par leur côté répétitif, ne se retrouvent jamais dans les concertos pour *flauto traverso* en tant que summums de difficultés.

³⁰ Reproduite avec commentaires par P. RYOM, *Les manuscrits...*, pp. 333 et 554.

³¹ A moins que Vivaldi ne soit inconsciemment limité par ses premiers choix.

³² Nous formulerons toutefois l'hypothèse suivante qui ne deviendra consistante qu'une fois établie la chronologie des quatre concertos pour *flautino*. Vivaldi écrit donc le début du RV 312 pour une des pensionnaires de la Pietà qui joue du *flautino*. La demoiselle a quelques problèmes avec la tonalité choisie par le Maître (sol majeur) et lui suggère, après lecture des premières esquisses, *fa* majeur qui tombe mieux sous les doigts. Vivaldi, toujours pressé et économe de ses écrits tout autant que du papier qu'il utilise, ne souhaite pas tout recommencer et il préfère terminer le concerto pour son instrument de prédilection, le violon. Il promet toutefois à son élève de lui écrire d'autres concertos, où seront effectivement développés, comme nous l'avons vu, quelques traits mieux doigtés pour le *flautino*.

³³ D'où l'intérêt de la «reconstruction» proposée du RV 312.

³⁴ Vivaldi, comme Telemann, connaissait bien les instruments pour lesquels il composait, mais Telemann les jouait tous.

³⁵ *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, Mieroprint, Münster, 1997, fac-similé, EM 3040.

³⁶ Original conservé à la Bibliothèque de l'Académie musicale de Stockholm, fac-similé disponible en Allemagne chez Mieroprint, deuxième édition 1991, EM 2002. L'éditeur londonien John Walsh n'a pas publié le concerto et les sonates de Sammartini, jugés à l'époque trop difficiles (cf. D. LASOCKI, *The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the Recorder*, in *Sine musica nulla vita (Festschrift Hermann Moeck)*, aux soins de N. Delius, Moeck, Celle, 1997, p. 347).

³⁷ L'instrument initial est alors nécessairement une flûte *sopranino* en *fa*, *quod erat demonstrandum*.

³⁸ Imaginerait-on, par exemple, Sammartini écrivant son concerto en si bémol majeur, tonalité de la voix soliste, en sachant pertinemment qu'il lui faudra transposer toutes les parties d'orchestre en *fa* majeur?...

³⁹ D. PREFUMO, *Nuovi documenti sui fratelli Sammartini*, «Nuova rivista musicale italiana», 20, 1, 1986, pp. 94-98.

⁴⁰ D. LASOCKI, *Professional Recorder Players in England 1540-1740*, The University of Iowa, 1983, II, p. 887.

⁴¹ Certains flûtistes ne sont pas à l'aise sur la flûte *sopranino* dont les trous sont trop rapprochés, et le «ton de Venise», particulièrement élevé (440-460 herz), ne pouvait que réduire la taille des instruments : ceci pourrait expliquer la prédilection de Sammartini pour la flûte soprano. On notera également que le dernier des *Six Concertos in Six Parts...* de John Baston, publiés en 1729 chez John Walsh & Joseph Hare, est le seul pour a *fifth Flute* (information des flûtistes français Fernand Charpentier et Dominique Gauthier).

⁴² La pratique des *small flutes* était alors très populaire en Angleterre. On notera avec amusement que c'est en 1726, donc à la même époque, que l'Irlandais Swift publie anonymement ses *Voyages de Gulliver* (le flautino est un instrument «lilliputien»!). En outre, depuis 1717, date de la parution à Londres de *The Bird Fancier's Delight or Choice Observations*, on peut même apprendre aux oiseaux à imiter des mélodies que l'on doit jouer, selon l'ouvrage cité, sur une *flute* ou un *flagelet*.

⁴³ P. RYOM, *Les manuscrits...*, p. 151.

⁴⁴ Ses retouches occupent la ligne alors vacante de la basse (cf. P. RYOM, *Les manuscrits...*, p. 152).

⁴⁵ P. RYOM, *Les manuscrits...*, pp. 341-342.

⁴⁶ A moins d'admettre que le trait biffé du RV 445 est certes violonistique, mais trop compliqué ou moins musical, justifiant ainsi la correction...

⁴⁷ P. RYOM, *Les manuscrits...*, pp. 333 et 554.

⁴⁸ Comme 74 autres concertos pour violon (information de Roger-Claude Travers, 15 novembre 1998).

⁴⁹ Il y a un autre exemple chez W. A. MOZART, celui de la sonate pour piano et violon en sol majeur, KV 301, que le compositeur destinait à l'origine au clavier avec accompagnement de flûte. La mention *flauto*, ainsi que plusieurs fragments, ont toutefois été rayés sur le manuscrit (cf. D. VERROUST, *Mozart et la flûte*, «Traversières Magazine», 35, 1991, p. 41).

⁵⁰ Nous tenons à adresser nos très cordiaux remerciements au Docteur Roger-Claude Travers pour sa confiance et son soutien érudit dans cette entreprise, au Professeur Michael Talbot pour ses informations et critiques constructives et au Docteur Sergio Bestente qui a bien voulu examiner sur place l'original du manuscrit, sans oublier Béatrice et Arnaud Cassignol qui nous ont été d'un précieux secours lors de la saisie informatique du manuscrit et des fac-similés.

Is the Concerto RV 312 the fourth “Con^{to} P Flautino Del Viualdi”?

(Summary)

The *Concerto in G major for violin, strings and continuo*, RV 312, was published by Ricordi in an edition by Gian Francesco Malipiero in 1956. In 1986, in his “large” catalogue devoted to the instrumental works, Peter Ryom drew attention to the successive corrections made by Vivaldi to the title (“Flautino”, “2 Violini”, “Flautino”) before the composer opted finally for the violin as the solo instrument and made consequent changes to the solo part in two passages.

In their opening section the authors begin by examining the autograph score (the sole surviving source) in Turin. In the ensuing analytical discussion they comment on the work’s themes, harmonies and rhythms, showing how Vivaldi borrowed from the “Spring” concerto (RV 269) and, more especially, from the concertos written for the woodwind instrument termed *flautino*.

The next section attempts to establish the manuscript’s date, drawing on Paul Everett’s rastrographical studies. RV 312 is assigned to the years 1727-1728.

A minute graphological examination of the work’s heading confirms that the *flautino* was both the original and the penultimate solo instrument envisaged by the composer.

The authors discuss next the initial conception of RV 312 as a concerto for *flautino*. After reviewing the cultivation of the recorder in Venice during the seventeenth and eighteenth centuries, they return to the important second correction to the title and to the borrowings that link the music to that of the *flautino* concertos RV 443, RV 444 and RV 445. Why did Vivaldi reject this instrument as early as the end of the opening movement? A reason is suggested by the authors, who identify Giuseppe Sammartini as the possible intended player of the solo part. The *flautino* is equated, via a process of deduction, with the soprano recorder in F.

The following section establishes the thoroughly violinistic character of the solo part in the definitive form of the concerto.

In their conclusion the authors acknowledge that the character of the solo lines written by Vivaldi for the respective two instruments is perfectly idiomatic. Nevertheless, the composer leaves open, for modern performers, the option of reverting to the woodwind instrument, since the compass of the solo part for the most part remains within narrow limits, the arpeggiated passages excepted.

A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds

Michael Talbot

The catalogue of music manuscripts after 1600 published by RISM in dual CD-ROM and on-line versions must have generated many discoveries in the relatively short time since its appearance.¹ It is not that this catalogue is qualitatively better than conventional hard-copy catalogues: indeed, the musical incipits and transcriptions of verbal inscriptions are littered with errors that must in many cases be a product of the haste or inexperience of the cataloguing assistants. Its great virtue lies, rather, in its up-to-dateness and its coverage of library collections that have previously lacked a published catalogue altogether, or, at any rate, a catalogue easily accessible to scholars world-wide. More from a sense of duty than in great expectation, I recently consulted the complete series of entries for Vivaldi and came upon some interesting items not previously recorded in Vivaldi catalogues or other scholarly literature.² I acted on these discoveries by ordering reproductions, and the present article reports on what I found.³ In the case of the most important item, a completely new violin sonata, I followed up my study of the reproduction with a visit to the library concerned in order to seek contextual information and more accurate and detailed data on the physical characteristics of the manuscript.

One source located earlier by this route, an aria collection containing four items attributed to Vivaldi, has already been described briefly in these pages.⁴ The remaining items are all instrumental. They are preserved in three libraries: the University Library (Universitetsbiblioteket) in Trondheim, Norway; the Biblioteca Comunale, Faenza; the Biblioteca Civica "Angelo Mai", Bergamo.

Trondheim, Universitetsbiblioteket

Three manuscripts in this library that transmit concertos by Vivaldi have been known to the scholarly world since Peter Ryom reported their existence in 1969.⁵ The concertos in question are RV 146, RV 214 (Op. 7 no. 12) and RV 519 (Op. 3 no. 5).⁶ To these one may add the manuscript of a fourth concerto, RV 567 (Op. 3 no. 7), which has not been reported by Ryom.⁷ In each case, the composer's name is clearly shown on the title-page of the manuscript. All four manuscripts are inscribed at the end of the title with the name of

Johann Daniel Berlin (1714-1787), a German-born musician (and polymath) who served Trondheim as municipal music director (1737-1767) and cathedral organist (1740-1787).⁸ On the evidence of the RISM catalogue, the Trondheim library possesses at least 14 concertos and 38 sinfonias originating from Berlin's collection, four of the compositions being by Berlin himself. Vivaldi belongs to the oldest generation of composers represented; the works that appear to come closest in date to his are a sinfonia by Tartini (XM 45) a *concerto a 4* probably by Veracini ("Verusini": XM 42) and a violin concerto by Heinichen (XM 46). The RISM catalogue identifies Berlin himself as the copyist of virtually all these manuscripts, but this is improbable, especially since at least six of the manuscripts contain other names, subsequently deleted. Among these are the four Vivaldi items. Those with the two works from Op. 3 (XM 52 and XM 129) include the name of a certain Sternberg.⁹ The abbreviation "mpria" (*manu propria*) following Sternberg's name identifies this man beyond doubt as the copyist. The name that appears in the other two manuscripts (those of RV 146 and RV 214, respectively XM 51 and XM 53) is transcribed by RISM as J. F. Schweiser, by Ryom as J. F. Schweiger.¹⁰ This could be the name either of a copyist or of a previous owner. The calligraphy, rastrography and orthography of all these manuscripts show beyond doubt that they are of northern European (though not necessarily Norwegian) origin.

The same library possesses three manuscripts lacking any indication of a composer that are claimed in its catalogue (thus also by RISM) for Vivaldi. Two of these claims are confirmed by concordances; the third, as we shall see, is most doubtful. The remarks that follow derive from the examination of photocopies of the three manuscripts.

XM 140 is a set of parts for RV 335, the "Cuckow" concerto in A major that was so popular in Britain – and evidently elsewhere in northern Europe – from the end of the second decade of the eighteenth century.¹¹ In addition to its various published sources, this work survives (with a different slow movement composed by Johan Helmich Roman) in manuscripts preserved in Stockholm and Uppsala.

The Trondheim manuscript of RV 335 comprises five parts in upright format, each of which is identified by a heading at the top of the page: Violino Concertino (4 pp.), Violino Primo (2 pp.), Violino Secondo (2 pp.), Viola (2 pp.) and Basso (3 pp.).¹² The likelihood is that the manuscript originally had a sixth part, perhaps an Organo with bass figures (which are absent from the Basso), whose first page was used as a title-page on which the author's name and other details

of the work were written.¹³ Alternatively, the manuscript as copied might have comprised only the extant five parts, which were originally housed in a simple folder. A single, unidentified copyist was responsible for all the parts.

As the edition of the concerto by Gian Francesco Malipiero (Tomo 487 in the *Opere strumentali* series) makes all too painfully evident, this is a concerto whose incomplete state of preservation in many of the sources, compounded by frequent errors or ambiguities in the musical notation, poses serious problems to the modern editor. The source in Trondheim will undoubtedly prove useful if a critical edition is attempted in the future.

XM 117 is a similar set of five parts for RV 208a (Op. 7 no. 11). The parts are respectively for Violino Principale (4 pp.), Violino Primo (4 pp.), Violino Secondo (4 pp.), Viola (2 pp.) and Basso (3 pp.). The last three are written in the same hand responsible for XM 140; the Violino Principale and Violino Primo are in a different hand. Once again, one must posit the loss either of a second bass part or of a separate folder.¹⁴

This manuscript follows the text of the Amsterdam edition without significant deviation. Because it was copied out in part by the same person as XM 140 (a fact that points to a similar origin), and because a possible published exemplar existed for both works, one may deduce, barring a remarkable coincidence, that both manuscripts took a published source as their copy text. It is worth mentioning that XM 117 is the first manuscript source for RV 208a to have emerged.

According to the library catalogue, XM 117 “possibly belonged to” (“har muligens tilhørt”) Johann Daniel Berlin; RISM gives this as a definite provenance. If a bibliographical as well as musical link to XM 53 (which transmits Op. 7 no. 12) can be verified, the hypothesis will be confirmed.

XM 118 differs in two important respects from XM 117 and XM 140: with its six parts, it is manifestly complete; and it possesses a “folder” in the shape of its Violino Principale part. The latter occupies an entire binio (i.e., one bifolio nested within another), the first page of which bears merely the name of the part in large lettering underlined with a flourish, the last page being void. The five other parts are identified by their headings as: Violino Primo (4 pp.), Violino Secondo (4 pp.), Alto Viola (4 pp.), Violoncello (2 pp.) and Bassus Cembalo (2 pp.). Each heading is preceded by the word “Concerto”, followed, in the case of the last-named part, by the number “28”, which must refer to the position of the work within its collection or

repertoire. All the parts are in the same hand, not previously encountered. The incipits are given as Example 1.

