

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

3

1982

RICORDI

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

**BOLLETTINO  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**3**

**1982**

**RICORDI**

IMPROVVISAZIONE  
E STUDI  
VIVALDIANI

IMPROVVISAZIONE  
E STUDI  
VIVALDIANI

© 1982 by G. RICORDI & C. s.p.a - Milano

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

## A Vivaldi Discovery at the Conservatorio

« Benedetto Marcello »

Michael Talbot

It is well known that the Civico Museo Correr of Venice once held a large number of musical manuscripts originating from the Ospedale della Pietà (the so-called « Fondo Esposti »), since items from this collection were listed, among others from the Cicogna and Fantoni bequests, in a published catalogue of 1914.<sup>1</sup> In 1939 the Martinengo and Carminati collections of the Museo Correr, together with a large group of manuscripts described as « fondo Esposti e provenienze diverse », were transferred to the Conservatorio (then « Civico Liceo Musicale ») « Benedetto Marcello ». A typewritten inventory, copies of which can be consulted in both the Museo Correr and the Conservatorio, was drawn up;<sup>2</sup> it begins with the Martinengo and Carminati collections, listed exactly in conformity with the printed catalogue except that the *buste* are now numbered respectively 1-8 and 9-15 instead of indicating the highest and lowest numbers of the items they contain. Thus the final *busta* of the Martinengo collection, formerly called B. 161-196, has become B. 8, while B. 73-93 of the Carminati collection is renamed B. 15.<sup>3</sup> BB. 16-43, subdivided into 157 *numeri*, and contains the Esposti and « provenienze diverse » works. Several of these « numbers » are the equivalent of Martinengo or Carminati *buste*, as they are in turn subdivided into several independent manuscripts. A remarkable fact now becomes apparent: the printed catalogue lists only the first 97 numbers (up to Furlanetto's oratorio *Jonathas*), so that the remaining 60 numbers are quite unknown to the world at large.<sup>4</sup>

But that is not all. On 22nd April 1940 a second instalment of Esposti manuscripts, interspersed with three *buste* of Fantoni items, was transferred to the Conservatorio.<sup>5</sup> These were recorded in a typewritten inventory designed as a sequel to the first.<sup>6</sup> Here the *buste* run from 44 to 129, the *numeri* from 1 to 771.<sup>7</sup> Except for those Fantoni items included in the printed catalogue all this material is unrecorded elsewhere.

When one considers that many volumes contain several dozen works, the richness of this virtually unexplored collection defies belief. All the *maestri di coro* of the Pietà from Francesco Gasparini to Giannagostino Perotti are represented, and the yield is especially high from the later years of Giovanni Porta (appointed on 24th

May 1726, departed in December 1737) onwards. Several of the remaining composers can be identified as instrumental teachers at the Pietà or masters resident (at least temporarily) in Venice to whom the Pietà had recourse during periods when the post of *maestro di coro* lay vacant.<sup>8</sup>

As one would expect from a working repertory, much of this music is preserved in the form of separate parts. These parts are collected into partbooks destined either for an individual singer or player, usually identified by name, or— in the case of some orchestral and choral parts — for a pool of performers, some of whose individual names may nevertheless appear when a given part is entrusted to one particular person.<sup>9</sup>

The full number of Vivaldi works preserved among these volumes will not be known for certain until they have been studied systematically. However, three volumes in addition to one already known were found, when I recently examined them, to contain music by him.<sup>10</sup> Like many other Esposti partbooks they were acquired by the Pietà already bound and ruled with staves — lacking, that is, only the notes. This important fact can be deduced from various factors: the regularity of the quiring; the fact that new compositions do not begin save by pure chance on a fresh quire; the presence of pen trials on the inside of the board covers; the fact that inserted slips are stitched to existing leaves instead of being « tipped in ».<sup>11</sup> The significance of this finding is that the order in which the works were copied — identical (except for omissions due to the particular nature of the respective volume) in all the partbooks under consideration — must indicate, with little deviation, the order in which works were successively added to the Pietà's repertory.<sup>12</sup> Using this fact, one can begin to establish the chronology within a given year by observing the position of compositions associated with a particular feast (e.g. a *Pange lingua* for Corpus Christi) or time of year (e.g. the four great Marian antiphons for the end of the canonical day, each with its prescribed season). Even the Vespers psalms (not, however, the Compline psalms, which occur in smaller numbers) can sometimes be allotted to a precise time of year, since the presence (singly, or in a cycle of psalms) of a *Laudate Dominum* (Ps. 116) in place of *Laudate pueri* (Ps. 112) indicates performance on Christmas Eve, while *Confitebor tibi, Domine* (Ps. 110); *Beatus vir* (Ps. 111) and *In exitu Israel* (Ps. 113) are specific to Sundays — including Easter Sunday, when we know that the Pietà held especially elaborate services. Finally, in our particular case, the chronology of the works as deduced from the manuscripts can be correlated with

the chronology of payment for compositions as recorded in the Pietà's *vacchette*, or ledgers, and subsequently copied into the *quaderni cassa*, where outgoings of a single kind (e.g. expenses of the Pietà's *coro*) are grouped together in a separate account.

All three partbooks contain compositions obtained during the interregnum occurring between the departure of Giovanni Porta and the appointment, on 21st August 1739, of his short-lived successor Gennaro D'Alessandro.<sup>13</sup> This is a period when several composers, including Vivaldi (who had not secured reappointment as *Maestro de' concerti* in the ballot of *ministri* held on 28th March 1738), came to the Pietà's aid — and were rewarded for it at the « going rate » of two sequins for a Magnificat or psalm setting, one sequin for an antiphon, motet or instrumental work. The first sign of an impending crisis comes in a resolution passed by the governors on 27th September 1737, in which it is decided that since the Pietà's own « scriptorium », comprising a number of the *figlie di coro*, cannot cope unaided with the work of copying all the available scores of the departing Porta, outside copyists will have to be employed.<sup>14</sup> This was followed on 28th November 1737 by a decision to order psalms, antiphons and motets from « Sig(n)ori Maestri, e Professori di credito, et abillita si in q(ue)sta Dominante che fuori ».<sup>15</sup>

These compositions were not slow to arrive. Let us turn to the *quaderni cassa* to find out the details.<sup>16</sup> In the table below the date of payment, composer, description of the compositions and the sum paid (in ducats of current money) are given. The equivalent amount in sequins (worth 22 *lire*) is appended in brackets, since it illustrates the pricing of individual compositions as described above.

1738

			d	g	s
20 Jan.	Maestro di Capella Paradies	Mottetti n.° nove, un'Antifona, et il Salmo Magnificat à versi	42	14	(12)
29 Mar.	Lampugnani	otto Motteti, e Miserere à Solo e ripieni <sup>17</sup>	42	14	(12)
21 Apr.	M.° Paradies	trè Salmi e due Antifone	28	9	(8)

24 Mar.	Gio. Porta Maestro di Capella	4 salmi et un moteto	31 23 (9)
14 Apr.	D. <sup>o</sup> Ant. <sup>o</sup> Viviani	Salmi Sei con Antifone, e sei Moteti <sup>18</sup>	74 12 (21)
19 Apr.	M. <sup>a</sup> Anna M. <sup>a</sup> e Giulia	composizioni aute <sup>19</sup>	10 16 (3)
27 May	D. <sup>no</sup> Ant. <sup>o</sup>	motteti 5, Concerti e sonate 9	50 0 (14)

With this information we can date with some precision the contents of the three partbooks.

Our first, B. 77 n. 357, is for viola and contains 45 compositions, four of which are incomplete since various leaves have been torn out.<sup>20</sup> It was copied out by two members of the scriptorium working in irregular alternation and occasionally adding details to each other's contribution. A third hand has added the name of a viola player to the left of most of the titles. These names include in addition to the familiar Lorenza, Maria and Candida (all described as « dalla viola » in the *Notatori*) two new names: Crestina and Camila.<sup>21</sup> A sixth name, Claudia, which is perhaps that of a later custodian of the volume, appears in a different hand on the front cover. Those of the compositions (especially motets) which feature a solo singer or player invariably quote her name in the title. The first item, a « Motetto Per Sig:<sup>ra</sup> Fortunata D: S: Domenico Paradies », belongs to around Christmas 1737, and the last, a *Nisi Dominus* of Vivaldi, can be dated with some confidence to Easter 1739, as we shall see.

B. 121 n. 712, copied by several hands, is described on its front cover as « Libro De Salmi del Sig:<sup>r</sup> M(aest)ro G: P: Detto Del Lauda Decimo. Alto Sig:<sup>ra</sup> Placida / Cantora. ». <sup>22</sup> It is for a choral contralto belonging, in the relatively few works « in due cori », to the first choir. Its 55 works stretch chronologically from Porta's ninth *Laetatus* (mid 1736?) to a *Te Deum* by one « D: Pietro », which must belong to the period immediately before Porpora's appointment as *maestro di coro* on 6th January 1742.

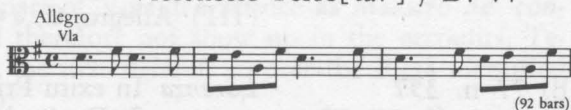
B. 105. n. 611, untitled, has an almost identical content except that it contains (in relevant cases) the alto part for the second choir and has lost its last 11 folios, as well as four earlier, so that it ends

with a *Laetatus* by Pietro Maria Leone [Cardena]; this is probably one of seven psalms for which the Pietà paid this obscure Sicilian on 17th July 1740, D'Alessandro's dismissal on 13th May 1740 having caused another interregnum.<sup>23</sup>

The time has come to list those works which are to be attributed to Vivaldi. The superscription (title) is transcribed in each case from the first volume cited.

B. 77 n. 357  
item 23, ff. 42r-43v  
(*G major*)

*Lorenza* Concerto: A Violino Chiaretta E  
Violoncello Terse[ta?] / D: V.<sup>24</sup>

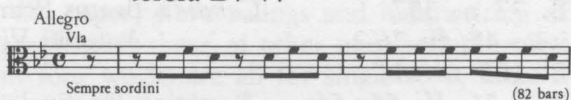


(II) Larghetto e Solté, 3/4 (47 bars)

(III) Allegro, « Tutti sempre pizzicati »,  
3/8 (138 bars)

B. 77 n. 357  
item 25, ff. 44v-46r  
(*B flat major*)

*Candida* Concerto Per Violoncello Per  
teresa D: V.



(II) Larghetto, « Sordini », C (23 bars)

(III) Allegro, 3/4 (146 bars)

B. 77 n. 357  
item 26, ff. 46r-47r  
(*D major*)

*Maria* Sinfonia D: V:



(II) Andante, 3/4 (49 bars)

(III) Minu(et)to, 3/8 (20-28 bars)

B. 77 n. 357  
item 27, ff. 47v-48v  
(*E minor*)

*Lorenza* Concerto Per Violoncello Per  
Teresa D: V:



(II) Andante, C (31 bars)

(III) Allegro molto, 3/8 (199 bars)

B. 77 n. 357  
 item 40, ff. 70r-71v  
 B. 105 n. 611  
 item 34, ff. 53r-53v  
 B. 121 n. 712  
 item 33, ff. 55v-56v<sup>25</sup>  
 (B flat major)

*Crestina* Confitebor Primo D: S: D:  
 Antonio Vivaldi



- (II) Adagio, C, « Sanctum » (11 bars)  
 leading to Andante (10 bars)  
 (III) Allegro, C, « Gloria » (40 bars)

X B. 77 n. 357  
 item 41, ff. 71v-72v  
 B. 105, n. 611  
 item 35, ff. 54r-55r  
 B. 121 n. 712  
 item 34, ff. 56v-57v

*Lorenza* In exitu Primo Pieno D:  
 S: D: Antonio Vivaldi

= RV 604 (autograph score: Torino,  
 Biblioteca Nazionale Universitaria  
 (I-Tn), Giordano 33, ff. 220-229)

B. 77 n. 357  
 item 45, ff. 76-?  
 B. 105 n. 611  
 item 36, ff. 55v-56r  
 B. 121 n. 712  
 item 35, ff. 58r-58v

*Candida* Beatus Primo D: S D:  
 Antonio Vivaldi

A version for single « coro » of RV  
 597 (autograph score: I-Tn, Foà 40,  
 ff. 155-185)<sup>26</sup>

B. 105 n. 611  
 item 37, ff. 56v-57v  
 B. 121 n. 712  
 item 36, ff. 59r-60r

Magnificat Primo D: S: D: Antonio  
 Vivaldi

= RV 611 (autograph score: I-Tn,  
 Giordano 35, ff. 89-112)<sup>27</sup>

As the reader may already suspect, I propose to equate Don Antonio Vivaldi, Domino Antonio, Don Antonio Vivaldi and D.V. There is good justification. D.V., standing presumably for « Don Vivaldi », appears in the titles of certain works indisputably by Vivaldi contained in the partbook for Anna Maria in the same collection (B. 55 n. 133); the case of Porta suggests that the Pietà's copyists liked to express familiarity by reducing the names of their *maestri* to initials. In regard to Viviani, it has first to be said that

the Pietà's confusion over the surnames of even its own *ministri* is notorious (does not its faithful organist Giacinto Pescetti appear in document after document as « Penetti »?), and we have no knowledge of any Viviani, secular priest and composer of both vocal and instrumental music, from Vivaldi's time. If there truly were a composer named Viviani from whom the Pietà acquired 29 compositions in 1739, why are some of them not present in our volumes under his name?

The four instrumental works, all hitherto unknown, are almost certainly not those referred to in the entry of 27th May 1739. They may belong to the last part of Vivaldi's service as *Maestro de' concerti* in early 1738, and therefore not show up in the accounts. Teresa is to my knowledge the first *figlia di coro* at the Pietà identified as a virtuoso of the cello.

The three psalms, of which the *Confitebor* is entirely new, comprise those for Sunday Vespers not already required also for weekday Vespers. Interestingly, they are the first group of compositions specifically for Sunday Vespers to be found in any of the three volumes. We may be able later to determine what the remaining two psalms were — as well, perhaps, as some of the motets and antiphons — by comparing the paper, stave rulings and handwriting of the *In exitu Israel* autograph with those of other manuscripts in Turin. Although the present four works are all for single *coro*, there is no need to exclude works « in due cori » from consideration, for the Venice volumes clearly demonstrate that works for one and two *cori* often belonged to the same cycle of five psalms plus Magnificat.<sup>28</sup> Further study may reveal that the single-choir version of the C major *Beatus* was in fact earlier than the one for two choirs, for the latter in certain parts shows signs of being « expanded » from a single-choir original. But whatever its past incarnations, it was delivered to the Pietà as an ostensibly new work like its companions. We may have in these three psalms and reworked Magnificat (with whatever Turin works may later be added to them) Vivaldi's swan-song in the realm of sacred vocal music.

<sup>1</sup> *Bollettino dell'Associazione dei Musicologi Italiani (Sezione Italiana della Società Internazionale di Musica)*, Anno 1914, Serie VI, II Puntata. *Catalogo delle opere musicali ... esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia*. Città di Venezia. Museo Correr. Zerbini e Fresching, Parma 1914, pp. 69-161.

<sup>2</sup> *Elenco dei manoscritti musicali di proprietà del Civico Museo Correr consegnati in deposito al Civico Liceo Musicale « Benedetto Marcello » il 12 ottobre 1939*.

<sup>3</sup> To date the library of the Conservatorio has not adopted the revised *busta* numbering for its Martinengo and Carminati (as opposed to Esposti) holdings.

<sup>4</sup> The library of the Conservatorio has begun the work of entering the « missing » Esposti works in its card index, but still has far to go.

<sup>5</sup> The Fantoni manuscripts are identified as BB. 76-79 (nn. 334-397) and B. 123 (nn. 732-757); however, it seems that some Esposti manuscripts (including B. 77 n. 357, discussed below) are included in the same *buste*.

<sup>6</sup> *Fondo di manoscritti musicali del Civico Museo Correr di Venezia dati in deposito al Liceo Musicale di Venezia « Benedetto Marcello » (continuazione)*.

<sup>7</sup> In the Correr copy of the typescript the *buste* are renamed *numeri*, and the *numeri*, *fascicoli*. The Conservatorio retains the original nomenclature, which, though describing less accurately how the manuscripts are actually stored, has the virtue of being consistent with the system adopted in the first inventory.

<sup>8</sup> It needs to be emphasized that the *maestro di coro* was expected to be the sole supplier of new vocal compositions to the Pietà's *coro*. Hence, when a vocal composition by some other man enters the Pietà's repertory, one may normally assume either that the appointment is unfilled or that the incumbent is absent or indisposed.

<sup>9</sup> A typical example of a « solo » partbook is B. 55 n. 133, designated for the celebrated Anna Maria and containing principal violin parts for several concertos by Vivaldi. This volume was discovered by Peter Ryom, who lists the Vivaldi works in it in *Les manuscrits de Vivaldi* (Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen 1977, *passim*) but provides little bibliographical information. To the second category belong B. 77 n. 357, B. 105 n. 611 and B. 121 n. 712, all discussed in detail below.

<sup>10</sup> See previous footnote.

<sup>11</sup> For its *coro* the Pietà periodically ordered « libri musicali » as well as « carta » from a paper merchant. I offer as a hypothesis that these « libri musicali » were not published books but music manuscript books of the kind described.

<sup>12</sup> I am currently preparing a study of the Pietà's repertoire in the period 1736-1742 based on these and other partbooks.

<sup>13</sup> The Pietà's *Notatori*, or minutes books, true to their erratic record in the rendering of names, invert surname and given name to produce the form « Alessandro Gennaro », which is belied by the present partbooks and by the published libretti of his secular vocal works. Perhaps « D'Alessandro » (« D: Alessandro », as it appears in the partbooks) was mistaken for « Don Alessandro »!

<sup>14</sup> Archivio di Stato di Venezia (ASV), *Ospedali e Luoghi Pii (Osp.)*, B. 692, Notatorio R, f. 4r (rubric: « Choro per copie Partiture »).

<sup>15</sup> *Ibid.*, f. 6v (rubric: « Osp(eda)le per Composititioni in Choro »).

<sup>16</sup> ASV, *Osp.*, Reg. 1006, opening 374, and Reg. 1009, opening 541. The three *vacchette* for the period March 1737 to September 1739 are lost, so most of the entries cannot be cross-checked there. I am very grateful to Gastone Vio for introducing me to the contents of these account books.

<sup>17</sup> The fact that the compositions as described ought to fetch only 10 sequins indicates what the partbooks (which contain also a sinfonia by Lam-pugnani) suggest: that the list of works is incomplete.

<sup>18</sup> The antiphons ought to total three to make up 21 sequins in all.

<sup>19</sup> These were presumably works acquired through the two *maestre di coro*, not their original compositions.

<sup>20</sup> There were originally 80 folios in ten quires. The seventh folio of the first quire, the first of the second quire and the last two of the tenth quire are lost.

<sup>21</sup> Camila, however, is named not at the head of the composition (item 44, ff. 75r-76v) but at the foot of the first page.

<sup>22</sup> The « tenth » *Lauda (Jerusalem)* in question is the twelfth item in the volume. When any *maestro* composed a series of works on the same text, each setting was distinguished by a number indicating its position in the sequence.

<sup>23</sup> ASV, *Osp.*, Reg. 1009, opening 541.

<sup>24</sup> The end of « Terse » and most of the « V » below it have been lost through cropping of the fore-edge of f. 42.

<sup>25</sup> The discrepancy in numbering between nn. 611 and 712 arises from the fact that item 28 in the first (a *Laudate Dominum 3:º* of Porta) is not included in the second.

<sup>26</sup> In the present version, for instance, the « Potens in terra », a choral section, is amalgamated with the opening « Beatus vir ».

<sup>27</sup> It is quite certain that the concordance is RV 611 and not RV 610, since the cue after the opening choral movement runs « Et exultavit Quia respexit Quia fecit Tacet ».

<sup>28</sup> For instance, Porta's ninth Vespers cycle has only its *Laudate pueri* in two *cori*; his tenth, only its *Laetatus*.

## Una scoperta vivaldiana nel Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia

L'articolo tratta di una serie di fondi (Martinengo, Carminati, Esposti: quest'ultimo proveniente dalla Pietà e parzialmente pubblicato in un catalogo del 1914), trasferiti nel 1939 dal Museo Correr al Conservatorio B. Marcello, ove la numerazione delle buste fu cambiata. Divenne evidente che 60 numeri non apparivano in quel catalogo, ed i pezzi erano così sconosciuti. Vi si aggiunge un secondo simile trasferimento del 1940 di mss. del fondo Esposti, elencati solo in un inventario dattiloscritto. Lo studioso sottolinea la profusione di opere di maestri di coro e di strumenti della Pietà contenutevi, specialmente dei primi anni 1730. La musica si trova per lo più in parti separate, in volumi *previamente rilegati*, fatto importante giacché l'ordine dei pezzi sarebbe quello del loro ingresso nel repertorio della Pietà. Questo, e la posizione delle opere riguardo alle feste annue, servirebbe da punto di partenza per stabilire una cronologia.

Non si conosce ancora quante opere di Vivaldi si trovino in questi fondi; lo studioso però dichiara di averne già trovate in tre volumi. Sono opere databili tra il 1737 (partenza di G. Porta) e il 1739 (nomina di D'Alessandro). Dopo aver descritto il modo in cui talune opere sono state copiate nei volumi, lo studioso dà un elenco delle composizioni attribuibili a V., che egli riconosce sotto i nomi di Don Antonio Vivaldi, Domino Antonio e D.V. (= Don Vivaldi), e giustifica l'identificazione di « Viviani » come un errore per « Vivaldi »: 1. la confusione di cognomi era pratica corrente alla Pietà; 2. non si conosce alcun Viviani, prete e compositore di musica e vocale e strumentale coetaneo di V. Lo studioso conclude con l'osservazione che questi tre salmi e il *Magnificat* rielaborato potrebbero essere il commiato di V. dalla musica sacra.

(*Riassunto di David N. Urman*)

## Deux catalogues d'opéras

Peter Ryom

Faisant suite à l'article publié dans le dernier numéro des *Informazioni e Studi Vivaldiani*, le présent exposé a pour but de présenter quelques autres inventaires d'opéras datant du XVIII<sup>e</sup> siècle. La motivation d'analyser les documents de cette catégorie et d'en communiquer les extraits relatifs à Vivaldi a déjà été développée dans le premier article. Aussi suffira-t-il, pour le présent article, de rappeler qu'il est question de sources d'informations qui forment pour ainsi dire le point de départ des recherches à effectuer dans le domaine du théâtre musical du maître vénitien.

\* \* \*

Avant d'entrer dans les détails relatifs aux documents dont il sera question ici, il convient d'avancer quelques observations rectificatives et complémentaires au sujet des catalogues de Bonlini et de Groppo.<sup>1</sup>

Ainsi qu'il est affirmé dans le premier article (p. 8), Bonlini annonça la publication d'une *Aggiunta* à son catalogue, projet qu'il n'a vraisemblablement pas réalisé. On a retrouvé, pourtant, au moins deux suppléments imprimés, dissemblables, qui communiquent des informations relatives à des oeuvres théâtrales représentées à Venise à la suite du dernier opéra inventorié. Le premier,<sup>2</sup> qui couvre les saisons *Di Primavera* et *D'Autunno* (1730) et, de l'*Anno 1731*, celles *D'Inverno* et *Di Primavera*, comporte la mention de 14 représentations, numérotées de 659 à 672. Il est de quatre pages non paginées. Le second,<sup>3</sup> intitulé *Aggiunta / Al Catalogo / DE' DRAMI*, reprend les mêmes 14 oeuvres et signale en plus 30 représentations situées entre la saison *D'Autunno* (1731) et celle *Di Primavera* de l'*Anno 1734*. Il comporte les pages 219 à 230, chiffres qui indiquent nettement — ainsi que la numérotation des oeuvres — que les suppléments furent destinés à compléter le catalogue originel, à la suite du n° 658 signalé à la page 218. (cf. le premier article p. 5).

Les dates des deux suppléments nous permettent de conclure qu'ils n'ont pas pu être publiés par les soins de Bonlini (qui mourut le 20 janvier 1731) ce qu'affirme en outre la citation, communiquée dans les deux documents en question, d'un « Drama Maritimo » intitulé *Venezia* de Benedetto Pasqualigo, dont la mention est faite « nel Catalogo per uniformarsi all'Idea del nostro Autore »; l'auteur

du catalogue principal, G. C. Bonlini, ne se serait guère exprimé en ces termes. Par contre, l'affirmation citée laisse supposer que la ou les personnes responsables des suppléments n'ont pas été étrangères à Bonlini, mais rien ne nous met dans la possibilité d'en identifier les noms.<sup>4</sup>

La présentation de ces suppléments n'est pas faite ici dans le seul but de répondre au désir d'être exhaustif. Les pages en question comportent en effet des informations relatives à plusieurs opéras qui se rapportent à la production théâtrale de Vivaldi. Pour compléter les extraits du catalogue de Bonlini il faut donc ajouter les informations suivantes.

### Premier supplément (1731) au catalogue de G.C. Bonlini

ANNO 1731.  
D'INVERNO.

*L'Odio Vinto dalla Costan.*

<i>za.</i>	663	
Teatro S. Angiolo.		128
Poesia Marchi.		0
Musica Vivaldi accomodata dal Galeaz- zi.		

Questo Drama fu accomodato in qualche parte da Bartolameo Vituri, per altro è l'Ar-  
tabano del 1718. e si rappresentò gli Inter-  
mezi Intitolati Melinda.

<i>Armida al Campo d'Egitto.</i>	666	
Teatro S. Margerita.		4
Poesia Palazzi.		0
Musica diversi.		0

Quest'è la stessa che si rappresentò l'anno  
1718., e si continuò gli Intermedj d'Ircano.

### Second supplément (1734) au catalogue de G.C. Bonlini

ANNO 1731.  
D'INVERNO.

p. 220

<i>L'Odio Vinto dalla Costanza.</i>	663	
Teatro S. Angelo.		128
Poesia Marchi.		0
Musica Vivaldi accomodata dal Galeazzi.		0

Questo Drama fù accomodato in qualche parte dal Vitturi: per altro è l'Artabano del 1718. e si trova con due diversi Frontispizj. E si rappresentò con gli Intermedj di Melinda.

<i>Armida al Campo d'Egitto.</i>	666	
Teatro S. Margherita.		4
Poesia Palazzi.		0
Musica diversi.		0

Quest'è la stessa, che si rappresentò l'anno 1718. e si continuarono gli Intermedj d'Ircano. p. 221

ANNO 1733.  
D'AUTUNNO p. 226  
p. 227

<i>Motexuma.</i>	694	
Teatro S. Angelo.		141
Poesia Girolamo Giusti.		3 p. 228
Musica Vivaldi.		15

ANNO 1734.  
D'INVERNO.

<i>Dorila in Tempe.</i>	698	
Teatro S. Angelo.		143
Poesia Luchini.		0
Musica Vivaldi.		0

Questo si fece del 1726. ed ora per ridurlo a piacere degli impresarj vi lavorò dietro il Vitturi.

<i>Olimpiade.</i>	699	
Teatro S. Angelo.		144
Poesia Metastasio.		12 p. 229
Musica Vivaldi.		16

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

\*

D'autre part, la reproduction des extraits du catalogue manuscrit de Groppo doit être complétée par les textes suivants, omis par erreur.

Les opéras n<sup>os</sup> 487 et 488 (cités dans le premier article à la p. 17) figurent sous la rubrique *D'AUTUNNO*, inscrite à la p. 173 du manuscrit. — Les informations relatives au n<sup>o</sup> 698, *Motezuma* (cité à la p. 22), s'achèvent par les lignes suivantes:

Li Comici poi di S. Luca cantarono gli seguenti  
Intermedj

*Drusilla Vedova Veneziana.*

*Il Turco Deluso.* questo non fu stampato.

Delli suddeti [sic] la Poesia è del Palazzi, e la Musica del  
Cordans.

\* \* \*

Les deux documents qui nous intéressent spécialement ici présentent plusieurs similitudes. Manuscrits, ils datent l'un et l'autre de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et aucun d'eux ne comporte une inscription quelconque destinée à en identifier l'auteur ou à en tracer l'origine. Celle-ci se perd dans l'obscurité.

Il serait toutefois inexact de conclure, en se fondant sur ces éléments, qu'il est question de deux sources d'informations à peu près identiques ou semblables. Bien au contraire, les deux auteurs inconnus paraissent avoir eu des intentions dissemblables en rédigeant leurs textes. Le plus ancien des deux catalogues, lequel se trouve à la *Biblioteca Nazionale Braidense* à Milan,<sup>5</sup> renferme ainsi de nombreuses informations d'ordre bibliographique, notamment au sujet des livrets, et d'ordre historique. L'auteur a de plus, à maintes occasions, ajouté ses propres commentaires et observations. Inversement, l'autre catalogue, déposé à la *Biblioteca Nazionale Marciana* à Venise,<sup>6</sup> et qui sans doute a été dressé dans le seul but de recenser les opéras produits sur les scènes de cette dernière ville, se borne à signaler, à l'égard des représentations individuelles, les informations les plus élémentaires. De cette différence de conception fondamentale suit naturellement que les deux textes n'ont pas la même valeur pour les recherches musicologiques.