Example 1: Trondheim, VSB XM 118, incipits

[Allegro]



Adagio



Vivace



It is strange that this manuscript should omit to provide the composer's name, since in all other respects it is carefully executed: the number of bars in each movement is noted at the end (as one sees in several autograph manuscripts of Vivaldi), and the solo part for the central slow movement is partnered by its bass.

So on what basis can Vivaldi be suggested as the author? A clue is provided by a comment in the library's catalogue (not so RISM, which treats the attribution as a *fait accompli*) noting that the first movements of RV 208 (*recte*, 208a) and the concerto in XM 118 are "somewhat identical" ("noenlunde identisk"). Accordingly, the Trondheim library classifies the latter as a variant of RV 208a. But how far does the "noenlunde" stretch? Both opening movements are in D major and in common time – although XM 118, typically for northern European manuscripts, substitutes a cut time (barred C) signature. Both open with a combination of repeated crotchets on the note *d'* and ascending diatonic scales in quick note-values. Both employ *brisesures* and *bariolage* liberally in the solo episodes, resorting to abbreviated (i.e., quasi-chordal) notation where appropriate. Both venture no higher than *a'''*. There, unfortunately, the close resemblance ceases. While no one would argue against the proposition that the whole concerto is generically "Vivaldian" (as are countless examples by Alberti, Tartini, Tassarini and others), nothing in it points positively to Vivaldi's authorship. Indeed, the concerto displays one powerful contradiction. Despite the great length of its outer movements (which contain 113 and 174 bars respectively), neither visits any minor key. Incredibly, the whole of the material is presented in the tonic and

dominant keys, allowing for the usual transient tonicisation of other degrees. For Vivaldi, this abstention is (fortunately) simply unthinkable.

Our conclusion must therefore be that the attribution of this ineptly written and tedious concerto to Vivaldi is invalid, even according to the chosen criteria. On the other hand, the hypothesis that it is consciously modelled on Vivaldi – and even on RV 208a itself, as preserved in XM 117 – would be worth taking seriously. The absence of the unknown composer's name could have many possible reasons: for example, the parts might be autograph (even the notoriously vain Vivaldi just occasionally omitted to write his name on his autograph manuscripts!); or the author, being an amateur, might have felt unprepared to reveal himself;¹⁵ or the parts might have been copied from a manuscript found among a series of works of which only the first named the composer.

What is so striking about the Trondheim sinfonia and concerto manuscripts in general is the evidence they provide of the time-lag between the evolution of musical style in Italy itself and that in the countries and regions around the Baltic Sea. At the time of Berlin's arrival in Trondheim, the published Vivaldi concertos in his collection were already between 17 (Op. 7) and 26 (Op. 3) years old. Yet they were apparently taken into the local repertoire and even regarded (if our hypothesis about XM 118 is correct) as "model" concertos. From the incipits provided by RISM it becomes evident how slowly there the baroque progressed to the *galant*, and the *galant* to the classical. Truly, the periphery (eighteenth-century Trondheim must have been the most northerly outpost of Western art music) moves at a different rate from the centre.

Faenza, Biblioteca Comunale

In 1980 the Biblioteca Comunale received a donation from a certain Count Marcello Cavina. RISM lists 13 musical items making up the donation. Ten are operatic arias by Asoli, Cimarosa, Mayr (2), Mazzoni, Morlacchi, Paer (2), Paisiello and Portugal – all of them composers active in the late eighteenth and early nineteenth centuries. One is a set of anonymous waltzes from the same period. One is an organ concerto by the obscure Agostino Romagnoli. The last, set apart by both date and instrumentation, is Vivaldi's concerto for two flutes, RV 533.¹⁶

This concerto, it is interesting to note, occupies an equally

isolated position in its previously sole known source, the autograph score Giordano 31, fols 206-212, in the Biblioteca Nazionale, Turin. Its uniqueness of scoring makes it more likely that the work was not composed for the repertoire of a regular ensemble, at the Pietà or elsewhere, but arose from a "one-off" commission. In this connection, the special status of the flute in the central decades of the eighteenth century needs to be emphasised. Unlike the recorder, oboe, bassoon and clarinet, the transverse flute was an instrument especially favoured by amateur performers, perhaps on account of its gentle, soothing tone, so perfectly attuned to the *galant* sensibility of the period. The example of Frederick of Prussia is well known, but one may cite in addition the Danish count Otto Ludvig Raaben (1730-1791), whose recently discovered library at Aalholm Manor yielded up no fewer than 12 flute concertos (including Vivaldi's *Il gardellino*, RV 428),¹⁷ and Ferdinand Dejean (1731-1797), who commissioned flute quartets and concertos from the flautophobe Mozart.

As is well known, the flute was a late arrival in Italy. Jean Grundy Fanelli writes: "[...] the new [i.e., improved] instrument is only known to have surfaced around 1715. Indeed, it was only in 1715 that Anciuti of Milan [...] set up a workshop; his first flute was made in 1722. It follows that, in Italy, music for transverse flute only began to flourish around 1730 [...]"¹⁸ For this suddenly fashionable instrument a new repertoire of concertos and sonatas had to be created almost overnight. Peculiarities of compass and key (the flute was the only instrument in D among the common varieties of wind instrument) meant that it could not simply appropriate without extensive alteration (which usually entailed transposition) an existing repertoire of music for, say, violin or oboe. The combination of fashionability and technical (also aesthetic) distinctiveness led to an extraordinary blossoming of purpose-written flute concertos, of which the earliest published examples (both from 1727) by Robert Woodcock and Joseph Bodin de Boismortier, together with Vivaldi's Op.10 from 1729, formed the vanguard.

Analysis of the paper and rastrography of the autograph manuscript of RV 533 may one day provide clues to dating. The use of "Fin." rather than "Finis" as the terminal indication suggests, at any rate, a relatively late (post-1730) date. Circumstantial evidence argues against the Pietà as a possible destination. Its first flute teacher, Ignaz Sieber (Ignazio Siber), was not appointed until October 1728, which leaves an interval of less than a year before Vivaldi, in August 1729, supplied his last pair of "contracted" concertos for the Pietà prior to departing for northern Europe – scarcely enough time to bring two

figlie di coro up to the level of taking a solo part. The next opportunity would not have occurred until after Vivaldi's reappointment as *maestro de' concerti*, in August 1735.

The Faenza source, uniquely among the items identified as belonging to the Cavina donation, has, according to RISM, a known copyist: Paolo Alberghi. Alberghi (1716-1785) was the most prominent musician working in Faenza during the eighteenth century.¹⁹ He studied the violin with Tartini in Padua between 1728 and 1733, when he joined the *cappella* at the cathedral of Faenza, becoming its leader in 1755 and its director in 1760. A notable virtuoso, he left numerous sonatas and concertos for his own instrument, although it is interesting, in the present connection, to observe from the *New Grove* work-list that 23 trios by him for two flutes and bass survive in Berkeley, California.

There can be no doubt that Alberghi, as a leading violinist who would certainly be in demand for orchestras performing at church festivals and in opera houses, had ample opportunity to visit Venice from the time of his youthful studies with Tartini onwards. My surmise is that he received a commission from a local player-cum-patron, perhaps an amateur (from whose collection the manuscript would have come down to Cavina), and visited Vivaldi's house to make the copy. Nowadays it is insufficiently appreciated how often it happened, in the eighteenth century, that a copyist carried out his task in the house of the owner of the work to be copied (usually, but not necessarily, the composer). Vivaldi's "supervised" manuscripts doubtless include not only items copied out by members of his domestic entourage – his father and possibly, in later years, his nephews Carlo Vivaldi and the brothers Pietro and Daniele Mauro – but also others prepared by visiting copyists. In Vivaldi's case, his own restricted mobility may have played a part (we know that, on account of his *strettezza di petto*, he had to travel even short distances by gondola or carriage). But there was a larger, strategic reason for overseeing the work of a copyist in one's own home that we glean from a letter of Mozart to his father dated 15 May 1786.²⁰ Mozart writes: "[...] I do ask you to have the four concertos [KV 449-451 and KV 453] copied at home, for the Salzburg copyists are as little to be trusted as the Viennese. I know for a positive fact that Hofstetter made two copies of Haydn's music". The significance of the "two" in the second sentence is that, working in the privacy of their own establishment, copyists were able surreptitiously to make duplicates of the works they had been commissioned to write out – and subsequently to market, and profit alone from, secondary copies drawn from those manuscripts. This was, one imagines, the vital

factor underpinning the success of the Breitkopf "office" in Leipzig and of its smaller Venetian counterpart, the copying shop of Giuseppe (Iseppo) Baldan.²¹

Alberghi's parts remain, indeed, very close to the text of the Turin score, although they contain a few fairly trivial omissions (of trills, bowing or phrasing marks, dynamics etc.). "Da capo" (third movement) and "dal segno" (first movement) indications are employed exactly as in the original. The Faenza source would therefore be very credible as a first-generation copy prepared directly from the composer's autograph manuscript, although this hypothesis cannot be proved.

The ten-stave manuscript paper in oblong format used for the set of parts (RISM states that the dimensions of the folios vary) is not of obvious Venetian provenance. The staves have been ruled rather messily, without vertical guidelines, in two sets of five. It seems likely, therefore, that Alberghi acquired the paper outside Venice – from which one might also (cautiously) infer that his sojourn in the city was short. The number of pages for each part is as follows: Basso (a binio employed as the "folder"): 4 pp.; Flauto Primo: 4 pp.; Flauto Secondo: 4 pp.; Violino Primo: 2 pp.; Violino Secondo: 2 pp.; Alto Viola: 2 pp. As in the Turin score, the bass is left unfigured.

The Basso part and both flute parts use the opening side as a title-page. The text on p. 1 of the Basso part reads (discounting, in the top left-hand corner, an annotation by the library relating to the Cavina donation): "Basso / Concerto Con Due Flauti Trau:, e Violini con Viola / e Basso Del Sig.^{ro} P: Antonio Vivaldi / [terminal flourish] / [incipit giving bars 1-2 of the Flauto Primo part]". The other two titles read, more succinctly: "Trau: / Flauto Primo [Secondo]".

There is so little information on the cultivation of Vivaldi's concertos in Italy outside Venice during his lifetime that any new document is welcome. If it has sometimes appeared in the past, from the paucity of contrary evidence, that the composer was cold-shouldered in his native peninsula (as opposed to north of the Alps), recent finds in Cividale del Friuli, Bologna, Cento, Padua and now Faenza should begin to persuade us otherwise. Among other things, this growing awareness of his Italian links can give us greater confidence to revise the overly Pietà-centric view of his activity inherited from the first generation of modern Vivaldi scholars.

Finally, a reconsideration of RV 533 in the light of its probable status as an externally commissioned work from Vivaldi's late period makes one aware how perfectly it conforms to the general requirements for recreational flute music around 1730: concise in

form; lyrical in expression; serene in temper. The casting of its slow movement in C major (the key of the outer movements) can be interpreted not as a facile or unimaginative gesture but as a considered compositional choice aimed at reinforcing the dominant "ethos" of the concerto.

Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai"

In 1979 *Bergomum*, the newsletter of the Biblioteca Civica "Angelo Mai", published an article in which 207 musical items, predominantly manuscript, that had previously languished unsorted and uncatalogued in a side room (identified as "Sala 32") were briefly described and listed.²² The items were sorted into four groups. The first group, comprising items numbered by the librarians from 1 to 42, is a miscellaneous one with no obvious common origin. After sorting, it was placed in two boxes (*scatole*) identified respectively as N.C. 1 and N.C. 2.²³ The second group, items 43-98, was placed in boxes N.C. 3-7. Here, a common origin in the library of a single collector is suggested by a series of original arabic numerals running from 1 to 77. The third group, items 99-157 occupying boxes N.C. 8-19, possesses a similar coherence in that the items are identifiable by roman numerals running from I to LXXVII. The fourth group, items 158-207 in N.C. 20-21, consists of music once in the possession of the Rovelli family of musicians prominent in Bergamo.

It is the third group that concerns us. This includes both vocal and instrumental music and stretches, chronologically speaking, from Corelli at the end of the seventeenth century to Bertoni near the end of the eighteenth. Predictably, items belonging to the later portion of this time-span are more numerous than those at the earlier end. There is a preponderance of items by composers who worked in Venice or (in the case of operatic extracts) of music performed there. The likelihood is, therefore, that the original collector was a Venetian, or at least a frequent visitor to Venice.

The first item (bearing the progressive number 120) in N.C. 16 is described as follows in the checklist:

120) XXIII. "Sonate à violino solo" di A. VIVALDI (Re M), A. GALEAZZI (Do M), G. B. SOMIS (si m), D. BIGAGLIA (Re M, Do M). (Partitura su due righe per vl. e b.).

As the library itself explained in a press release on 13 October 1998 (my so-called discovery of the Vivaldi sonata had elicited intense

media interest!), the 207 newly catalogued items were communicated soon afterwards to the Ufficio Ricerche Fondi Musicali (URMI) in Milan, whence the information found its way to RISM.²⁴ Subsequently, the library replaced the provisional shelfmarks headed by "NC" by definitive ones. That chosen for the sonatas was MAYR Fald. 356/23a. Here, it must be pointed out that, despite the prefix to the shelfmark, the item has absolutely nothing to do with the large collection in the same library originating from the early-nineteenth-century composer Johann Simon Mayr.²⁵

The volume of five violin sonatas comprises: (a) a cover in *cartoncino grezzo* (the thin, pliable type of cardboard which, left in its natural, off-white colour, was favoured by music dealers as a cheap and convenient form of binding); (b) flimsy grey endpapers inside each cover; (c) endpapers in stiff white paper inside each of the grey endpapers; (d) five successive bifolios of ten-stave music paper, each bifolio containing the music for one sonata. There is no original foliation, and none has yet been supplied by the library; but it would be appropriate to number the folios of music paper from 1 to 10. This numbering will be employed in the discussion that follows.

The format of the volume is oblong. Since the top, bottom and fore edges of the cover and all the papers have been trimmed in a single operation, their dimensions are invariable: 220 by 305 mm. None of the papers has visible chainlines or watermarks, but the ruled vertical guidelines framing the ten staves on each page of music are a distinguishing characteristic of paper produced in the Venetian state and point unambiguously to its origin. The brown colour of the ink used for the notation of the music and most other inscriptions (varying in tone from medium-brown to dark-brown) is likewise consistent with a Venetian origin.²⁶

The trimming of the covers together with their contents indicates that the binding took place at the point of sale; had the purchaser himself arranged for the binding of loose papers, one would have expected, first, a more elaborate pair of covers and, second, dimensions slightly larger than those of the folios. This interpretation is confirmed by an interesting detail of the covers. The outside of the front cover contains, as one would expect, a title for the volume. Inked rather crudely in large brown letters and centred on the page, this reads: "Sonate à Violino / Solo".²⁷ Concealed inside the back cover, however, there appears a different inscription, written more hastily at the top of the page: "1704 2.^{da} San Cassan del Gasparini / Fredegonda". This is obviously not a mere *aide-mémoire* but another title, albeit one possibly intended only for the eyes of the music dealer

himself.²⁸ *Fredegonda*, by Francesco Gasparini, was indeed the second opera of the combined autumn-carnival season (i.e., the first opera of carnival proper) at S. Cassiano, Venice, in 1704/1705. What seems to have happened is that the covers, originally used for a set of arias, were reallocated to the sonatas by the simple expedient of reversing the fold and supplying the new title. The set was compiled, therefore, by a dealer: despite the fact that each sonata occupies a separate gathering (a bifolio), this was not a group of originally unrelated works that were only later bound within a single volume (a “binder’s collection”, as English bibliography calls it). One would imagine that the dealer-cum-binder was a Venetian copying shop that much earlier, in 1704, had served the S. Cassiano theatre.²⁹

The bibliographical and notational relationships between the five sonata manuscripts confirm this interpretation. Sonatas 1 (Vivaldi), 3 (Somis) and 4 (Bigaglia, D major) are written on paper exhibiting a common rastrography with a vertical span (from the top of the first stave to the bottom of the tenth) of 191.5 mm. This is therefore paper from a single “batch” (to employ Paul Everett’s terminology). The second (Galeazzi) and fifth (Bigaglia, D major) sonatas are each rastrographically distinct, exhibiting a vertical span of 186.5 and 182.0 mm respectively.

The first, third, fourth and fifth sonatas are all written in the same hand.³⁰ The hand used for the second sonata (Galeazzi) is different, although it follows the same “house style” in most matters of presentation. The collaboration of two copyists on a single job would be absolutely typical of a Venetian copying shop, where speed in the fulfilment of a commission was of the essence. Indeed, it is partly the fact of collaboration by more than one copyist that dictates that individual sonatas be produced as separate bibliographical units, despite some wastage of paper (as in the Galeazzi sonata, whose last page is void of notation), rather than written out in a single, unbroken sequence.

It follows that the earliest possible date for the compilation of the volume must be the date of composition of the last of the sonatas to be written. The dating of the individual sonatas is fraught with difficulty, however. Both the composer – in his own way, a kind of dealer – and the copying shop were in a position to stockpile any work indefinitely before producing a further copy. Whether the sonatas in the volume were acquired on a single occasion by a copying shop, which solicited them from the four composers concerned, or were acquired by it on quite different occasions, they may have been in existence for five, ten or fifteen years before the customer obtained them. The only limiting

factor is that all would have had to appear sufficiently up-to-date in style (at least, in the purchaser's eyes), and their composers still sufficiently fashionable.

Are there common features associating the five violin sonatas beyond their identity of scoring and genre? I believe that some exist. First, four of them (Vivaldi, Galeazzi, Bigaglia) issue from the pen of composers linked firmly to the Venetian environment, while the other (Somis) is by a man who, as will be argued, is likely to have visited Venice on occasion. All five works are what (in the parlance of the later-eighteenth century) could be termed "sonates faciles". They conspicuously avoid double-stopping, complicated or unusually rapid passage-work, high positions and extended dimensions. They have been selected, or possibly customised, for a violinist of relatively modest technical accomplishment – quite likely, an amateur.

These common elements can be brought out further by preceding the discussion of the Vivaldi sonata by an examination of the four other sonatas and their composers. It will be useful to start by listing the title of each sonata in turn as it appears at the head of its bifolio. Each sonata is notated in the customary way on systems of two staves (violin, bass), with sporadic figuring of the bass. All new movements begin on a separate system, and some start on a fresh page (though this occurs only when the amount of space available for the sonata permits gaps to be left between movements).

fol. 1r	Sonata à Solo del Sig. ^r D: Ant: ^o Viualdi
fol. 3r	Sonata à Violino Solo di Antonio Galeazzi
fol. 5r	Sonata a Violino Solo Del S: ^r Gio: Batta Somis ³¹
fol. 7r	Sonata à Solo Del P: D: Diogenio Bigaglia
fol. 9r	Sonata a Solo del P. D: Diogenio Bigaglia

Antonio Galeazzi is not to be confused with Francesco Galeazzi (1758-1819), the noted theorist, violinist and composer, although he may have been related in some way not yet discovered. The older Galeazzi came from Brescia (librettos of his operas call him "Bresciano"). He surfaces for the first time in the autumn of 1729, when his *Belmira in Creta* was given at the San Moisè theatre, Venice. In the carnival season of 1731 he had artistic control of the S. Angelo theatre, which opened with *L'odio vinto dalla costanza* – Vivaldi's *L'Artabano, re de' Parti* arranged by Galeazzi – and followed this with Galeazzi's own *Il trionfo della costanza*. In the carnival season of 1732 he was back in Brescia, where two new operas by him, *I tre difensori della patria* and *Ariodante*, appeared at the Teatro Grande. He then

moved to Jesi (his description in librettos as a *maestro di cappella* hints at a church post), where he produced first a *Ginevra* (1733) and then an oratorio, *La morte d'Abel*, that was performed successively in Macerata (1735), Pesaro (1737) and Jesi (1745). His last known mention is as the composer of a serenata, *Irene ai lidi dell'Adriatico*, heard at Jesi in 1752.

The present sonata in C major is the only surviving composition by Antonio Galeazzi so far reported. Alone among the five sonatas, it has three movements (Allegro, Andante, Allegro Assai), and it is also the only one to exhibit clear *galant* features (triplet semiquavers, short syncopated notes etc.). It is an unremarkable but fully competent piece. Its style corresponds exactly to what one would expect of a young and not especially original composer (born c.1705?) at the outset of his career, and one could well imagine it to be an "occasional" product of Galeazzi's activity in Venice around the time of his first two operas (1729-1731).

The more impressive sonata in B minor by Giovanni Battista Somis is, surprisingly enough, a *unicum* – and not only in the expected sense. 71 violin sonatas by G. B. Somis are known from elsewhere: 12 in each of Opp. 1 (c.1717), 2 (1723), 3 (manuscript, 1725), 4 (1726) and 6 (1733); five in a manuscript in Cambridge University Library (Add. Ms. 7059) and six (plus concordances of two sonatas in Op. 3) in a manuscript in the library of the University of Michigan at Ann Arbor (M23.S72 S6 17--).³² The style of the sonata in Bergamo conforms closely to that of Somis's Opp. 2-4, issued in the 1720s. However, the structure of its movements ([Adagio], [Allegro], Adagio, [Allegro]) is wholly anomalous. Up to Op. 3 Somis employs exclusively a three-movement plan in which one slower movement precedes two faster ones. In Op. 4 the slow movement is moved to the central position for two sonatas. This becomes the more common arrangement in Op. 6 and the two manuscript collections. There is only one instance of a four-movement plan (Cambridge, no. 3), and this employs the unusual tempo-sequence Fast–Slow–Fast–Fast rather than the Slow–Fast–Slow–Fast scheme predominant in Venetian sonatas of the 1710s and 1720s and exemplified by the other four sonatas of the Bergamo collection.

Why did Somis modify his normal practice? One possible explanation is that he was attempting to write a sonata "alla veneziana", perhaps on the occasion of a short visit to Venice. I have noted elsewhere that Somis's Op. 4, dedicated to Cardinal Pietro Ottoboni, appeared between 29 August 1726, when the royal privilege for the edition was taken out in Paris, and 2 September 1726, when

receipt of the obligatory complimentary copies for deposit was acknowledged.³³ This period coincided with a visit of Ottoboni to his native Venice (21 July 1726 to 4 December 1726). To have been able to present the sonatas promptly to his patron, Somis would have needed either to mail the sonatas to Venice, pass them to the Cardinal via a convenient intermediary or – and I consider this the most likely possibility – visit Venice in person. A virtuoso of the violin such as Somis could travel very freely, accepting invitations to perform at church festivals or in opera orchestras. If he did not travel to Venice in late 1726, he may well have paid short visits in other years around then. The sonata in B minor is more credibly viewed as an attempt to adapt to a local preference different from the composer's own than as an unmotivated "freak" among the 71 sonatas. It is certainly not recognisable from its musical language as an early composition (which might have offered an alternative explanation for the four-movement structure).

Diogenio Bigaglia (c.1676-c.1745), a Benedictine monk who rose to become prior of the convent of S. Giorgio Maggiore (adjacent to the present seat of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi), is an interesting minor composer exactly contemporary with Vivaldi. Although sacred music, including several oratorios, formed the heart of his activity as a composer, he left a considerable quantity of cantatas and instrumental music (mainly sonatas for a single instrument plus continuo). Rather surprisingly, the two sonatas in the Bergamo manuscript, respectively in D major and C major, are the only ones written exclusively for violin, although Bigaglia's Op. 1 (Amsterdam, c.1725) contains 12 sonatas alternatively for violin and recorder.³⁴ The present sonatas are anodyne but competent works, a little reminiscent of the solo sonatas of Benedetto Marcello. To date them on the basis of musical style is difficult, but the period 1715-1725 seems the most probable.

We arrive now at Vivaldi's sonata in D major, to which Peter Ryom has recently allotted the catalogue number RV 798. The incipits of its four movements are as given in Example 2. Where a work is attributed to a composer in a single non-autograph source without concordances, it is wise, however few the grounds for suspecting the contrary, to seek reinforcement of the attribution via a careful scrutiny of its style. For RV 798, this can be combined conveniently with a description of the sonata's general character.

Example 2: RV 798, incipits

The first system of musical notation shows the beginning of the first movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

II [Allegro]

The second system of musical notation shows the beginning of the second movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

III Adagio

The third system of musical notation shows the beginning of the third movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

IV Allegro

The fourth system of musical notation shows the beginning of the fourth movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

Movement 1: Andante (fol. 1r)

This movement, cast in simple binary form without a reprise of the opening, is unusually concise for the first movement of a solo sonata by Vivaldi: five bars (repeated) plus six bars (repeated). Its unusualness vanishes, however, if we search among third movements (i.e., the “internal” slow movements). Here, brevity abounds. Comparable examples are the internal slow movements of RV 22 (4 + 6 bars), RV 29 (5 + 6 bars) and RV 760 (4 + 6 bars). The “Andante” tempo marking in association with common time is very frequently encountered in Vivaldi’s opening movements (cf. RV 6, 14, 17, 19, 27, 36). The absence of the heading “Preludio” (and that of dance titles in the later movements) is not significant. Even on the evidence of his autograph (and partly autograph) manuscripts alone, Vivaldi remains capricious in his use, or non-use, of such titles: the “Manchester” Sonatas (c.1726) are exceptional in employing dance-titles throughout for the first, second and fourth movements.

Movement 2: [Allegro] (fols 1v-2r)

This is, for Vivaldi, a typical “tempo di corrente” movement. Very unusually for his time, Vivaldi likes to place a movement in quick triple metre (here, 3/8; in some other cases, 3/4) in second place, reserving the fourth place for a “tempo di allemanda”. The form is, as always, binary (40 + 75 bars). Despite the strong weighting in favour of the second section, there is no reprise of the opening half-way through the second section.

Although I have spotted no passages of any significant length concordant with ones appearing in other works of Vivaldi, the basic “building blocks” of this movement are familiar enough. The three-note motive that opens bar 2, for example, is a commonplace of Vivaldi’s corrente-style movements (cf. RV 25, third movement, or RV 757, fourth movement). Even more characteristic of (one is tempted to write: “exclusive to”) the composer is the wilful asymmetry of its opening two phrases (3 + 2 bars). For a comparable example, see the opening of the second movement of RV 755, a corrente in 3/4. Another very Vivaldian touch is the retention of the opening bars in their original form at the start of the second period of the opening section (bars 26-28); the second movements of RV 7/7a and RV 22, and the fourth movements of RV 754 and RV 759, proceed likewise.

It may appear to contradict the description of this work as a “sonate facile” to mention that bars 85-101 (see Example 3) contain a cadenza-like passage over a sustained bass pedal (implicitly *tasto solo*). But appearances can be deceptive. Since the entire passage consists of alternations of an upper note (rising no higher than d''') and the violin’s open A string in even semiquavers (no shorter note-values are encountered anywhere in the sonata), the required technical wizardry is in reality slight, however much the passage may flatter the average player. Pedal-notes, incidentally, are fairly common in Vivaldi’s solo sonatas; further examples occur in the second movement of RV 6 and the fourth movement of RV 754.

Movement 3: Adagio (fol. 4v, systems 1-2)

This movement of 15 bars exhibits three features that are less common in Vivaldi’s solo sonatas, although none is without parallel. It is in a through-composed form (or, if one prefers, a repeat-less binary form in which one bar – here, bar 7 – acts as a “hinge”, both closing the first section and launching the second). Comparable third movements are those of RV 7a and RV 756. The movement repeats the

Example 3: RV 798, 2nd movement, bars 85-101

common time of the first movement – but RV 3 and RV 6 do exactly the same thing. It replaces the home key not by the relative major or minor key but by the dominant; precedents for this occur in RV 17 and RV 29.