Le manuscrit à Milan est un gros volume de 432 folios non numérotés et non paginés. Le titre, inscrit en tête de la première page, ne comprend que quelques mots, inscrits en majuscules: *Catalogo / De Drammi Musicali / Fatti in Venezia*. Ce texte est suivi, sans intermédiaire, des informations concernant la première oeuvre inventoriée: *Anno 1637 / D'Inverno / Andromeda N<sup>o</sup> 1*, etc. Le manuscrit renferme l'inventaire d'un total de 1.190 représentations scéniques dont les dernières sont celles de 1778, saison *D'Autunno*.

Cette dernière information, évidemment, permet de situer chronologiquement le manuscrit, mais à cela s'ajoute une autre observation qui peut concourir à en dater un peu plus exactement la formation. On aurait peut-être pu penser, à l'égard d'un document de ce genre, qu'il fût écrit progressivement, d'année en année, éventuellement pendant une période de plusieurs dizaines d'années. En l'occurrence, cette période n'a cependant pas dû être si considérable. En effet, l'auteur mentionne non seulement de nombreuses représentations antérieures, mais il signale aussi, très fréquemment, des mises en scène futures (voir, parmi les multiples exemples, les informations communiquées au n° 630). Ceci laisse supposer que l'auteur a dû disposer d'une vaste documentation lui permettant de rédiger ses textes, vraisemblablement pendant un laps de temps relativement bref. (Il convient de noter, sous ce rapport, que les informations communiquées ont parfois — ou peut-être même d'une manière générale — été empruntées aux catalogues de Groppo et d'Allacci, sources que l'auteur signale à plusieurs occasions.)

Quelle que soit la raison pour laquelle l'auteur n'a pas continué son manuscrit, il est certain qu'il l'a abandonné définitivement. Ceci est d'une certaine manière confirmé par le fait que le document comporte, à de très nombreux endroits, des inscriptions supplémentaires, ajoutées d'une autre main. La personne en question semble avoir révisé le texte original en y ajoutant des observations complémentaires. C'est, en plus, la même personne qui a écrit un petit supplément individuel au catalogue, contenu dans un manuscrit séparé.<sup>7</sup>

Les extraits suivants reproduisent tous les textes où le nom de Vivaldi a été trouvé. Il est question, naturellement en tout premier lieu, des descriptions relatives à ses propres opéras. Mais on trouvera aussi nombre de textes qui se rapportent aux oeuvres d'autres compositeurs (les numéros de celles-ci sont communiqués ci-après entre parenthèses).

Pour ce qui concerne la reproduction des textes, il faut signaler, enfin, qu'à l'instar des principes adoptés pour le premier article, la disposition en est conservée. Les doubles lettres, écrites normalement comme des lettres simples marquées d'un petit trait horizontal, et les abréviations désignées d'une manière analogue, sont reproduites en toutes lettres, les éléments ajoutés étant mis entre crochets.

**Catalogue manuscrit: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense**  
(Racc. Drammatica Corniani-Algarotti n° 6007)

Anno 1713

D'Autunno

*Orlando Furioso*

(N° 481)

Poesia del Dott:<sup>r</sup> Grazio Brac[c]ioli Ferra:<sup>se</sup>

Musica di Alberto Reitori [sic] Bolognese

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1713

p[er] Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 71

Questo Dram[m]a che fù recitato con

ap[p]lauso p[er] quaranta sere, si vedrà

ristampato nel seguente anno

1714, e riprodotto sù lo stesso Teatro

con mutaz:<sup>ne</sup> di aria [sic], e con la med:<sup>ma</sup>

Musica, e si vedrà ancora replicato

nell'anno 1727 nello stesso Teatro

col solo titolo di Orlando, e con la

Musica di D. Antonio Vivaldi [*rayé*: Bo]

Veneziano.

Anno 1714

D'Inverno

*Rodomonte Sdegnato*

(N° 483)

Poesia di Grazio Braccioli Ferra-

rese Dott:<sup>r</sup>

Musica di Michelangelo Gasparini

Luchese

Teatro S. Angiolo 1714 p[er] Marino

Rossetti in XII, di pag:<sup>e</sup> 72.

Detto 2da Impres:<sup>ne</sup> p[er] il Sud:<sup>to</sup> 1714

in XII, di pagine 71.

D'Autunno

*Orlando Finto Pazzo*

N° 486

Poesia del D:<sup>r</sup> Grazio Braccioli Ferrarese

Musica di Antonio Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1714

per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 72

Frontisp:<sup>o</sup> contornato da un Rame

*Orlando Furioso*

(N° 487)

Poesia del D:<sup>r</sup> Grazio Brac[c]ioli Ferrarese

Musica di Alberto Ristori Bolognese  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1714  
per Marino Rossetti, in XII, di pag.<sup>e</sup> 71  
Questo Dram[m]a fù rapp[rese]ntato con  
grande ap[p]lauso sù lo stesso Teatro  
nell'autunno dell'anno passato  
con arie diverse, e con Musica  
del Sud.<sup>to</sup> Ristori, e si vedrà ancor  
replicato nel Teatro Med.<sup>no</sup> nell'an[n]o  
1727 con il solo Titolo di Orlando  
e con Musica di Antonio Vivaldi  
Veneziano.

Anno 1715  
D'Inverno

*Nerone fatto Cesare*

Poesia di Matteo Noris Veneziano  
Musica di Autori diversi.

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1715  
per Marino Rossetti, in XII, di pag.<sup>e</sup> 72  
con giunta dop[p]o il fine.

Detto per il Sud.<sup>to</sup> 1715, in XII, di pag.<sup>e</sup> 7  
edizione diversa. Vedi dietro il Fron-  
tispizio impressi li Nomi degli au-  
tori della Musica delle arie del Dram-  
ma Sud.<sup>to</sup>

Questo Dram[m]a, ora molto cam-  
biato fù rapp[rese]ntato [*texte inséré*: sopra il  
Teatro di S. Salvatore] l'anno 1693  
con la Musica di Giacomo Antonio  
Bolognese

D'Autunno

N° 492

*Fede Tradita, e Vendicata*

Poesia dell'Ab.<sup>te</sup> Fran[ces]co Silvani Venez.<sup>no</sup>  
Musica di Fran[ces]co Gasparini Romano

Teatro S. Mosè. In Venezia 1715 p[er]  
Marino Rossetti, in XII, di pag.<sup>e</sup> 69

Questo Dram[m]a in parte variato  
si è veduto nell'anno 1704 sopra  
il Teatro di S. Cassiano con Mu-  
sica dello stesso Gasparini, e si ve-  
drà ancora rapp[rese]ntato nel Teatro

(N° 495)

di S. Angelo nell'an[n]o 1726 con  
altri cambiam:<sup>ti</sup>, e con Musica  
di D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano. Ve-  
di annotaz:<sup>ne</sup> al Rosbale del 1737, et  
alla Berenice del 1759.

Anno 1716  
D'Inverno

*Costanza Trionfante degl'*  
*Amori, e degl'Odj*

N° 499

Poesia di Antonio Marchi Venez:<sup>no</sup>

Musica di Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano [*ajouté d'une*  
*autre main*: maestro dei / concerti nel po  
ospitale della Pietà.]

Teatro S. Mosè. In Venezia 1716 per  
Carlo Buonarigo, in XII, di pag:<sup>e</sup> 60.

Detto diverso nel Frontisp:<sup>o</sup>, e senza De-  
dicatoria con varie mutazioni ma-  
nuscritte in carte bianche framischia-  
te nel Libretto, che non furono stam-  
pate.

Questo Dram[m]a si vedrà rep[p]licato  
con q[ua]lche cambiamento sù lo stesso

Teatro l'anno 1718 col titolo di Arta-  
bano Rè de Parti, e con Musica del Sud:<sup>to</sup>

Vivaldi. Poi fù recitato nel Teatro di  
S. Angiolo l'anno 1731 col titolo di  
Odio vinto dalla Costanza accomodato  
in parte nella Poesia di Bortolamio  
Vitturi Veneziano, e per la Musica di  
Antonio Gabeaz[z]i [sic] Bresciano.

D'Autunno

*Arsilda Regina di Ponto*

N° 502

Poesia di D[o]m[eni]co Lalli Napoletano

Musica di Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1716

per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 60

Detto edizione diversa. Vedi cam-  
biato il nome di un Cantante

nella pagina degl'Attori

[*ajouté d'une autre main*:  
Lo Scenario di Bernardo Canale.]

Anno 1717

D'Inverno

*Incoronazione di Dario*

N° 508

Poesia di Adriano Morselli Venez.<sup>no</sup>

Musica di Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1717

per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 57

con Figura, e con giunta di un'aria  
attaccata dop[p]o il fine.

Questo Drama ora in parte al-  
terato, fù recitato sopra lo stes-  
so Teatro p[ri]ma con il Med:<sup>mo</sup> ti-

tolo l'anno 1684 con Musica di

Domenico Freschi Vicentino, poi

con Musica dello stesso, nell'an[n]o

1685 col solo Titolo di Dario.

D'Autunno

*Tieteburga*

N° 511

Poesia di antonio M:<sup>a</sup> Luchini Veneziano

Musica di D. Antonio Vivaldi Veneziano.

Teatro S. Mosè. In Venezia 1717 p[er] Marino

Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 58.

Detta ristampata per il Sud:<sup>o</sup> in XII, di pag:<sup>e</sup> 58

e con la data dell'anno 1707 corsa p[er] errori

devendo star 1717.

Detta per il Sud:<sup>o</sup> 1717, in XII, di pag:<sup>e</sup> 58 diver-

sa nel Frontispizio [sic] dalle due Sud:<sup>te</sup> edizioni

Anno 1718

D'Inverno

*Artabano Rè dè Parti*

N° 521

Poesia di Antonio Marchi Veneziano.

Musica di D. Antonio Vivaldi Veneziano

Teatro S. Mosè. In Venezia 1718 p[er] Marino

Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 60.

Questo Dram[m]a col cambiamento di po-

che arie, è lo stesso che col Titolo di Costan-

za Trionfante degli Amori, e degli Odj. fù rap-

p[rese]ntato l'anno 1716 sul Teatro Med:<sup>mo</sup> con

Musica del Sudetto Vivaldi, e poi rep[p]licato

nell'anno 1731 nel Teatro di S. Angiolo col  
Titolo di Odio vinto dalla Costanza con Mu-  
sica dello stesso Vivaldi.

*Armida al Campo d'Egitto*

N° 525

Poesia di Giovanni Pallaz[z]i Veneziano  
Musica di D. Antonio Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Mosè. In Venezia 1718 p[er] Ma-  
rino Rossetti, in XII, di pagine 60.  
Questo Dram[m]a con qualche mutazione  
si vedrà rep[p]licato nel Teatro di S. Mal-  
gherita l'anno 1731. Musica del Sud:<sup>to</sup>  
Vedi annottaz:<sup>ne</sup> nel 1746.

Anno 1720  
Di Primavera

*Griselda*

(N° 542)

Poesia di Apostolo Zen [sic] Veneziano  
M:<sup>a</sup> di Giusep[p]e M:<sup>a</sup> Orlandini Bolog:<sup>se</sup>  
Teatro S. Samuele. In Venezia 1720  
per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 60  
Questo Dram[m]a reso presso che uni-  
versale alli Teatri d'Italia fù in  
q[ua]lche parte ora cambiato rapp[rese]ntato  
nel Teatro di S. Cassiano l'an[n]o 1701  
con Musica del giovine Ant:<sup>o</sup> Polarollo [sic]  
, e si vedrà rep[p]licato nell'an[n]o 1728  
sul Teatro Med:<sup>imo</sup> con Musica di  
Tomaso Albinoni, e nell'an[n]o 1735  
sopra quello di S. Samuele con Mu-  
sica di Antonio Vivaldi e nel 1751  
in quello di S. Cassiano Musica del  
Latilla.

[*ajouté d'une autre main*: Lo Scenario di  
Romualdo Mauro]

D'Autunno

*Verità in Cimento*

N° 545

Poesia di Giovanni Palaz[z]i Veneziano  
Musica di Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo In Venezia 1720  
per Marino Rossetti, in XII, di pag<sup>e</sup> 48.

[*ajouté d'une autre main*: Intermedi / L'Avaro Poesia di anonimo / Musica di Antonio Salvi. Venezia per il Rossetti / in XII di p. 20. / Lo Scenario del Dramma dè SS<sup>ri</sup> Giuseppe, e Domenico / Valeriani di Roma]

Anno 1721  
D'Inverno

*Filippo Rè di Macedonia*

N° 548

Poesia di Domenico Lalli Napoletano  
Musica di Ant:° Vivaldi, e di Giusep[p]e  
Boniventì Veneziani

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1721  
per Marino Rossetti, in XII, di pag:°  
48 con un'aria impressa nel fine.

[*ajouté d'une autre main*: Intermedi / (*texte rayé*) Melinda, e Tiburzio. Poesia, e Musica d'Incerti autori. / In Venezia per il Rossetti in XII di p. 22. / Lo Scenario venne eseguito dalli Fratelli Valeriani]

Anno 1725  
D'Autunno

*Inganno Trionfante in Amo:re*

N° 597

Poesia di Matteo Noris Veneziano  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Venez:mo  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1725  
per Marino Rossetti, in XII, di pag:° 60  
Questo Dram[m]a, benchè molto cambiato, è lo stesso, che quello rapp[rese]n-  
tato nell'an[n]o 1695 sopra il Teatro  
di S. Salvatore col Titolo di Lao-  
dicea, e Berenice, e con la Musica  
di Giacomo Antonio Perti Bolognese.

Anno 1726  
D'Inverno

*Cunegonda*

N° 602

Poesia del N. H. Z. [?] Agostin Co: Piovene Pat:° Ven:to  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1726  
per Marino Rossetti, in XII, di pag:° 56.  
Questo Dram[m]a con q[ua]lche varietà  
comparse sul Teatro di S. Cassiano

l'anno 1709 col Titolo di Principessa  
Fedele, e con Musica di Fran[ces]co Gasparini  
Romano.

*Fede tradita, e vendicata*

Poesia dell'Ab.<sup>te</sup> Fran[ces]co Silvani Venez.<sup>no</sup>

Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1726 p[er]

Marino Rossetti, in XII, di pag.<sup>e</sup> 48.

Questo Dram[m]a, ora alquanto variato  
, e ristretto comparve p[ri]ma nell'anno  
1704 sop.<sup>a</sup> il Teatro di S. Cassiano con  
Musica di Fran[ces]co Gasparini Romano  
poi nell'anno 1715 nel Teatro di S. Mo-  
sè con la Musica del Gasparini Med.<sup>mo</sup>  
nell'anno poi 1773 nel Teatro di S.  
Benedetto, e col solo Titolo di Ruimero  
si vidde riprodotto con la Musica  
di Gio: Bat[tis]ta Borghi Maestro in Or-  
visto, il Dram[m]a, Med.<sup>mo</sup> ma talmente  
ristretto, storpiato, e diforme, che si  
ricercano esatti confronti dè Libretti  
per riconoscerlo. Tale è il gusto corotto  
nella Nazione in adesso, che trasporta-  
ta dal piacere di pascer l'occhio nei  
Balli, e massime nelle Capriolle delle  
Ballerine, che non si più abbada all'  
Argom.<sup>to</sup> all'intreccio, et alle azioni dè  
Dram[m]i, e con audace non più usata  
franchezz]a, si alterano, e si deturpano  
le Opere degl'Autori più accreditati  
defonti, e viventi, perdendo loro què  
dovuti rispettosì riguardi, che gli sono  
per giustizia dovuti; poco più si ap-  
prezz]ano le fatiche de più proveti Ma-  
estri di Musica e non fà poco un Can-  
tante, se con l'abilità sua può con-  
cittarsi q[ua]lche attenzion dall'Udienza.

D'Autunno

*Dorilla in Tempe*

Poesia di Ant.<sup>o</sup> M.<sup>a</sup> Lucchini Veneziano

Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano

N° 604

N° 611

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1726 per  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 48.

Vedi un cartesino volante di Dedicat-  
toria di cui molti Libretti sono mancanti

Questo Dram[m]a si vedrà rep[p]licato nel

1734 Musica, e Teatro Sud:<sup>ti</sup>

[*ajouté d'une autre main*: Lo Scenario del pennello  
di Antonio Mauro]

Anno 1727

D'Inverno

*Farnace*

N° 619

Poesia di Ant:° M:<sup>a</sup> Lucchini Veneziano

Musica di D. Antonio Vivaldi Venez:<sup>no</sup>

T:° S. Angiolo. In Venezia 1726 p[er] Ma-  
rino Rossetti, in XII, di pag:° 57 per le  
recite del Carnovale.

Detto per il Sud.<sup>to</sup> vedi un'aria mutata  
a Carte 41.

Questo Dram[m]a, che è tessuto sul sog-  
getto di quello della pace Generosa

recitato nel 1700 con Musica di Ziani

Poesia dell'Ab:<sup>te</sup> Silvani si vedrà an-  
che rep[p]licato nello stesso Teatro di S.

Angiolo nell'autunno seguente, et in S.

Gio: Grisost:<sup>mo</sup> l'anno 1739 et in S. Be-  
netto l'anno 1776

[*ajouté d'une autre main, à la suite d'un texte rayé*:

Le Scene del Dramma furono / eseguite da Antonio Mauro]

D'Autunno

*Orlando*

N° 624

Poesia del D:<sup>r</sup> Grazio Braccioli Ferrarese

Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1727 per  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 60.

Questo Dram[m]a ora in parte riffero-

mato si vidde la p[ri]ma volta sù lo

stesso Teatro nell'anno 1713 con la

Musica di Alberto Ristori Bolognese

poi nell'anno seguente 1714 sul Teatro

Med:<sup>mo</sup> Musica del Sud:<sup>to</sup> Vivaldi

Poesia di Ant.<sup>o</sup> M.<sup>a</sup> Lucchini Veneziano

Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1727

Questo Dram[m]a poco ora variato

compare nel passato Carnevale

sul Teatro Med.<sup>mo</sup>, e con Musica del Sud.<sup>o</sup>

Vivaldi.

Vedasi annotaz.<sup>ne</sup> a quel luogo.

[*ajouté d'une autre main*: Le Scene d'invenzione, e di esecuzione di / Antonio Mauro]

Anno 1728

D'Inverno

### Griselda

(N° 630)

Poesia di Apostolo Zen Veneziano.

Musica di Tomaso Albinoni Veneziano

Teatro S. Cassiano. In Venezia 1728 p[er]

Andrea Rumiari, in XII, di pag.<sup>o</sup> 55.

Questo Dram[m]a compare p[er] la p[ri]ma

volta nel Sud.<sup>to</sup> Teatro l'anno 1701

con Musica di Ant.<sup>o</sup> Polarollo [sic] Brescia-

no; poi sul Teatro di S. Samuele l'an[n]o

1720 con Musica di Giusep[p]e M.<sup>a</sup> [*suit un nom rayé et illisible*]

Orlandini Bolognese. Si vedrà pure

rep[p]licato sù l'istesso Teatro di S. Sa-

muele l'anno 1735 con Musica di D.

Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano, e finalmente

sopra il Sud.<sup>to</sup> Teatro di S. Cassiano

nell'anno 1751 con Musica di Gae-

tano Latilla.

Il dottiss.<sup>mo</sup> Autore di q[ues]to Dram[m]a

[*en note*: Dramaturgia. Col 428]

universalm.<sup>te</sup> ap[p]laudito, si protestò di

sì riconoscer p[er] ius se non quello del 1701

dicendo pure lo stesso delle Edizioni

per tante rep[p]liche fattesi di altri suoi

Dram[m]i dop[p]o la p[ri]ma loro Comparsa

; e così può dirsi ancora dè Dram[m]i

del Sig.<sup>r</sup> Ab.<sup>te</sup> Pietro Metastasio soven-

te riproddotti sù le Venete Scene la-

sciando a Carico di coloro, che vù si fe-

cero, nè si fanno scrupolo alcuno di por mano a lor Modo nelle Opere dè più celebri Autori, nè si arroschiscono di farle correre travisate, e Mal concie

[ajouté d'une autre main: Le Scene di Bernardo Canal]

*Rosilena, ed Oronta*

N° 632

Poesia di Giovanni Palaz[z]i Veneziano

Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1728

per Ant:° Bortoli, in XII, di pag:° 58.

[ajouté d'une autre main: Le Scene d'invenzione di Antonio Mauro]

Anno 1731

D'Inverno

*Odio vinto dalla Costanza*

N° 665

Poesia di Ant:° Marchi Veneziano

Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano.

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1731 p[er] Carlo Buonarigo, in XII, di pag:° 48.

Detto ediz:° con il Frontisp:° diverso e senza la Dedicatoria.

Di q[ues]ta nè fù così imprudente il tenore

, e inconsiderate l'espressioni, che offesa

la Dama cui era diretta restò per li dilei

ricorrisi prescritto al Stampatore di le-

varla non solo dalli Libretti che te-

neva invenduti, ma di ristampare

il Frontisp:° onde il rispettabile Nome

della Dama Medes:<sup>ma</sup>, e perciò pochi Li-

bretti rimasero con la Dedicatoria, e

non è cosa facile il rinvenirne.

Questo Dram[m]a ora riformato da Bartolomeo Vitturi Venez:<sup>no</sup> si vidde rapp[rese]n-

tato l'anno 1716 col Titolo di Costanza

Trionfante degli Amori, e degli Odj, con

Musica del Sud:<sup>to</sup> Vivaldi nel Teatro di S.

Mosè, e l'anno 1718 nel Teatro Med:<sup>mo</sup>

e con Musica dello stesso Vivaldi col

Titolo di Artabano Rè dè Parti. Fù

anche ora regolata la Musica di Ant:°

Galez[z]i Veneziano.

[*suit un texte ajouté d'une autre main, partiellement annulé:*  
Intermedi / Melinda / In Venezia 1731, in XII, di p. 23 per  
Carlo Buonarigo. Poesia / e Musica d'Incerti. / Le Scene del  
Dramma furono inventate, e felicemente / con plauso eseguite  
da Antonio Mauro]

*Armida al Campo d'Egitto*

N° 668

Poesia Giovanni Palaz[z]i Veneziano.  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Malgherita. In Venezia 1731  
per Carlo Buonarigo, in XII, di pag:° 36  
Questo Dram[m]a / ora in parte variato /  
si vidde nell'anno 1718 sul Teatro di S.  
Mosè con Musica del Sud:° Vivaldi, e  
con Musica dello stesso si vedrà rep-  
plicato l'anno 1738 nel Teatro di S.  
Angiolo.

Vedi annotaz:° nel 1746

Anno 1733  
Di Primavera

*Motexuma*

N° 695

Poesia di Girolamo Giusti Veneziano  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1733 p[er]  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 6 [sic], con  
un cartesino d'arie cambiate dop[p]o  
il fine.

[*ajouté d'une autre main:* L'invenzione, e l'esecuzione delle  
Scene del... / Antonio Mauro]

Anno 1734  
D'Inverno

*Dorilla in Tempe*

N° 699

Poesia di Ant:° M:° Lucchini Veneziano  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1734 al  
Secolo delle Lettere, in XII, di pag:° 45 com-  
preso un'av[v]iso al Lettore in fine con  
Figura.

[*ajouté d'une autre main:* Le Scene di Antonio Mauro]

## Olimpiade

N° 700

Poesia dell'Ab:<sup>te</sup> Pietro Metastasio Romano  
Musica di D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia per Ma-  
rino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 72.

Questo ap[p]auditiss:<sup>mo</sup> Dram[m]a dello stesso  
suo Celebre inimitabile autor predileto  
si vedrà rep[p]licato per lo più sfigurato  
negli anni seguenti. Nell'anno 1738  
nel Teatro di S. Gio: Grisost:<sup>mo</sup> con Musica  
del Pergolese. Nell'anno 1745 Teatro S.  
Samuele con Musica di Fran[ces]co Pon-  
chini, ò Poncini, regolata in parte da  
Ignazio Fiorillo. Nel 1747 Teatro S.  
Mosè con Musica di Giusep[p]e Scolari  
Vicentino. Nel 1752 Teatro S. Cas[s]iano  
con Musica di Gaetano Labilla [sic]. Nel  
1760 Teatro S. Benedetto, con Musica  
di Gregorio Scirolli. Nel 1765 Teatro  
S. Cassiano con Musica di Ferdinando  
Bertoni. Nel 1767 Teatro S. Ben[ed]etto  
con Musica di trè Celebri Maestri di  
Capella. Nel 1775 Teatro Sud:<sup>to</sup> con  
Musica dell'Anfossi.

[*ajouté d'une autre main*: Le Scene d'invenzione, e di esecuzione  
/ di Antonio Mauro]

Anno 1735  
Di Primavera

## Griselda

N°710

Poesia di Apostolo Zen Veneziano.  
Musica di D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Samuele, In Venezia 1735  
per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 47  
Detta diversa Vedi sottoscriz:<sup>ne</sup> della  
Dedicatoria etc. [?]

Questo Dram[m]a fù rapp[rese]ntato l'anno  
1701 nel Teatro di S. Cassiano con  
Musica di Ant:<sup>o</sup> Polarollo Bresciano  
L'anno 1720 nel Teatro di S. Samuele  
con Musica di Giusep[p]e M:<sup>a</sup> Orlandini  
Bolognese; l'anno 1728 nel Teatro di S.

Cassiano con Musica di Tomaso Albinoni, e si vedrà rep[p]licato ancora l'an[n]o 1751, nel Teatro Med:<sup>mo</sup> con Musica di Gaetano Latilla.

[*un assez long texte, ajouté d'une autre main et inscrit à la suite du texte original cité, mentionne divers intermèdes etc.; le nom de Vivaldi n'y a pas été retrouvé*]

Anno 1737

D'Autunno

*Rosbale*

(N° 726)

Poesia d'Incerto Autore.

Musica di Nicolò Porpora Napoletano

Teatro S. Gio: Grisost:<sup>mo</sup>. In Venezia 1737

per Marino Rossetti, in XII, di pag:<sup>e</sup> 60

Questo Dram[m]a, che può dirsi un furto

impudente di debole audace penna, che

si tiene a ragione occulta può con

breve confronto ag[g]evolm:<sup>te</sup> ravisarsi

essere stato cavato, e in parte ricopiato

[( )variandone solo il scioglimento et il

fine) da quello che hà p[er] titolo la Fede

Tradita, e Vendicata. degno parto dell'

Ab:<sup>te</sup> Fran[ces]co Silvani Veneziano, e che

con q[ues]to legittimo Titolo fù rapp[rese]ntato

nell'anno 1704 sul Teatro di S. Cas-

siano con Musica di Fran[ces]co Gasparini

Romano l'anno 1715 nel Teatro di S.

Mosè con Musica dello stesso Gaspa-

rini, e nell'1726 sul Teatro di S. Angiolo

con Musica di D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi. Anche

nell'anno 1773. Si vedrà con equal in-

gannevole temerità riprodotto da

incognito Autore sul Teatro di S. Be-

nedetto con Musica di Gio: Bat[tis]ta Bor-

ghi, e col Titolo di Ricimiero. Vedi an[n]o 1741

Anno 1738

D'Inverno

*Oracolo in Messenia*

N° 730

Poesia di Apostolo Zen Veneziano.

Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1738 p[er]  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 70  
Questo Dram[m]a è lo stesso, alquanto  
però variato, che la Merope, la rep[p]lica  
della quale si vedono registrate sotto  
il Dram[m]a Med:<sup>mo</sup> nell'anno 1734.

[Il convient d'ajouter que le texte relatif au dernier opéra si-  
gnalé, le Merope, désigné par le numéro 701, mentionne l'Ora-  
colo in Messenia, mais ne comporte pas le nom de Vivaldi]

### Rosmira

N° 731

Poesia di Silvio Stampiglia Romano  
Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1738 p[er]  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 48.  
Questo Dram[m]a comparse la p[ri]ma  
volta sul Teatro di S. Gio: Grisost:<sup>mo</sup> l'an[n]o  
1708 con Musica di Ant.<sup>o</sup> Caldara  
e con il Titolo di Partenope. Poi sul  
Teatro Med.<sup>mo</sup> nel 1725 con Musica di  
Leonardo Vinci Napoletano, e col Ti-  
tolo di Rosmira Fedele. E nell'an[n]o  
1753 si vedrà col Titolo Med.<sup>mo</sup> sul Teatro  
di S. Samuele con la Musica di Gio-  
achino Cocchi. Le variazioni, e restriz:<sup>ni</sup>  
fatte nelle Sud:<sup>te</sup> Recite della Poesia  
furono prodotte dalla diversità  
dè tempi, del gusto, e delle stag[g]ioni nelle  
quali fù rapp[rese]ntato. La differenza poi  
del Titolo devesi attribuire alla paz[z]a  
pretensione di precedenza nelle Can-  
tanti, nel cuore delle quali trovasi  
una [mots rayés: leg[g]erez[z]a et un mot illisible; ajouté: voglia]  
inesauta di  
leg[g]erez[z]a, ed invidia.  
Il Dram[m]a per altro fù sempre, e uni-  
versalm:<sup>te</sup> applaudito.

### Armida, al Campo d'Egitto

N° 733

Poesia di Giovanni Palaz[z]i Veneziano  
Musica di D. Ant.<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1738 per

Marino Rossetti, in XII, di pag:° 47.  
Questo Dram[m]a fù rapp[rese]ntato l'anno  
1718 nel Teatro di S. Mosè con Musi-  
ca del Sud:°o Vivaldi. Poi nell'anno 1731  
nel Teatrino di S. Margarita [sic] con Mu-  
sica del Sud:°o Vivaldi benchè il Grop[p]o  
la attribuisca ad Autori Diversi.

[*en note*: Dramaturgia Coll 112]  
È così celebre, e noto l'insigne Poema  
della Gerusalem[m]e liberata parto sin-  
golare della felice penna di Torquato  
Tasso, che vi è da stupirsi, se per così  
dire innumerabili sono le composizioni  
Teatrali di più rinomati, et anche  
mediocri Poeti sul predetto sempre  
grato, et ap[p]laudito argomento.  
Vedi annottaz:°ne nel 1746.

Anno 1739  
D'Autunno

*Feraspe*

N° 741

Poesia dell'Ab:°e Fran[ces]co Silvani Veneziano  
Musica di D. Ant:° Vivaldi Veneziano  
Teatro S. Angiolo. In Venezia 1739 p[er]  
Marino Rossetti, in XII, di pag:° 60.  
Questo Dram[m]a, che ora comparisce  
per mano di Bortolamio Vetturi  
Veneziano, sotto altro Titolo altra  
Nazione, et altri Nomi dè Personagi  
si attribuisce all'Ab:°e Silvani in quan-  
to che conserva l'argomento gli ac-  
cidenti, l'intreccio, e in gran parte dè  
versi Med:°mi di quello che col Titolo di  
Innocenza Giustificata del sunomi-  
nato reputato Autore fù rappre[sen]tato  
l'anno 1699 nel Teatro di S. Salvatore  
con Musica del K:°e Benedetto Vinacese  
Bresciano, e con altro Titolo d'Innocen-  
za Difesa l'anno 1722, fù rip[p]rodotto  
nel Teatro di Sant'Angiolo con Musica  
di Fortunato Chelleri Milanese.  
Lo sfigurare le altrui composizioni

anche viventi gli Auttori, come si costuma og[gi]dì, ò proviene da ignoranza ò da una biasimevole temerità.

Anno 1746

D'Inverno

*Orlando Furioso*

(N° 806)

Poesia del D:<sup>r</sup> Grazio Braccioli Ferrarese

Musica di Varj Autori.

Teatro S. Mosè. In Venezia 1745 M. V.

per Modesto Fenzo, in XII, di pag:° 56.

Questo Dram[m]a fù p[er] la p[ri]ma con grande

ap[p]lauso sentito l'anno 1713 nel Teatro di S.

Angiolo con la Musica di Alberto Ristori

Bolognese, L'anno 1714 fù rep[p]licato con la

stessa Musica, e nel Teatro Med:<sup>mo</sup> L'an[n]o

1727 nel Teatro stesso con la Musica di

D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Veneziano e col solo Tito-

lo di Orlando. Il Braccioli trattò questo

argomento diversamente in altro Dram-

ma intitolato Orlando Finto Pazzo

rapp[rese]ntato l'anno 1714 sul Teatro di S. An-

giolo con Musica del Sud:<sup>to</sup> D. Antonio

Vivaldi.

*Armida Abbandonata*

(N° 809)

Poesia dell'Ab:<sup>te</sup> Fran[ces]co Silvani Venez:<sup>no</sup>

Musica di Varj Autori.

Teatro S. Mosè. In Venezia 1746 p[er] Boni-

facio Viez[z]eri, in XII, di pag:° 58 con Fig:<sup>a</sup>

L'attaccamento tenace, che p[er] il costante

periodo di lunga serie d'anni mostrò la

Veneta Nazione al famoso Poema della

Gerusalemme Liberata del mai abbas-

tanza Lodato Torquato Tasso somi-

nistrò motivo agli Auttori di ricavarne

argomenti ad uso delle Scene d'Italia

, et in particolar di Venezia, con la pia-

na certez[z]a di un felicissimo incontro.

Così avvenne di fatto ogni volta, che vi

comparvero le tanto rinomate Vicende

della Celebre Armida dal Sud:<sup>to</sup> Insigne

autore con arte sovraumana trattate  
, e che riportarono sempre universale  
l'ap[p]lauso. Non credo però inconveniente  
a questo Catalogo una particolare  
menzione delle rapp[rese]ntazioni tutte in  
Varj anni seguite con la rispettiva notte  
de tempi, dè Teatri, e degli Autori della  
Poesia, e della Musica col riflesso anco di  
far osservare a chi leg[g]e il cambiamento  
del gusto della Nazione che hò già in  
alcune precedenti annotaz:<sup>ni</sup> brevemente  
indicato. Per q[ues]to cambiamento dunque  
poco a correnti tempi onorevole, e da  
circa trenta anni introdotto si resero  
vane le ap[p]licaz:<sup>ni</sup>, e le fatiche dè più ripu-  
tati Scrittori, cui più vè si abbada rivolt-  
ta essendosi a poco, a poco l'attenzion  
passag[g]iera, e interotta del publico a q[ua]lche  
Aria d'Incontro, e qualunque poi siasi  
la Poesia, l'argomento, e l'intreccio uni-  
cam:<sup>te</sup> si tace, e si ap[p]lica con passione e  
trasporto all'ap[p]arire dei Balli, e perduto  
il lodevole diletto di q[ua]nto somministravano  
le Istorie, e le Favole, e il tanto p[ri]ma  
gradito Poema del Tasso, se ne rimane  
egli pure con altri Insigni Poeti da Ve-  
neti Teatri prosritto, ò almeno abban-  
donato, e negletto, e trionfano in vece  
insipide, capriciose, e quasi può dirsi  
scandalose composizioni, ovvero si veg-  
gono le precedenti celebri Opere di ripu-  
tati rispettabili Autori, con detestabile  
audacia dè Moderni ignoranti Poetas-  
tri, sconvolte, mutilate, e rese talmente  
deformi, che si riconoscerebbero ap[p]ena  
da rispettivi loro Med:<sup>ni</sup> Autori.  
Il p[ri]mo Dram[m]a comparso sull'esposto  
argomento fù nell'anno 1639 sopra  
il Teatro dè SS: Gio: e Paolo intitolato  
l'Armida. Poesia, e Musica di Benedetto  
Ferrari da Reg[g]io di Modena. L'anno  
1707 col Titolo di Armida Abbandonata

nel Teatro di S. Angiolo. Poesia dell'Ab:<sup>te</sup>  
 Fran[ces]co Silvani Veneziano con Musica  
 di Gio: M:<sup>a</sup> Rug[g]ieri Veneziano. L'anno  
 1708 Poesia dello stesso Silvani, col Titolo  
 di Armida al Campo; Teatro S. Angiolo  
 con Musica di Giusep[p]e Boneventi Venez:<sup>no</sup>  
 L'anno 1711 col Titolo di Armida in Da  
 masco. Teatro S. Angiolo. Poesia del D:<sup>r</sup>  
 Ignazio Braccioli. Musica di D. Giacomo  
 Rampigni Padovano. L'anno 1718. Tea-  
 tro S. Mosè con Titolo d'Armida al Cam-  
 po d'Egitto. Poesia di Gio: Palaz[z]i Venez:<sup>no</sup>  
 Musica di D. Antonio Vivaldi Veneziano.  
 L'anno 1720. Teatro S. Angiolo col Titolo  
 d'Armida Delusa Poesia di Giuseppe M:<sup>a</sup>  
 Buini Bolognese, Musica dello stes[s]o Buini  
 L'anno 1723. Teatro S. Mosè col Titolo  
 di Armida Abbandonata. Poesia del  
 Sud:<sup>to</sup> Ab:<sup>te</sup> Silvani, Musica del Sud:<sup>to</sup> Buini  
 L'anno 1731. Teatro S. Malgherita col  
 Titolo di Armida, al Campo d'Egitto.  
 Poesia dello stesso Palaz[z]i; L'anno 1738  
 Teatro S. Angelo. Titolo Med:<sup>mo</sup> Poesia  
 del Sud:<sup>to</sup> Musica di D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi Ve-  
 neziano. L'anno 1746. Teatro S. Angiolo  
 col Titolo di Armida al Campo. Poesia  
 del Sud:<sup>to</sup> Silvani, Musica di Varj Autori  
 L'anno 1747. Teatro S. Angiolo col Titolo  
 di Armida. Poesia di Bartolomeo Vit-  
 turi Veneziano; Musica di Ferdinan-  
 do Bertoni da Salò. L'anno 1767 Tea-  
 tro S. Salvatore. Poesia d'Incerto Au-  
 tore Musica di Tom[m]aso Trajetta  
 col Titolo di Armida. Nell'1775 col  
 Titolo di Rinaldo. Teatro S. Salvatore  
 Musica di Ant:<sup>o</sup> Toz[z]i. 1777 Teatro S.  
 Mosè, Musica Gen[n]aro Asterita Napoletano  
 1781. Armida Abbandonata Teatro S.  
 Bene[de]tto, Musica Bertoni.

*Berenice*

Poesia dell'Ab:<sup>te</sup> Fran[ces]co Silvani Veneziano

Musica di Salvador Perillo Napoletano.

Teatro S. Angiolo. In Venezia 1759 per

Modesto Fenzo, in XII, di pag:<sup>e</sup> 48 con

Agiunte, e Mutaz:<sup>ni</sup> fatte nel corso della

Recita, e che non furono stampate

M. S. di pag:<sup>e</sup> 11.

Questo Drama parto della felice pen[n]a  
del Sig:<sup>r</sup> Ab:<sup>te</sup> Silvani, servì alla debolez[z]a di

Varj Autori che alettati dal costante

ap[p]lausu conseguito e dall'intreccio inte-

ressante, et azioni forti, e impensati

accidenti, ebbero l'audacia di riprodurlo

con diversi Titoli mascherato, e reso def-

forme. Oltre le molte annottaz:<sup>ni</sup> da me

fatte nelli rispettivi anni di tali rep-

pliche, che mi sortì di scuoprire, credo

op[p]ortuno di tutte raccoglierte alla curio-

sità del Lettore. La p[ri]ma comparsa

dunque di q[ues]to celebre Drama seguì

l'anno 1704 con il Titolo di Fede Tra-

dita, e Vendicata, nel Teatro di S. Cas[s]iano

con Musica di Carlo Fran[ces]co Gasparini

Romano. Poi l'anno 1715 nel Teatro di

S. Mosè con lo stesso Titolo, e Musica

del Sud:<sup>to</sup> L'anno 1726 nel Teatro di S.

Angiolo con il Titolo Med:<sup>mo</sup> e con Musica

di D. Antonio Vivaldi Veneziano. L'an[n]o

1737 nel Teatro di S. Gio: Grisostomo con

il Titolo di Rosbale, e con Musica di

Nicolò Porpora Napoletano. L'anno

1741 nel Teatro di S. Angiolo con il

Titolo di Berenice, e con Musica di Bal-

dissera [sic] Galup[p]i, detto il Buranello. L'an[n]o

1750 con il Titolo di Ernelinda nel Tea-

tro di S. Cassiano, con Musica di Varj

Autori; L'anno 1773 nel Teatro di S.

Benedetto con il Titolo di Ricimero

e con Musica di Gio: Bat[tis]ta Borghi.

L'altro manuscritto, conservé à Venise,<sup>8</sup> est en deux volumes. Le premier, corps de l'ouvrage puisqu'il contient le catalogue chronologique des représentations, est intitulé *Cattalogo / di tutti li Drami / rappresentati in Musica in Venezia / dall'anno 1637. fino al presente. / Col Nome / de' Compositori della Poesia, e della Musica / e coll'indicazione / de' Teatri, ove furono rappresentati. / illustrato / con particolari Annotazioni. / Tomo Primo*. Le volume est introduit par le texte suivant:

### Prefazione

Per render purgato da tutti gl'Equivoci, ed illustrato, colle più precise notizie il presente Cat[t]alogo ho fatto studio particolare sopra tutti Cattaloghi manuscritti, che mi sono venuti alle mani; mà più di tutto sopra quelli che si trovano stampati, de' quali non m'è riuscito vederne se non che quat[t]ro. Il primo si ritrova inserito nella Minerva al Tavolino del Canonico Cristoforo Ivanovich, e serve fino all'anno 1681. Il secondo è intitolato le glorie della Poesia, e della Musica formato dal A. A. Carlo Bollini [sic], e stampato per Carlo Buonarigo l'anno 1730; con un'aggiunta unita dell'anno 1731; Il terzo fu formato, e stampato da Antonio Groppo l'anno 1745. Il quatro è la Dramaturgia del Dottissimo Monsig<sup>r</sup> Lione Allacci stampato in Roma l'anno 1666. accresciuto poi l'anno 1755., e pubblicato colle stampe di Gio: B<sup>a</sup> Pasquali. Sopra questi ho potuto fare molte osservazioni, e confronti riguardanti molti de' Drami, che formano questa vasta serie, nel presente mio Cattalogo descritte in confronto de' Drami mede[si]mi. Per quelli poi che non hanno alcuna annotazione niente di particolare somministrano li Cattaloghi stampati, ne li manuscritti.

Nelli due, Bollini e Groppo, si vede corragiosam<sup>te</sup> indicata la Stagione, o sia d'Autunno, o di Carnovale, o di Primavera in cui asseriscono Essi cadauno de' Drami esser stato rappresentato. Questi rispettati Autori che hanno fatto tanto studio, vorranno scusarmi se sopra ciò niente credo alla loro asserzione; quando non si degnino d'assicurarmi da dove abbiamo ritratto così precisa notizia da già un secolo e mezzo. Dirò anzi che l'impressione di moltissimi Drami la convince per non vera; e che li fa incorrere in un'errore gravissimo di Cronologia; asserendo essi esser qualche Drama stato recitato in un'anno; allorchè dalla stampa del Libro si vede che fu recitato in un'altro, o prima, o dopo di quello da essi indicato.

Per non incorrer in tali equivoci assai facili nei tempi superiori, alli quali nessuno d'essi fu presente; io ho creduto necessario consiglio; descriverli in quell'anno medesimo in cui sono stati stampati, non avendo indicazione più certa della loro recita; che se in questi ultimi tempi qualche errore è corso nell'anno dell'impressione, li ho descritti nell'anno in cui furono recitati; facendone nota in confronto dell'error corso.

Alcuni de' moderni raccoglitori hanno creduto che sia imperfetta la Serie, quando non sia arricchita di tutte le ristampe fatte di cadaun Drama; o per mancanza de' Libretti nel tempo delle recite, o per cambiamento d'Arie, o per altri motivi.

Sopra la gran copia de' Drami, che sono ad essi venuti alle mani hanno fatto rigorissime osservazioni, e rimarcato alcune assai minute differenze tra un Libretto, e l'altro dello stesso Drama, dalle quali hanno dessunto che sia stato ristampato; ed hanno unito alla loro Serie anche la supposta ristampa onde nulla manchi secondo essi alla compita sua perfezione.

Io per me credo anzi che una tale indagine renda sempre più imperfetta; nessuno assicurarsi potendo che molti e molti Drami, massime nei tempi primi siano stati ristampati più d'una volta; e che o la prima Edizione, o le altre sian distratte in modo che non se ne trovi nessuna Copia; e quindi non comparirà mai la mancanza d'alcuna senza il confronto; ne si potrà mai dire perfezionata la Serie, se non perchè Essi la credono tale.

La mia, lo confesso, non è formata con tale scrupolosa delicatezza; come non lo erano quelle del celebre Apostolo Zeno, del Nobil Uomo Gio: B<sup>a</sup> Aquisti, e di altri che fino da già quaranta e più anni primi d'ogni altro si sono messi all'impresa di formar questa Serie.

Sarebbe molto se adesso si potesse arrivare a formarla numericamente; e che nessuno mancasse de' Drami rappresentati; come certamente alla mia nessuno ne manca; e questo basta per asserire esser Ella intiera, e compita perfettamente.

Anzi quello che può dar alla mia Serie qualche qualità maggiore dell'altre sono gli scritti originali della Musica d'alcuni Drami del secolo passato; e sono le Pastorali con Coro, e Arie Musicali rappresentate al Doge Marin Grimani, e Senato ne giorni delli Ducali Banchetti; delle quali cose nessuna altra Serie sarà arricchita. Morì questo Principe l'anno 1605. tempo assai anteriore all'introduzione de' Teatri in Venezia; alli quali è presumibile che abbiano fatto strada le rappresentazioni con Musica già fatte nei giorni dei pubblici solenni trattamenti. Questo però non essendo esame che attenga al presente Cattalogo lo lascio agli indagatori

delle antichità; quali a guisa de' viaggiatori asseriscono francamente ciò che loro più piace; non potendo il più delle volte esser convinti dell'impostura.

Ad esempio della Drammaturgia di Monsig: Allacci impressa in Roma ho formato del presente Cattalogo alcuni indici; che formano Essi soli un grosso Volume e perciò saranno uniti in Tomo separato. Uno di tutti li Drami colle loro repliche, e coll'anno che furono rappresentati. Un'altro de' Poeti che l'hanno composti; et un' altro de' Maestri che li hanno posti in Musica indicanti ambedue quanti, e quali Drami siano stati composti, e posti in Musica da cadauno. Un'altro di quei Drami, dei quali non si sa il Compositore, o il Maestro. Un'altro de' Teatri ove furono rappresentati; indicante questo quanti, e quali Drami siano stati rappresentati in ogni Teatro; Ed un'altro finalmente degli jntermedj che furono cantati con qualche Drama; di quelli però, che mi sono venuti alle mani; nascendo l'impossibilità di raccogliarli tutti dall'impossibilità di saperli. Per descriverne alcuni nel presente Catalogo ho preso norma dal Cattalogo Martini manuscritto,<sup>9</sup> che arriva fino al 1764; e che in tal parte pare il più esatto; nessuna notizia somministrandone li Cattaloghi manuscritti, o stampati.

Di questi jntermedj però ora è abolito interamente il costume; e per essersi introdotto il Ballo trà un Atto e l'altro; e più di tutto per essersi introdotto l'uso dei Drami buffi; rovina del Teatro Dramatico, sul quale non comparisce più alcun Drama Eroico, se non che di quelli rancidi, ed ammuffiti replicati più d'una volta.

A la suite de ce texte, qui remplit cinq pages, on trouve une nouvelle page de titre: *Cattalogo / delle Pastoralì rappresentate / al / Doge Marin Grimani / e / Senato / nei giorni dei pubblici Banchetti*, introduisant les deux pages renfermant l'inventaire signalé dans la préface, à savoir celui des oeuvres exécutées entre 1596 et 1605. Cette section du document ne nous concerne naturellement pas ici.

Une troisième page de titre marque le début de l'inventaire principal: *Cattalogo / de' / Drammi*. Chaque page de celui-ci est désignée, en tête, par un millésime; suivant les besoins, celui-ci se trouve inscrit à plusieurs pages consécutives. Souvent, l'espace ainsi prévu pour une année a cependant été trop ample par rapport aux informations qui y ont été inscrites, si bien que nombre de pages restent inutilisées, ne comportant pas d'autres inscriptions que l'année en question. On peut se faire une idée de l'ampleur du volume et de l'époque de sa formation en sachant qu'il comprend les années 1637 à 1790.

Chaque page est en plus divisée, verticalement, en deux colonnes et, horizontalement par des doubles lignes, en deux fois quatre « cases ». Chacune de celles-ci est destinée à contenir les informations relatives à une représentation individuelle, disposées de telle sorte que les données permettant d'identifier l'oeuvre se trouvent à gauche, et que les indications d'ordre historique sont réunies à droite. A titre d'exemple, voici les textes inscrits sous l'une des rubriques 1727:

Orlando

Teatro S. Angelo  
Poesia Grazio Brazioli  
Musica Ant. Viualdi

Fu prima rappresentato  
due volte col titolo d'Orlando  
furioso negl'anni 1713 e 1714.

[ajouté avec une autre couleur  
d'encre:]

— Intermedi —

Il Marito giocatore

Farnace

T. S. Angelo  
P. Ant. Lucchini  
M. Ant. Viualdi

Fu prima rappresentato l'  
anno 1726  
Fu poi rappresentato l'  
anno 1739

La citation de ces quelques extraits du catalogue suffit pour démontrer que celui-ci, comparé aux inventaires de Bonlini et de Gropo et au catalogue manuscrit à Milan, est d'une valeur assez limitée sous le rapport des études concernant le théâtre musical de Vivaldi. Malgré les intentions exprimées dans la préface et malgré le fait que le document, effectivement, mentionne et corrige parfois les ouvrages antérieurs, l'auteur n'a pas pour autant reproduit l'ensemble des données fournies par ceux-ci. Ainsi, on n'y trouve aucune explication des diverses éditions de par exemple *Tieteburga*, au sujet desquelles celui qui publia Gropo, notamment, s'est montré instructif (cf. le premier article p. 26). Dans ces conditions il paraît inutile de reproduire intégralement les informations qui se rapportent aux opéras de Vivaldi, celles-ci étant déjà amplement attestées par les documents sousmentionnés. Il suffit à la vérité de noter à titre d'information nouvelle que le catalogue, au sujet de *La Verità in Cimento*, affirme que la Poesia est de *Dom° Lalli e Gio: / Palazzi* (les autres catalogues n'indiquent que le premier de ces auteurs).

Le second volume du manuscrit est introduit par une page de titre qui en énonce le contenu: *Indici / del Cattalogo / di tutti li*

*Drami rappresentati / in Musica in Venezia dall'anno 1637. / fino al presente / Tomo Secondo.* Les sept index dont se compose le volume sont inscrits à la suite d'une table des matières et d'une brève introduction expliquant la fonction du premier index. Chaque section est désignée par une page de titre individuelle dont voici les textes:

- 1) Indice / disposto per Alfabetto / di tutti li Drami / rappresentati in Venezia / dall'anno 1637 / fino al presente / Indice primo.
- 2) Indice / disposto per Alfabetto / di tutti / gl'Intermedj / rappresentati in Venezia / colli Drami / Indice Secondo.
- 3) Indice / disposto per Alfabetto / a' Cognomi di tutti gl'Autori de' Drami / rappresentati in Musica / in Venezia / dall'Anno 1637. fino al presente; / Colla descrizione di quali, e quanti Drami / cadaun Autore ha composto.
- 4) Indice / delli Drami rappresentati / in Musica in Venezia / e / composti / da Poeti Annonimi [sic] / Indice Quarto.
- 5) Indice / disposto per Alfabetto / a' Cognomi di tutti li Maestri, che / hanno posto in Musica / li Drami rappresentati in Venezia / dall'anno 1637. fino al presente, / colla descrizione di quanti, e quali Drami / cadaun Maestro ha composto. / Indice Quinto.

Le nom de Vivaldi figure deux fois dans cet index. A la p. 142 on lit: *Vivaldi ... P. Antonio ... 1714 ... 213*, et à la p. 213 se trouve le catalogue de sa production dramatique pour les scènes de Venise:

Orlando finto pazzo . . . . .	1714
Arsilda Regina di Ponto . . . . .	1716
Incoronazion di Dario . . . . .	1716
Costanza trionfante degl'amori, e degl'odj . . . . .	1716
Tietebergia . . . . .	1717
Artabano Re Parti . . . . .	1718
Armida al Campo d'Egitto . . . . .	1718
Verità in cimento . . . . .	1720
Filippo Re di Macedonia . . . . .	1721
Inganno trionfante in amore . . . . .	1725
Cunegonda . . . . .	1726
Dorilla in Tempe . . . . .	1726
Fede tradita, e vindicata . . . . .	1726
Farnace . . . . .	1726
Orlando . . . . .	1727
Farnace . . . . .	1727
Rosilena ed Oronta . . . . .	1728

Armida al Campo d'Egitto . . . . .	1731
Odio vinto dalla Costanza . . . . .	1731
Motezuma . . . . .	1733
Olimpiade . . . . .	1734
Dorilla in Tempe . . . . .	1734
Griselda . . . . .	1735
Oracolo in Messenia . . . . .	1738
Rosmira . . . . .	1738
Armida al Campo d'Egitto . . . . .	1738
Ferraspe . . . . .	1739

- 6) Indice / delli Drami / rappresentati in Musica / in Venezia / e / composti / da Maestri Anonimi [sic] / Indice Sesto.
- 7) Indice / delli Teatri / nei quali furono rappresentati / Drami in Musica / colla descrizione / di quanti, e quali Drami / siano stati rappresentati / in cadaun Teatro / Indice Settimo.

\* \* \*

Pour conclure il ne sera peut-être pas inutile d'attirer l'attention sur le fait intéressant que les cinq catalogues dont il a été question dans le premier et dans le présent exposé, se rapportent tous, exclusivement, au théâtre musical d'une seule ville. Il est vrai que l'opéra, depuis la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle a tenu une place au premier rang dans l'histoire culturelle de Venise, ce qui explique, naturellement, l'existence de ces divers documents. Mais il est moins aisé de comprendre les raisons pour lesquelles les activités musicales dramatiques déployées dans d'autres villes d'Italie, depuis la même époque (notamment Rome, Florence, Vérone, etc.) n'ont pas inspiré la rédaction d'ouvrages analogues.<sup>10</sup> Jusqu'à nouvel avis, en effet, seule la *Drammaturgia* de Leone Allacci, dont l'édition augmentée est datée de 1755, tient compte des opéras mis en scène hors de Venise.<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Que Mme Maria Grazia Pensa et M. Antonio Fanna veuillent bien recevoir l'expression de ma sincère gratitude pour les nombreuses informations mises à ma disposition, sans lesquelles le présent article n'aurait pas pu être publié.

<sup>2</sup> Venezia, Museo Correr, cote: I 5365-III.

<sup>3</sup> Venezia, Ca' Goldoni, cote: 40 E 46.

<sup>4</sup> On ne peut pas exclure que l'éditeur du catalogue de Bonlini, Carlo Buonarigo, dont le nom se trouve dans une petite annonce imprimée à la fin du supplément de 1734, en soit l'auteur.

<sup>5</sup> Cote du manuscrit: Racc. Dram. Corniani-Algarotti, n° 6007.

<sup>6</sup> Cote du manuscrit: Codd. Ital., Cl. VII, 1613-1614 (9035 et 9036). - Au sujet de cette source Taddeo Wiel affirme que « di notevole aiuto mi furono due grossi volumi manoscritti, pervenuti alla Marciana col prezioso legato Rossi, contenenti il *Catalogo di tutti li Drami* [etc.] » (voir T. WIEL, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, publié en fac-similé par Reinhard Strohm chez Edition Peters, Leipzig 1979, p. LXXIX).

<sup>7</sup> Cote du manuscrit: Racc. Dram. Corniani-Algarotti, n° 6008. Le nom de Vivaldi n'a pas été retrouvé dans ce volume.

<sup>8</sup> Voir note 6 pour la cote du manuscrit.

<sup>9</sup> Ce document est inconnu.

<sup>10</sup> Toutefois, il existe peut-être un inventaire des opéras montés à Mantoue (cf. M. RINALDI, *Il Teatro Musicale di Antonio Vivaldi*, Leo S. Olschki, Firenze 1979, p. 124). Les recherches entreprises, notamment par les soins de Mme Maria Grazia Pensa, dans le but de repérer ce document sont cependant restées sans résultat jusqu'à présent.

<sup>11</sup> J'avais envisagé de consacrer une partie du présent exposé à ce document, mais en raison de son caractère spécial par rapport aux catalogues des opéras vénitiens, j'ai préféré en communiquer les informations dans un troisième article.

## Two opera catalogues

As this paper continues the one in the preceding issue of this *Bollettino*, the author only reminds us that sources of this kind are the starting point for future research into Vivaldi's theatre.

The author first makes some complementary remarks about the Bonlini and Groppo catalogues (see the above-mentioned paper). Two different supplements have been found, with information, successive to the last one given by Bonlini, about the 1730-1731 seasons; to these second supplements is added information about 30 performances running from 1731 to 1734. The author's dealing with them here is justified by the fact that they contain some information concerning V.'s operatic output.

As regards the two documents on which attention is focussed in this paper, they are similar only inasmuch as they both belong to the second half of the 18th c. and are anonymous. But their unknown authors seem to have had different aims. Whereas the older of these mss. — in the Milanese Biblioteca Braidense — gives in its 432 folios much bibliographical and historical information (on 1190 performances stretching from 1637 to 1778), as well as personal comments of the author, the second one — in the Biblioteca Marciana, Venice — gives only very elementary information. The fact that the first ms. does not work on a yearly basis but mentions former as well as future productions leads Dr. Ryom to suppose that its author had at hand a vast documentation (among which particularly Groppo and Allacci), allowing him to write his work in a short time. There are additional inscriptions by a different hand, the same that wrote a small supplement to the catalogue. Dr. Ryom publishes here excerpts of the catalogue containing all the texts where V.'s name appears.

The Venetian ms., in two volumes, is thought by Dr. Ryom to be of rather limited interest for research into V.'s theatre, as compared to Bonlini's and Groppo's works and the Milanese ms. The information it gives is widely dealt with in these sources. Such sources exist only for Venice, a fact not easy to explain.

(Summary by David N. Urman)

## Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740

*Reinhard Strohm*

Questa lista non vuole essere che una guida bibliografica, sicuramente incompleta, allo studio dell'opera veneziana al tempo di Vivaldi. Partendo dalla cronologia del Wiel, abbiamo raccolto, in ordine cronologico, le partiture complete (con recitativi), collezioni d'arie (spesso senza violini) di opere singole, e qualche riferimento a delle arie sparse in manoscritti miscellanei, corrispondenti ai numeri del catalogo Wiel. Sono indicate le correzioni alle date del Wiel, che qualche volta non corregge la datazione « more veneto ». I riferimenti bibliografici sono minimi; abbiamo non sempre ripetuto l'informazione sui manoscritti d'opera già data in R. Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln: Volk, 1976 (Analecta Musicologica 16), vol. 2. Oltre questo libro, bisognerebbe consultare la serie di edizioni in facsimile *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard M. Brown, New York: Garland, Inc., 1977 ff., dove alcune opere veneziane del periodo sono state riprodotte da manoscritti e libretti contemporanei. Lo studioso che vuole arrivare a un quadro completo del materiale manoscritto conservato, dovrà anche mettersi in contatto con il *Répertoire International des Sources Musicales*, dove si stanno catalogando tutti i manoscritti musicali dell'epoca. Non si indicano i manoscritti di opere veneziane rappresentate in altri luoghi, quando quelli non risultano essere copiati a Venezia o per Venezia.