As the incipit shows, the opening of this movement is modelled closely on the *Preludio* of the eleventh sonata in Corelli's Op. 5, of which, for the first one and a half bars, it is a simple transposition (I am grateful to Eduardo Garcia Salas for pointing out this indebtedness). Such a borrowing does not cast doubt on Vivaldi's authorship, since Corelli's works were at the time in general use as a repository of thematic *topoi*. Moreover, the rest of the movement is distinctly un-Corellian in melodic design.

Movement 4: Allegro (fol. 4, systems 3-5)

The copyist forgot to include a time signature for this movement, but Vivaldi doubtless intended it to be 2/4 as shown. This is a "tempo di gavotta" movement similar to many occurring among Vivaldi's sonatas from all periods (RV 9, RV 12, RV 16, RV 30, RV 33 etc.). The melodic contour of its opening is reminiscent of the main theme of the finale of the concerto RV 434/442. The movement as a whole is

characterised by extreme brevity, even for a gavotta (18 + 22 bars), and a kind of “faux-naïf” simplicity that recalls a movement such as the *Ut colloceat eum* of the *Laudate pueri*, RV 602. Whereas the technical restraint of the preceding movements makes any attempt at dating them on the basis of their style hazardous, this little finale seems to belong fairly and squarely to the period around, or even prior to, 1720: i.e., a little closer in date to the “Dresden” violin sonatas of c.1716-1717 than to their “Manchester” successors.

One characteristically Vivaldian touch that arrives near the end is the friction of G natural and G sharp seen in Example 4. Vivaldi likes not only “plain” pedals, where a single pitch (or pitch-class) is sustained uninterruptedly, but also “decorated” ones, where the pedal-note is replaced by an ostinato phrase containing two or more pitches. In Example 4 the *g* in bar 36 belongs a previously established ostinato (a decoration of the inverted pedal-note *a*”), so that when the note *g* sharp (leading-note to a tonicised *a*) arrives in the bass, the ensuing false relation is made more tolerable.

Example 4: RV 798, 4th movement, bars 34-40

My impression is that RV 798 was already several years old by the time it was copied into the volume in Bergamo, perhaps towards the end of the 1720s, if not even later (to judge from the Galeazzi sonata). It looks intermediate in period between the “Dresden” and “Manchester” sonatas (allowing that neither group is chronologically homogeneous). A moderately attractive work, it is notable for little more than its simplicity and brevity. But it adds another pebble to the slowly rising mound of Vivaldi solo sonatas. When Pincherle, in 1948, drew up his *Inventaire thématique*, he could muster only 31 violin sonatas, 18 of them in published collections (Opp. 2 and 5).³⁵ Today, we must reckon with almost 50, even if some sonatas have to be subtracted as inauthentic (RV 13, RV 24) or – arguably – handed over to the oboe (RV 28, RV 34). The real “discovery”, sad to say, still eludes us: the mass of solo sonatas (for all instruments) that once must have existed in the drawers of Vivaldi’s cabinet and somehow went missing in their entirety before 1745, when the volumes containing items from his personal collection today preserved in Turin were first listed.³⁶

¹ RISM Series A/II: *Music MSS After 1600*. The on-line version, which lacks some facilities, is on the Internet at <http://rism.harvard.edu:80/cgi-bin/zform.CGI?A2>.

² There remain, however, several potentially interesting items listed by RISM under Vivaldi's name that I have not investigated further. Among these is a new version of RV 355 in the library of the University of Louvain (P206); both the collective manuscript containing this work and the work itself are dated "1719".

³ I should like to record here my thanks to Ingrid Braaten at the University Library in Trondheim and Marcello Eynard at the Biblioteca Civica "Angelo Mai" in Bergamo for the invaluable background information they were able to provide on sources held by their respective libraries.

⁴ *Miscellany*, "Informazioni e studi vivaldiani", 18, 1997, pp. 8-84: 82-83.

⁵ P. RYOM, *À propos de l'inventaire des oeuvres d'Antonio Vivaldi. Étude critique des catalogues et nouvelles découvertes (48 manuscrits inconnus)*, "Vivaldiana", 1, 1969, pp. 69-114: 90-91.

⁶ See the respective entries in P. RYOM, *Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødning, Copenhagen, 1986, pp. 207, 284-285 and 615. The shelfmarks of the three works are XM 51, XM 53 and XM 52. In Ryom's catalogue the Trondheim collection is described, correctly for the time, as that of the Royal Norwegian Academy of Sciences (Det Kongelige Norske Videnskabernes Selskab), and the prefix to the catalogue numbers takes the form fMSM instead of XM.

⁷ The shelfmark is XM 129. RISM transcribes the title-page as: "Concerto: à / 4 violino: / 2 viola / violoncello / & / cembalo: / fait par Mons: vivaldi / opera Terza: / Libro secundo: / J D Berlin / M. Sternberg mpria / No: 14". The eight parts are as in the Roger edition, from which they were probably copied.

⁸ See the entry for J. D. Berlin by K. MICHELSEN in vol. 2 of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie (Macmillan, London, 1980), p. 579. Berlin's son Johann Heinrich (in Norwegian, Johan Henrik) was a prominent musician in Trondheim later in the eighteenth century; other manuscripts in the same collection are inscribed with his name.

⁹ RISM, following the Trondheim library catalogue, prefaces Sternberg's name with the letter "M.", which could be either the initial of a given name or an abbreviation for "Monsieur"; Ryom reads the same letter as "W". Sternberg is also the copyist of the "Verusini" concerto.

¹⁰ One wonders whether "Schweizer" is not the correct reading, in which case the minor German composer Anton Schweitzer (1735-1787) could be considered as one possibility. A violin concerto by a certain Reih (XM 56, probably the Danish composer Martin Ræhs) has the same name (as usual, deleted) on its title-page. By mistake, RISM here replaces the name of Schweizer with that of Antonio Fanna!

¹¹ As testified in C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vols, London, Printed for the Author, 1776-89, 3 (1789), 561: "His Cuckoo Concerto, during my youth, was the wonder and delight of all frequenters of country concerts; and Woodcock, one of the Hereford waits, was sent for far and near to perform it. If acute and rapid tones are evils, Vivaldi has much of the sin to answer for". The soloist mentioned by Burney was the violinist Thomas Woodcock, brother of the flautist and composer Robert Woodcock.

¹² The numbers refer to pages with verbal and/or musical inscriptions (i.e., not void pages).

¹³ In the eighteenth century it was customary to nest stored orchestral parts within one of the outer parts – generally the principal violin part or the bass part.

Provided that the bifolio chosen as “folder” required no more than two or three pages for its notation, the *recto* of the first folio could be used in its entirety for title details, to which was sometimes added a musical incipit.

¹⁴ The Jeanne Roger edition of Op. 7, which, thanks to Rudolf Rasch’s researches, is now known to date from 1720 rather than 1716-1717 as earlier believed, was issued with duplicate parts for Organo e Violoncello.

¹⁵ The Dutch count Unico Wilhelm van Wassenaer, whose six *Concerti armonici* were published without their composer’s name by Carlo Ricciotti at The Hague in 1740, exemplifies the case of a *dilettante* composer who preferred to remain anonymous to the public.

¹⁶ The shelfmark is E.I.20.

¹⁷ The find is reported in J.H. KOUDAL, *The Music Discovered at Aalholm Manor: A Brief Introduction*, “Fontes artis musicae”, 41, 1994, pp. 270-278.

¹⁸ J. GRUNDY FANELLI, *German Wind Players in and around Florence at the Turn of the Eighteenth Century*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell’età barocca. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Lovena di Menaggio (Como), 11-13 luglio 1995*, ed. A. Colzani-N. Dubowy-A. Luppi-M. Padoan, A.M.I.S./Centro italo-tedesco, Como, 1997, pp. 433-445: 436.

¹⁹ See the entry for Paolo Tommaso Alberghi by G. EIVE-FELDMAN in vol. 1 of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 206-207.

²⁰ Quoted in English translation in E. ANDERSON, *The Letters of Mozart and His Family*, Macmillan, London, ²/1966, pp. 876-877: 876.

²¹ Don Giuseppe Baldan was the head of a copying shop situated close to the San Giovanni Grisostomo theatre that at one time also employed both Carlo Vivaldi and Daniele Mauro. Pietro Gradenigo, in an entry in his diary for 24 August 1760, noted: “Uno de più esatti Copisti di Note p[er] cantare, e sonare sopra la Parte nella Musica, egli è il sacerdote Giuseppe Baldan stà a San Gio. Grisostomo” (Venice, Museo Civico Correr, Ms. Gradenigo 67, *Notatorio*, vol. 6, fol. 57r). Baldan’s shop copied music not only for San Giovanni Grisostomo but also for San Moisè and San Samuele. A peculiarity of his was a type of title-page in which the letters forming the words were elaborately (to a modern eye: grotesquely) decorated with all manner of fantastic whorls – for an illustration, see D. BARTHA and L. SOMFAI, *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Sammlung*, Schott, Mainz, 1960, p. 428; Tav. XCV (between pp. 190 and 191) in vol. 3 of the *Enciclopedia della musica* (Ricordi, Milan, 1964) shows Baldan’s title-page for a copy of a *Miserere* by Hasse. Dissolute in his personal life (he had an illegitimate son, who was consigned to the Pietà), Baldan was frequently guilty of falsifying attributions to composers (on which subject, see H. HELL, *Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider, Tutzing, 1971, pp. 449-452). It was only recently that I realised, by comparing the lettering of title-pages, that Baldan’s establishment was responsible also for copying the manuscript in Dresden of Vivaldi’s *Beatus vir*, RV 795, which is misattributed to Galuppi. One would imagine that Baldan acquired the autograph manuscript towards the end of Vivaldi’s life, or just after, from one of the composer’s nephews. Charles Burney had dealings with Baldan. He writes in his journal how, on 5 August 1770, “Mr Richie was so kind as to send Signor Giuseppe a famous Copyist to me to day, who has undertaken to furnish me with many curious things” (H. E. Poole (ed.), *MUSIC, MEN AND MANNERS IN FRANCE AND ITALY, 1770, being the Journal written by Charles Burney, Mus. D., during a Tour through those Countries undertaken to collect Material for a General History of Music*, Eulenburg, London, ²/1974, p. 74).

²² P.M. SOGLIAN-M. VITALI, *Fondi musicali poco noti nella Biblioteca Civica*

"Angelo Maj", "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca 'Angelo Maj'", 73, 1979, pp. 95-116.

²³ "N. C." stands for "Non ancora Classificati".

²⁴ It should be noted that the RISM catalogue gives a shelfmark for the sonatas (NC 16.18) that has in the meantime been superseded as described.

²⁵ A complete non-thematic catalogue of the Mayr collection is contained in A. GAZZANIGA, *Il fondo musicale Mayr della Biblioteca Civica di Bergamo nel secondo centenario della nascita di Giovanni Simone Mayr (1763-1963)*, Fondazione Amministrazione Provinciale, Bergamo, 1963.

²⁶ Regional differences in preferred ink colour, reflecting the composition of the ink, refer principally, of course, to the commercial production of musical manuscripts in copying shops.

²⁷ The identification mark "XXIII" is added in black ink before "Sonate".

²⁸ The title is a little too untidily written to be credible for a volume marketed to the public. In any case, the later availability of the covers for recycling implies that they were used for storage in the copying shop itself.

²⁹ Every Venetian theatre that presented operas had close to it a copying shop that prepared the performing material for a production, as well as full scores and extracts to the specification of individual customers.

³⁰ It has not been possible to identify this hand, or the other used in the sonata manuscript, with any of the published samples (contained notably in P. EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, "Informazioni e studi vivaldiani", 11, 1990, pp. 27-88).

³¹ Trimming has removed the top of some letters in this title (making it uncertain whether the "a" was surmounted by a grave accent and the "Batta" by a superscript bar). The RISM catalogue has transcribed "Somis" as "Jomis" on account of the missing upper part of the first letter.

³² A thematic catalogue containing all these sonatas except those at Ann Arbor appears in G. BURDETTE, *The Violin Sonatas of Giovanni Battista Somis (1686-1763)*, unpublished dissertation, University of Cincinnati, 1993, pp. 254-281.

³³ M. TALBOT, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot, Ashgate Publishing, 1999, Add., p. 4.

³⁴ I have unable to confirm that the Bergamo sonatas are not also present in Bigaglia's Op. 1, although this seems very unlikely, given that the compass of both descends below the lowest note of the treble recorder (f').

³⁵ M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Fleury, Paris, 1948, II, pp. 2-3, 5-6.

³⁶ The writing of this article was supported by a grant from the Research Leave Scheme of the Humanities Research Board of the British Academy, to which grateful acknowledgement is made.

Una nuova sonata per violino di Vivaldi e altri recenti ritrovamenti

(Sommario)

Il catalogo dei manoscritti musicali dopo il 1600 pubblicato dal RISM nella doppia versione on-line e CD-ROM comprende molti manoscritti di composizioni vivaldiane che non sono stati discussi nella letteratura vivaldiana o registrati nei cataloghi di Vivaldi oggi esistenti. Scopo dell'articolo è di riferire e commentare «nuovi» ritrovamenti alla Biblioteca universitaria di Trondheim (Norvegia), alla Biblioteca Comunale di Faenza e alla Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo.

Sin dal 1969 Peter Ryom identificò varie composizioni di Vivaldi nella Biblioteca di Trondheim. Di fatto, ve ne sono altre tre: RV 208a (op. 7 n. 11), RV 335 (*The Cuckow*) e RV 567 (op. 3 n. 7). Nelle prime due fonti (tutte sono in parti separate) manca il nome dell'autore. Un altro concerto anonimo (in re maggiore) è attribuito a Vivaldi dalla Biblioteca sulla base di una affinità tematica con RV 208a, ma tale attribuzione è difficile da sostenere in quanto lo stile del lavoro è radicalmente diverso da quello del compositore. La collezione di Trondheim dimostra come la musica di Vivaldi ebbe modo di essere coltivata per molti decenni in questo avamposto settentrionale ma per nulla marginale della musica d'arte occidentale.