Ringraziamo la Dott.ssa Ortrun Landmann, Dresda, per la sua generosa assistenza per quanto concerne le biblioteche della R.D.T., e il Dott. Reinhard Wiesend, Würzburg, per delle informazioni concernenti i manoscritti di Galuppi. Dell'ultimo, è in corso di stampa la tesi, col titolo *Studien zur opera seria von Baldassare Galuppi* (Würzburger Musikhistorische Beiträge no. 8), dove anche altri manoscritti con arie di Galuppi verranno citati.

*The only aim of this list is to give a bibliographical guide — incomplete, to be sure — for the study of Venetian opera in V.'s time. Taking Wiel's chronology as a point of departure, we have assembled, in chronological order, complete scores (with recitatives), collections of arias (frequently without violins) belonging to single operas, and some references to arias which are scattered in miscellaneous mss., corresponding to Wiel's catalogue numbers. We point*

out the corrections to Wiel's dates, who sometimes does not correct the dating more Veneto. Bibliographical references are extremely scarce. We have not always repeated such information about the opera mss. as can be found in R. Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Cologne, Volk, 1976 (*Analecta Musicologica* 16), vol. 2. Besides this book, one should also consult the series of facsimile editions *Italian Opera 1640-1770*, edited by Howard M. Brown, New York, Garland, Inc., 1977 ff., in which some Venetian operas of that period have been reproduced from contemporary mss. and libretti. The scholar intending to reach a complete picture of the preserved manuscript material should also get in contact with the Répertoire International des Sources Musicales, where all the mss. of that period are being catalogued. Mss. of Venetian operas are not indicated if they have not been copied in, or for, Venice.

#### Abbreviazioni:

A. = Aria, Duetto ecc.; aut. = autunno; car. = carnevale; Cass. = Teatro S. Cassiano; Coll. = collezione d'arie, duetti, sinfonie ecc.; framm. = partitura incompleta; Int. = intermezzi comici, scene buffe; Part. = partitura; « ! » = correzione alla data del Wiel.

Per le biblioteche, si è seguito il codice di abbreviazioni adottato dal RISM.

#### Opere citate:

MICHAEL TALBOT, *Albinoni*, Adliswil: Kunzelmann, 1980.

CHARLES E. TROY, *The Comic Intermesso*, Ann Arbor: UMI research press, 1979 (*Studies in musicology* no. 9).

TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del settecento*, Venezia 1897, reprint Leipzig: Edition Peters, 1979.

HELLMUTH C. WOLFF, Neue Quellen zu den Opern des Tommaso Albinoni, in: *Studi Musicali* 8, 1979, p. 273-289.

CATALOGO

No. Wiel	Anno	Titolo e Compositore	Manoscritti
4	1701	L'inganno innocente (Albinoni)	Coll. B-Br II 3975 (Talbot)
26	1704	Le fede tradita e vendicata (F. Gasparini)	Part. GB-Cfm 53.B.4
36	1705	Antioco (F. Gasparini)	Part. A-Wn S.A.68.B.22
38	car. 1706!	Statira (F. Gasparini)	A « Ite la morte » Ddr-Bds 30182
51	1707	L'amor generoso (F. Gasparini)	Coll. Brd-MÜs 188/III Coll. GB-Lkc 23.f.5 no. 1-25 Coll. GB-Ob Mus.d.9 (= W. 155) (Wolff)
51-55	Cass. aut. 1707 e car. 1708	Int. Melissa I, II, III (F. Gasparini I, II; Lotti III)	Part. Brd-Hs M A/236
52	1707	Int. Le rovine di Troja (Lotti) (Dragontana e Policrone)	Part. B-Br 2567 (Troy)
56	1707	Int. Lisetta e Astrobolo (F. Gasparini) (L'Indiano)	Part. I-Rvat Barb. lat. 4231 fol. 151-186 (Troy) Part. Brd-Hs M A/316
57	1707	Il selvaggio eroe (Caldara)	Coll. Brd-MÜs 188/I Coll. GB-Lkc 23.f.5 no. 51-75 Coll. GB-Ob Mus.d.9 (?) (Wolff)
58	1707	Il trionfo della libertà (A. Scarlatti)	Coll. B-Br 2567
59	1707	Mitridate Eupatore (A. Scarlatti)	Part. Brd-B; F-Pn Coll. B-Br 2567
61	1707	Armida abbandonata (Ruggieri)	Coll. Brd-MÜs 188/II Coll. GB-Lkc 23.f.5 no. 26-50 Coll. GB-Ob Mus.d.9 (?) (Wolff)
69	1708	Astarto (Albinoni)	10 A.: GB-Ob Mus.d.9 p. 16-35 (Talbot, Wolff)
69, 70	Cass. car. 1708 e 1709	Int. Vespetta e Pimpinone (Albinoni)	Part. A-Wn 18057 (non per Venezia) Part. Brd-MÜs 798 (Framm., non per Venezia)
70	car. 1709!	Il falso Tiberino (C.F. Pollarolo)	Coll. GB-Ob Mus. d.9 p. 36-55 (Wolff)
71	Cass. car. 1709!	Engelberta (Albinoni e F. Gasparini)	Part. Brd-B 445 (Part. A-Wn 17713 non per Venezia) Coll. GB-Ob Mus.d.9 p. 56-80 (Talbot, Wolff)
71	Cass. car 1708 e 1709	Int. Pollastrella e Parpagnacco (F. Gasparini)	Part. Brd-B 445; Brd-Hs 1 an M A/316

73	1708	Alessandro in Susa (Luigi Mancina)	Part. Brd-W 155
79	1709	La principessa fedele (F. Gasparini)	6 A.: Brd-WD 894
80	car. 1710!	Ciro (Albinoni)	5 A.: Brd-WD 894
84	car. 1710!	Agrippina (Händel)	Part. A-Wn 19160 Coll. A-Wn 17735 8 A.: Brd-WD 894
85	car. 1710!	Il comando non inteso ed ub- bidito (Lotti)	5 A.: Brd-WD 894
94	1710	L'amor tirannico (F. Gasparini)	3 A.: Brd-WD 894
95	car. 1711!	Tamerlano (F. Gasparini)	8 A.: Brd-B 30330 no. 17-24 4 A.: Brd-WD 894
96	car. 1711!	Il tiranno eroe (Albinoni)	Coll. B-Bc 14998 (Talbot) 9 A.: Brd-WD 894
97	1710	Isacio tiranno (Lotti)	7 A.: Brd-WD 894
105	1711	Il tradimento traditor di se stesso (Lotti)	7 A.: Brd-WD 894
118	1713	Irene Augusta (Lotti)	7 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
120	1713	La verità nell'inganno (F. Gasparini)	2 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
123	1713	Le passioni per troppo amore (Heinichen)	Part. autogr. Ddr-Dlb 2389-F-2
124	1713	California (=Cajo Mario) (Heinichen)	Part. autogr. Ddr-Dlb 2389-F-1
125	1714	Orlando furioso (Ristori e Vivaldi)	v. Strohm p. 247 f.
126	1714	Orlando finto pazzo (Vivaldi)	v. Strohm p. 247
127	1714	Rodomonte sdegnato (M.A. Gasparini)	9 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
128	1714	Semiramide (C.F. Pollarolo)	9 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
129	1714	Polidoro (Lotti)	6 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
130	1714	Marsia deluso (C.F. Pollarolo)	5 A.: Ddr-Dlb 1-F-30 4 A.: Ddr-SHs M 18: E 1-5
140	1716	Arsilda regina di Ponto (Vivaldi)	v. Strohm p. 249
142	car. 1717!	L'incoronazione di Dario (Vivaldi)	v. Strohm p. 249
144	1716	Ariodante (C.F. Pollarolo)	Coll. A-Wn 17568
145	1716	Foca superbo (Lotti)	Part. Ddr-Dlb 2159-F-1 3 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
148	1716	La costanza combattuta in amore (Porta)	7 A.: Ddr-Dlb 1-F-30
150	1716	La costanza trionfante degli amori, e degli odii (Vivaldi)	v. Strohm p. 248
151	1717	Eumene (Albinoni)	2 A.: I-Bc DD 47
152	1717	Alessandro Severo (Lotti)	Part. Ddr-Dlb 2159-F-2 Coll. Brd-B 13200
153	1717	Argippo (Porta)	Part. Ddr-Dlb 2444-F-1 2 A.: F-Pc X. 128 fol. 57, 104
156	1717	Tieteburga (Vivaldi)	v. Strohm p. 249
160	1718	Ariodante (C.F. Pollarolo)	Part. Brd-B 17744

161	1718	Astianatte (A. Bononcini)	2 A.: Brd-W 301 fol. 41, 82
162	1718	Arsace (M.A. Gasparini)	4 A.: I-Bc DD 47 fol. 1-4
163	1718	L'amor di figlia (Porta)	v. Strohm p. 210
166	1718	Artabano re de' Parti (Vivaldi)	v. Strohm p. 248 f.
168	1718	Armida al campo d'Egitto (Vivaldi)	v. Strohm p. 249 f.
172	1719	Leucippe e Teonoe (A. Pollarolo)	v. Strohm p. 198
173	1719	Il Lamano (M.A. Gasparini)	v. Strohm p. 169
174	1719	Ifigenia in Tauride (Orlandini)	v. Strohm p. 194
177	1719	Amalasantia (Chelleri)	Coll. I-Vc Correr, busta 9-20 no. 9
177	1719	Serpilla e Bacocco (= Il marito giocatore) (Orlandini)	Part. I-Vc Correr, busta 48-51 (forse del 1739, v. sotto)
183	1720	Teodorico (Porta)	Coll. Brd-Mbs 1116
184	1720	Paride (Orlandini)	v. Strohm p. 194
185	1720	La verità in cimento (Vivaldi)	v. Strohm p. 251
187	1720	Il Filindo (Buini)	Coll. Brd-Mbs 698
189	1720	Griselda (Orlandini)	Coll. A-Wn E.M. 163
190	1721	Plautilla (A. Pollarolo)	v. Strohm p. 198
191	1721	Nerone (Orlandini)	Coll. Brd-Mbs 1118
192	1721	Lucio Papirio Dittatore (A. Pollarolo)	v. Strohm p. 198
197	1721	Il pastor fido (Pietragrua)	Part. A-Wgm Q 1837
200	1721	L'Àrsacide (Chelleri)	Coll. Brd-Mbs 1119
202	1722	Romolo e Tazio (Pietragrua)	3 A.: Ddr-SW1 4720
204	1722	Giulio Flavio Crispo (Cappelli)	v. Strohm p. 156
209	1722	Gli eccessi della gelosia (Albinoni)	10 A.: US-Wc M 1500. A 72 E 3 (Talbot)
213	1723	Mitridate Re di Ponto (Cappelli)	2 A.: Ddr-SW1 4720 1 A.: Brd-B 2950
217	1723	Eumene (Albinoni)	1 A.: Ddr-SW1 4720
218	1723	Timocrate (Leo)	v. Strohm p. 184
220	1723	Bajazette (F. Gasparini)	11 A.: Ddr-SW1 4720
222	1724	Il trionfo della virtù (Brusa)	Coll. I-Vnm IV 477 (10001) 4 A.: Ddr-SHs M 18: B 1-4
223	1724	Ipermestra (Giacomelli)	v. Strohm p. 169
224	1724	Il più fedel tra gli amici (M.A. Gasparini)	v. Strohm p. 169
233	1725	Berenice (Orlandini)	Part. B-Bc 2235 Coll. I-Vnm IV 477 (10001)
234	1725	La Rosmira fedele (Vinci)	v. Strohm p. 229
235	1725	Ifigenia in Tauride (Vinci)	v. Strohm p. 228 f.
236	1725	L'inganno trionfante in amore (Vivaldi)	v. Strohm p. 252
243	1726	Il trionfo di Flavio Olibrio (Porta)	Coll. I-Vnm IV 479
244	1726	Siroe Re di Persia (Vinci)	v. Strohm p. 229 f.
245	1726	Siface (Porpora)	Part. autogr. GB-Lbm 14119 (fram.) Part. B-Br 2530

246	car. 1727!	Aldiso (Porta)	v. Strohm p. 212
247	car. 1727!	Meride e Selinunte (Porpora)	v. Strohm p. 206
254	1726	La fede tradita e vendicata (Vivaldi)	
255	car. 1727!	Farnace (Vivaldi)	v. Strohm p. 252 v. Strohm p. 252 f. (Part. I-Tn Giordano 36 è del 1731, Pavia) Part. autogr. GB-Lbm 14114 (framm.) Coll. GB-Cfm 23.F.3
263	1727	Arianna e Teseo (Porpora)	v. Strohm p. 254 (v. sopra, 255)
264	1727	Orlando (Vivaldi)	9 A.: GB-T 1036 (Talbot)
265	aut. 1727	Farnace (Vivaldi)	2 A.: F-Pc D. 10463 p. 69-80
271	1727	L'incostanza schernita (Albinoni)	1 A.: GB-Lbm 29962 Part. B-Bc 2300; GB-Lam 79 Part. GB-Lam 74 Coll. GB-Cfm 23.F.3 Coll. BRD-Müs 2360
274	1728	Ezio (Porpora)	3 A.: I-Mc (Talbot)
275	1728	Argeno (sic) (Leo)	Part. GB-Lam 83 Part. B-Bc 2108 Coll. GB-Lbm 22272 Coll. I-Vq Cl. VIII Cod. XIV
276	1728	Griselda (Albinoni)	v. Strohm p. 185
284	1729	Adelaide (Orlandini)	Part. I-Fc (altri mss.: v. Strohm p. 206 f.)
285	1729	Gianguir (Giacomelli)	1 A.: F-Pc D. 10463 p. 33-40
286	1729	Onorio (Ciampi)	
287	1729	Catone in Utica (Leo)	Part. I-Nc 32-2-20
288	1729	Semiramide riconosciuta (Porpora)	Part. A-Wn 18281
290	1729	I tre difensori della patria (Pescetti)	v. Strohm p. 175
297	1730	Didone abbandonata (Sarri e Galuppi?)	Part. GB-Lcm 209
298	1730	Idaspe (Broschi)	v. Strohm p. 176 f.
299	1730	Artaserse (Hasse)	Part. B-Bc 2236
300	1730	Mitridate (Giay)	1 A.: F-Pc D. 10463 p. 41-48
309	1730	Dalisa (Hasse)	Part. B-Bc 2302
312	1731	Massimiano (Orlandini)	2 A.: I-Vq Cl. VIII Cod. XIV
314	1731	Romilda (Cordans)	v. Strohm p. 170
317	1731	Annibale (Porpora)	Part. I-Vnm IV 482
321	1731	Venere placata (Courcelle)	Part. F-Pc D. 5471-5473
324	1732	Epaminonda (Giacomelli)	5 A.: I-Bas Malvezzi- Campeggi 89/749a (20-24) (Talbot)
325	1732	Demetrio (Hasse)	8 A.: Ddr-Dlb 2967-F-2
327	1732	L'Ardelinda (Albinoni)	
328	1732	Alessandro nell'Indie (Pescetti)	
333	1732	Euristeo (Hasse)	v. Strohm p. 180
339	1733	Nitocri (Sellitti)	Part. (?) Brd-B
340	1733	Adriano in Siria (Giacomelli)	Part. Brd-B 7470 Coll. A-Wn 17566

342	1734	Tamiri (Galuppi)	2 A.: F-Pc D. 14462, 14463
343	1734	Dorilla in Tempe (Vivaldi)	v. Strohm p. 252
344	1734	L'Olimpiade (Vivaldi)	v. Strohm p. 254
346	1734	Merope (Giacomelli)	Part. A-Wgm Q 1404; B-Bc 2110
347	1734	Berenice (Araya)	3 A.: B-Bc 5259, 5260, 5262
352	1735	Cesare in Egitto (Giacomelli)	Part. B-Bc 2111
353	1735	Demofonte (Schiassi)	Part. B-Bc 2355
354	1735	La clemenza di Tito (Leo)	2 A.: F-Pc D. 14465, 14466
357	1735	Lucio Vero (Araya)	3 A.: F-Pc D. 14460, ..61, ..64
360	1735	Griselda (Vivaldi)	v. Strohm p. 255
362	1736	Ergilda (Galuppi)	Part. B-Bc 2088
365	1736	Alessandro nell'Indie (Hasse)	Part. GB-Lbm 30838
374	1737	Lucio Papirio (Porpora)	Part. B-Bc 2195 (non Leo!)
380	1738	Alessandro nell'Indie (Hasse)	8 A.: I-Vnm IV 478
382	1738	Armida al campo d'Egitto (Vivaldi)	v. Strohm p. 249 f.
384	1738	Rosmira (Vivaldi)	v. Strohm p. 255
385	1738	Angelica (Lampugnani)	1 A.: I-Bc DD 57 fol. 9
390	1739	Bacocco e Serpilla (Orlandini/Hasse)	Part. I-Vc Correr busta 48-51 (?)
396	1740	Adriano in Siria (Giay)	Part. Ddr-Dlb 2731-F-1
402	1740	Gustavo primo Re di Svezia (Galuppi)	Part. Ddr-Dlb 2973-F-1

# Une mise au point sur la maladie de Vivaldi

*Roger-Claude Travers*

En un demi-siècle de littérature, la fameuse maladie de Vivaldi aura fait couler beaucoup d'encre. Il n'est pas de biographe qui n'ait avancé son hypothèse ou repris à son compte celle d'un confrère. On a parlé d'agoraphobie ou anesthésie nerveuse,<sup>1</sup> de grave rachitisme,<sup>2</sup> d'épilepsie,<sup>3</sup> de phtisie,<sup>4</sup> d'angine de poitrine,<sup>5</sup> de névrose provoquant le serrement de poitrine,<sup>6</sup> de malaise hypoglycémique,<sup>7</sup> de supercherie,<sup>8</sup> et surtout d'asthme bronchique qualifié, selon les auteurs, « de forme grave »,<sup>9</sup> « congénital » (chez un névropathe),<sup>10</sup> « depuis la naissance »,<sup>11</sup> « psychosomatique ». <sup>12</sup> Walter Kolneder défend même l'hypothèse d'une syphilis surajoutée.<sup>13</sup>

La maladie de Vivaldi, c'est l'auberge espagnole. Chacun y trouve ce qu'il y apporte. Les ouvrages ou articles en question se rejoignent hélas! par une démarche constante:

— le diagnostic est posé sans discussion préalable;

— les données fournies par les documents historiques sont insuffisamment utilisées;

— aucun des auteurs n'est en mesure d'exploiter scientifiquement ces documents, car aucun d'eux n'est médecin ou ne s'est enquis d'un avis médical autorisé avant d'émettre un diagnostic. Cas particulier, l'article du docteur Pietro Berri, publié en 1942.<sup>14</sup> Ses qualités: la compétence de son auteur. Ses défauts: une documentation insuffisante, une méconnaissance légitime de la sémiologie moderne, développée après guerre, mais surtout l'affirmation péremptoire d'un diagnostic sans démonstration suffisante, ce qui est le danger de tout article de vulgarisation.

Ces quelques lignes entrant dans le même cadre, elles ne constituent en aucun cas le travail que l'on est en droit d'attendre sur un tel sujet. Je me contente en fait ici d'esquisser quelques conclusions, tirées de la thèse de doctorat que je lui ai consacrée.<sup>15</sup>

Un mot de méthodologie: en médecine, la recherche scientifique d'un diagnostic suit des étapes stéréotypées, qu'il est logique de suivre pour Vivaldi, comme pour tout autre malade dont on désire découvrir l'affection. Ce sont:

— l'interrogatoire du malade (remplacé ici par le document<sup>16</sup> autographe où Vivaldi parle de sa maladie, ainsi que par l'ensemble des éléments biographiques en notre possession);

— l'examen (signes fonctionnels dont il se plaint, signes généraux et signes physiques);

— les examens complémentaires;

— la recherche d'antécédents médicaux familiaux et personnels;

— la reconstitution de l'histoire de la maladie, depuis son commencement jusqu'au moment où Vivaldi en parle;

— et enfin l'évolution de la maladie jusqu'à sa mort, extrapolée ici dans cette recherche de diagnostic rétrospectif.

C'est en confrontant tous ces éléments qu'une discussion diagnostique peut naître, et qu'un diagnostic positif peut être porté, après avoir rejeté divers diagnostics différentiels, envisagés, mais éliminés après discussion.

De l'étude critique des documents, suivant les différentes phases successives énoncées ci-dessus, nous ne retiendrons que le résumé syndromique qui en découle: « Vivaldi souffrait d'une sensation d'oppression endo-thoracique évoluant sur un mode chronique depuis la naissance ou la prime enfance, avec des accès paroxystiques de périodicité inconnue, chez un malade de 59 ans (au moment où il décrit ses troubles), de sexe masculin, non fumeur, avec limitation de l'activité physique contre-indiquant la marche depuis un temps indéterminé, et suivant un mode de vie en semi-réclusion dans sa maison. » L'analyse des documents ne donne aucun autre élément. C'est donc à partir de ceux-ci que doit se baser une approche diagnostique.

Cette sensation d'oppression thoracique est un symptôme des plus banals, mais insuffisamment précis pour que l'on puisse faire la différence entre une dyspnée chronique et une douleur thoracique de caractère constrictif, donnant une sensation d'étau. Le « mal qui oppresse », le « mal de poitrine » et « l'étroitesse de poitrine » orientent indifféremment vers l'un ou l'autre des symptômes. Nous ignorons si le symptôme est permanent ou intermittent. Nous savons par contre, de par la mesure préventive de Vivaldi de ne plus marcher, qu'il existe une dyspnée d'effort (ce qui n'exclut pas l'éventualité d'une dyspnée permanente: l'effort demandé au prêtre pour célébrer la messe est physiquement d'une importance relative).

La discussion diagnostique s'engage donc logiquement dans deux directions: 1— diagnostic des douleurs thoraciques récidivantes; 2— diagnostic d'une dyspnée chronique.

Pour sensibiliser le lecteur à la quantité des diagnostics qu'une étude approfondie doit envisager, en voici la liste austère:

1— diagnostic d'une douleur thoracique (de caractère constrictif):

A/ L'angine de poitrine

B/ La crise d'angoisse

- B1. le syndrome neuro-végétatif simple
- B2. le syndrome neuro-végétatif au cours des névroses
  - la névrose d'angoisse
  - la névrose phobique
  - l'hystérie
  - la névrose obsessionnelle

C/ L'hypertention artérielle pulmonaire

- C1. Shunts artério-veineux gauche-droit (cardiopathies congénitales) (détaillées)
- C2. Les cardiopathies gauches (détaillées)
- C3. Le coeur pulmonaire chronique

2— diagnostic d'une dyspnée chronique:

A/ Les syndromes obstructifs

- A1. Les asthmes bronchiques
- A2. Les emphyèmes pulmonaires
- A3. La bronchite chronique

B/ Les syndromes restrictifs

- B1. Les amputations parenchymateuses
- B2. Les atteintes parenchymateuses diffuses
- B3. Les maladies du collagène
- B4. Les autres syndromes restrictifs

C/ Les syndromes mixtes (obstructif-restrictif)

D'autres diagnostics (de la littérature, ceux-là), ne rentrent pas dans cette discussion, car ils ne correspondent pas aux données du résumé syndromique. Ce sont le grave rachitisme, les accidents hypoglycémiques, l'épilepsie, la personnalité paranoïaque, la syphilis et une éventuelle supercherie.

Que le lecteur me pardonne cette énumération fastidieuse, relevant, en grande partie, du diagnostic différentiel. Peu s'intègrent, en fait, dans la symptomatologie de Vivaldi. Certaines hypothèses particulières, comme l'emphyème diffus, l'insuffisance ventriculaire gauche, le rétrécissement aortique ou l'hypertention artérielle (cardiopathie gauche), conservent après analyse une minuscule probabilité, que les documents en notre possession ne permettent absolument pas d'étayer.

Je ne suis, pour ma part, pas aussi péremptoire que Pietro Berri, en privilégiant trois diagnostics, cités dans l'ordre de probabilité croissante:

1— En ce qui concerne l'insuffisance coronarienne, on peut dire que, si elle a existé, elle n'a pas constitué l'élément majeur de la maladie

de Vivaldi. Elle a pu se surajouter à l'âge moyen du « Prete Rosso », sans que l'on puisse déterminer dans quelle mesure sa symptomatologie s'est intriquée à la maladie proprement dite. Il est même encore plus probable qu'il n'a jamais existé de maladie des coronaires chez Vivaldi, qui n'accumulait pas les facteurs de risques.

2— Quant à la dystonie neuro-végétative chez une personnalité névrotique, elle peut être envisagée très sérieusement chez Vivaldi, qui avait sans aucun doute une présentation névrotique. Mais dans quelle mesure? Un vénitien comme lui n'était-il pas tout disposé à exagérer cette présentation, à extérioriser son besoin de contacts, à dramatiser ce qu'il ressentait? Où commence chez lui la maladie, où se termine l'influence du milieu sur ses comportements? Nous devons pour ces raisons nous défier d'attribuer trop rapidement les troubles allégués à telle ou telle cause. Sa personnalité a certainement joué un rôle important dans sa maladie, mais nous ne pouvons en fixer les limites. A elle seule, la dystonie neuro-végétative paraît cependant insuffisante pour justifier la totalité des troubles et la conduite qui s'y rattache.

3— En fait, la seule maladie qui corresponde en tous points à la symptomatologie vivaldienne, sans qu'il soit nécessaire d'émettre la moindre réserve ou la moindre restriction, est l'asthme bronchique, comme le soupçonnait déjà, en fin sémiologiste, Pietro Berri il y a quarante ans ... mais sans démonstration à l'appui. Lui seul justifie la durée d'évolution, le commencement dans le jeune âge, le renoncement à célébrer la messe, la compatibilité avec une vie longue, les conduites névrotiques de compensation, et tout ce que l'on sait de son caractère. Si des affections concomitantes se sont greffées sur cette pathologie, elles restent secondaires ou invérifiables. Une étude analytique de la maladie de Vivaldi, orientée dans l'optique spécifique d'un asthme devient alors passionnante à réaliser.<sup>17</sup> Son intérêt principal est peut-être de proposer, en confrontant les données médicales et biographiques, un processus chronologique à la maladie.

J'imagine les faits comme suit:

La maladie a probablement commencé dans la prime jeunesse, vers l'âge de deux ans, à moins qu'un eczéma n'ait affecté les premiers mois de sa vie. Le danger de mort de sa naissance ne semble pas s'y rattacher. Antonio fut peut-être pourtant, sans qu'il soit possible de le prouver, un nouveau-né pathologique. Cette invalidité modérée, probablement de nature allergique, comme il est habituel dans l'asthme de l'enfant, entraîna sûrement des rapports particuliers entre les parents et leur fils, qui montrait déjà des dons musicaux qui ne pouvaient laisser insensibles son père. Rien n'indique que les crises

d'asthme de l'enfant furent importantes. Elles étaient de toute façon compatibles avec une scolarité presque normale.

Adulte jeune devenu prêtre, il préféra ne plus célébrer la messe après trois ans de prêtrise, ayant dû quitter l'autel, très probablement en raison de trois crises d'asthme ayant entraîné un fort retentissement émotionnel et psychologique. Il est très possible aussi que les accès de dyspnée ont été plus nombreux que les trois mentionnés, mais d'une intensité moins grande dans ce cas, et compatibles pour la plupart d'entre eux avec le déroulement normal de la messe. Seuls trois accès sont mentionnés sans ambiguïté par Vivaldi: les plus intenses.

Malgré sa célébrité grandissante, Vivaldi restait à la maison familiale, comme les prêtres le faisaient souvent.<sup>18</sup> Son besoin de se sentir protégé et rassuré y trouvait son compte. Bénéficiant de ce cadre favorable, de la Pietà et d'une gloire de plus en plus importante, il développa certainement les traits de caractère si fréquents chez l'asthmatique. Il pouvait les entretenir facilement, d'un côté par le brillant qui émanait de sa personne, et de l'autre (sans certitude), par des relations parentales privilégiées par rapport à ceux que devaient entretenir ses frères et soeurs, partis de la maison familiale.

Il cultiva certaines relations mondaines, mais ne se lia que difficilement. Contrairement aux maîtres de l'époque, on ne lui connaît pas d'élèves (sauf Pisendel). Il rencontra pourtant Anna Girò, avec laquelle il entretint peu à peu des rapports privilégiés et très durables. Peut-être était-elle inconsciemment un substitut de la mère, personnage privilégié dans le mental de l'asthmatique. Peut-être était-elle tout simplement sa compagne, sa « petite amie » au plein sens du terme. Cela reste invérifiable.