Nel 1981 la Biblioteca Comunale di Faenza ricevette una donazione comprendente un insieme di parti del concerto per due flauti RV 533 di Vivaldi redatte da Paolo Alberghi, il più eminente violinista e compositore di Faenza nei decenni centrali del Settecento. È probabile che Alberghi abbia copiato la composizione per un suo protettore nel corso di un soggiorno a Venezia all'inizio degli anni Trenta. Il ritrovamento sollecita alcune riflessioni sul particolare ruolo del flauto traverso come strumento preferito dai dilettanti di musica e come veicolo di diffusione del nuovo stile *galante*.

Nel 1979 passò a quanto sembra inosservata una breve relazione su un volume di sonate per violino contenente composizioni di Vivaldi, Antonio Galeazzi, Giovanni Battista Somis e Diogenio Bigaglia conservato nella Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo. A un attento esame, il volume si rivela un'antologia compilata da una copisteria veneziana intorno al 1730. Poiché tutte e cinque le sonate sono di esecuzione insolitamente facile, il volume doveva essere destinato a un violinista dilettante. La sonata di Vivaldi, ora identificata come RV 798, è un lavoro in re maggiore e in quattro movimenti: si uniforma strettamente alle altre sonate conosciute di Vivaldi ed è probabile che

sia stata composta parecchi anni prima della data di redazione del manoscritto. La sonata non è di straordinario livello artistico, ma denota molti tratti tipici del linguaggio più originale del compositore. Delle altre quattro composizioni e dei loro autori si parla nel contesto del discorso dedicato al volume nel suo insieme.

Miscellany

Compiled by Michael Talbot

The past year's harvest of new books on Vivaldi is small but significant. **Cesare Fertonani's** long-awaited study, "**La musica strumentale di Antonio Vivaldi**", ninth volume in the *Quaderni vivaldiani* series published by Olschki for the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fulfils all its promises. I can foresee that it will soon become the indispensable *vade mecum* of all writers of programme notes and sleeve notes for recordings of Vivaldi's concertos and sonatas. In particular, one has to applaud the exemplary simplicity and clarity of its language (a postgraduate student of mine, with only one year's study of Italian behind her, sailed through its pages with ease), and the thoughtful, logical organisation of its argument.

The other major book, the "**Vivaldi**" of **Theophil Antonicek and Elisabeth Hilscher** (Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1997), might easily be missed by those musicologists who turn up their noses at what English speakers call "coffee table books" – but they would be making a big mistake. Books that connect the world of research with the reading preferences of the educated lay public are not to be disparaged in any circumstances, but this one has two special claims on our attention. First, it has the most beautifully produced and intrinsically interesting set of illustrations (169 in all) of any book on Vivaldi I have ever seen – it includes such rarities as a page containing incipits of Vivaldi concertos from the inventory of the Collalto collection in Brno and an illustration from John Bulwer's *Chirologio* (1644) showing 24 gestures with the hands employed by actors for rhetorical-expressive purposes. Second, it introduces (also in facsimile reproduction) an absolute novelty: a printed sonnet celebrating Anna Girò's appearance in the rôle of Pulcheria in Vivaldi's *L'Atenaide* (Florence, 1729). With permission from the authors, I quote it here (in my own translation; the original appears in the Italian version of this column):

TO THE SINGULAR MERIT / OF MISS/ANNA GIRÒ / WHO
IN THE OPERA ENTITLED / ATENAIDE / PERFORMED IN
THE THEATRE OF THE VIA DELLA PERGOLA / TAKING THE
PART OF / PULCHERIA / SINGS MARVELLOUSLY THE ARIA /
L'occhio Nero, il Ciglio altero, / il dolce brio / Dell'Idol mio, &c. /
SONNET

The cherished sound of your lovely harmony
Lifts up to the skies two morning stars
That your eyelashes, sweet torment of hearts,
Adorn like the sun, with his rays, and make beautiful.

Nor, it seems, does the wind, blowing among the leaves,
Or the nightingale talk of love
In the way that your sweet accents, with their thousand charms
And attendant graces, touch every soul.

You raise up your two beautiful eyes, and instil love
With both your eyes and your voice, so that Cupid
Discovers in you a double strength to wound hearts.

And in unison with your eyes, on Tuscan shores
He beats his wings, and the choir of little Cupids
Begs to make its nest in your grace and artistry.

All of which tallies perfectly with Goldoni's report, in the first edition of his *Mémoires*, that Anna "avoit des graces, une taille mignon[n]e, de beaux yeux, de beaux cheveux, une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu".

Recently, after years of fruitless searching, I finally tracked down and inspected **the libretto of "L'Isara festeggiante"**, a "festa teatrale" with a text by Domenico Lalli that was performed at Munich in 1730 (the music was probably by the court *Kapellmeister*, Pietro Torri). As I always suspected from its title, it contains several borrowings by Lalli from his earlier *La Senna festeggiante*, set by Vivaldi around 1726. The borrowings do not, in the main, take the familiar form of "lifted" aria texts (with or without adjustments). Rather, the whole of the earlier serenata text, recitatives included, is treated as a kind of "prompt" to which Lalli resorts, whenever his inspiration flags, for an individual word or phrase. The loose modelling of *L'Isara festeggiante* on *La Senna festeggiante* shows, at any rate, that Lalli possessed a libretto of the second work to which he could refer. It may well have remained in manuscript, but one should not lose all hope of unearthing, one day, a printed libretto that can settle, once and for all, the question of when and where this enigmatic piece was first performed. (Why the libretto of *L'Isara festeggiante* proved so elusive makes an instructive story in its own right: the sole surviving example, preserved in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, is listed in the Sartori catalogue (and earlier

catalogues) as *Lisara festeggiante*, thus under the letter “L”, even though the missing apostrophe was not omitted by the original printer. How much can depend on a simple punctuation mark!)

Now for an important discovery. Since Eleanor Selfridge-Field’s article of 1992 in this journal, supplemented by one of Carlo Vitali the following year, we have known that on 22 April 1717 the Accademia Filarmonica of Bologna invited Vivaldi to compose a large-scale work (the choice of a *Dixit Dominus* or a *Magnificat*) for the feast of St Anthony of Padua – a commission that apparently went unfulfilled. It appears probable that Vivaldi was visiting Bologna just then, since on 25 April, evidently homeward bound, he was persuaded, while breaking his journey at Cento, to give **a demonstration of his skill on the viola d’amore** in the church of the Most Holy Name of God (chiesa del Santissimo Nome d’Iddio). This event is recorded in documents (preserved in the Archivio Storico Comunale of Cento and the Archivio di Stato di Bologna) that were used by Davide Masarati as the historical basis of a recent play, *1717: Vivaldi è a Cento*, given its première at the Teatro Borgatti, Cento, on 18 April 1998. Helpfully, the theatre programme presents in facsimile the account of our composer’s memorable appearance. The relevant extract reads:

A piece of good fortune came our way once again on that day, and this was that while breaking his journey here, a leading violinist of Venice named Don Antonio Vivaldi, a famous composer and player of both the violin and of a special kind of twelve-stringed viola called the viola d’amore, was prevailed upon to play during Vespers in the above-mentioned church, which was so packed with people that scuffles broke out and the crowd spilled out half-way into the street. Later that evening he played three very beautiful symphonies [sonatas?] at a private concert held in the hall of the Cremoni house, and in truth he played so exquisitely that I cannot recall having heard the like in the whole of my life.

To my knowledge, this is the first description to have emerged of a performance by Vivaldi on the viola d’amore, an instrument for which he wrote solo parts in several concertos, not counting his *Nisi Dominus* (RV 608) and the oratorio *Juditha triumphans*. The report from Cento makes it all the more certain that it was Vivaldi himself who introduced the viola d’amore to the Pietà, where it was cultivated enthusiastically for a few decades. Not only was the famous Anna Maria (c.1696-1782) a player; so, too, was the equally versatile Chiara, also known as Chiaretta (1718-1796), for whom Johann Baptist

Runker and Antonio Martinelli composed viola d'amore concertos after Vivaldi's death.

The attentive reader will have guessed from the precise dates given in the previous paragraph that **new information on the "figlie di coro"** has come to light. This is indeed so: the systematic study by Micky White of the Pietà's *Libri della scuffetta* (the volumes in which the arrival of the infants was recorded), as well as of its *Registri dei morti*, has enabled much fuller biographies of individual *figlie* to be reconstructed. There will be more to report on these finds and their results.

Meanwhile, here are **two interesting tit-bits from the Pietà's "vacchette"** (the registers of day-to-day financial transactions), likewise found by Micky White. The volume for the year 1711 (i.e., the period running from March 1711 to February 1712, Modern Style), which is kept in Busta 699 of the archive *Ospedali e luoghi pii diversi* in the Archivio di Stato di Venezia, reports on the very last day of the Venetian year (29 February "1711") the payment to Vivaldi of 35 *lire* 10 *soldi* (equivalent to 5 ducats current and 17 *grossi*) "per prezzo di un libro di suonate", and the expenditure of 46 *lire* (7 ducats and 11 *grossi*) in connection with a visit ("ingresso") by the young prince of Saxony-Poland – the same prince who four years later was to sojourn in Venice for much longer. The two events may be linked – Vivaldi may have been asked to provide a special musical "souvenir" for the prince – though this must remain a conjecture. However, it is not inconceivable that the sonata RV 779 (the "quartet" sonata with parts for obbligato organ and optional chalumeau) and the *Concerto in due cori con flauti obbligati*, RV 585, both of which seem to be considerably older than most of the works acquired or copied by Pisendel in 1716 and 1717, were taken back to Dresden after this earlier visit. My initial thought was that the "suonate" referred to were the Op. 3 concertos published by Estienne Roger at the end of 1711, but the price is far too low for this (and, in any case, there remains no trace of this first edition of the concertos in the Sächsische Landesbibliothek). Conversely, the price is too high for the Op. 2 violin sonatas (printed by Antonio Bortoli in 1709), for which the publisher, according to his catalogues, charged only six *lire*. We are probably talking, therefore, of a manuscript set. The possibility of a connection with Friedrich August is reinforced by the knowledge that Vivaldi, as a salaried member of staff, would not ordinarily have been paid separately for a contribution to the Pietà's own daily repertoire.

Kees Vlaardingerbroek has drawn my attention to a letter of 8 August 1718 from the writer Antonio Francesco Marmi to U. Benvoglianti (Biblioteca Comunale di Siena, ms. E IX 14, fols 158–159) in which Marmi reports that **Vivaldi's "Scanderbeg"** – the opera's title is mangled, as so often occurs (even today), to read "Scandemberg" – is to be given imminently at the Teatro Grande, Siena, in homage to the city's governor, Violante Beatrice, widow of Grand Prince Ferdinando de' Medici. In other words, the company that performed *Scanderbeg* at the Teatro della Pergola from June to August 1718 is to "take it on tour" to Siena. Such touring visits formed, indeed, the backbone of Siena's operatic life. That no separate libretto for the Sienese *Scanderbeg* is known should not surprise; presumably, the libretto for Florence was used again.

Lionel Sawkins, who is an expert on French music in the reigns of Louis XIV and XV, has written to me in connection with Kees Vlaardingerbroek's article on Giovanni Antonio Guido in the 1997 volume of this journal. He points out that since the Parisian publisher François Boivin died on 25 November 1733, **Guido's "Scherzi armonici"**, which, on the basis of information contained in their dedication, can date from no earlier than 1733, must belong to the same year. This is an appropriate place to mention that I am always glad of small observations like this to feed into *Miscellany*, and would welcome many more .

Finally, some very brief notes on three Vivaldian events during the year. Between 17 October and 8 November 1998 the Vivaldi Society of America held its **"1998 Arizona Vivaldi Festival"** at Arcosanti, Phoenix and Tucson. In addition to several concerts, the festival included a one-day Vivaldi conference at Arizona State University. In May 1998 Jean-Claude Malgoire and La Grande Écurie et la Chambre du Roy presented three staged performances of **Vivaldi's "Catone in Utica"** at the municipal theatre of Tourcoing. The newly discovered **Vivaldi violin sonata RV 798**, described elsewhere in these pages, was given its modern première on 26 October 1998 by the violinist Adrian Chandler at the Southwark Festival, London.

Miscellanea

a cura di Michael Talbot

Il raccolto dell'anno scorso per quanto concerne nuovi libri su Vivaldi è piccolo, ma significativo. Lo studio a lungo atteso di **Cesare Fertonani**, «**La musica strumentale di Antonio Vivaldi**», nono volume della collana *Quaderni vivaldiani* pubblicata da Olschki per l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, mantiene tutte le promesse. Posso prevedere che diverrà presto l'indispensabile *vademecum* per tutti gli autori di programmi di sala e di note di copertina per le registrazioni dei concerti e delle sonate di Vivaldi. In particolare si deve elogiare l'esemplare semplicità e la chiarezza del linguaggio (una mia studentessa, dottoressa di ricerca, con un solo anno di studio dell'italiano alle spalle, si è mossa tra queste pagine con facilità) e la razionale, logica organizzazione degli argomenti.