Son mode de vie sédentaire ainsi que le mode d'évolution capricieux de l'asthme lui ont permis d'organiser son existence dans un subtil équilibre entre une activité intellectuelle forcenée à sa table de travail où il composait vite, fougueusement, mais dans le calme et la sécurité, la Pietà, où les jeunes filles étaient tenues « dans le bon ordre », et des activités d'affairiste, de virtuose et de chef d'orchestre, plus physiques, mais sans doute pas autant que l'on pourrait l'imaginer, car il se servait beaucoup de prête-noms.

Avec l'âge, la maladie a subi une certaine évolution. La marche devint plus risquée. De peur de subir une crise, il réduisit ses activités physiques. Le déclin physiologique et la rigidité naturelle des traits de caractère, avec une certaine tendance à la paranoïa, compliquaient encore plus les choses. C'est à cette époque qu'ont pu se dé-

clarer éventuellement les affections concomitantes, comme l'insuffisance coronaire dans une forme légère.

En fin de vie, la maladie aura peu évolué malgré tout. Seuls les traits de caractère seront fort accentués. C'est de cette époque que datent nos principaux témoignages et documents.

Quant à la mort, elle survint à la suite d'une « gangraine interne »; peut-être un cancer. En tout cas pas une syphilis.<sup>19</sup> Nul lien sérieux entre la maladie asthmatique et la mort ne peut être établi.

Impossible aussi de donner une étiologie à l'asthme de Vivaldi. Allergique? Psychogène? Infectieux? Sans doute tout à la fois, mais sans certitude.

Quant aux traitements dont il a pu bénéficier, nous tombons hélas! dans le folklore de la médecine ancienne.

Quelle qu'ait été sa maladie, il reçut inévitablement une prescription de « simples » (les saignées, les clystères et les purgatifs), dont l'agressivité sévissait encore en ce début du XVIIIème siècle à Venise, comme suffit à le démontrer une lecture de la jeunesse de Casanova.

Sa maladie étant à point d'appel pulmonaire, on lui proposa comme il était d'usage des inhalations à base de diverses résines, des décoctions de racine d'iris, et bien sûr la fameuse « thériaque », composée d'une soixantaine d'autres substances hétéroclites, dont la qualité (... ne parlons pas de l'efficacité!) était légendaire à Venise.<sup>20</sup>

Il reçut aussi probablement des plantes en tisanes et des électuaires. Peut-être eut-il la chance de bénéficier en fin de vie de la phytothérapie remarquablement efficace de la médecine arménienne.<sup>21</sup> Le couvent de San Lazzaro degli Armeni, fondé par Mechitar en 1717, était tout proche. La scabieuse, comme le mentionne Pietro Berri, et l'eucalyptus faisaient également partie de la pharmacopée de l'époque.

Une question, cependant, reste obscure: comment est-il possible que Vivaldi n'ait pas cité au moins une fois le terme « asthme » pour caractériser sa maladie? Connue depuis l'antiquité, il ne posait pas de grande difficulté diagnostique, même en ces temps de ténèbres médicales, et était, nous l'avons vu, relativement bien soigné par des petits moyens, sauf bien sûr en cas d'état de mal, dont Vivaldi ne semble jamais avoir souffert. A la différence de certains de ses contemporains, il ne refusait pas, comme le certifient les actes de décès de ses parents, l'assistance des médecins, qui n'ont certainement pas caché à Vivaldi la nature de son mal. Ne lui ont-ils pas parlé d'asthme, langage médical savant, pour employer une locution plus évocatrice, plus imagée, plus descriptive, comme Vivaldi les aimait:

« stretta di petto », « strettezza di petto »? C'est possible, mais je n'ai pas les certitudes de Pietro Berri.

Comme le lecteur a pu s'en rendre compte en suivant cette proposition d'un processus chronologique à la maladie de Vivaldi, la solidité de l'étude critique de documents biographiques s'engage vite en terrain mouvant dès que l'on bâtit la moindre hypothèse, fût-elle énoncée avec un maximum de précautions. Ce qui a suscité, chez un de mes maîtres, lors de la soutenance de ce travail, l'inévitable question: « Une telle recherche sur la maladie de Vivaldi n'est-elle pas un peu hardie, compte-tenu de la faible documentation en notre possession? » La réponse ne peut être que « si ». Cette étude reste une approche sommaire, comme ne pourront l'être à jamais tous les travaux qui seront entrepris sur le même sujet, au grand désappointement des musicologues qui, eux, travaillent essentiellement sur documents. Les signes fonctionnels forment seuls la symptomatologie; nous n'avons aucun moyen de vérifier les hypothèses, qui peuvent de plus être remises en cause par de nouvelles découvertes dans notre connaissance de la médecine, en perpétuelle évolution. Cependant, un tel travail s'avère utile, dans la mesure où divers diagnostics ont été posés dans la littérature, et qu'une analyse approfondie devait nécessairement les reprendre, pour les confronter avec ce que nous savons aujourd'hui à la fois de Vivaldi et de la médecine.

Pour conclure de manière un peu téméraire, gageons que l'auteur qui prend le risque d'identifier avec l'asthme bronchique la maladie de Vivaldi n'est pas loin de la vérité. Je n'ai pas pu démontrer le contraire et je soutiens cette version, sans m'empêcher de penser à l'hypothétique musicologue qui découvrirait le document autographe incontestable, mettant à jour une formidable supercherie montée par Vivaldi lui-même, en pleine santé, pour se justifier auprès du marquis Bentivoglio. Avec le « Prete Rosso », il faut s'attendre à tout!

<sup>1</sup> TORREFRANCA G., *Antonio Vivaldi*, in « Enciclopedia Italiana », 1937, vol. 35.

<sup>2</sup> BERRI P., (conférence, 1938).

<sup>3</sup> GATTI G.-M., article sur Vivaldi cité par Berri, dans *La malattia di Vivaldi*, in: « L'Illustrazione Italiana », sept. 1939.

<sup>4</sup> DEL GAIZO, article sur Vivaldi cité par Berri, dans *La malattia di Vivaldi*, in: « Musica d'Oggi », oct. 1941.

<sup>5</sup> KOLNEDER W., *Vivaldi*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1965 et Rusconi Libri, Milan, 1978 (2e ed. augmentée).

<sup>6</sup> MEUNIER-THOURET M., *Vivaldi*, Hachette (Classiques de la Musique), Paris, 1972.

<sup>7</sup> DEMOULIN J.-P., entretien à Bruxelles, 1979.

<sup>8</sup> MALIPIERO G.-F., *Vivaldi*, Ricordi, Milan, 1958.

- <sup>9</sup> TIBALDI-CHIESA M., article sur Vivaldi cité par Berri, dans *La malattia di Vivaldi*, in: « Nuova Antologia », 16 sept. 1941.
- <sup>10</sup> ABBADO M., *Antonio Vivaldi*, Edizioni Arione, Turin, 1942.
- <sup>11</sup> GIAZOTTO R., *Antonio Vivaldi*, Edizioni RAI, Rome, 1973 (2e ed.).
- <sup>12</sup> DE CANDE R., *Vivaldi*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.
- <sup>13</sup> KOLNEDER W., entretien, Poitiers, 1980, se rapportant à l'article de R. Raftl *Antonio Vivaldi liegt in Wien begraben. Des Kaisers Günstling starb als Bettler*, Hörzu, programm vom 10.-16. März 1979, n° 10/79, Vienna, 1979.
- <sup>14</sup> BERRI P., *La malattia di Vivaldi*, in: « Musica d'oggi », 1942, janvier, 9-13.
- <sup>15</sup> TRAVERS R.-C., *La maladie de Vivaldi*, thèse de doctorat en médecine, Poitiers, 1981 (180p) / ed. Association Vivaldi de Poitiers, 1982.
- <sup>16</sup> VIVALDI A., lettre autographe adressée de Venise le 16 novembre 1737 au marquis Guido Bentivoglio, in: STEFANI F., *Sei lettere di Antonio Vivaldi, veneziano*, Venise, 1871.
- <sup>17</sup> op. cit. (15), p. 48-59.
- <sup>18</sup> CASANOVA G.-G., *Mémoires*, Garnier-Flammarion, Paris, 1977 (rééd.).
- <sup>19</sup> LICHTENHAELER C. (Prof.), lettre m'étant adressée le 19/01/80, de la Freie und Hanssestadt Hamburg.
- <sup>20</sup> BARIETY M., COURY C., *Histoire de la Médecine*, Fayard, Paris, 1963.
- <sup>21</sup> VARDANIAN S.-A., *Phytotherapy of bronchial asthma in medieval Armenian Medicine*, Ter. Arkh., 1978, 50(4): 133-6 (en russe).

## Vivaldi's disease

This paper contains the conclusions of the author's thesis on the much written-about-subject of V.'s illness. The author sees the scientific method of these writings as questionable. He proposes to follow the codified steps leading to a scientific diagnosis. Such a discussion, in this case, goes in two directions: 1. diagnosis of recurrent thoracic pains; 2. diagnosis of chronic dyspnoea. The author discards a number of hypotheses that cannot be proved. He points out three diagnoses in growing order of probability: cardiac insufficiency, neuro-vegetative dystony, and bronchial asthma, the last being the only one the author deems to correspond completely to V.'s symptoms and being therefore acceptable without restrictions. The author then goes on to attempt an analytical description of V.'s disease.

1. It started in early childhood but did not become very serious;
2. As a young priest, he gave up celebrating mass (3 big asthma crises are mentioned by V.);
3. He went on living with his family, so feeling more sheltered;
4. He had a social life, but few deep relationships; nevertheless, he had a lasting one with Anna Girò (a substitute for his mother?);
5. As he grew older he reduced his physical activity;
6. At the end of his life, the disease had not had a considerable evolution;
7. No link can be established between asthma and his death.

The author wonders why V. never mentions the word « asthma » (well-known even at that time) to name his disease. He concludes that every critical study of this kind stands on unsafe ground as soon as the simplest hypothesis is uttered; in this sense, he states, his paper remains a superficial approach to the matter.

*(Summary by David N. Urman)*

Roger-Claude Travers  
LA MALADIE DE VIVALDI

Volume broché cm. 15 x 24, 180 pages, langue française

Editions « Association Vivaldi de Poitiers », 1982

Prix de souscription (jusqu'au 31.12.1982): 65 FF

Prix normal: 75 FF

Commander à: Association Vivaldi, 66 Rue Gambetta, 86000  
Poitiers (France)

# Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia

*Gastone Vio*

È nota la segnalazione di Rodolfo Gallo, circa l'esistenza di un fratello del Vivaldi battezzato con il nome di Giuseppe.<sup>1</sup> Se ne ha la riprova dal documento che segue:

« Die sabbati 16 mensis octobris 1723

Constituiti avanti a me Notaio e testi infrascritti misser Pietro Mistrozan de domino Antonio marangon a santa Maria Formosa, et misser Pietro Tacheo barbier a santa Marina,<sup>2</sup> quondam Giulio, et con loro giuramento ad Sancta Dei Evangelia col tatto delle scritte prestate nelle mani mie, hanno attestato, e deposto ut infra, videlicet:

Che conosco Iseppo Vivaldi per figliolo legitimo e naturale di domino Zuan Battista Vivaldi et della signora Camilla Vivaldi legitimi giugali, nato di legitimo matrimonio e battezzato in questa città in contrà di san Giovanni in Bràgora.

Che è sano di mente, e corpo, di buona mente ed ottimi costumi.

Che frequenta i santissimi sacramenti come cristiano fedele, e non sospetto d'alcun errore.

Che non è obligato o promesso in matrimonio, a donna alcuna.

Che non è in contumacia della Giustizia, inquisito, bandito, processato e querelato per alcun delitto da lui commesso.

Che non ha debiti eccedenti la sua facultà.

Che non è obligato a render conto d'amministrazione de beni o robba altrui.

Che non è discendente d'hebrei, mori saraceni o altri eretici, i corpi e statue de quali siano stati abrugati sino alla quarta generatione.

Che li di lui padre e madre, non hanno bisogno del di lui agiuto, per haver dall'altri figlioli maschi.

Et finalmente ch'è inclinato alla religione del serafico padre san Francesco nella quale si move ad entrare per con maggior fervore servire al Signor Iddio. Pregandomi ad istanza del sudetto Iseppo Vivaldi a farne il presente publico attestato.

Testes: Bartholameus Fachi quondam Antonii fructuarius in platea sancti Marci et

Laurentius Vida filius Dominici nonzolo in ecclesia sancti Marci. »<sup>3</sup>

L'estensore dell'atto riportato è il notaio Giovanni Garzoni Paulini,<sup>4</sup> presso il quale si trovano, in quegli anni, documenti notarili riguardanti il convento di san Francesco della Vigna.

Nel leggere il documento si potrebbe pensare a notizie biografiche contraddittorie riguardanti Giuseppe Vivaldi, del quale il Gallo ci dice che fu inquisito e processato. Va precisato pertanto che l'atto notarile da noi riportato interamente, è stato redatto cinque anni pri-

ma del « fattaccio » per il quale il fratello del « prete rosso » venne processato.

Dalle deposizioni dei testi per il processo penale intentato contro lo stesso Giuseppe Vivaldi cinque anni dopo (cinque anni e un mese, per l'esattezza), veniamo a sapere che l'inquisito abita in calle del Paradiso, a santa Maria Formosa. Uno dei testi sentiti dal Giudice dice che abita « giù del ponte della calle del Paradiso » e aggiunge « ... se non fallo è nipote di don Antonio Vivaldi sona il Violin, sopra il barbiero ivi giù del ponte in fazza... ».<sup>5</sup>

Dalla lettura dell'atto notarile riportato sopra, non sussistono dubbi sul fatto che don Antonio Vivaldi avesse un fratello di nome Giuseppe, nè crediamo possano sussisterne circa l'identificazione con quel tal Giuseppe che venne processato nel 1729, e sulle cui vicende scrisse, come abbiamo detto, il Gallo.

Dalla deposizione dell'ultimo teste, in quel processo, risulta che il fratello di Antonio Vivaldi abitava giù del ponte della calle del Paradiso, « in fazza », cioè di fronte al ponte stesso, quindi non dal lato della calle omonima, ma dall'altra parte del ponte, in quella piccola fundamenta che porta, verso sinistra, in calle del Dose e poi a santa Marina, e verso destra (al di là di un altro ponte), in direzione di santa Maria Formosa.

Il teste dice ancora che Giuseppe Vivaldi abitava « sopra il barbiero ». In effetti, in quella piccola fundamenta, a quanto risulta dai « registrini » dei Dieci Savi alle Decime di Rialto dell'anno 1711, c'era un barbiero. Al numero 203 del registrino della parrocchia di santa Marina leggiamo: « Casa con bottega da barbier al Ponte del Paradiso, affittata a Giovanni Paulo Siletti dal 10 aprile 1699, paga d'affitto ducati 53 da Lire 8 correnti ».<sup>6</sup> Il proprietario della « casa con bottega » affittata al Siletti, era un certo Ciprian Trevisan.

Mentre la calle del Paradiso apparteneva, territorialmente, alla parrocchia di santa Maria Formosa, la piccola fundamenta al di là del ponte del Paradiso apparteneva invece alla parrocchia di santa Marina, nei cui registri, in data 6 maggio 1728, troviamo l'atto di morte che segue: « La signora Camilla, consorte del signor Giovanni Battista Vivaldi, d'anni 73 in circa, ammalata per anni due in circa da percossia con febre. Visitata dall'eccellente Fiorini. Si sepelirà con capitolo ».<sup>7</sup>

Non sappiamo per quali motivi specifici non sia stata seguita da Giuseppe l'asserita vocazione religiosa. Da quanto si può rilevare dai registri canonici della parrocchia di san Giovanni in Bràgora, vediamo che Antonio Vivaldi ebbe due fratelli ai quali, con il battesimo, fu imposto il nome di Giuseppe. Il primo, nato il 4 aprile 1692, mo-

rì il 30 gennaio 1695 « di variole » (vaiuolo) e fu sepolto alla Bràgora, in chiesa, « in arca anzoletti »: era una tomba che si trovava in tutte le chiese parrocchiali di Venezia (e anche in quelle dei monasteri), dove venivano sepolti sia i neonati che i bambini di pochi anni. L'11 aprile 1697, nacque il secondo Giuseppe, il cui battesimo, in data 24 aprile 1697, è così registrato: « Iseppo e Caetano figlio del signor Gio. Batta Vialdi fu Agustin et della signora Camilla quondam Camillo Calichio sua consorte... ».<sup>8</sup> Nel cognome del padre del battezzato è evidente un errore materiale, essendo scritto « Vialdi », ma il nome del nonno paterno, e le generalità della madre dissipano ogni dubbio.

È interessante riscontrare come nel 1697 i Vivaldi abitassero ancora nella parrocchia della Bràgora, mentre il chierico Antonio era ascritto alla parrocchia di san Giovanni in Oleo. Si può pensare che abbiano conservata la stessa residenza finchè non andarono ad abitare in campo dei santi Filippo e Giacomo.

Nel periodo in cui la famiglia Vivaldi abitava in campo dei santi Filippo e Giacomo, nella parrocchia di san Procolo, volgarmente chiamata a Venezia « san Provolo », convivevano con don Antonio i suoi genitori, Giuseppe (il più giovane dei fratelli), e, delle sorelle, almeno Cecilia, la quale, in data 13 marzo 1713, sposò Giovanni Antonio Mauro, del quondam Daniele.<sup>9</sup>

Il 18 settembre 1715 da questi sposi nacque un primo figlio, seguito da un secondo il 14 settembre 1717. Il primo dei due bambini risulta battezzato nella parrocchia di san Provolo.<sup>10</sup> E siccome lo sposo, all'epoca del matrimonio, apparteneva alla parrocchia di san Eustachio, volgarmente detta a Venezia « san Stae », c'è da ritenere che, sposandosi, abbia stabilita la propria residenza coniugale in casa della sposa, cioè in casa Vivaldi, appunto a san Provolo. La stessa cosa, d'altra parte, pare fosse avvenuta anche allorché Giovanni Battista Vivaldi sposò donna Camilla.

A questo punto riteniamo che quando i Vivaldi lasciarono l'appartamento in campo dei santi Filippo e Giacomo, andarono subito ad abitare in quel di santa Marina. Ma non crediamo si siano trasferiti con loro anche i coniugi Mauro, il cui secondogenito venne battezzato nella parrocchia di san Giovanni in Oleo,<sup>11</sup> o, come si diceva volgarmente, a san Giovanni Novo, nel cui territorio questi sposi erano andati ad abitare (mentre i Vivaldi rimasero a san Filippo e Giacomo fino al 1722, come è documentato).

Crediamo dunque che l'abitazione di Antonio Vivaldi tra il 1722 ed il 1730 (allorché come è noto si stabilì in calle di sant'Antonio nella parrocchia di san Salvador) sia stata sempre la stessa, ed ap-

punto nella fondamentina giù del ponte del Paradiso, agli estremi confini della parrocchia di santa Marina, tra il rio del Paradiso e quello di santa Maria Formosa, e che non sia un caso fortuito che i due testi escussi nel 1723 per quella che sembrava essere una vocazione religiosa di Giuseppe Vivaldi fossero uno della parrocchia di santa Marina e l'altro della parrocchia di santa Maria Formosa.

Sulla scorta delle informazioni ora in nostro possesso si potrebbe tentare un riepilogo delle abitazioni della famiglia Vivaldi, dopo il matrimonio di Giovanni Battista con Camilla Calicchio:

- a) all'epoca del matrimonio, in « Campo grande » alla Bràgora, in una casa non chiaramente identificata, la cui proprietà (come è detto nell'atto di pubblicazione del matrimonio dei genitori di Antonio Vivaldi) è di « Cà Salamon ». Dovrebbe essere una delle case sul lato sud del Campo;
- b) tra il 1711 ed il 1722 in Campo dei santi Filippo e Giacomo, all'anagrafico attuale 4358;
- c) tra il 1722 ed il 1730 nella piccola fondamenta tra il rio del Paradiso e la Calle del Dose, nella quale, attualmente, sono riscontrabili i tre numeri anagrafici 5878, 5879 e 5880. È difficile determinare con esattezza quale dei tre possa corrispondere all'abitazione del Vivaldi.
- d) infine dal 4 maggio 1730 la famiglia Vivaldi abitò nella parrocchia di san Salvador, in calle sant'Antonio, con le finestre dell'abitazione prospicienti il Canal Grande. Da quella casa Antonio Vivaldi partì, lasciando Venezia, per il suo ultimo viaggio che non avrebbe avuto più ritorno.

Sappiamo che per la casa ai santi Filippo e Giacomo, i Vivaldi pagavano una pigione annua di 42 ducati, e che nell'ultima abitazione di san Salvador ne pagavano 136. Se effettivamente andarono ad abitare tra il 1722 e il 1730 in quella che fu la « casa con bottega da barbiere », pagavano per essa un canone annuo di 53 ducati da lire 8 l'uno, corrispondenti a circa 70 ducati da lire 6 e soldi quattro (così infatti, convenzionalmente, era fissato il valore corrente del ducato).

Per finire, ci auguriamo che partendo dai dati sinora acquisiti, altri possano aggiungere nuovi elementi, così da poter meglio specificare i punti tutt'ora non chiariti.

<sup>1</sup> RODOLFO GALLO, *Antonio Vivaldi, il prete rosso, la famiglia, la morte*, in *Ateneo Veneto CXXIX* (Dicembre 1938), p. 168.

<sup>2</sup> Da quanto è stato pubblicato ad ELEONORA SELFRIDGE-FIELD, *Annotated Membership of the Venetian Instrumentalists Guild 1672-1727*, in R.M.A.

Research Chronicle n. 9 (1972), p. 43, il teste Pietro Tacheo (o Taccheo) figura iscritto nell'arte dei « sonadori » già nel 1694, essendo allora appena quattordicenne. Al momento in cui rese questa deposizione contava oltre 40 anni e conosceva certamente bene Giovanni Battista Vivaldi.

<sup>3</sup> Molto più semplici sono le testimonianze che si raccoglievano, per le stesse ragioni, presso la Curia di Venezia, come è riscontrabile dal documento da noi pubblicato nel primo numero del « *Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi* » a p. 32. Questi due ultimi nominativi sono testimoni dell'avvenuta escussione dei testi da parte del notaio.

<sup>4</sup> ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (in seguito useremo la sigla A.S.V.), *Notarile atti*, Registro 3604, Protocollo dell'anno 1723, c. 186.

<sup>5</sup> A.S.V., *Miscellanea Avogaria di Comun*, Sezione Penale, busta 110, fascicolo 11, carta 9 verso.

<sup>6</sup> A.S.V., *Dieci Savi alle Decime di Rialto*, Busta 428, registrino della Parrocchia di santa Marina, al n. 203. Nell'ARCHIVIO PARROCCHIALE (in seguito useremo la sigla A.P.) di santa Maria Formosa, Registri canonici della soppressa parrocchia di santa Marina, Morti, Registro X (1698-1713), p. 145, risulta che il titolare dell'affittanza è deceduto il 28 luglio 1710 all'età di 63 anni.

<sup>7</sup> A.P. santa Maria Formosa, Registri canonici soppressa parrocchia santa Marina, Morti, Registro XI (1714-1736), p. 113.

<sup>8</sup> A.P. san Giovanni in Bràgora, Registro Battesimi 1692-1725, c. 46. Nello stesso Registro, c. 4, c'è l'atto di battesimo di Iseppo Santo, in data 12 aprile 1692, mentre il suo atto di morte è nel Registro Morti 1678-1709 c. 125 verso.

<sup>9</sup> A.P. san Zaccaria, Registri canonici soppressa parrocchia san Provolo, Matrimoni (1669-1762), p. 127.

<sup>10</sup> A.P. san Zaccaria, Registri canonici soppressa parrocchia san Provolo, Battesimi III° (1703-1752), p. 43: in data 6 ottobre 1715, battesimo di Pietro Gaetano.

<sup>11</sup> A.P. san Zaccaria, Registri canonici soppressa parrocchia di san Giovanni Novo, Battesimi VII° (1710-1733), p. 79: in data 26 settembre 1717, battesimo di Daniele.

RICORDI

## A new house of Vivaldi in Venice

In this paper, the author carefully examines a legal deed dated 1723, which, according to him, is one more proof that V. had a younger brother called Giuseppe. Five years later, this Giuseppe was tried, and the evidence of the witnesses during the trial reveals that the accused lived in Calle del Paradiso, at Santa Maria Formosa. A further document proves that the barber mentioned by the judge as a reference point during the trial rented a shop at that very place. That would be the house the Vivaldi family moved into when they left the apartment in Campo SS. Filippo e Giacomo, in 1722, and where they stayed until 1730, when they once more moved, this time to a house in Calle S. Antonio, in San Salvador parish. This is the house V. left for his last journey, from which he was not to return.

*(Summary by David N. Urman)*

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

OPERE DI ANTONIO VIVALDI  
IN EDIZIONE CRITICA

*pubblicazioni 1982*

- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 52 / RV 757  
(sol min.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 53 / RV 755  
(re magg.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 54 / RV 759  
(si bem. magg.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 55 / RV 758  
(la magg.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 58 / RV 760  
(si min.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 59 / RV 756  
(mi bem. magg.)
- Sonata per violino e basso continuo F XIII, 60 / RV 754  
(do magg.)
- Concerto per violino principale, due F I, 240 / RV 763  
violini, viola e basso « L'Ottavina »  
(la magg.)
- Concerto per violino principale, due F I, 239 / RV 761  
violini, viola e basso (do min.)
- Concerto per due violini obbligati, due F I, 241 / RV 765  
violini, viola e basso (fa magg.)

a cura di Paul Everett e Michael Talbot

**RICORDI**

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

**ANTONIO VIVALDI  
TEATRO MUSICALE, CULTURA E SOCIETÀ**

A CURA DI  
GIOVANNI MORELLI E LORENZO BIANCONI

LEO S. OLSCHKI EDITORE  
Firenze 1982

Il presente volume comprende gli Atti del Convegno Internazionale di Studi svoltosi a Venezia, presso l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, nel mese di settembre 1981.

Il Convegno ha trattato, in tre distese sedute di lavoro, tre diversi aspetti problematici della storiografia musicale del primo Settecento, ampiamente riferibili al contesto culturale del teatro musicale e dell'esperienza artistica di Vivaldi.

I contributi, fittissimi e tutti originali, si sono succeduti in un ordine di articolata compiutezza e in perfetta armonia di intenti, così che la raccolta degli stessi si configura come una trattazione esaustiva dei capitoli affrontati. In tal senso si troveranno, coerentemente collegate, tutte le ricognizioni metodologiche circa la testualità letteraria, musicale, spettacolare, economica del melodramma ai tempi di Vivaldi, via via integrate da testimonianze e recensioni tematiche provenienti dagli studi condotti sulle nuove questioni storico-critiche che la nuova musicologia ha valorosamente impostate.

INDICE DEL VOLUME (IN DUE TOMI)

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

- REINHARD STROHM, *Vivaldi's career as an opera producer*  
MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*  
HELMUT HUCKE, *Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento*  
COLIN TIMMS, *The Dramatic in Vivaldi's Cantatas*

- GIANFRANCO FOLENA, *La Cantata e Vivaldi*  
 KARL HELLER, *Anmerkungen zu Vivaldis Opernsinfonien*  
 WALTER KOLNEDER, *Vivaldi « Brutszeit » als Opernkomponist*  
 REINHARD WIESEND, *Vivaldi e Galuppi: rapporti biografici e stilistici*  
 JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Les Sinfonie de concert et d'opéra*

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

- PETER RYOM, *Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*  
 BRUNO BRIZI, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti*  
 MARIA GRAZIA PENSA, *L'Atenaide' di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi*  
 PIERO WEISS, *Teorie drammatiche e « infranciosamento »: motivi della « riforma » melodrammatica nel primo Settecento*  
 FRANCO FIDO, *Le tre Griselde: appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*  
 ANNA LAURA BELLINA, *Dal mito della corte al nodo dello stato: il « topos » del tiranno*

### Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi

- LORENZO BIANCONI, *Relazione di base*  
 GIOVANNI MORELLI, *Morire di prestazioni*  
 SERGIO DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*  
 CARLO VITALI, *Gaetano Berenstadt tra Roma, Firenze e Napoli. Interessi culturali e frequentazioni erudite di un Eunuco Letterato*  
 PIERLUIGI PETROBELLI, *Il musicista di teatro settecentesco nelle caricature di Pierleone Ghezzi*  
 FRANCO PIPERNO, *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle « Parti buffe » al tempo di Vivaldi*  
 FABRIZIO DELLA SETA, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*  
 ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and Il Teatro alla Moda*  
 GASTONE VIO, *Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga (1643-1722)*

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

ANNA LAURA BELLINA - BRUNO BRIZI  
MARIA GRAZIA PENZA

**I LIBRETTI VIVALDIANI**  
RECENSIONE E COLLAZIONE DEI TESTIMONI  
A STAMPA

Sono qui raccolti per la prima volta i dati che si riferiscono ad una ricognizione il più possibile esauriente dei materiali a stampa afferenti la produzione teatrale di Vivaldi che ne documentano la storia occasionale e la fortuna. La *recensio*, con la sua proposta metodologica, organizza le informazioni ricavate direttamente dalle edizioni dei libretti, quelle desunte dalle più recenti e accreditate sintesi bibliografiche, in parte ritoccate e corrette, e infine quelle riportate dai cataloghi coevi e moderni.

Per i materiali, oltre alle segnalazioni del Sartori, gli autori hanno direttamente visitato le biblioteche più importanti del Veneto ed alcune in area lombarda (Milano, Bergamo, Brescia) ed emiliana (Ferrara).