Un altro libro importante, «**Vivaldi**» di **Theophil Antonicek e Elisabeth Hilscher** (Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1997), potrebbe sfuggire a quei musicologi che storcono il naso di fronte a quelli che si definiscono «libri da salotto» – ma commetterebbero questa volta un grave errore. I libri che collegano il mondo della ricerca con gli interessi di un pubblico culturalmente avvertito non devono essere sempre guardati con sussiego; ma questo richiama la nostra attenzione per almeno due motivi. In primo luogo ha l'apparato iconografico più splendidamente realizzato e più intrinsecamente interessante (169 illustrazioni in tutto) che io abbia mai visto in un libro su Vivaldi (comprende rarità come una pagina dell'inventario della raccolta Collalto di Brno contenente incipit dei concerti di Vivaldi e un'illustrazione del *Chirologio* di John Bulwer (1644), che mostra 24 gesti delle mani usati dagli attori per finalità retorico – espressive. In secondo luogo presenta un'assoluta novità (anch'essa in facsimile): un sonetto a stampa che celebra l'interpretazione di Anna Girò nel ruolo del personaggio di Pulcheria nell'*Atenaide* di Vivaldi (Firenze, 1729). Con il permesso degli autori, lo cito qui:

AL MERITO SINGOLARE / DELLA SIGNORA / ANNA
GIRÒ / CHE NEL DRAMA INTITOLATO / ATENDAIDE / RAP-
PRESENTATO NEL TEATRO DI VIA DELLA PERGOLA / RECI-
TANDO LA PARTE DI / PULCHERIA / CANTA MIRABILMENTE
L'ARIA / L'Occhio Nero, il Ciglio altero, / il dolce brio / Dell'Idol mio,
&c. / SONETTO

Di tua grata armonia grato concento
Inalza al Ciel due mattutine Stelle,
Che il Ciglio tuo, de' Cuor dolce tormento,
Come Sol, col suo raggio orna, e fa belle.

Non così par, che tra le fronde il vento,
Né così l'Usignol d'amor favelle,
Qual tocca ogni alma il tuo soave accento,
Che ha mille incanti, e gentilezze ancelle.

Tu esalti due bei lumi, ed innamorì
Co' lumi, e colla voce; onde Cupido
Prende in te doppia forza a ferir cuori.

E unito agli Occhi tuoi, sul Tosco Lido
Batte le penne, e il Coro degli Amori
In tua grazia, e virtù chiama a far nido.

Tutta questa descrizione s'attaglia perfettamente con quanto Goldoni scrive nella prima edizione dei suoi *Mémoires*, che Anna «avoit des graces, une taille mignon[n]e, de beaux yeux, de beaux cheveux, une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu».

Recentemente, dopo anni di inutile ricerca, sono finalmente riuscito a rintracciare e a consultare **il libretto de «L'Isara festeggiante»**, una festa teatrale su testo di Domenico Lalli eseguita a Monaco nel 1730 (la musica fu probabilmente del *Kapellmeister* di corte Pietro Torri). Come avevo sempre sospettato dal titolo, essa contiene alcuni imprestiti tratti da Lalli dalla sua precedente *Senna festeggiante*, musicata da Vivaldi intorno al 1726. Tali imprestiti non hanno, in generale, la forma consueta di arie trasportate nel nuovo contesto (con o senza modifiche). Piuttosto, l'intero testo della precedente serenata (compresi i recitativi) assume la forma di un «suggerimento», al quale Lalli fa ricorso ogni volta che la sua ispirazione vacilla per una singola parola o una singola frase. Il fatto che *L'Isara festeggiante* sia stata in certo modo modellata su *La Senna festeggiante* dimostra, in ogni caso, che Lalli possedeva un libretto di quest'ultima al quale poter fare riferimento. Può essersi anche trattato di versione manoscritta, ma non si dovrebbe perdere la speranza di ritrovare, un giorno, un libretto a stampa che possa risolvere, una volta per tutte, il problema della data e del luogo nei quali questo lavoro enigmatico fu eseguito per la prima volta. (Le ragioni per le quali il libretto de *L'Isara festeggiante* è sfuggito per tan-

to tempo alle ricerche costituiscono di per se stesse una storia istruttiva: l'unico esemplare superstite, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, è elencato nella catalogo di Sartori (e in cataloghi precedenti) sotto la lettera «L», anche se l'apostrofo mancante non era stato omissso dallo stampatore originale. Quali conseguenze può avere un semplice segno ortografico!).

È la volta ora di un'importante scoperta. Dalla pubblicazione dell'articolo di Eleanor Selfridge-Field su questo Bollettino nel 1992, seguito da uno di Carlo Vitali dell'anno successivo, siamo venuti a sapere che l'Accademia Filarmonica di Bologna invitò Vivaldi a comporre un lavoro di ampie dimensioni (la scelta era tra un *Dixit Dominus* e un *Magnificat*) per la festività di S. Antonio da Padova – una commissione che sembra non sia stata onorata da Vivaldi. Sembra probabile che Vivaldi visitasse Bologna proprio in quel periodo, dato che il 25 aprile, mentre si trovava sulla via del ritorno, fu persuaso, mentre faceva sosta a Cento, di fornire **una dimostrazione della sua abilità come suonatore di viola d'amore** nella chiesa del Santissimo Nome d'Iddio. Questo evento è registrato in documenti (conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Cento e l'Archivio di Stato di Bologna) che sono stati usati da Davide Masarati come base storica di un suo recente dramma, *1717: Vivaldi è a Cento*, rappresentato per la prima volta presso il Teatro Borgatti di Cento il 18 aprile 1998. Per fortuna, il programma di sala presenta in facsimile il racconto della memorabile apparizione del nostro compositore. Esso dice:

Una singular fortuna ancora si incontra in tal giorno [25 aprile] et è che ritrovandosi qui di Passaggio uno de primi Violini di Venezia detto D. Antonio Vivaldi cellerimo [*sic*] compositore e sonatore così di Violino come di una specie di Viola armata di dodici corde addimandata Viola d'Amore s'induce ad andare a suonare al Vespro nella chiesa sud[ett]a così ripiena di Popolo che le genti vi si ammazzavano et erano sino in mezzo la strada. Sonò ancora la sera tre sinfonie belis[si]me in un['] Accad[emi]a tenuta nella sala della Casa Cremoni e certo con tale esquisitezza che a miei giorni non sò d'havere udito il simile [...]

A mia conoscenza, questa è la prima descrizione che sia emersa di un'esecuzione di Vivaldi alla viola d'amore, uno strumento per il quale scrisse parti solistiche in diversi concerti, senza contare il *Nisi Dominus* e l'oratorio *Juditha triumphans*. Il resoconto di Cento conferma che fu Vivaldi stesso ad introdurre la viola d'amore alla Pietà, dove fu coltivata con grande passione per diversi decenni. Non solo la suonava la famosa Anna Maria (1696-1782), ma anche l'egualmente versatile

Chiara, nota anche come Chiaretta (1718-1796), per la quale Johann Baptist Runker ed Antonio Martinelli composero concerti per viola d'amore dopo la morte di Vivaldi.

Il lettore attento si sarà reso conto per via delle date precise offerte nel paragrafo precedente che sono venute alla luce **nuove informazioni sulle «figlie di coro»**. È proprio così: lo studio sistematico da parte di Micky White dei *Libri della scuffetta* della Pietà (i volumi nei quali era registrato l'arrivo delle fanciulle) e dei *Registri dei morti* ha consentito la redazione di biografie più complete delle singole *figlie*. Ci sarà molto ancora da riferire su queste scoperte e sui loro risultati.

Nel frattempo, ecco **due interessanti dati ricavati dalle «vacchette» della Pietà** (i registri delle transazioni finanziarie giornaliere), anche questi scoperti da Micky White. Il volume per l'anno 1711 (cioè per il periodo che va dal marzo 1711 al febbraio 1712 del nostro calendario), conservato nella Busta 699 della sezione *Ospedali e luoghi pii diversi* dell'Archivio di Stato di Venezia, riporta proprio per l'ultimo giorno dell'anno veneziano (29 febbraio 1711) il pagamento a Vivaldi di 35 lire 10 soldi (equivalenti a 5 ducati correnti e 17 grossi) «per prezzo di un libro di suonate» e la spesa di 46 lire (7 ducati e 11 grossi) in connessione con la visita («ingresso») del giovane principe di Sassonia-Polonia – lo stesso principe che quattro anni più tardi soggiorerà a Venezia per un periodo molto più lungo. I due fatti possono essere collegati – a Vivaldi può essere stato chiesto di fornire al principe un particolare *souvenir* musicale – anche se questa deve rimanere una congettura. Tuttavia, non è impensabile che la sonata RV 779 (la sonata «quartetto» con parti per organo obbligato e chalumeau opzionale) e il *Concerto in due cori con flauti obbligati*, RV 585, che sembrano entrambi considerevolmente più antichi della maggior parte dei lavori acquistati o copiati da Pisendel nel 1716 e nel 1717, siano stati portati a Dresda dopo questa prima visita. La mia ipotesi iniziale era che le «suonate» alle quali si fa riferimento potessero essere i concerti dell'Op. 3 pubblicati da Estienne Roger alla fine del 1711, ma il prezzo pagato a Vivaldi è decisamente troppo basso (e, in ogni caso, non rimane traccia della prima edizione dei concerti nella Sächsische Landesbibliothek). Al contrario, il prezzo è troppo alto per le sonate per violino Op. 2 (pubblicate da Antonio Bortoli nel 1709), per le quali l'editore, secondo i suoi cataloghi, chiedeva solo sei lire. Abbiamo pertanto a che fare, probabilmente, con una raccolta manoscritta. La possibilità di una connessione con Federico Augusto è rinforzata dalla considerazione che Vivaldi, come membro salariato dell'istituzione, non sarebbe

stato normalmente pagato separatamente per un contributo al consueto repertorio giornaliero della Pietà.

Kees Vlaardingerbroek ha attirato la mia attenzione su una lettera dell'8 agosto 1718 inviata dallo scrittore Antonio Francesco Marmi a U. Bentivogli (Biblioteca Comunale di Siena, ms. E IX 14, cc. 158-159) nella quale Marmi riporta che lo «**Scanderbeg** di Vivaldi» – il titolo dell'opera è storpiato, cosa che spesso accade anche ai giorni nostri, in «Scandemberg» – deve essere rappresentato di lì a poco al Teatro Grande di Siena, in omaggio alla governatrice della città, Violante Beatrice, vedova del Granprincipe Ferdinando de' Medici. In altre parole, la compagnia che aveva interpretato *Scanderbeg* al Teatro della Pergola dal giugno all'agosto 1718, doveva esibirsi in trasferta a Siena. Questo tipo di trasferte costituiva in effetti la spina dorsale della vita operistica di Siena. Non deve sorprendere che non si conosca un libretto appositamente stampato per la recita senese di *Scanderbeg*, in quanto, presumibilmente, fu riutilizzato il libretto di Firenze.

Lionel Sawkins, esperto della musica francese sotto i regni di Luigi XIV e XV, mi ha scritto dopo la pubblicazione dell'articolo di Kees Vlaardingerbroek su Giovanni Antonio Guido apparso nell'annata 1997 di questo Bollettino. Egli puntualizza che dal momento che l'editore parigino François Boivin morì il 25 novembre 1733, gli «**Scherzi armonici**» di Guido, che sulla base delle informazioni contenute nella loro dedica, non possono essere assegnati a una data anteriore al 1733, devono appartenere allo stesso anno. Questo è un luogo opportuno per osservare che mi fa sempre piacere inserire piccole notazioni di questo tipo nella *Miscellanea* e gradirei riceverne molte altre.

Infine, alcune piccole segnalazioni su tre eventi vivaldiani di quest'anno. Tra il 17 ottobre e l'8 novembre 1998, la Vivaldi Society of America ha organizzato il «**1998 Arizona Vivaldi Festival**» ad Arcosanti, Phoenix e Tucson. Oltre a diversi concerti, il Festival comprendeva un Convegno su Vivaldi della durata di un giorno alla Arizona State University. Nel maggio 1998 Jean-Claude Malgoire e La Grande Écurie et la Chambre du Roy hanno presentato tre rappresentazioni del «**Catone in Utica**» di Vivaldi nel teatro municipale di Tourcoing. La recentemente scoperta **sonata per violino RV 798 di Vivaldi**, descritta altrove in questo numero del Bollettino, è stata eseguita per la prima volta in epoca moderna il 26 ottobre 1998 dal violinista Adrian Chandler a Londra nel contesto del Southwark Festival.

Discographie Vivaldi n° 20-1998 aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1998 au 31 décembre 1998 dans le monde entier. Les œuvres sont classées suivant le catalogue Ryom.

– Nouveautés:

Sont répertoriés les disques inédits jamais parus auparavant dans aucun pays.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année de parution et un chiffre (cette année: 1998/n° ...).

Les transcriptions du XVIII^{ème} siècle (Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs, des compact-discs vidéos et des cassettes vidéos sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, CDV et Cassette Vidéo.

– Précisions:

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

– Commentaire sur la discographie:

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, sont critiqués et indiqués par un astérisque dans le répertoire.

Le palmarès du *Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi* concernant la production du *Prete Rosso* est indiqué par un double astérisque.

I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 1998

- 1998/1* Cantate per soprano *Allor che lo sguardo* RV 650, *Amor, hai vinto* RV 651, *Fonti del pianto* RV 656, *Il povero mio cor* RV 658, *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667 (volume 1)
R. Invernizzi (soprano), Concerto Vago
AGORA/CD AG 101.1

- 1998/2* Cantate per soprano *Sberza di fronda in fronda* RV 663, *Sì, Sì, luci adorate* RV 666, *T'intendo sì, mio cor* RV 668, *Tra l'erbe i zeffiri* RV 669, *All'ombra di sospetto* RV 678, *Usignoletto bello* RV 796 (volume 2)
R. Invernizzi (soprano), Conserto Vago
AGORA/CD AG 147.1
- 1998/3 Concerti per archi RV 138, *Alla rustica* RV 151, RV 156, RV 159; Sinfonia per archi RV 146; Concerti Op. III n° 1, 11; Concerto per violino *L'amoroso* RV 271; Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12
La Pietà, A. Dubeau (violino e dir.)
ANALEKTA «Fleurs de lys»/CD FL 2 3128
- 1998/4* Mottetti per soprano *Sum in medio tempestatum* RV 632, *O qui coeli terraeque* RV 631; *Laudate pueri Dominum* RV 600
K. Gauvin (soprano), Les Chambrières de Ville-Marie
ANALEKTA «Fleurs de lys»/CD FL 2 3099
- 1998/5 *Stabat Mater* RV 621
L. Ivanova (mezzosoprano), «Musica Viva» Chamber Orchestra, S. Friedmann (dir.)
ARTE NOVA/CD 74321 49697 2
(+ Boccherini)
- 1998/6 Trascrizione per chitarra: Trio per violino e liuto RV 82
M. Seiffge (chitarra), J. Gerretz (violino), Estnisches Kammerorchester Tallin
BAYER RECORDS/CD 100 185
(+ Bach, Händel, A. Marcello)
- 1998/7 *L'estro armonico* Op. III (integrale)
F. Cipriani (violino), Stradella Consort, E. Velardi (dir.)
BONGIOVANNI/2CD GB 5597/8-2
- 1998/8 Concerto per 2 flauti traversi RV 533; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per violino RV 770; Concerto per flauto dolce RV 441; Concerto per 2 trombe RV 537
J.-L. Beaumadier, P. Pierlot (flauto piccolo: RV 533, RV 441), M. Kieffer, L. Wagner (mandolino), O. Chassain (chitarra: RV 93, RV 540), P.-H. Xuereb (viola d'amore: RV 540, RV 770), G. Messler, G. Petit (tromba), Ensemble Instrumental La Follia, C. Poiget (dir.)
CALLIOPE/CD CAL 9273
- 1998/9 Trascrizioni per chitarre: *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 8; Concerto per liuto RV 93
Tetra Guitar Quartet
CARLTON CLASSICS-IMP/CD 30366 0069-2
- 1998/10 Trascrizione per strumenti a fiato: *L'inverno* Op. VIII n° 4 (II movimento)

Paramount Brass

CENTAUR/CD CRC 2355

(+ Bach, Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Händel, Scheid, Torelli, Veracini)

- 1998/11 Concerto per 2 trombe RV 537; Concerti e Sonate, estratti trascritti per tromba e organo: Sonata per violino Op. II n° 5; Sonata per violoncello RV 40; Sonata per oboe RV 53; Sonata Op. XIII n° 6 (di Chédeville, attribuita a Vivadi); Concerti per oboe Op. VII n° 1, Op. VII n° 7, Op. VIII n° 12, RV 456; Concerto per violino e oboe RV 548.
F. Presle (tromba), P. Robert (tromba: RV 537), J. Amade (organo)
CHAMADE/CD CHCD 5655
- 1998/12* *Ottone in villa* RV 729
S. Gritton (Cleonilla/soprano), M. Groop (Ottone/mezzosoprano), N. Argenta (Caio Silio/soprano), M. Padmore (Decio/tenore), S. Daneman (Tullia/soprano), Collegium Musicum 90, R. Hickox (dir.)
CHANDOS Chaconne/2CD CHAN 0614(2)
- 1998/13 Concerto per flauto diritto RV 441; Concerto per flautino RV 443; Concerto da camera RV 108
T. Perrenoud (flauto diritto, flautino), The Baroque Soloists of Amsterdam
CLAVES/CD 50-9706
(+ Babell, G. Sammartini)
- 1998/14* Cantata per contralto e strumenti *Cessate, omai cessate* RV 684
A.S. von Otter (mezzosoprano), Musica Antiqua Köln, R. Goebel (dir.)
DEUTSCHE GRAMOPHON/CD 457 617-2
(+ Bertali, Legrenzi, Monteverdi, Piccinini, Purcell)
- 1998/15* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5; *Il piacere* Op. VIII n° 6
Freiburger Barockorchester, G. von der Goltz (violino e dir.), The Harp Consort, A. Lawrence King (basso continuo)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 05472 77384 2
- 1998/16 Sonate a tre Op. I n° 7-12 (volume 2)
L'Arte dell'Arco, C. Hogwood (clavicembalo e organo)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 05472 77350 2
- 1998/17 Sonata a tre *La follia* Op. I n° 12
Arabesco Stravagante
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 74321 561512
(+ Caldara, Galuppi, Lotti, Porta)
- 1998/18 Concerto Op. III n° 8
The Harp Concert, The Irish Band, A. Lawrence King (dir.)
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 05472 77366 2
(+ Bach, Händel, O' Carolan)

- 1998/19 Sinfonia per archi RV 158
Camerata Lysy Gstaad, A. Lysy (dir.)
DINEMEC CLASSICS/CD DCC D 005
(+ Locatelli, Manfredini, Tartini)
- 1998/20* Cantate per contralto e strumenti *Amor, hai vinto* RV 683, *Cessate, omai cessate* RV 684, *O mie porpore più belle* RV 685, *Qual in pioggia dorata i dolci rai* RV 686
M. Lazzara (controttenore), Orchestra da camera di Genova, A. Plotino (dir.)
DYNAMIC/CD CDS 222
- 1998/21 Trascrizione per chitarre: Concerto per liuto RV 93
Duo di chitarre Progetto Avanti
FINLANDIA/CD 063017693-2
(+ Grieg, Mozart, Rodrigo)
- 1998/22 *Beatus Vir* RV 597; *Gloria* RV 589
Sofia Madrigal and Orchestral Ensemble, S. Kralev (dir.)
GEGA NEW/CD GD 199
- 1998/23* Concerti per violoncello RV 400, RV 401, RV 405, RV 415, RV 417, RV 419, RV 423
R. Dieltiens (violoncello, violoncello piccolo: RV 405, RV 415), Ensemble Explorations
HARMONIA MUNDI FRANCE/CD HMC 901655
- 1998/24* «Concert for the Prince of Poland»: Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per violino *con altro violino, per eco* RV 552, Concerto *con molti strumenti* RV 558; Sinfonia per archi RV 149. Concerti per violino *La tempesta di mare* Op. VIII n° 5, *Il piacere* Op. VIII n° 6
The Academy of Ancient Music, A. Manze (violino e dir.)
HARMONIA MUNDI USA/CD HMU 907230
- 1998/25 6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale); Concerto per 2 flauti traversi RV 533
J. See (flauto traverso), S. Schultz (II flauto traverso: RV 533), Philharmonia Baroque Orchestra, N. Mc Gegan (dir.)
HARMONIA MUNDI USA/CD HMX 290 5193
- 1998/26* Cantate per soprano *Amor hai vinto* RV 651, *La farfalletta s'aggira al lume* RV 660, *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667, *All'ombra di sospetto* RV 678, *Lungi dal vago volto* RV 680
R. Wong (sopranista), L. Miller (flauto traverso), E. Blumenstock (violino), P. Hale (violoncello), M. Dollendorf (fagotto), L. Burman-Hall (clavicembalo)
HELICON RECORDS/CD HE 1019
- 1998/27* Concerti *con molti strumenti* RV 574, *Funebre* RV 579, *per la solennità di San Lorenzo* RV 562, RV 555, RV 566; Concerto per 2 trombe RV 781; Concerto da camera RV 97

- The King's Consort, R. King (dir.)
HYPERION/CD CDA 67073
- 1998/28* *Juditha triumphans* RV 644
A. Murray (Juditha/mezzosoprano), M.C. Kiehr (Vagaus/soprano), S. Bickley (Holofernes/mezzosoprano), S. Connolly (Abra/mezzosoprano), J. Rigby (Ozias/mezzosoprano), The King's Consort Orchestra and Choir, R. King (dir.)
HYPERION/2CD CDA 67281
- 1998/29 Concerto Op. III n° 10
Polish Chamber Orchestra, J. Stanienda (dir.)
LINN RECORDS/CD HON LINN 1
(+ Bach, Bartok, Elgar, Mozart)
- 1998/30 Trascrizione per armonica: Concerto per liuto RV 93 (II movimento)
Wiener Glass Harmonica Duo
LOTUS RECORDS/CD 9413
(+ Grieg, Mozart, Müller, Reichardt, Röllig, Satie, Schnittbaur)
- 1998/31 Concerto per violino e violoncello *Il Proteo o sia il mondo al rovescio*
RV 544
G. Kneller (violino), A. Nikitin (violoncello), Leningrad Philharmonic Orchestra, M. Jansons (dir.)
MELODYA/CD 74321 59476-2
(+ Bach, Cherubini)
- 1998/32 Concerti da camera RV 88, RV 89, *Il gardellino* RV 90, RV 91, RV 96, RV 99, RV 107
Nicolaus Esterházy Sinfonia, B. Drahos (flauto traverso e dir.)
NAXOS 8.55 3365
- 1998/33 Concerto per oboe RV 461
G. Mattes (oboe), Ensemble La Partita
NOVALIS/CD 150 141-2
(+ Albinoni, Corelli, A. Marcello)
- 1998/34* *Gloria* RV 589; *Magnificat* RV 611; Concerto per archi RV 128; Concerto per 2 trombe RV 781
D. York, P. Biccire (soprani), S. Mingardo (contralto), Akademia, Concerto Italiano, R. Alessandrini (dir.)
OPUS 111/CD OPS 30-195
- 1998/35* «Double concertos»: Concerto per violino *in due cori Per la Ss.ma Assunzione di M.V.* RV 582; Concerti per 2 violini RV 521, RV 523, RV 535, *con altro violino per eco* RV 552; Concerto per violino e organo RV 541
C. Buccarella, A. Perez, M. Sirbu (violino), M.T. Garatti (organo), I Musici
PHILIPS/CD 454 441-2

- 1998/36 Aria *Se il cor guerriero* (Tito Manlio I.3)
D. Hvorostovsky (baritono), Academy of St. Martin in the Fields, N. Marriner (dir)
PHILIPS 456 543-2
(+ Caccini, Caldara, Carissimi, Cesti, Durante, Giordani, Gluck, Händel, A. Scarlatti)
- 1998/37 Concerti per violoncello RV 408, RV 413, RV 416, RV 418, RV 419; Concerto per violino e violoncello RV 547
O. Harnoy (violoncello), Toronto Chamber Orchestra, P. Robinson (dir.)
RCA «Victor»/CD 09026 68228-2
- 1998/38 Concerto Op. III n° 10
S. Mintz, G. Shaham, M. Vengerov, M. Breuer (violino), Israel Philharmonic Orchestra, Z. Mehta (dir.)
RCA «Victor»/2CD 09026 68768-2
(+ Bach, Brahms, Halvorsen, Mozart, Weber)
- 1998/39 Concerto per 2 violini (non identificato); Sinfonia per archi RV 116; Sonata a tre Op. I n° 1
J. Shröder, S. Ritchie (violino), J. Griffin (viola), M. Lutzke (violoncello), M. Willems (contrabbasso) A. Fuller (clavicembalo)
RÉFÉRENCE RECORDINGS/CD RR 23-CD
(+ Bach)
- 1998/40 Sonata per flauto e fagotto RV 86; Concerto da camera RV 100
E. Caroli (flauto), L. Caroli (oboe), P. Frezzato (fagotto), L. Kawecka (clavicembalo)
SIPARIO DISCHI/CD CS42C
(+ Besozzi, Locatelli, G.B. Sammartini, Vinci)
- 1998/41 Trascrizioni per chitarra: Concerto per liuto RV 93; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Trii per violino e liuto RV 82, RV 85; Sonata Op. XIII n° 3 (estratti)(di Chédeville attribuita a Vivaldi)
R. Porrioni (chitarra), Ensemble Duomo
SIPARIO DISCHI/CD CS43C
- 1998/42* *Stabat Mater* RV 621
H. Ledroit (controttenore), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (dir.)
SOLSTICE/CD SOCD 160
(+ Cesti, Händel, Jommelli, A. Scarlatti)
- 1998/43* Concerti per archi RV 133, RV 134, RV 145, RV 150, RV 153, RV 156, RV 157; Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro* RV 169; Sonata a quattro *Al Santo Sepolcro* RV 130
Insieme Strumentale di Roma, G. Sasso (dir.)
STRADIVARIUS/CD STR 33520

- 1998/44 Concerto Op. III n° 11; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540; Concerto per violino e organo RV 542; Concerto «con molti strumenti» RV 558; Concerto da camera RV 108
V. Hudecek (violino), J. Stivin (flauto diritto), L. Brabec (chitarra), Janacek Chamber Orchestra, Prague Chamber Orchestra, G. Deloger (dir.)
SUPRAPHON/CD SUP 3023
- 1998/45 *La cetra* Op. IX (integrale)
I Filarmonici, A. Martini (violino e dir.)
TACTUS/2CD TC 6722 34/5
- 1998/46 Trascrizione per strumenti jazz: *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4
Loussier Trio
TELARC/CD 83417
- 1998/47 Sonate a tre Op. I (integrale)
Ensemble Mensa Sonora, J. Maillet (violino e dir.)
(PIERRE) VERANY/2CD PV 79021/22
- 1998/48* *L'estro armonico* Op. III (integrale)
Europa Galante, F. Biondi (violino e dir.)
VIRGIN «Veritas»/CD 7243 5 45315 2 1

II. PRÉCISIONS

- 1994/40* Sonate per violino Op. II (integrale)
F. Cipriani (violino), A. Fantinuoli (violoncello); A. Frigé (clavicembalo),
U. Nastrucci (tiorba)
CANTUS/2CD C 9608/9

III. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Curieuse année, en vérité, pour la musique vivaldienne, qui reste un phénomène à part dans la production courante consacrée aux musiciens du *Settecento* italien. Fleuron incontournable, mais aussi produit à priori de grande consommation, son destin souffre plus directement que les autres des lois d'un marché qui doute. En effet, le répertoire sacré n'est plus une découverte. La musique instrumentale a été presque totalement réenregistrée sur instruments anciens. L'exhumation des opéras est lourde financièrement et la réputation du *Prete Rosso* problématique dans ce domaine. Enfin, les interprétations turbulentes des jeunes impétueux, hier encore à la mode, n'étonnent plus. Les éditeurs s'interrogent, et les réalisations discographiques s'en font l'écho. Le *Premio internazionale del disco Antonio Vivaldi* n'a, du reste, pas été décerné cette année, aucune réalisation n'ayant fait l'unanimité du jury.