L'aver considerato le riprese di ogni spettacolo come episodi a sè stanti di una tradizione, studiata con puntualità filologica, permette di verificare distintamente le occasioni in teatro della musica vivaldiana nelle sue forme di ricezione e di diffusione.

Il volume presenta alla fine gli indici dei nomi e delle arie, strumenti essenziali per decidere quanto appartiene in senso stretto al lavoro artistico ed impresariale di Vivaldi da quanto è imputabile alla fortuna di un testo o della musica vivaldiana nel momento in cui altri se ne appropriano.

Il repertorio, per i suoi caratteri di sistematicità, costituisce un contributo utile per gli studi della storia del teatro musicale nei suoi aspetti particolari: interpretazione vocale, *coté* letterario, scenografia, organizzazione del lavoro, ecc.

*La presente ricerca è stata commissionata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi*

LEO S. OLSCHKI EDITORE  
Firenze - 1982

## MOSTRA VIVALDI NELL'AMERICA LATINA

La Mostra « Antonio Vivaldi e il suo tempo », allestita dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, e che nel 1980/1981 ha compiuto un giro negli Stati Uniti d'America (vedi *Informazioni e Studi vivaldiani* n. 2, 1981, pag. 108), compie nel 1982/1983 un lungo giro nell'America Latina.

Ordinata da Maria Teresa Muraro, la Mostra, montata su cento pannelli, si articola nelle seguenti sezioni:

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

Queste le città che ospitano la Mostra: Buenos Aires, Rio de Janeiro, San Paulo del Brasile, Montevideo, Bogotà, Quito, Santiago del Cile, Bahia Blanca, Mar del Plata, Mendoza, Rosario, San Martin, La Plata.

## 4° FESTIVAL VIVALDI Venezia 3-12 settembre 1982

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, il Teatro La Fenice e l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, hanno il piacere di annunciare che è in fase di realizzazione il programma del 4° *Festival Vivaldi* che avrà luogo a Venezia tra il 3 e il 12 settembre 1982.

Il 4° *Festival Vivaldi* affronterà il tema del *Paragone* fra due città-guida nella formazione del gusto, dell'estetica e della pratica musicale del primo Settecento europeo: Venezia e Roma, nei nomi di Vivaldi e di Corelli. Alla *Apoteosi di Corelli* è infatti intitolato il prossimo Festival, ricalcando uno dei frontespizi della grande composizione che Couperin dedicò al tema stilistico della *Reunion des goûts*, cioè di quel fenomeno di conformizzazione internazionale, di pacificazione stilistica, che, dall'eredità di Corelli derivò fino alla messa a punto di una delle prime nozioni vissute di Europa Musicale.

Il paragone fra Roma e Venezia, o fra il mondo di Corelli e il mondo di Vivaldi, la fortuna di Corelli e le sue proiezioni francesi-inglesi e la fortuna di Vivaldi nella proiezione austriaca-tedesca; la persistenza del corellismo nei grandi momenti dell'editoria internazionale, nella febbre delle trascrizioni, nelle avventure dei « falsi Corelli », ecc., e lo spegnimento della suggestiva fascinazione vivaldiana ad opera del nascente classicismo, saranno gli argomenti trattati in un volume di studi e di letture critiche che guiderà la tematizzazione del Festival di cui si indica qui di seguito la bozza del programma delle manifestazioni, concerti e spettacoli:

1) *L'Apoteosi di Corelli*, realizzazione scenica-musicale delle due « Apoteosi » di Couperin (dedicate a Corelli e a Lully e ai loro Ricevimenti nei regni del Parnaso) nel tentativo di rendere leggibile sul piano dei multimedia la favola, il mito dell'internazionalizzazione settecentesca del gusto.

2) Una realizzazione della grandiosa festa dedicata, a Roma, dalla Regina Cristina all'arrivo del diplomatico Lord Castlemain, nella sala del Palazzo Riario. La festa musicale (« *Applauso a 5 voci, cori e strumenti* ») era diretta da Corelli e contava sul massimo apparato fonico nella memoria leggendaria della musica barocca (150 archi, 100 cantori).

3) Uno dei momenti obbligati del cerimoniale spettacolare romano a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo era la recita annuale dei giovani nobili ospiti del Collegio Clementino. Un rapido guar-

do alla lista delle rappresentazioni ci rivela la cospicua penetrazione della drammaturgia classicistica francese in Italia. Nel giro di pochi anni giungono infatti sulle scene del Collegio Clementino e negli scaffali delle librerie erudite i testi, tradotti in italiano e in prosa, dei massimi capolavori dei due Corneille, di Racine e degli altri massimi autori della tragedia francese.

Il fatto che questo repertorio di traduzioni sia anche la fonte di tanta drammaturgia musicale del primo Settecento (coinvolgendo figure come Bononcini, Gasparini, Händel, Orlandini, Vivaldi, ecc.), ha determinato la scelta, per il Festival, di un testo teatrale, da realizzare con intenti conoscitivi e per la precisazione delle sorgenti francesi-romane di una fase fondamentale dell'evoluzione della storia dell'opera.

4) L'attenzione critica al tema della fortuna di Corelli nella multiforme e avventurosa vicenda delle trascrizioni e dei falsi sarà richiamata sia dalla esecuzione del « *Corelli trasformato* » del carpigiano Tonelli (la trascrizione per voci e strumenti di sonate da chiesa delle opere III e IV su testi di « *Tantum ergo* » e di Antifone Mariane) che dalla prima esecuzione moderna delle sonate dell'opera VII, firmate da un fantomatico e mai esistito allievo inglese del fusignanese.

5) L'impegno critico-filologico sul piano esecutivo si misurerà nelle diverse serate dedicate all'esecuzione delle opere IV, V e VI di Corelli.

Per quanto riguarda la fascia vivaldiana del Festival, sono in programma:

1) L'esecuzione semi-scenica di un testo semi-teatrale: la serenata del 1726 intitolata « *La Sena festeggiante* ».

2) L'esecuzione dell'Opera X secondo i manoscritti (diversa quindi dalla versione pubblicata per flauto e archi: si tratta dell'adempimento di una promessa mancata nel corso del passato Festival per ragioni improvvise, quando il concerto programmato fu sostituito da un'indimenticabile lezione del flauto di Brüggem).

3) La proposta di un'esecuzione delle *Quattro Stagioni* nella versione di un manoscritto recentemente scoperto a Manchester (novità assoluta).

4) La ricostruzione filologica (per la parte strumentale) del famoso concerto diretto da Vivaldi nel 1740 in occasione del ricevimento all'Ospedale della Pietà di Federico Cristiano, « *Prencipe reale di Polonia, et Elettorale di Sassonia* ».

Venezia, aprile 1982

## Discographie Vivaldi 78 tours

*aux soins de Roger-Claude Travers, avec une note  
de Thomas Walker*

Cette discographie indique la totalité des disques 78 tours dont nous avons eu connaissance, comportant une ou plusieurs œuvres de Vivaldi. Les transcriptions de Jean-Sébastien Bach d'après Vivaldi sont répertoriées à part, dans une seconde section.

Pour les disques dont les années de parution sont connues, un classement chronologique est proposé (1931/1, 1945/2, etc.). Ceux dont l'année d'enregistrement est inconnue sont cités en fin de liste.

Des précisions concernant les partitions utilisées sont signalées, précédées par le sigle § =

Quand l'année d'enregistrement n'est pas déterminée avec précision, le disque est indiqué avec le sigle (c.) = circa.

Quand le disque a été critiqué avant-guerre dans « Gramophone », la référence précise de la revue en question est indiquée, précédée par le sigle & =.

### I. DISCOGRAPHIE VIVALDI

- 1924(c.)/1 Concerto per violino, la minore (Opus IV n° 5?) (largo)  
R. Chémet (violino)  
VSM DA 417 (1f/30cm)  
§ = trascrizione Nachez
- 1926/1 Concerto per violino, la minore (Opus IV n° 5?)  
A. Fachiri (violino)  
VOCALION K 05226 (1f/30cm)  
§ = trascrizione Nachez  
& = Gramophone 1926, V, p. 576
- 1929/1 Sonata per violino Opus II n° 2 (giga)  
Quartetto Madami di Mandolini e Chitarre  
COLUMBIA 5396 (1f/30cm)  
& = Gramophone 1929, VII, p. 65
- 1929/2 Sonata per violoncello RV40/FXIV, 5  
G. Pitsch (violoncello), Quatuor Mangeot

NATIONAL GRAMOPHONIC SOCIETY 131/132  
(3f/30cm)

§ = trascrizione d'Indy, 1922 (Senart)

& = Gramophone 1929, X, p. 200

- 1929/3 Concerto Opus III n° 11  
Orchestra Tonhalle Zürich, V. Andrae (dir.)  
COLUMBIA 9823 / COLUMBIA 8855 / COLUMBIA  
8863 (3f/30cm)  
& = Gramophone 1929, VIII, p. 115
- 1931(c.)/1 F. KREISLER: Concerto per violino RV Anh. 62 (da  
Vivaldi)  
E. Campaiola (violino), E. Sarti (pianoforte)  
COLUMBIA D 15502/03 (3f/30cm)  
§ = Kreisler: Concerto nello stile di Vivaldi, 1927  
(Schott n° 1224, New York)
- 1931(c.)/2 Concerto Opus III n° 8  
Orchestra Gewandhaus Leipzig, P. Schmitz (dir.)  
POLYDOR 68102/03 / DG-CETRA RR 8172/73 /  
DGS americana 21 (3f/30cm)
- 1932(c.)/1 Concerto Opus III n° 9  
M. Marechal (violoncello), M. Faure (pianoforte)  
COLUMBIA francese LFX 62 / COLUMBIA americana  
7252 M (2f/30cm)  
§ = trascrizione Dandelot, 1928 (Eschig)
- 1932/2 Concerto Opus III n° 2  
Orchestra di professori della Scala, A. Guarnieri (dir.)  
EMI (VP) S 10105/6 / EMI (HMV) C 1984/85 /  
EMI (HMV) EH 410/11 (4f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1921 (Ricordi)  
& = Gramophone 1932, XI, p. 232
- 1932/3 Concerto per violino Opus XII n° 1  
M. Elman (violino), New Symphony Orchestra, L. Colling-  
wood (dir.)  
EMI (VP-HMV) DB 1595/96 / VICTOR 7585/86  
(4f/30cm)  
§ = trascrizione Nachez, 1912 (Schott n° 901 e 1223)  
& = Gramophone 1932, VI, p. 14

- 1932/4 Sonata per violino Opus II n° 2  
 A. Busch (violino), R. Serkin (pianoforte)  
 EMI (HMV/VP/VSM) DB 1524 (1f/30cm)  
 § = trascrizione Busch (Breitkopf & Härtel n° 5518)  
 & = Gramophone 1932, VII, p. 61
- 1932(c.)/5 F. KREISLER: Concerto per violino RV Anh. 62 (da Vivaldi)  
 F. Kreisler (violino), RCA Victor String Orchestra, D. Voorhes (dir.)  
 VICTOR M-1070 (album) (4f/30cm)  
 § = Kreisler: Concerto nello stile di Vivaldi, 1927  
 (Schott n° 1224, New York)
- 1932(c.)/6 Sonata per violino RV10/FXIII, 6  
 E. Morini (violino), M. Lannes (pianoforte)  
 VICTOR 11-8671 (2f/30cm)  
 § = trascrizione Respighi, 1921 (Ricordi n° 269)
- 1934/1 Concerto Opus III n° 11 (largo)  
 P. Casals (violoncello), Blas-Net (pianoforte)  
 EMI (VP-HMV) DA 1118 (1f/25cm)  
 § = trascrizione Stutschewsky  
 & = Gramophone 1934, II, p. 35
- 1934/2 Concerto Opus III n° 11 (largo)  
 A. Asselin (violino), Orchestre à cordes  
 EMI (HMV) K 5905 (1f/25cm)  
 & = trascrizione Dandelot, 1927 (Eschig)
- 1934/3 Concerto Opus III n° 5  
 Quartetto Pro Arte  
 EMI (VP-HMV) DB 2148 / VICTOR 8827 (2f/30cm)  
 & = Gramophone 1934, VI, p. 14
- 1935/1 Concerto Opus III n° 8  
 Kammerorchester Köln, A. Abendroth (dir.)  
 ODEON tedesco (0-11813) / ODEON inglese  
 (PARLOPHON) R 1996 (2f/25cm)  
 § = omessa qualche battuta nel 1° e 3° movimento;  
 nel 2° movimento sostituito il secondo violino  
 con un violoncello  
 & = Gramophone 1935, I, p. 307

- 1935/2 Concerto Opus III n° 11 (largo)  
 J. Thibaud (violino), T. Janopoulo (pianoforte)  
 EMI (VP) DA 1191 (1f/25cm)  
 § = trascrizione Pochon
- 1935/3 Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38  
 (2° movimento)  
 B. Stad (viola d'amore), F. Stad (clavicembalo)  
 VICTOR 24792 (1½f/25cm)
- 1936(c.)/1 Concerto Opus III n° 8  
 R. Czerwonsky, C. Steiner (violini), H. Steiner (piano-  
 forte)  
 CHRISTSCHALL-PLATTEN 148/49 (3f/30cm)  
 § = trascrizione Nachez per 2 violini e pianoforte,  
 1926 (Schott n° 1265)
- 1936/2 Concerto Opus III n° 10 (largo)  
 H. Merckel, L. Schwartz, J. Dumont, M. Crut (violini),  
 Orchestre de Chambre Pro Musica de Paris,  
 A. Goldschmidt (dir.)  
 POLYDOR francese 566275 / FONIT 66002 (1f/30cm)
- 1936/3 Sonata per 2 violini Opus I n° 1  
 Complesso Pro Musica  
 PRO MUSICA 106 / PRO MUSICA EMG T 7-8  
 (1f/30cm)  
 § = trascrizione Peyrot e Rebuffat (Senart n° 2717)  
 & = Gramophone 1936, III, p. 419
- 1936/4 Sonata per violino Opus II n° 2  
 J. Heifetz (violino), A. Sandor (pianoforte)  
 EMI (HMV) DA 1370 / VICTOR 1810 (2f/25cm)  
 § = trascrizione Busch (Breitkopf & Härtel n° 5518)
- 1936/5 Sonata per violino RV 10/FXIII, 6  
 N. Milstein (violino), L. Mittmann (pianoforte)  
 COLUMBIA GQX 10886/ COLUMBIA inglese LX 543,  
 LDX 516 / COLUMBIA americana 68478 D (2f/30 cm)  
 § = trascrizione Respighi, 1921 (Ricordi n° 269)  
 & = Gramophone 1936, XI, p. 244

- 1936/6     Sonata Opus XIII n° 4  
 A. Asselin (violino), P. Bazelaire (violoncello)  
 ODEON francese 12392 (2f/30cm)  
 § = trascrizione Bazelaire (A. Leduc, Paris)
- 1937/1     Concerto Opus III n° 2  
 Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Guarnieri  
 (dir.)  
 CAPITOL EBL 8005 (album) (3f/30cm)  
 § = trascrizione Molinari, 1921 (Ricordi)
- 1937/2     Sonata per violino Opus II n° 2  
 N. Milstein (violino), L. Mittmann (pianoforte)  
 COLUMBIA americana 17070 D / COLUMBIA inglese  
 LB 34 (2f/25cm)  
 § = trascrizione David, 1872 (Breitkopf & Härtel)  
 & = Gramophone 1937, IV, p. 476
- 1938/1     Concerto Opus III n° 6  
 A. Senatra (violino) e organo  
 PARLOPHON B. 7909/010 / PARLOPHON P.  
 28058/59 / DECCA inglese 20105/06 / PARLO  
 ODEON RO 20371-2 (4f/25cm)  
 § = trascrizione Nachez, 1912 (Schott n° 900)  
 & = Gramophone 1938, II, p. 384
- 1938/2     Concerto Opus III n° 8  
 Orchestra Concertgebouw di Amsterdam, W. Mengelberg  
 (dir.)  
 TELEFUNKEN SK 2401/02 / CAPITOL EBL 8057  
 (3f/30cm)  
 § = trascrizione Sam Franko, 1909 (Schirmer, New  
 York)  
 & = Gramophone 1938, III, p. 426
- 1938/3     Sonate per violino Opus II n° 11 (gavotta: 3° movimen-  
 to), Opus II n° 12 (preludio e capriccio: 1° e 2° movi-  
 mento)  
 D. Blot (violino), C. Crussard (pianoforte)  
 BAM 30 (2f/25cm)  
 § = trascrizione C. Crussard

- 1938/4      Sonata per violino Opus II n° 3  
 D. Blot (violino), C. Crussard (pianoforte)  
 EMI (VSM) DB 5056 / VICTOR 12491 (2f/30cm)  
 § = trascrizione C. Crussard
- 1938/5      Concerto per violino RV Anh. 15  
 D. Blot (violino), M. de Lacour (clavicembalo), N. Pier-  
 ront (organo)  
 EMI (VSM) DB 5065 (2f/30cm)  
 § = trascrizione C. Crussard
- 1938/6      Sonata per violino RV5/FXIII, 10  
 D. Blot (violino), C. Crussard (pianoforte)  
 EMI (VSM) DB 5092 / VICTOR 13484 (2f/30cm)  
 § = trascrizione C. Crussard
- 1939(c.)/1      Concerto Opus III n° 8  
 E. Brown, R. Totenberg (violini), Chamber Orchestra  
 ROYALE americana 577/78 / ROYALE 1780 (3f/30cm)
- 1940/1      Concerto Opus III n° 11 (largo)  
 The Boyd Neel String Orchestra, B. Neel (dir.)  
 DECCA inglese X (148) 149 (1f/30cm)  
 & = Gramophone 1940, IV, p. 385
- 1940/2      F. KREISLER: Concerto per violino RV Anh. 62 (da  
 Vivaldi)  
 J. Pougnet (violino), Orchestre symphonique, W. Goehr  
 (dir.)  
 COLUMBIA inglese DX 963/64 (4f/30cm)  
 § = Kreisler: Concerto nello stile di Vivaldi, 1927  
 (Schott n° 1224, New York)  
 & = Gramophone 1940, V, p. 418
- 1940/3      Concerto Opus III n° 11  
 Boston Symphony Orchestra, S. Koussewitzky (dir.)  
 EMI (VP-HMV) DB 3668/69 / VICTOR M-886 (album)  
 (3f/30cm)  
 § = trascrizione A. Siloti, 1913 (Russischer Musik  
 Verlag, Berlin)  
 & = Gramophone, 1940, X, p. 110

- 1941/1 Concerto Opus III n° 6  
A. Cores (violino), S. Kagen (pianoforte)  
COLUMBIA americana 35896/97 / COLUMBIA AMERICANA « Red Label » E-3 (album) (3f/25cm)  
§ = trascrizione Nachez, 1912 (Schott n° 900)
- 1941/2 Juditha Triumphans RV 644  
E. Nicolai, R. Corsi, A. Reali, G. del Signore, A. Cassinelli, Orchestra dell'Accademia Musicale Chigiana, A. Guarnieri (dir.)  
Registrazione privata (38f/30cm) eseguita per il Conte Guido Chigi Saracini l'8 settembre 1941 al Teatro dell'Accademia dei Rozzi di Siena  
§ = trascrizione V. Frazzi, 1941
- 1942/1 Concerto Opus III n° 11  
Orchestra Sinfonica dell'E.I.A.R., A. La Rosa Parodi (dir.)  
CETRA CB 20192/93 (3f/30cm)
- 1942/2 Concerto per violino *La Primavera* Opus VIII n° 1  
Orchestra dell'Augusteo, B. Molinari (dir.)  
CETRA BB 25067/68 / CETRA CB 20194/95 (3f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359)
- 1942/3 Concerto per violino *L'Estate* Opus VIII n° 2  
Orchestra dell'Augusteo, B. Molinari (dir.)  
CETRA BB 25068/69 / CETRA CB 20228/29 (3f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359)
- 1942/4 Concerto per violino *L'Autunno* Opus VIII n° 3  
Orchestra dell'Augusteo, B. Molinari (dir.)  
CETRA BB 25070/71 / CETRA CB 20230/31 (3f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359)
- 1942/5 Concerto per violino *L'Inverno* Opus VIII n° 4  
Orchestra dell'Augusteo, B. Molinari (dir.)  
CETRA BB 25071/72 / CETRA CB 20232/33 (3f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359)

- 1942/6 Concerto « Con violino principale e altro violino per eco in lontano » RV 552/FI, 139  
A. Gramegna, E. Giaccone (violini), Orchestra Sinfonica dell'E.I.A.R., W. Ferrero (dir.)  
CETRA BB 25047/48 / CETRA CB 20194/95  
§ = trascrizione Molinari, 1933 (Ricordi n° 122583)
- 1943(c.)/1 Concerto « con molti stromenti » RV 558/FXII, 37  
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, A. Guarnieri (dir.)  
DECCA-TELEFUNKEN GX 61021/22 /  
TELEFUNKEN tedesca 026864/65 (4f/30cm)  
§ = trascrizione Casella, 1943 (Carisch n° 19695)
- 1946/1 Concerto Opus III n° 11  
Philadelphia Orchestra, L. Stokowsky (dir.)  
EMI (HMV) DB 6047/48 / VICTOR 11413/14  
(4f/30cm)  
§ = trascrizione Stokowsky
- 1947/1 Concerto Opus III n° 11  
A. Schneider, E. Bachmann (violini), Dumbarton Oaks Chamber Orchestra, A. Schneider (dir.)  
KEYNOTE 2003 / MERCURY DMS 2 / CLASSIC 2028  
(2f/30cm)
- 1948/1 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
L. Kaufman (violino), Concert Hall String Orchestra, H. Swoboda (dir.)  
CONCERT HALL SOCIETY AR / AMPHION francese A1 (12f/30cm) (album)  
§ = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359)
- 1948/2 Concerto per fagotto *La Notte* RV 501/FVIII, 1  
A. Montanari (fagotto), Orchestra di professori della Scala, A. Ephrikian (dir.)  
DURIUM SA 104/05 (3f/30cm)  
§ = Ricordi, Tomo 12°
- 1948/3 Concerto « con molti stromenti » *Per la solennità di S. Lorenzo* RV 556/FXII, 14  
Orchestra di professori della Scala, A. Ephrikian (dir.)

DURIUM SA 106/07 (3f/30cm)

§ = Ricordi, Tomo 54°

Alla fine del I° movimento sono omesse 16 battute

- 1948/4 Sinfonia per archi *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7  
Orchestra di professori della Scala, A. Ephrikian (dir.)  
DURIUM SA 108 (2f/30cm)  
§ = Ricordi, Tomo 22°
- 1948/5 *L'Olimpiade* RV725: Sinfonia  
Orchestra Sinfonica della Radio Italiana, M. Rossi (dir.)  
CETRA BB 25185 (2f/30cm)  
§ = trascrizione Mortari (Carisch n° 19449)
- 1948/6 *L'Olimpiade* RV 725: Sinfonia (2° movimento)  
Orchestra Sinfonica di Torino, M. Rossi (dir.)  
DECCA inglese AK 1977 / DECCA italiana 40170  
(1f/30cm)  
(referenza dubbia)
- 1949/1 Concerto per flauto traverso Opus X n° 3  
L. Lavailotte (flauto traverso), Orchestre de Chambre  
du Conservatoire de Paris, E. Fendler (dir.)  
PATHE PD 90/91 / PATHE PA 1831/32  
(4f/25cm)
- 1949/2 Concerto per archi « alla rustica » RV 151/FXI, 11  
Orchestra d'archi dell'Angelicum di Milano, E. Gerelli  
(dir.)  
CGD (Compagnia generale del disco) SA 3002 (1f/30cm)  
§ = trascrizione Casella, 1939 (Carisch n° 19453)
- 1949/3 Concerto per archi RV 158/FXI, 4  
Orchestra dell'Angelicum di Milano, E. Gerelli (dir.)  
CGD (Compagnia generale del disco) SA 3005 (2f/30cm)  
§ = Ricordi, Tomo 8°
- 1949/4 Concerto per violino RV 183/FI, 111 (largo)  
Orchestra Sinfonica della RAI, M. Fighera (dir.)  
CETRA BB 25256 (1f/30cm)  
§ = trascrizione per archi della trascrizione di Gen-  
tili per violino e pianoforte

- 1949/5 Concerto per violino *Il Riposo* RV 270/FI, 4  
 Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA BB 25264 (2f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 15°
- 1949/6 *Gloria* RV589  
 R. Zanolli (soprano), A. Giordano (mezzo), Coro dell'Academia corale di Lecco, Orchestra di professori del Teatro Nuovo di Milano, A. Pedrollo (dir.)  
 CELSON MA 6/9 (8f/30cm)  
 § = trascrizione Casella, 1939 (Ricordi n° 124830)  
 & = Gramophone 1949, IX, p. 54
- 1949/7 Sinfonia per archi *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7  
 Orchestra Filarmonica Ceca, A. Pedrotti (dir.)  
 SUPRAPHON H 23804 (2f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 22°
- 1950/1 Concerto per violino « senza Cantin » RV 243/FI, 11;  
 Concerto « con molti stromenti » *Per l'orchestra di Dresda* RV 577/FXII, 3  
 L. Kaufman (violino), Orchestre Symphonique National de Paris, R. Désormière (dir.)  
 CAPITOL ECL 8076 (6f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomi 25° e 45°  
 & = Gramophone 1950, VI, p. 3
- 1950/2 Concerto per archi RV 158/FXI, 4  
 Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA AT 0138/39 (3f/25cm)  
 § = Ricordi, Tomo 8°
- 1950/3 Sonata per violoncello RV 40/FXIV, 5 (largo)  
 M. Amfitheatrof (violoncello), Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA AT 0139 / CETRA AT 0160 (1f/25cm)  
 § = trascrizione d'Indy, 1922 (Senart)
- 1950/4 Concerto per viola d'amore RV 392/FII, 5  
 R. Sabatini (viola d'amore), Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA AT 0157/58 (4f/25cm)  
 § = revisione Sabatini

- 1950/5 Concerto per flauto traverso Opus X n° 3  
P. Rispoli (flauto traverso), Collegium Musicum Italicum,  
R. Fasano (dir.)  
CETRA AT 0159/60 (3f/25cm)  
§ = Ricordi, Tomo 42°
- 1950/6 Concerto per 2 violini RV 523/FI, 61  
E. Malanotte, F. Scaglia (violini), Collegium Musicum  
Italicum, R. Fasano (dir.)  
CETRA AT 0161/62 (4f/25cm)  
§ = trascrizione Casella (Ricordi n° 124820)
- 1950/7 Sonata per violoncello RV 40/FXIV, 5  
M. Amfitheatrof (violoncello), Collegium Musicum Ita-  
licum, R. Fasano (dir.)  
CETRA AT 0163/64 (4f/25cm)  
§ = trascrizione d'Indy, 1922 (Senart)
- 1951/1 Concerto per oboe Opus VIII n° 9  
L. Groossens (oboe), Philharmonia String Orchestra,  
W. Susskind (dir.)  
COLUMBIA GQX 11457/58 / COLUMBIA inglese DX  
8367/68 (3f/30cm)  
§ = Ricordi, Tomo 2°  
& = Gramophone, 1951, III, p. 226
- 1951/2 Concerti Opus III n° 8, 10  
R. Gendre, J. Dejean, S. Plazonich, D. Marchand (violini),  
Orchestre de Chambre de Paris, P. Duvauchelle (dir.)  
LUMEN 208011/13 (6f/30cm)  
§ = trascrizione Ch. Bouvier, 1910 (Demets, Paris)
- 1951/3 Sonata per violoncello RV 40/FXIV, 5  
J. Neilz (violoncello), Quartetto Pascal  
PATHE PD 146/47 (4f/25cm)  
§ = trascrizione d'Indy, 1922 (Senart)
- 1951/4 Concerto « Con violino principale e altro violino per  
eco in lontano » RV552/FI, 139  
Orchestra Sinfonica di S. Cecilia, B. Molinari (dir.)  
EMI (VP) DB 11330/31 (4f/30cm)  
§ = trascrizione Molinari, 1933 (Ricordi n° 122583)

- 1951/5 Concerto Opus III n° 8; Concerto Opus VIII n° 4  
*L'Inverno* (2° movimento)  
 Orchestra Sinfonica di S. Cecilia, B. Molinari (dir.)  
 EMI (VP) DB 11332/33 (4f/30cm)  
 § = trascrizione Molinari, 1928 (Ricordi n° 120359:  
*L'Inverno*)
- 1952/1 Concerto per fagotto RV 474/FVIII, 4  
 A. Montanari (fagotto), Orchestra dell'Angelicum di Mi-  
 lano, E. Gerelli (dir.)  
 ANGELICUM SA 3015 (2f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 47°
- 1952/2 Concerto per flauto traverso Opus X n° 2  
 G. Tassinari (flauto traverso), Orchestra d'archi dell'An-  
 gelicum di Milano, E. Gerelli (dir.)  
 ANGELICUM SA 3016 (2f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 33°
- 1952/3 *Stabat Mater* RV 621  
 M. Amadini (contralto), Orchestra dell'Angelicum di  
 Milano, E. Gerelli (dir.)  
 ANGELICUM SA 3017/18 (4f/30cm)  
 § = trascrizione Casella
- 1952/4 Concerto per violoncello RV 401/FIII, 1  
 B. Mazzacurati (violoncello), Collegium Musicum Itali-  
 cum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA BB 25284/85 (3f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 19°
- 1952/5 Concerto Opus III n° 10  
 A. Gramegna, L. Ferro, E. Malanotte, A. Pelliccia (vio-  
 lini), Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
 CETRA BB 25291/92 (3f/30cm)  
 § = revisione Einstein (Eulenburg n° 749)
- 1953/1 Concerto per violino RV 254/FI, 9  
 L. Kaufman (violino), Orchestre Symphonique National  
 de Paris, R. Désormière (dir.)  
 TELEFUNKEN (TELDEC) E 3801/02 (4f/30cm)  
 § = Ricordi, Tomo 38°