La musique de chambre serait même absente de ce commentaire, si Fabrizio Cipriani n'avait pas eu l'heureuse idée de confier à son nouvel éditeur espagnol Cantus les épreuves de son enregistrement intégral des *Sonate per violino* Op. II, parues en 1993 en Italie dans une gravure laide, distordue et réverbérée (1994/40). Il reparait aujourd'hui embelli par une image sonore soigneusement toilettée et retravaillée, donnant aux célèbres pages du jeune Vivaldi une référence inattendue. Quelques tics hérités d'une collaboration longtemps assidue avec Biondi, comme la cadence stylistiquement fantaisiste de la *Gavotte* de la n° 9, peuvent irriter, mais l'approche épouse assez volontiers le texte écrit, servi par un archet chantant, élégant et fin, une ornementation qui charme, et surtout un phrasé délicatement ourlé et des tempos tranquilles.

La transition est aisée, pour aborder la musique concertante, car L'Europa Galante se penche précisément sur *L'estro armonico* (1998/48), tâche redoutable pour Fabio Biondi, mais aussi épreuve redoutée pour les pourfendeurs d'approches iconoclastes. De bons moments, comme le *Larghetto e spiritoso* du n° 8, sorte de duo d'amour d'opéra avec ses vagues expressives sur balancement de luth, ou l'*Adagio* et le premier *Allegro* du n° 7, aux plans dynamiques très étudiés, comme la course poursuite entre les deux solistes abordant l'*Allegro* initial du n° 11. Exemples parmi d'autres. Perplexité en revanche, devant certaines libertés outrancières, comme ces curieux pizzicati non écrits dans le n° 12, et surtout devant le *Larghetto* du n° 10, dont Vivaldi a pris la peine d'écrire de toute pièce les vingt-deux mesures d'accords arpégés, et que Biondi métamorphose sans vergogne. Interprétation bien audacieuse aussi des *Quattro stagioni* par le Freiburger Barockorchester (1998/15) bardé de la basse continue hypertrophiée que constitue le Harp Consort, qui offre à l'accompagnement une palette dynamique et chromatique inouïes, pour peindre les décors des diverses scènes, dans lesquelles chaque instrument est distribué suivant la convention dont la tradition l'a chargé – la harpe exprimant le plaisir, le regale, l'effroi, etc. –. L'espace sonore est exalté par le mélange exotique des instruments nobles et populaires. Vivaldi, certes, n'en demandait pas tant. Les puristes boudent, mais le mélomane friand de sensations rares goûtera sans réticence au fruit un peu vénéneux, d'autant que le violon de van der Goltz, virtuose et chaleureux, chante avec conviction. Peu d'enregistrements convaincants, parmi les *Concerti* non édités à Amsterdam. La prestation la plus prometteuse vient d'Italie. Giorgio Sasso, à la tête de jeunes Romains ambitieux, s'attaque au répertoire ingrat, car galvaudé, des oeuvres pour orchestre à cordes (1998/43).

Quelques années encore pour affiner une pâte un peu grumeleuse par instants, et les pupitres d'archets baroques seront dignes de leur chef, vivaldien analytique de belle facture. L'élan rythmique, la transparence des plans, la conduite ferme dès le premier *tutti* du RV 134 sont exemplaires, comme la poésie dans l'introduction du RV 156, avec des violons qui chantent, et des phrasés précis dans le *Finale*. Décortiquer les options proposées par Sasso est un plaisir. Attendons avec intérêt ses prochains enregistrements dans les années à venir. Rescapés solitaires dans cette sélection, de la grande époque des archets modernes, I Musici séduisent toujours par une plénitude sonore somptueuse (1998/35). Ils offrent la première gravure du *Concerto per 2 violini* RV 521 de Dresde, document précieux. Le reste de la sélection est choisi parmi leurs oeuvres fétiches, gravées déjà trois décennies auparavant. Saisissons cette opportunité pour regretter une distribution désormais confidentielle des gravures de cet ensemble mythique. Autre bonheur: l'excellent récital consacré par Roel Dieltiens au violoncelle concertant (1998/23), avec une approche intéressante des rares *Concerti* conservés à Wiesendheit RV 405, RV 423 et le présumé apocryphe RV 415, dont la fugue nourrissant les ritournelles du *Finale* est, il est vrai, bien peu vivaldienne. Les doutes quant à l'authenticité grandissent encore, si l'on suit les arguments de Dieltiens, qui justifie l'usage d'un violoncelle piccolo, fréquemment employé en Allemagne, mais méconnu en Italie, pour le RV 415, mais aussi le RV 405, seule solution historiquement compatible, d'après lui, avec la date de composition présumée (avant 1709). L'emploi du pouce, indispensable pour jouer toutes les notes sur le violoncelle de taille normale, n'étant pas encore d'usage à cette période. Ce qui laisserait supposer que le RV 415, mais aussi le RV 405, remonteraient à un compositeur allemand, dont l'identité reste à déterminer. Authenticité garantie, en revanche, avec les oeuvres choisies par Andrew Manze, pour reconstituer le concert du 21 mars 1740 à la Pietà, en l'honneur du prince électeur de Saxe Friedrich Christian (1998/24). Il manque naturellement la *Serenata Il mopso* de Gennaro d'Alessandro, aujourd'hui égarée. Manze, avec un brin d'audace, aurait pu restituer l'équilibre du programme original en gravant, à la place des *Concerti* Op. VIII n° 5 et 6, les deux *Cantate per soprano e strumenti* RV 678 et RV 681, témoignages convaincants du style tardif de Vivaldi. Deux réussites charmantes: le RV 552 avec violon(s) en écho, animé par un duel effronté entre les deux protagonistes, théâtraux à souhait, et le *Largo* du *Concerto per viola d'amore e liuto* RV 540, submergé par le chant de la viole à l'ornementation éperdue, qui résonne comme un adieu à sa cruelle Venise du vieux Don

Antonio. La *Sinfonia* RV 149 et le RV 558 *con molti strumenti* restent plus fades. Lecture juteuse, par contre, de certains *Concerti per fiati*, par le prolifique Robert King, bénéficiant d'une prestation splendide de valeureux cornistes. Le RV 574 et le remarquable RV 97 trouvent ici une référence. Le violon de Wallfisch, au son petit et sobre, ne fait pas oublier la virtuosité conquérante de Blumenstock dans le RV 562, où Mc Gegan, pour combler la partie incomplète du troisième *solo* du premier *Allegro*, choisissait une belle improvisation à l'orgue, tandis que King meuble maigrement les manques avec quelques archets et un clavecin. Dommage (1998/27).

King, encore lui, offre au répertoire sacré la meilleure réalisation de l'année, avec une *Juditha triumphans* RV 644 de belle facture (1998/28), où la Judith d'Ann Murray, mi-ange, mi-démon, sensuelle (*Quo Patriae me ducit amore*), fragile (*Quanto magis generosa*), ambiguë (*Veni, veni, me sequere fida*), tragique et habitée (*In somno profundo*) subjugue, enserre dans ses filets sucrés mais solidement tissés un Holopherne qui, naturellement... en perd la tête. Le reste de la distribution ne démerite en rien. En particulier Maria Cristina Kiehr, Vagaus délicieux, léger et agile, à l'émission bien droite, mais au métal plus terne, il est vrai, que la souple Elly Ameling dans la version célèbre de Negri, vivaldien historique qui vient de nous quitter, et auquel nous tenons à rendre un affectueux hommage. Si King se fourvoie dans la reconstitution de la *Sinfonia* introductive aujourd'hui perdue, et dans le choix de certains airs, mélangeant des versions successives de l'oratorio, il convainc par la richesse de l'instrumentarium, d'un foisonnant exotisme. Mieux que Negri, il retient les *tempi*, épousant le texte en des phrasés précis et cohérents. La meilleure version actuelle. Enthousiasme mesuré, en revanche, pour certains choix d'Alessandrini (1998/34), qui aborde la version tardive du *Magnificat* RV 611 et le *Gloria* RV 589. Dans la mesure où le Concerto Italiano, les voix solistes et le chœur Akademia sont irréprochables, on regrette d'autant plus ces contrastes appuyés entre les mouvements qui nuisent au naturel de l'écoute; dans le *Gloria* surtout, où l'empressement du *Gloria in excelsis Deo* initial, du *Domine Fili unigenite* ou du *Suscipe deprecationem nostram* relèvent, semble-t-il, d'un pur arbitraire esthétique, que nous laisserons à l'appréciation de chacun. Signalons par ailleurs l'hommage rendu au contre-ténor Henri Ledroit, disparu il y a quelques années, dont la voix enchanteresse miraculeusement captée sur le vif, un soir de grâce de la Grande Ecurie de Malgoire, sert avec humanité le *Stabat Mater* RV 621 (1998/42). Un des plus beaux, avec ceux d'Andreas Scholl, James Bowman, Gérard Lesne et naturellement Aafje Heynis. Le

Cujus animam bouleverse, exprimé par une voix longue, ronde et sensible, pénétrante comme le glaive transperçant le corps du Christ, portée par l'accompagnement subtil des archets, dans un saisissant climat d'affliction. Jolie prestation vocale également de Karina Gauvin (1998/4), soprano souple et agile, dosant habilement les nuances, du *legato* sensible et diaphane aux inflexions plus charnelles dans les passages colorés, dans deux *Mottetti*, le *Sum in medio tempestatum* RV 632 connaissant sa première gravure discographique, et le *Laudate pueri Dominum* RV 600, où elle fait jeu égal avec Lynn Dawson dans la version Malgoire.

La musique vocale profane, une fois n'est pas coutume, est copieusement honorée par quatre programmes incluant tout ou partiellement des *Cantate da camera*. Oublions vite sans regret la prestation présomptueuse du sopraniste américain Wong (1998/26), aux moyens vocaux des plus modestes. Celle de Lazzara (1998/20), contre-ténor au timbre chaud, spécialement dans le registre grave, mais à l'intonation défaillante parfois dans les récitatifs est plus sympathique, mais trop inégale pour la recommander. Son exhumation de la *Cantata* RV 686, qui réapparaît au catalogue après cinquante-cinq ans, présente cependant un intérêt documentaire appréciable. La grande déception vient surtout du soprano Roberta Invernizzi (1998/1-2), dont l'intégrale juste ébauchée ne tient guère les promesses espérées. Que s'est-il passé? Pourquoi cette voix enthousiasmante si souvent, sensuelle, théâtrale, volcanique, se fourvoie-t-elle dans un répertoire qui, à priori, épouse parfaitement sa personnalité? C'est peut-être Sardelli, maître d'oeuvre de l'intégrale concurrente, qui nous donne la solution en confiant à des chanteuses différentes les oeuvres taillées à la mesure de leur tempérament et de leurs facilités techniques. L'appétit d'Invernizzi la dessert. Dans les passages pyrotechniques en extrême aigü, le péril la guette. Elle peine, surcharge les *affetti* pour compenser les manques, oubliant même par instant la moindre distinction. Quand elle se ressaisit, certains passages restituent une émotion intacte. Rares moments. Superbe consolation que *Cessate, omai cessate* RV 684, magnifiée par l'urgence de la voix exceptionnelle d'Anne Sofie von Otter (1998/14), qui associe, comme le dit Roger Tellart, la fureur autodestructrice aux attraits d'un belcantisme décidément inimitable, jusque dans l'égarément. Inclassable, envoûtante, irremplaçable, la *diva* nous captive juste assez pour nous laisser frustrés de la découvrir si rarement dans la musique du *Prete Rosso*.

Ambitieux enfants d'Albion qui osent s'attaquer pour la seconde fois à *Ottone in villa* RV 729, premières armes de Vivaldi dans le

domaine de l'*opera seria* (1998/12). Quel dommage qu' Hickox n'ait pu préserver la flamme qui illuminait Adrian Chandler, lors de la mémorable version de concert londonienne de 1995. Si la restitution musicologique du matériel présente quelques défauts, ce qui manque surtout ici est le ton de la malicieuse provocation dont se nourrit le livret sulfureux de Lalli, petit chef-d'oeuvre d'ambiguïté. Si Susan Gritton, Cleonilla indécise et perverse, domine le plateau, seules Sophie Daneman, Tullia jeune et fraîche et Nancy Argenta, bien timbrée mais maîtrisant de justesse certaines vocalises méritent une mention honorable. L'intonation de Monica Groop, aux graves mal gérés, modeste Ottone, et le manque de caractère du Decio du redoutable Mark Padmore sont les points faibles de la distribution. Le Collegium Musicum 90 a de belles inspirations, et le *continuo* dépouillé avec seulement le violoncelle et le clavecin anime efficacement les récitatifs. Une acceptable version d'attente, qui permet de passer aux oubliettes l'irritante lecture de Colusso chez Bongiovanni. Mais nous sommes loin encore de l'exhumation idéale dont nous rêvons, d'un opéra de Vivaldi.

INDICE

Livia Pancino, <i>Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. IV: «Dorilla in Tempe»; «Farnace»</i>	5
<i>Vivaldi's Operas: Their Librettos and Scores Compared. IV: "Dorilla in Tempe"; "Farnace" (Summary)</i>	57
Bella Brover-Lubovsky, <i>Vivaldi and Contemporary German Music Theory</i>	59
<i>Vivaldi e la teoria musicale tedesca del suo tempo (Sommario)</i>	82
Jean Cassignol et Anne Napolitano-Dardenne, <i>Le Concerto RV 312 est-il le quatrième «Con^o P Flautino Del Viualdi»?</i>	83
<i>Is the Concerto RV 312 the fourth "Con^o P Flautino Del Viualdi"? (Summary)</i>	110
Michael Talbot, <i>A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds</i>	111
<i>Una nuova sonata per violino di Vivaldi e altri recenti ritrovamenti (Sommario)</i>	132
Miscellany (M. Talbot)	135
Miscellanea (M. Talbot)	140
Discographie Vivaldi n° 20 - 1998 (R.-C. Travers)	145