1953/2 Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38  
E. Seiler (viola d'amore), W. Gerwig (liuto), Kammer-  
musikkreis Emil Seiler  
DG « ARCHIV PRODUCTION » 4007/08 (3f/30cm)

*Autres disques, non classés chronologiquement:*

- V/1 Concerto Opus III n° 9  
J. Fournier (violino), Orchestre à cordes et clavecin  
ANTHOLOGIE SONORE 37 (2f/30cm)  
§ = trascrizione G. Dandelot, 1928 (Eschig)
- V/2 Concerto Opus III n° 9 (largetto)  
E. Pierangeli (violino), A. Pierangeli-Mussato (pianoforte)  
CETRA PE 135 (1f/30cm)  
§ = trascrizione G. Dandelot, 1928 (Eschig)
- V/3 Concerto Opus III n° 8 (largetto)  
Orchestra d'archi « In cimbalis bene sonantibus »,  
M. Antonelli (dir.)  
SEMS 1153 (1f/30cm)
- V/4 Concerto Opus III n° 9  
D. Soriano (violino), Orchestre à cordes, C. Munch (dir.)  
PATHE PAT 154/55 (3f/30cm)  
§ = trascrizione G. Dandelot, 1928 (Eschig)
- V/5 Concerto Opus III n° 10 (largo)  
Berg, Frenkel, Hanke, Totenberg (violini),  
Archi dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, H. Hunger  
(dir.)  
TELEFUNKEN SK 1318 (1f/30cm) (cfr. B/8)
- V/6 Concerto Opus III n° 11  
Orchestre de Chambre Telmanyi, E. Telmanyi (violino  
e dir.)  
TONO danese L. 28000/01 (4f/30cm)
- V/7 Concerto Opus III n° 11 (largo)  
S. Popoff (violoncello), O. Schulhof (pianoforte)  
VIENNOLA P 5008 (1f/25cm)  
§ = trascrizione Stutschewsky per violoncello e piano-  
forte

- V/8 Concerto per violino Opus IV n° 6 (largo)  
 Quartetto d'archi « In cimbalis bene sonantibus », M. Antonelli (dir.)  
 SEMS 1175 (1f/30cm)
- V/9 Concerto per violino RV 340/FI, 141; Sonata Opus XIII n° 4 (Pastorale)  
 R. Quick (violino), The Manuel & Williamson Harpsichord Ensemble  
 MUSICRAFT 48 (album) (4f/30cm)  
 § = trascrizione L. Landshoff, 1935 (Peters n° 4206/7): RV 340 / trascrizione Bazelaire (Leduc): Opus XIII n° 4

## II. DISCOGRAPHIE VIVALDI/BACH

- 1929/B1 BWV 596 (Opus III n° 11) (4° movimento: allegro)  
 A. Sittard (organo)  
 POLYDOR 66553 (1f/30cm)
- 1929/B2 BWV 593 (Opus III n° 8) (3° movimento)  
 Wiener e Doucet (pianoforte)  
 COLUMBIA francese 15228 (1f/30cm)
- 1932(c.)/  
 B1 BWV 596 (Opus III n° 11) (largo)  
 V. Fox (organo)  
 VICTOR 11-8236 (1f/30cm)  
 § = trascrizione Middelschultz
- 1932(c.)/  
 B2 BWV 978 (Opus III n° 3)  
 I. Goldschwartz (pianoforte)  
 VICTOR ARGENTINA 11-8587 (2f/30cm)
- 1934(c.)/  
 B1 BWV 1065 (Opus III n° 10)  
 H. Pignari-Salles, G. Ledoux, N. Rolet, P. Coppola (pianoforte), Orchestre à cordes, G. Bret (dir.)  
 EMI (VP) S 10447/48 / EMI (HMV-VSM) D 2110/11 / VICTOR A.M.-366 (3f/30cm)

- 1936/B1 BWV 1065 (Opus III n° 10)  
G. Kuhn, G. Astorg, G. Lasson, C. Bèche (pianoforte),  
Orchestre de Chambre Pro Musica de Paris,  
A. Goldschmidt (dir.)  
POLYDOR francese 566274/75 / FONIT 66004/05  
(3f/30cm)
- 1936(c.)/  
B2 BWV 596 (Opus III n° 11)  
A. Cortot (pianoforte)  
EMI (VP-HMV) DB 3261/62 / VICTOR M-573 (al-  
bum) (3f/30cm)
- 1941/B1 BWV 596 (Opus III n° 11)  
A. Brailowsky (pianoforte)  
EMI (VSM) DB 3703/04 (4f/30cm)  
§ = trascrizione A. Stradal, 1897 (Breitkopf &  
Härtel n° 2241) « Concerto di WF Bach »
- 1942/B1 BWV 979 (RV Anh. 10)  
M. Salerno (pianoforte), Orchestra Sinfonica dell'EIAR,  
A. La Rosa Parodi (dir.)  
CETRA CB 20301/02 (4f/30cm)  
§ = trascrizione Tamburini per pianoforte e orchestra
- 1942/B2 BWV 973 (Opus VII n° 8)  
C. Zecchi (pianoforte)  
CETRA CB 20350 / CETRA CC 2007 (2f/30cm)
- 1946/B1 BWV 596 (Opus III n° 11)  
R. Lev (pianoforte)  
CONCERT HALL SOCIETY AH (album) (3f/30cm)  
§ = trascrizione R. Lev
- 1947/B1 BWV 972 (Opus III n° 9)  
W. Landowska (clavicembalo)  
EMI (VP-HMV) DB 6819 / (VSM) 7 RF-246 / (VP)  
QALP 218 (2f/30cm)
- 1949/B1 BWV 596 (Opus III n° 11)  
R. Fait (organo)  
DURIUM SA 121/122 (4f/30cm)  
§ = trascrizione R. Fait

- 1951/B1 BWV 972 (Opus III n° 9)  
E. Contestabile (pianoforte)  
EMI (VP) DA 11314/15 (4f/25cm)
- 1952/B1 BWV 1065 (Opus III n° 10)  
O. Santoliquido, A. Zedda-Paolone, L. Lessona, E. Bagnoli (pianoforte), Collegium Musicum Italicum, R. Fasano (dir.)  
CETRA BB 25293/94 (3f/30cm)

*Autres disques, non classés chronologiquement:*

- B/1 BWV 593 (Opus III n° 8) (1° movimento)  
R. Elsasser (organo)  
GRABACIONES DE CONCIERTOS MEXICANOS  
CM 3 (1f/30cm)
- B/2 BWV 593 (Opus III n° 8) (1° movimento)  
S. Feinberg (pianoforte)  
POLYDOR 27115 (1f/30cm)
- B/3 BWV 593 (Opus III n° 8)  
E. Power-Biggs (organo)  
TECHNICORD 1384/85 (3f/30cm)
- B/4 BWV 593 (Opus III n° 8)  
V. Merzhanov (organo)  
ULTRAPHON cecoslovacca F 15039/40 (3f/30cm)
- B/5 BWV 972 (Opus III n° 9)  
R. Gerlin (clavicembalo)  
ANTHOLOGIE SONORE 38 (2f/30cm)
- B/6 BWV 972 (Opus III n° 9)  
S. Marlowe (clavicembalo)  
DECCA americano DAU-4 (album) (2f/30cm)
- B/7 BWV 979 (RV Anh. 10)  
R. Gerlin (clavicembalo)  
LUMEN 31019 (2f/30cm)

B/8

BWV 1065 (Opus III n° 10)  
Bertram, Eisner, Kreutzer, Osborn (pianoforti),  
Archi dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, H. Hunger  
(dir.)  
TELEFUNKEN SK 1317/18 (3f/30cm) (cfr. V/5)

BIBLIOGRAPHIE:

1. BARR S.C. = The (Almost) complete 78 rpm record dating guide, 1980, Toronto. (Typewritten).
2. BERRI P. = Indice discografico vivaldiano, Bollettino dell'Accademia Musicale Chigiana, Centro di Studi Vivaldiani, Siena, 1949.
3. BERRI P. = Tutti i dischi di Vivaldi incisi nel mondo, Musica e dischi n° 44, IV, 1950, p. 9  
Musica e dischi n° 58, VII, 1951, p. 4 a 12
4. B.I.R.S. (British Institute of Recorded Sound) = Catalogues.
5. DARELL R.D. = The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music, New York, 1936.
6. GRAMOPHONE (revue) = Years 1926-1955

La discografia vivaldiana di Roger-Claude Travers ci offre un catalogo esauriente delle incisioni di epoca « pre microsolco ». Commentarla, toccando questioni di stile e di gusto, non sarà facile, o meglio non sarà facile corrispondere alla muta eloquenza di una storia da leggersi in forma di elenco, e i cui testimoni hanno spesso « parlato » in sedi difficilmente raggiungibili. Anche lo scrivente ha dovuto rinunciare ad una visione « completa » di questo repertorio molto stimolante ed assai complesso, accontentandosi dell'ascolto di una ventina di dischi (o poco più) conservati al British Institute of Recorded Sound.

Le prime, timide manifestazioni di interessamento per la registrazione della musica di Vivaldi, anche se non si lasciano sempre datare con assoluta precisione, sembrano risalire alla metà degli anni '20; a una data molto vicina alla svolta decisiva della tecnologia discografica: l'avvento dell'incisione elettronica, per cui si rese possibile, per la prima volta, la riproduzione fonica fedele di tutta la gamma degli strumenti musicali, rispettosa delle dimensioni dei complessi. Basti ricordare che attorno al 1915 sarebbe stato necessario sostituire il contrabbasso con la tuba al fine di poter trasmettere (grosso modo) il basso del tessuto orchestrale, per capire quanto sia concentrato, ricco di svolgimenti inaspettati, questo primo periodo « vivaldiano » nella Storia del Disco.

È divertente sfogliare i vecchi cataloghi delle varie case discografiche alla caccia di nuove scoperte di antiche incisioni. Ci si può formare un'idea, che forse non si può acquistare in altro modo, dell'organizzazione del mercato, e della collocazione, in questo mercato, delle opere di Vivaldi, e della musica « classica » in generale. Non ci dovrebbe stupire la mancanza di un indice per autori in molti cataloghi degli anni '20-'30. La stragrande maggioranza dei dischi ivi elencati sono canzoni popolari, e le canzoni, si capisce, vivono più di interpretazione che di autorità. La stessa categoria di « musica classica » che, per motivi sia di richiesta sia di ordine tecnico (lo « strumento » che si prestava ad essere più felicemente riprodotto era appunto la voce umana), occupava più spazio (specialmente, è ovvio, in Italia) sul mercato, ovvero l'opera, tendeva a richiamare l'attenzione del pubblico più sull'esecutore che non sul compositore.

Il campo della musica strumentale (eccezion fatta per la quantità

ingente di musica da ballo) era relativamente modesto, anche se cominciava a prender piede (parecchia musica sinfonica era in commercio già in incisioni « acustiche », cioè preelettroniche). Un posto privilegiato fu tenuto dal violino, lo strumento che, per le sue caratteristiche acustiche, si avvicinava di più al canto. Non è un caso che una delle prime fortunate incisioni vivaldiane (e una delle ultime ad essere scoperte, appunto perché collocata sotto il nome dell'artista) sia stata il *Largo* di un *Concerto per violino in La minore* (nell'arrangiamento di Tivadar Nachez; probabilmente op. 4 n. 5), da parte di Renée Chémet (1924(c)/1). Degli stessi anni è pure l'interpretazione, di Adela Fachiri, forse dello stesso pezzo (1926/1). Seguono altre importanti esecuzioni di musica violinistica che si alternano poi con musiche per violoncello, fino a che anche l'orchestra comincia a fare la sua parte.

La scelta di certi brani delle opere di Vivaldi nella discografia dei primi anni fu poco casuale, anche sotto un altro aspetto. In mancanza di una qualsiasi edizione scientifica delle sue opere (che avrebbe avuto inizio grazie all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi solo nel lontano 1947), Vivaldi poteva essere rappresentato solamente da quei pochi pezzi che, in arrangiamenti di vario tipo, si erano in qualche modo inseriti nella tradizione concertistica del periodo. Si tratta di un gruppo di trascrizioni: di Ferdinand David (la cui versione dell'op. 2 n. 2, pubblicata nel 1872, sembra essere il capostipite degli arrangiamenti vivaldiani) (1937/2), di Vincent d'Indy (1929/2), di Tivadar Nachez, (1932/3, 1936(c)/1, 1938/1), di Alfred Moffat, alle quali, nel corso degli anni '20-'30, se ne andarono aggiungendo altre.

La mediazione dell'arrangiamento naturalmente non si limitava al piccolo repertorio vivaldiano. Anche le composizioni di autori come Bach, la cui *opera omnia* in edizione scientifica quasi-moderna esisteva già da un pezzo, subivano regolarmente interventi analoghi. Ma l'effetto sulla fortuna di Vivaldi, (compositore ancora « da scoprire ») fu ben più drastico: quasi non era possibile un qualsiasi confronto fra le varie versioni, fra trascrizione e fonte originale. La necessità di questa mediazione fu allora, generalmente, data per scontata, essendo l'illusionismo del « facile » riavvicinamento al passato molto meno diffuso di oggi: a proposito dell'esecuzione, di Georges Pitsch, della sonata per violoncello RV 40 / F XIV, 5 (1929/2) nella versione di D'Indy, il critico della rivista discografica inglese *Gramophone* osservò (ottobre 1929) che « qualche tipo di arrangiamento non solo è perdonabile, è essenziale ». Fra il prete rosso e il pubblico, bisognava interporre il sacerdozio dell'arrangiatore! Effetti-

vamente la critica di quegli anni trattava quasi sempre e con comprensione o con disinteresse il problema della cosiddetta « autenticità ». D'altra parte, ben pochi modelli scientificamente attendibili possono misurare i risultati concreti dei vari tentativi di realizzazione.

La questione del modello però rimane sempre presente nelle esecuzioni vivaldiane di vecchia data di cui si sono conservate le tracce. Se si considera che l'impulso principale che condusse all'inclusione di certe opere nel repertorio concertistico non fu certamente la curiosità scientifica, bensì il desiderio di allargare quel repertorio stesso, non sarà difficile capire quali dovettero essere i modelli ricercati. Due atteggiamenti, apparentemente contrastanti, sembrano possibili. O si poteva riconoscere nella musica di Vivaldi elementi di un linguaggio ancora praticato (e qui il lavoro dell'arrangiatore assume un'importanza chiave), per poi tentare qualche operazione di assimilazione anche a livello interpretativo; o si poteva affrontarla come terra ignota, per poter accentuare aspetti « strani » o « diversi » (ma il punto di riferimento rimane comunque il linguaggio, la prassi corrente). In mezzo ci sono, e in molte esecuzioni dell'epoca la cosa può essere duramente avvertita, vari gradi di incertezza.

Come esempio di una certa perplessità stilistica ci possiamo servire dell'interpretazione, già citata, di Georges Pitsch. La parte del basso continuo di questa Sonata per violoncello è qui « realizzata » da un quartetto d'archi, che sembra indeciso nella scelta fra la conservazione della propria indole e l'adempimento di una funzione di accompagnamento « da concerto ». La scelta di un tempo terribilmente lento, per il primo movimento, sarà stata forse fatta pensando ad alcuni adagi del tipo op. 9 o op. 17 di Haydn, che presentano appunto tratti concertanti del violino accompagnato. Manca in ogni caso la « convinzione », e questa mancanza si fa sentire perfino sotto forma di (non poche) inesattezze ritmiche. Il ritardo esagerato con il quale si conclude il tempo allegro si ritroverà in numerose altre esecuzioni di musica barocca (non solo di Vivaldi), e sembra già far parte di un'idea comune della natura del repertorio (o almeno dei tempi veloci: *per ogni treno, ci vuole un freno*).

Un'opera ben presto molto amata, grazie alla trascrizione organistica di J.S. Bach (BWV 596), fu il concerto in re minore, op. 3 n. 11, per 2 violini, violoncello e orchestra d'archi. Il Largo fu diffuso in vari arrangiamenti senza dubbio meno scrupolosi di quello di Bach, e in esecuzioni di solisti di spicco. Quella di Pablo Casals (1934/1), accompagnato (piano, piano) da Blas-Net al pianoforte lascia poco spazio alle riserve. Armato comunque di tante altre esperienze bachiane, Casals si dimostra capace di adattare una qualsiasi

cantilena al suo ampio suono di un cantabile eloquente ed impeccabile. La molteplicità stilistica praticamente non esiste: a quello stile « giusto », universale, si può giulivamente sottoporre ogni sorta di materiale. Né si potrebbe definire insicura l'esecuzione di Jacques Thibaud di una trascrizione per violino e pianoforte dello stesso brano (1935/2). Qui il tempo scelto è più veloce, il rapporto sonoro fra solista e accompagnatore risulta più equilibrato, le doppie corde contribuiscono a un'atmosfera un po' « zingaresca ». Dietro a tutte e due sta il modello vocale di aria lenta, ma forse anche la coscienza del coro finale della *Passione secondo S. Matteo*.

La prima delle diverse versioni orchestrali di questo concerto nella sua integrità si deve all'Orchestra Tonhalle di Zurigo, diretta da Volkmar Andreae, che risale al 1929 (1929/3): le reminiscenze bachiane sono semmai più forti ancora, al punto di aver influito sulla scelta del pezzo (molto gradito lo stile fugato). Corpo sonoro appesantito, basso molto accentuato, largo larghissimo: tutte le caratteristiche rientrano in una visione generica di musica barocca, confortata dagli aspetti contrappuntistici della musica sinfonica a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento che privilegia, nonostante tutto, un ideale sonoro omogeneo (conta soprattutto la « ricchezza » dell'accordo, il quale, per questo, va rinforzato al massimo).

L'esecuzione di Koussewitzsky, sebbene databile più tardivamente (1940/3), corrisponde a certi tratti dell'altra, senza però ricadere pienamente nella tradizione interpretativa tedesca. Resta il suono fondamentalmente largo, la gioia dell'accordo di settima. Più forti sono i contrasti dei tempi, minore la durezza timbrica. Non ci può meravigliare l'agilità dei contrabbassi (dato il virtuosismo del direttore, celebre contrabbassista), né la fantasia timbrica/espressiva che risente del gusto eclettico per un repertorio internazionale che comprende musiche russe e francesi.

In altre occasioni le musiche di Vivaldi, e soprattutto i concerti, hanno risentito degli effetti di altre esperienze sonore, per esempio del colorismo musicale. È noto che le proposte di varietà timbrica sono parte essenziale dell'estetica sinfonica del primo Novecento; resta da vedere come partiture che sembrano presentare una disposizione orchestrale assai omogenea siano suscettibili di interventi del genere. Di fatto c'è un aggancio a portata di mano, ed è il basso continuo, di cui finora si è parlato poco, appunto perché in non poche realizzazioni dell'epoca o si traduce in parti di mezzo o viene lasciato perdere, addirittura. Non è mai stato oggetto della critica, p. es. sulle pagine di *Gramophone*, prima degli anni '50. La premessa « scientifica » della realizzazione del basso continuo per clavicembalo (o anche per altri

strumenti) ha consentito in vari casi un discreto arricchimento della tavolozza.

Un esempio modesto ma significativo è l'interpretazione del Largo del concerto op. 3 n. 10 da parte dei quattro violinisti Berg, Frenkel, Hanke e Totenberg, accompagnati dagli archi dell'Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da H. Hunger (una scelta stimolata dall'adattamento per quattro clavicembali, BWV 1065, di Bach?) (V/5). Mentre il « tutti » viene presentato su di un tappeto clavicembalistico, i passi solistici sono accompagnati solo dal violoncello; un procedimento che rammenta certi momenti orchestralmente « aperti » p. es. nella *Sinfonia fantastica* di Berlioz.

Uno sfruttamento più ampio dei possibili valori timbrici del basso continuo si trova nell'esecuzione di Wilhelm Mengelberg del concerto op. 3 n. 8 (1938/2): il clavicembalo non è sempre presente, e forse non è sempre un clavicembalo (a volte sembra una celesta); viene adoperato decisamente come « effetto », non come componente fondamentale (cfr. la versione più « omogenea » di Hermann Abendroth (1935/1) con l'Orchestra da Camera di Colonia).

L'occasione per la più sfrenata varietà timbrica fu offerta da una composizione la quale, a dire la verità, è già di per sé assai « coloristica », il concerto in do maggiore, RV 558 / F XII, 37 per violini « in tromba marina », flauti dolci, mandolini, salmoè, tiorbe e violoncello. Tale raggruppamento di strumenti non è lontanissimo dalla concezione semicameristica dei concerti brandeburghesi di Bach, e questa possibile associazione di idee trova conforto anche nell'andamento ritmico del primo tempo. Questo richiamo ci permette di interpretare la scelta di Antonio Guarnieri, che incise il concerto dirigendo l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino (nel 1943?) (1943(c)/1). Nell'arrangiamento utilizzato (di Alfredo Casella) i violini « in tromba » diventano trombe vere e proprie, le tiorbe si mutano in arpe, e via di questo passo. Ne esce una nuova composizione basata su materiali esistenti (tipo *Pulcinella* di Strawinsky), che pone in gran rilievo le varie coppie di strumenti in maniera assai simile a quella impiegata da Bartòk nel quarto tempo (« Gioco delle Coppie ») del *Concerto per orchestra* (1943).

È chiaro che una buona parte della musica vivaldiana servì, almeno potenzialmente, ad irrobustire la tradizione del lirismo violinistico che a sua volta poteva, già allora, essere comunicata fedelmente per mezzo dei dischi. L'utilità di un simile repertorio fu apprezzata da Ferdinand David (come si è visto); giacché fra le opere del Settecento da lui recuperate al violinismo moderno del secondo '800 collocò una sonata di Vivaldi, rielaborando la parte del basso continuo per pia-

noforte alla maniera degli accompagnamenti (per capirci) di Brahms. La sua trascrizione dell'op. 2 n. 2 rimase a lungo nel repertorio; fu infatti ancora usata da Nathan Milstein e Leopold Mittmann per una loro esecuzione registrata (1937/2). Il coinvolgimento di questa musica in imprese di altissimo livello artistico da parte di solisti di grande spicco non fu rarissimo. Un altro, ottimo, esempio è l'interpretazione del concerto op. 12 n. 1, incisa nel 1932 da Mischa Elman (con la New Symphony Orchestra, diretta da Lawrence Collingwood; l'arrangiamento è di Nachez) (1932/3). In nessuno di questi casi si ha l'impressione che gli artisti prestassero particolare attenzione alla collocazione storica della composizione originale. Già la mediazione dell'arrangiamento rese comoda la interpolazione del pezzo in un repertorio i cui confini stilistici erano comunemente accettati e comunque non troppo elastici.

In questo contesto si possono menzionare le varie incisioni del concerto RV Anh. 62. Si sa che nei primi anni del secolo il grande violinista Fritz Kreisler compose un certo numero di pezzi negli stili presunti di vari compositori del '700; opere che egli impiegò nel corso della sua attività concertistica, ma che diede pure alle stampe, così da farle finire anche nei programmi di altri virtuosi. Fra questi pezzi c'è un concerto in Do maggiore per violino e orchestra di « Vivaldi », appunto l'RV Anh. 62. Fra le tre esecuzioni qui elencate (1931(c)/1, 1932(c)/5 e 1940/2) ce n'è una di Kreisler stesso e una « trascrizione » per violino e pianoforte (preparata pure da Kreisler) nell'interpretazione di E. Campaiola e di E. Sarti. L'altra esecuzione orchestrale, con Jean Pougnet come solista, esibisce una fermissima convinzione stilistica di stampo mendelssohniano. Va notato che due delle incisioni del concerto furono compiute prima della confessione della mistificazione (1935), la terza (quella di Pougnet) fu aspramente criticata dal « *Gramophone* » per « inautenticità ». Un esempio di approdo in terra ignota ci offre l'interpretazione che il quartetto belga Pro Arte fece nel 1934 del concerto per due violini (!) op. 3 n. 5 (1934/3). La presentazione è rigida, nervosa, come di un oggetto tenuto a debita distanza. Del basso continuo: neanche l'ombra; il concerto si è trasformato al cento per cento in musica per quartetto d'archi. Ma quale musica? Richiami alla prassi esecutiva classica/romantica non ci sono, se non per negazione. Quasi si potrebbe pensare ad una visione neoclassica, un frantume di « oggettivismo » prestato dalla musica contemporanea aggiornatissima.

Abbiamo dato l'impressione che non ci siano stati in questo periodo tentativi di ricostruzione scientifica del modo di suonare la musica barocca. Per quanto riguarda la musica di Vivaldi in particolare, l'im-

pressione non si discosta molto dalla verità. Pochissime incisioni danno segno di coscienza « storica » o di interessamento « storico », a meno che non si voglia scorgere tutto ciò nella scelta del nome dell'autore. Un'eccezione, parziale, potrebbe essere l'interpretazione di Jean Fournier del concerto op. 3 n. 9, inclusa nella raccolta *Anthologie sonore*, il cui direttore artistico fu il noto musicologo Curt Sanchs (V/1). Sembra chiaro che qui si è voluta evitare un'esecuzione di stampo romantico, anche a costo di sopprimere lo slancio gestuale e timbrico che quell'orientamento avrebbe consentito. Il suono del violino un po' piatto, l'accuratezza ritmica, forse eccessivamente regolare, fanno capire che si è rinunciato a un modello senza averne trovato un altro in cambio. Qui l'interesse per la prassi esecutiva pare significare rimozione, e non liberazione.

Se il presente tentativo di repertorio cronologico che arriva all'introduzione del disco microsolco, si ferma sulla soglia del grande « boom » vivaldiano degli anni '50, le premesse stilistiche forse non sono molto diverse da quelle di tante interpretazioni successive, più recenti e più conosciute. Perdura il problema del « modello », e anche la specificità dei modelli sembra cambiare molto lentamente. Se questo primo repertorio discografico presenterà difficoltà, esse non saranno soltanto di natura estetica, quanto piuttosto di ordine materiale: i dischi di solito sono difficilmente reperibili. Le esperienze, limitate, dello scrivente insegnano che vale la pena di cercarli, in quanto le esecuzioni, sia dei grandi solisti sia di figure di minor rilievo, oltre che di enorme interesse per la storia della prassi esecutiva vivaldiana, spesso sono di per sé molto belle e godibili.

T.W.

## Discographie Vivaldi n° 3 - 1981

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1981 au 31 décembre 1981 dans le monde entier. Les œuvres sont classées suivant les catalogues Ryom et Fanna.

### — Nouveautés:

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

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire, indiquant l'année de parution et un chiffre. (Cette année: 1981/n°...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ultérieure ou de changement de référence.

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

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

### — Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:

Sont répertoriés les disques inédits, regroupant des enregistrements déjà parus, mais couplés différemment dans le disque original, ainsi que les coffrets renfermant plusieurs disques de Vivaldi déjà présents aux catalogues en disques séparés.

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

### — Précisions:

Cette rubrique donne les références précises des disques insuffisamment répertoriés dans ces colonnes, lors d'une discographie précédente, ainsi que les références nouvelles de disques déjà parus et critiqués.

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

Les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit

par leur interprétation, sont critiqués. Ce commentaire constitue donc une sorte de « discographie conseil ». Les disques évoqués sont indiqués par un astérisque dans le répertoire.

## I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 1981

- 1981/1 \* Concerto per liuto RV 93/FXII, 15; Concerto « con molti stromenti » RV 558/FXII, 37; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38; Trii RV 82/FXVI, 3 e RV 85/FXVI, 4  
M. Amoric (liutino), Ensemble Instrumental, G. Robert (dir.)  
ADE 14.024
- 1981/2 *Il Pastor Fido* Opus XIII  
E. Pirard (flauto traverso), A. Froidebise (clavicembalo)  
ALPHA DB 240
- 1981/3 \* Concerti da Camera RV 89/FXII, 51; RV 102/FXII, 52; RV 108/FXII, 11; Trio RV 84/FXII, 43; Sonata Opus I n° 12 *La Follia*  
Musica Antiqua Köln  
ARCHIV 2533.463
- 1981/4 N. CHEDEVILLE: *Le Printems ou les Saisons amusantes* per ghironda e orchestra: l'*Hiver* (trascrizione da Vivaldi Opus VIII n° 7 (allegro) e n° 9 (largo-allegro)); Sonata per flauto Opus XIII n° 2  
M. Fromenteau (ghironda), M. Sanvoisin (flauto dolce), Ensemble Instrumental de Grenoble, S. Cardon (dir.)  
ARION 36.594  
(+ de Lavigne, Naudot, Boismortier, anonyme)
- 1981/5 Concerto per oboe RV 461/FVII, 5  
D. Wickens (oboe), Royal Philharmonic Orchestra, E. Howarth (dir.)  
A.S.V. AC 1003  
(+ Haydn, Marcello)
- 1981/6 Sonata per oboe RV 53/FXV, 2  
M. Munclinger (flauto), F. Slama (violoncello), J. Hala (clavicembalo)

- BARENREITER MUSICAPHON 1722  
(+ CPE. Bach, F. Benda, Blavet, Telemann)
- 1981/7 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
P. Zukerman (violino e dir.), St. Paul Chamber Orchestra  
CBS 36.710
- 1981/8 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
H. Novello (violino e dir.), Solista de la Orquestra  
de Camara de Mexico  
CBS Mexico ML 9234
- 1981/9 Concerto per 3 violini RV 551/FI, 34  
P. Zukerman, I. Stern, I. Perlman (violini), New York  
Philharmonic, Z. Metha (dir.)  
(+ Bach, Mozart)
- 1981/10\* Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Concerto per  
fagotto RV 501/FVIII, 1; Concerti per archi RV 151/  
FXI, 11 e RV161/FXI, 26; Concerto per 2 oboi RV  
535/FVII/9; Concerto *Tempesta di mare* RV 570/  
FXII, 28  
A. Saint-Clavier, C. Schneider (mandolini), C. Wassmer  
(fagotto), J-C. Veilhan (flauto dolce), M. Henry, J-C.  
Malgoire (oboi), La Grande Ecurie et la Chambre du  
Roy, J-C. Malgoire (dir.)  
CBS 76.980
- 1981/11 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* Opus VIII  
Bournemouth Sinfonietta Orchestra, R. Thomas (dir.)  
CHANDOS (3d.) DBR 3003
- 1981/12 Sinfonia per archi RV 149/FXI, 40  
Cantilena, A. Shepherd (dir.)  
CHANDOS ABR 1024  
(+ Farina, Corelli, Widmann, Ferrabosco)
- 1981/13 *Gloria* RV 589; Concerto « con molti stromenti » RV  
556/FXII, 14  
Coro e Orchestra da Camera di Napoli, Pereira (dir.)  
CMS SUMMIT 5069

- 1981/14\* *Sonata per violino, oboe, organo e salmoè se piace* RV 779  
E. Melkus (violino e dir.), Solisti  
DECCA 012 0400  
( + Wagenseil, Pusterhofer)
- 1981/15 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
E. Oliveira (violino), The Los Angeles Chamber Orchestra,  
G. Schwarz (dir.)  
DELOS DMS 3007
- 1981/16 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
Festival Strings Lucerne, R. Baumgartner (dir.)  
DENON OX 7174
- 1981/17 *Concerto da Camera* RV 103/FXII, 4  
Taffanel Wind Quintet  
( + Reicha, Rossini, Danzi)
- 1981/18\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
G. Kremer (violino), London Symphony Orchestra, C.  
Abbado (dir.)  
DG 2531.287
- 1981/19 *Concerto per 2 oboi* RV 535/FVII, 9  
Orchestre de Chambre de Bruges  
DG Belge 1980.502  
( + Bach, A Marcello)
- 1981/20 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
E. Borok (violino), Cambridge Chamber Orchestra,  
R. Smedvig (dir.)  
DIGITECH 10 7
- 1981/21 *Stabat Mater* RV 621; *Nisi Dominus* RV 608  
L. Delfanti (contralto), Orchestre Monteverdi, M. Du-  
bois (dir.)  
ELYON (ADDA) 35.002
- 1981/22 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
Y. Menuhin (violino), Camerata Lysy Gstaad, A. Llsy  
(dir.)  
EMI 069-03834 / EMI 067-03814 T / EMI ASD 3964  
/ ANGEL DS 37.755

- 1981/23\* Concerti per violoncello RV 400/FIHI, 3; RV 401/FIHI, 1; RV 424/FIHI, 9; Concerto per 2 violoncelli RV 531/FIHI, 2; Concerto per violino e 2 violoncelli RV 561/FIV, 3  
P. Tortelier (violoncello), J-F. Manzone (violino), M. Tortelier (2. violoncello), London Mozart Players, P. Ledger (dir.)  
EMI ASD 3914 / EMI 063-07352
- 1981/24 Concerto per liuto RV 93/FXII, 15; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38  
A. Bailes (liutino), W. Ten Have (viola d'amore), Mitglieder der Danske Violon-Bande  
EMI 1C 065-43046  
(+ Kohaut)
- 1981/25\* Concerti per violoncello RV 400/FIHI, 3; RV 401/FIHI, 1; RV 413/FIHI, 12; RV 420/FIHI, 21; RV 424/FIHI, 9  
F. Lodéon (violoncello), Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, J-F. Paillard (dir.)  
ERATO STU 71.453
- 1981/26 Concerti per oboe RV 453/FVII, 10; RV 461/FVII, 5 (trascrizioni per tromba e arpa del 1. movimento)  
M. André (tromba), J. Bernard (arpa)  
(+ GB Martini, Purcell, Schumann, Boyce, Bach, Beethoven, Rossini, Liszt, Chopin, Berlioz, Grieg, Händel, Brahms)
- 1981/27 Sonata per violino Opus II n° 4 (trascrizione per tromba e archi)  
S. Blair (tromba), Orchestre de chambre Jean-François Paillard, J-F. Paillard (dir.)  
ERATO STU 71.379  
(+ Torelli, Albinoni, Telemann)
- 1981/28 Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV 444/FVI, 5; RV 445/FVI, 9; Concerto per 2 flauti traversi RV 533/FVI, 2; Concerto per flauto dolce RV 441/FVI, 11  
K. Hünteler (flauto traverso), M. Schneider (flautino),

- flauto dolce, flauto traverso), Capella Coloniensis, G. Ferro (dir.)  
EURODISC 202.594-425
- 1981/29\* Cantata per soprano RV 651; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4; Sonata per 2 violini *La Follia* Opus I n° 12  
E. Kirkby (soprano), M. Copley (flautino), Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)  
FOLIO SOCIETY (2d.) FS 1007-8  
(+ Monteverdi, Marini, G. Gabrieli, Grandi, Legrenzi, Cima, Cavalli, A. Marcello, Spiridiou)
- 1981/30 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
J-P. Wallez (violino e dir.), Ensemble Orchestral de Paris  
FORLANE 7970-6
- 1981/31 Concerto per oboe Opus VIII n° 9  
J-P. Goy (oboe), Orchestre de chambre de Lausanne, A. Jordan (dir.)  
GALLO 30.129  
(+ Bellini, Cimarosa, A. Marcello)
- 1981/32 Concerto per 2 violini Opus III n° 8  
D. Stumm, U. Leibrock (violini), Homburger Kammerorchester, H. Steckel (dir.)  
HANSSLER VERLAG « LAUDATE » 91.503  
(+ Händel, Telemann)
- 1981/33 Concerto per flautino RV 443/FVI, 4  
P. Thalheimer (flautino), Collegium Musica Rara Stuttgart  
HANSSLER VERLAG « LAUDATE » 91.521  
(+ CPE. Bach, Telemann)
- 1981/34 *Magnificat* RV 611  
Christophorus Kantorei Altensteig, Ensemble 76 Stuttgart, J. Wieber (dir.)  
HANSSLER VERLAG « LAUDATE » 91.526  
(+ Bruhns, Buxtehude)

- 1981/35\* *Serenata a tre* RV 690  
P. Grigorova (Eurilla), M. Vance (Nice), K. Spanier (Alcindo), Clemencic Consort, R. Clemencic (dir.)  
HARMONIA MUNDI (2d.) 1066-67
- 1981/36 Concerto per 2 flauti traversi RV 533/FVI, 2; Concerti da Camera RV 100/FXII, 21; RV 103/FXII, 4; Sonata per flauto dolce RV 52/FXV, 4; Sonata per flauto Opus XIII n° 4  
J. Rolla (violino), G. Sarközy (alto), L. Szidra e Z. Harsanyi (flauti), P. Pongracz (oboe), J. Vajda (fagotto), Z. Pertis (clavicembalo), Orchestra da Camera Ferenc Liszt, J. Rolla (dir.)  
HUNGAROTON SXLP 12.161
- 1981/37 *Gloria* RV 588; *Introduzione* RV 639; Cantata per alto RV 684  
K. Takacs (contralto), Madrigal Choir Budapest, Orchestra da Camera Ferenc Liszt, F. Szekeres (dir.)  
HUNGAROTON SXLP 12.087
- 1981/38 Sonata per flauto dolce RV 52/FXV, 4  
A. Krause (flauto dolce), H-L. Marnitz (virginal)  
MARSZALEK 30.8013 Y  
(+ Baston, GB. Bononcini, Loeillet, Pepusch, Telemann)
- 1981/39 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4; Concerto per violino Opus IV n° 5  
S. Goldberg (violino e dir.), Niederland Kammerorchester  
METRONOME « JUWEL » 140.183
- 1981/40\* *L'Estro Armonico* Opus III  
The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)  
OISEAU-LYRE (2d.) D 245 D2
- 1981/41 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
G. Waltzing, G. Kleren (trombe), D. Bodson (organo)  
ORGANO E 10.010  
(+ Aldrovandini, d'Aquin, Bach, Gabrieli, Händel, Manfredini, Schumann, Vierne)

- 1981/42 Concerti per flauto traverso Opus X n° 1-6  
M. Petri (flautino e flauto dolce), Academy of St.  
Martin-in-the Field, I. Brown (dir.)  
PHILIPS 9500.942
- 1981/43\* Concerto per violino RV 367/FI, 1; Sinfonia per violino  
obbligato RV 192/FI, 68; Sinfonie per archi RV 169/  
FXI, 7 e RV 146/FXI, 41; Concerti per archi RV 118/  
FXI, 9; RV 123/FXI, 16; RV 128/FXI, 31  
P. Carmirelli (violino), I Musici  
PHILIPS 9500.961
- 1981/44 Concerto per archi RV 151/FXI, 11 (Trascrizione mo-  
derna di Ralph Burns del 1. movimento)  
Orchestra, R. Burns (dir.)  
PHILIPS 9128.045  
(+ film « All that Jazz »: musica)
- 1981/45 Concerto per archi RV 151/FXI, 11: Sinfonie per archi  
RV 116/FXI, 46 e RV 149/FXI, 40  
Slovak Kammerorchester, B. Warchal (dir.)  
RCA RL 30.435 AW  
(+ Albinoni, Manfredini)
- 1981/46 Concerti per oboe RV 455/FVII, 2 e RV 461/FVII, 5;  
Concerti per fagotto RV 484/FVIII, 6 e RV 501/  
FVIII, 1  
J. Krejci (oboe), F. Herman (fagotto), Pardubice State  
Chamber Orchestra, L. Pesek (dir.)  
SUPRAPHON 1 110 2666 G
- 1981/47 Concerto per violino *l'Inverno* Opus VIII n° 4 (2. mo-  
vimento)  
City of London Jr. Chamber Ensemble, M. Henderson  
(violino e dir.)  
UNICORN MS 1000  
(+ Vaughan-Williams, Albinoni, Paradies, Lauro, Bar-  
rios Aconquija, Saint-Saens, Clarke, Debussy, Kreisler,  
Jacob, Bach, Boyce)

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1981/C1 Concerti Opus III n° 5, 6, 7, 8, 10, 12  
L. Spierer, T. Brandis, E. Maas, H-J. Westphal (violini),  
Berliner Philharmoniker, T. Brandis (dir.)  
DG 2631.334
- 1981/C2 Concerto per violino Opus VIII n° 5  
P. Toso (violino), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO (2d.) 50.517  
(+ Tartini, Bach, Mozart, Haydn)
- 1981/C3 Concerti per violino Opus VIII n° 6, 5, 10; Opus IX  
n° 2; RV 271/FI, 127; RV 234/FI, 10; RV 270/FI, 4;  
RV 199/FI, 2; Concerti per flauto traverso Opus X n° 1,  
2, 3; Concerto per violini RV 552/FI, 139; Concerto per  
archi RV 129/FXI, 10; Sonata a 4 RV 130/FXVI, 2  
S. Gazzelloni (flauto traverso), I Musici  
PHILIPS (3d.) 6768.321
- 1981/C4 *Juditha Triumphans* RV 644 (1. Coro); *Tito Manlio*  
RV 738: sinfonia (trascrizione da Vivaldi RV 562a (1.),  
RV 579/FXII, 12 (2.), RV 141/FXI, 28 (3.))  
Coro e Orchestra della Radio Berlin, V. Negri (dir.)  
PHILIPS (2d.) 6768.763  
(+ Albinoni, Bach, Charpentier, Cosyn, Dandrieu, Dukas,  
Händel, Haydn, Lully, B. Marcello, Mouret, J. Pachelbel,  
Purcell, Stoezel, Verdi)
- 1981/C5 Concerti per flauto Opus X n° 1, 2, 3  
F. Brügggen (flauti), Orchester des 18. Jahrhundert  
RCA (2d.) RL 30.437 EF  
(+ Bach, Händel, Telemann)

## III. PRÉCISIONS

- 1979/11 nouvelle référence: SERAPHIM S.60.362
- 1979/18 nouvelle référence: BARCLAY 390.150

- 1979/21 Sonate non identifiée: Sonata per 2 violini Opus V n° 6
- 1980/3 nouvelles références: EMI ASD 3899 / EMI 065-03.930
- 1980/37 nouvelle référence: PRO ARTE 1014
- 1980/38 couplage: (+ Platti, A. Marcello)

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

Comme le laissaient prévoir les parutions des trois dernières années, les interprétations sur instruments anciens prennent en 1981 une place de plus en plus importante. Sur onze disques ou coffrets, sept formations adoptent des effectifs « baroques »; et ce ne sont pas les enregistrements les moins intéressants. Que deviennent donc les chœurs du Vivaldi « moderne »? Fasano, certes, est décédé et les Virtuosi di Roma désagrégés. Mais Ephrikian, Scimone, Marriner, Negri? Ils sont absents de la liste des nouveautés. Seuls I Musici poursuivent régulièrement leur prospection, au rythme sage et traditionnel d'une gravure chaque année.

Nous commencerons donc par eux (1981/43), qui nous offrent un programme original, avec surtout le célèbre Concerto pour violon en si bémol majeur RV 367/FI, 1, premier fleuron sorti des presses Ricordi après la guerre, dans la réalisation d'Ephrikian. Il n'avait à ce jour connu que deux gravures. L'une vers 1952, par Magaziner (CONCERTEUM), l'autre vers 1967, par I Musici de Prague (DISCHI FABBRI), toutes deux décevantes. L'interprétation de I Musici est d'une autre trempe, mais Pina Carmirelli n'est pas à son aise dans ce grand concerto de maturité; elle chipote, avance à petits pas dans le premier mouvement, sans aucune ampleur. Le tempo est noté « Allegro ma poco, poco » pour que le soliste chante à son aise, sans qu'un problème de rapidité d'exécution ne gêne le discours. En pressant l'allure, Carmirelli se crispe, et la sonorité de I Musici en souffre. Ils se ressaisissent totalement dans les autres œuvres. La Sinfonia en ut majeur avec violon obligé RV 192/FI, 68 est peut-être une première discographique; en tout cas une rareté, avec ses accents corelliens archaïques et des réminiscences thématiques des sonates et concertos Opus II et III. La rythmique obsédante du

concerto en ut mineur RV 118/FXI, 9 est aussi bien exprimée que dans la version Fasano (DECCA), et le concerto en ré mineur RV 128/FXI, 31 est plus fermement enlevé que par Scimone, dans le dernier mouvement surtout. Le reste est d'une constante qualité, même si la *Sinfonia al Santo Sepolcro* reste inégalée par Ephrikan (ARCOPHON/TELEFUNKEN).

Sur instruments modernes également, deux gravures proposant des concertos pour violoncelle. L'une est exceptionnelle, l'autre de moindre intérêt. S'il fallait décerner une palme du meilleur disque vivaldien de l'année, je l'offrirais, comme le ferait d'ailleurs aussi mon confrère Jean-Pierre Demoulin, à la superbe anthologie donnée par le grand violoncelliste Paul Tortelier. Il avait signé, dès 1963, la version de référence des 6 sonates éditées pour son instrument (ERATO). Les cinq œuvres gravées ici sont de la même veine (1981/23). Toute comparaison avec les autres interprètes est indécente. Rostropovitch, Walewska, Bylsma ou Pleeth sont balayés par l'inspiration puissante d'un Tortelier déchaîné, attaquant les mouvements rapides à grands coups d'archets rapeux, chantant chaque note avec enthousiasme, jouant sur le rythme pour insuffler une pulsation obsessionnelle au discours musical. Rares sont les musiciens à si bien avoir compris le langage du « Prete Rosso ». Les grands moments sont dans les mouvements lents. Celui du Concerto pour 2 violoncelles prend une dimension tragique. Et quelle sensation d'éternité dans le largo du Concerto en ut majeur RV 400/FIII, 3, inédit au disque! Les London Mozart Players sont attentifs et suivent Tortelier à la perfection. Le clavecin de Philip Ledger sonne terriblement anglais, par petites touches de couleur. Une réussite complète.

Par comparaison, Lodéon reste conventionnel. Il ne cache pas d'ailleurs à qui veut l'entendre que Vivaldi ne l'intéresse que modérément. Il s'agit donc d'un enregistrement de commande, bien fait, très chantant, sans aucune ornementation de la partie soliste, ce qui ravira certains. L'accompagnement de l'orchestre Jean-François Paillard mérite beaucoup d'éloges. Phrasés excellents, bonne compréhension des intentions vivaldiennes des tutti, élégance réjouissante, tempos inattaquables. Sa grande époque avec Huguette Fernandez comme violon soliste est passée, mais Paillard conserve encore de beaux restes... (1981/25). Quant au programme, il reprend des œuvres connues et souvent enregistrées.

La palme de la curiosité revient, bizarrement, à Claudio Abbado et sa version étonnante des *Quattro Stagioni*. Il copie sans vergogne les tempos, les phrasés, la conception même de... Harnoncourt! (1981/18). Ecoutez les altos « sempre molto forte e strappato » dans l'ada-

gio de la *Primavera*, l'orgue décoratif de la *Danza Pastorale* (lui-même emprunté à Ephrikian par Harnoncourt...), l'accentuation un temps sur deux dans l'entrée de *l'Inverno*, et même l'absurde précipitation dans le mouvement lent au coin du feu: Abbado reprend tout, absolument tout, littéralement. En sa faveur, il faut souligner l'exceptionnelle maîtrise du virtuose Gidon Kremer et la présence, (enfin), des figures trépigantes du violoncelle dans la section médiane de *l'Inverno*. L'orchestre Symphonique de Londres n'est heureusement pas trop lourd de pâte, et sonne à la limite un peu crispé. A conseiller aux admirateurs de Harnoncourt qui n'aiment pas les instruments anciens...

Les amateurs, par contre, se pencheront sur les autres disques, et en premier lieu sur la *Serenata a tre*, offerte dans la même distribution que pour les représentations de Bonn et de Venise les années passées (1981/35). Petya Grigorova (Eurilla) et Marjorie Vance (Nice) ont de la fraîcheur et de l'assurance juste ce qu'il faut pour un tel opéra-miniature. Kurt Spanier (Alcindo) a plus de stabilité dans l'émission que le ténor Bianchini (ou Blafard, selon Pietro Berri) dans l'antique version d'Edwin Loehrer de 1952 (VOX). La vigueur du clavecin de Clemencic dans les récits est parfaite. Les cordes sont parfois molles, souvent excellentes. Et surtout, Clemencic a délaissé la transcription de Frazzi, avec ses réorchestrations et ses quatre airs coupés, utilisés par Guarneri lors de la résurrection de l'œuvre à Sienne en 1939, puis par Loehrer. Seul gros reproche à faire à Clemencic: l'emploi systématique du *Da Capo*, quelquefois malvenu. Après la *Sena Festeggiante* par Scimone, voici donc le second volet du triptyque formé par les trois sérénades parvenues jusqu'à nous, enregistré dans les meilleures conditions. Reste *Gloria e Imeneo*, dont l'interprétation de Roger Blanchard (PHILIPS) n'est pas satisfaisante, en raison d'un redoutable contralto (Dillensteiner), et qu'il faudrait vite réenregistrer. La partition moderne existe, ce qui rend la tâche aisée.

En Angleterre, trois parutions importantes marquent l'année 1981. En premier lieu le recueil complet de *L'Estro Armonico* sur instruments anciens (Harnoncourt est pris de vitesse...) par l'Academy of Ancient Music de Christopher Hogwood. Si l'on en croit Nicolas Anderson, voici une version qui restaure « l'esprit de la danse » dans ces concertos pris jadis sévèrement, « alla Bach », par tant d'orchestres. C'est oublier un peu vite la référence absolue qu'en donna Fasano, ou plutôt I Virtuosi di Roma en présence de Fasano (EMI). Quoiqu'il en soit, on ne peut qu'admirer ici la netteté des attaques, la texture transparente de la pâte orchestrale, la vitalité et

l'enthousiasme des solistes. Un fort belle version (1981/40),

Par les mêmes interprètes, un album de deux disques consacré à divers compositeurs vénitiens, dont Vivaldi (1981-29). Un temps fort: le Concerto pour flautino RV 443/FVI, 4, merveilleusement servi par M. Copley comme soliste. Le mouvement lent est magique et les sections rapides prises à une vitesse ahurissante, sans sacrifier le phrasé. Une performance. La Cantate pour soprano *Amor hai vinto* RV 651 a déjà été enregistrée par Anna-Maria Miranda (SOLSTICE), mais Emma Kirkby convient mieux à ce répertoire. La basse continue de Hogwood est par surcroît plus convaincante que celle de Roger Blanchard, qui a édité cette œuvre (E. Mario Bois, Paris). Reste *La Follia* Opus I n° 12, où les contrastes accentués entre les variations situent cette version dans une conception radicalement opposée à celle d'Ephrikian dans sa gravure intégrale de l'Opus. Je reste personnellement fidèle à Ephrikian (ARCOPHON/ARS NOVA).

Dernière gravure marquante Outre-Manche, le premier enregistrement de la sonate de Dresde RV 779 pour orgue, violon, hautbois et « Salmoè se piace », par l'équipe d'Eduard Melkus (1981/14), basé sur l'édition de Manfred Fechner. L'interprétation m'en est encore inconnue, mais l'évènement est d'importance et doit être signalé.

D'Allemagne, nous vient un programme de musique de chambre, par la Musica Antiqua Köln, sur instruments anciens (1981/3), que Nicolas Anderson classe parmi les meilleurs disques de l'année. Il est vrai que les manuscrits originaux, sur lesquels se basent les musiciens, sont scrupuleusement respectés, que les instruments exhumés sonnent joliment, maniés par des virtuoses qui ne manquent ni de tempérament (quelle fièvre dans les allegri!), ni d'humour. Je cautionne moins l'ornementation systématique, déformant la mélodie jusqu'à la complète recreation de nouveaux thèmes, comme dans le Concerto en la mineur RV 108/FXII, 11, bien loin de la sobriété exemplaire de Brüggén dans la même œuvre (TELEFUNKEN). Je parlais d'humour, et il en faut pour « ticoter » des rafales de triples croches à un tempo infernal, jusqu'à la caricature, comme dans *La Follia* Opus I n° 12, que j'évoquais plus haut. Les griffonnages autographes de Vivaldi peuvent laisser supposer la nécessité d'une pareille hargne mécanique. A ce point, pourtant, cela relève de la compétition sportive. Une nouveauté majeure, pourtant, dans ce disque: la version originale des concertos apocryphes de Stockholm RV 89/FXII, 51 et RV 102/FXII, 52, créés par Scimone et son orchestre au grand complet (ERATO), d'après les manuscrits fournis par Peter Ryom.

Dernier pays de ce périple musical, la France, avec deux disques.

Le premier est signé Malgoire (1981/10), dont l'originalité est de proposer des concertos très connus, sur les instruments anciens. *La Notte* pour basson, *la Tempesta di mare* RV 570/FXII, 28 avec vents divers, le *Concerto alla Rustica* et celui pour 2 mandolines. L'interprétation est propre, les solistes honnêtes, sans génie, mais agréables à écouter. Une première discographique, cependant: le Concerto pour cordes RV 161/FXI, 26 en la mineur, donné pour la première fois par Malgoire à Poitiers au « Festival Vivaldi » de 1978, pour le Tricentenaire. Cette petite partition de travail ne rajoute rien à la gloire du « Prete Rosso », et Malgoire n'y met pas du sien, lui non plus.

L'autre disque (1981/1) est beaucoup plus intéressant. Il reprend toutes les œuvres avec liutino soliste, instruments baroques et effectif instrumental à un musicien par partie. Ce qui est réjouissant pour le Concerto pour luth RV 93/FXII, 15, les trii avec violon et luth, mais beaucoup moins pour le Concerto pour viole d'amour et luth RV 540/FXII, 38, et surtout le Concerto de 1740, qui doit être joué « Con molti Stromenti », comme le furent les œuvres exécutées à la Pietà ce jour-là. Je rejoins ici Jean-Pierre Demoulin, farouchement partisan d'un effectif nombreux dans cette œuvre. Si l'on souligne en plus que les Salmoé sont joués par des clarinettes basses, qui descendent plus bas que la ligne des basses dans leurs soli, pris un octave au-dessous qu'à l'habitude, on se rend compte que cette version n'est vraiment pas au point. Les trii et le Concerto pour luth sont par contre mieux venus, et séduisent par une combinaison de timbres ténus, sans corps, mystérieux dans les mouvements lents. L'idée d'Amoric de terminer la section centrale du concerto par une cadence, et d'enchaîner sur le mouvement final directement est originale et à mon sens bienvenue. Ce virtuose n'utilise pas de plectre, et malgré cela jongle valeureusement avec les difficultés techniques créées par un tel petit monstre de la lutherie ancienne. Musicalement comme musicologiquement, cet enregistrement est à marquer d'une pierre blanche, malgré ses erreurs ou ses insuffisances.

## Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982

Sergio Durante

1. *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki 1980 (*Studi di Musica veneta-Quaderni vivaldiani*, 1).
2. *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums; mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek 1981.
3. *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Giovanni Morelli e Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki 1982 (*Studi di Musica veneta - Quaderni vivaldiani*, 2). Due tomi.
4. A.L. BELLINA, B. BRIZI, M.G. PENZA, *I Libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki 1982 (*Studi di Musica Veneta - Quaderni vivaldiani*, 3).
5. M. TALBOT, *Vivaldi e lo chalumeau*, « Rivista Italiana di Musicologia », XV, 1980, pp. 163-181.
6. M. TALBOT, *A Vivaldi Sonata with Obligato Organ in Dresden*, « The Organ Yearbook », XII, 1981, pp. 81-103.
7. M. TALBOT, *Vivaldi*, « The New Grove Dictionary of Music and Musicians », London, Macmillan 1980. Con un elenco delle opere e bibliografia di P. RYOM.
8. P. ISOTTA, « *Dixit Dominus Domino meo* »: *struttura e semantica in Haendel e Vivaldi*, « Rivista internazionale di musica sacra », II, 1981, pp. 247-359.
9. P. RYOM, *La Situation actuelle de la musicologie vivaldienne*, « Acta Musicologica », LIII, 1981, pp. 120-144.

La presente rassegna bibliografica fa seguito a quella comparsa sul primo numero di *Informazioni e studi vivaldiani* (1980) riguardante gli scritti pubblicati nel biennio 1978-1979. Elvidio Surian segnalava allora, nel fare il punto sulle ricerche compiute, « un certo risveglio musicologico nei confronti di Vivaldi » avutosi in occasione del terzo centenario della nascita. La mole e la qualità generale di quanto è stato da allora pubblicato a proposito del prete rosso testi-

moniano del fatto che l'attività non si è spenta col tricentenario, ma che con esso ha piuttosto avuto inizio una fase nuova degli studi. I nuovi contributi sono stati presentati per la maggior parte in occasione di convegni internazionali (tenuti a Dresda e a Venezia) e poi pubblicati nei rispettivi volumi di atti. Non mancano contributi isolati anche di notevole valore, ma ciò non toglie che la forma del congresso si sia affermata in modo stabile come uno dei modelli prevalenti di organizzazione della cultura. Non è questa la sede per tentare un'analisi del fenomeno; basti osservare che la condizione in cui esso si realizza è evidentemente il contatto sempre più stretto fra l'ambiente della ricerca e le istituzioni pubbliche o para-pubbliche da un lato, ma anche con il settore privato, nonché l'affermazione di una figura di studioso che è insieme organizzatore. Una constatazione ovvia, se non costituisse però un fatto relativamente nuovo, almeno per quanto riguarda l'ambiente musicologico italiano, che vive attualmente una felice fase di decollo.

Se la ricerca musicologica in generale, e quella su Vivaldi in particolare, è scandita dal ritmo dei convegni, sarà importante non solo e non tanto il momento dell'incontro, quanto la fase preparatoria; la qualità del congresso non dipenderà solo dal valore dei contributi (che potrebbero trovare sede adeguata anche sulle numerose riviste musicologiche) ma dalla capacità degli organizzatori di definire con chiarezza i temi in discussione e di indirizzare per quanto possibile le ricerche evitando il rischio della dispersività. Si va affermando a questo proposito la prassi di organizzare tavole rotonde vertenti su una relazione di base sottoposta ai partecipanti con qualche mese di anticipo; un indirizzo valido e del quale è auspicabile l'estensione.

Si deve dare atto agli organizzatori dei recenti convegni veneziani di aver operato in tal senso, mettendo a fuoco in occasione dell'incontro del 1981 una serie di temi che nel 1978 risultavano meno coordinati ed evitando il carattere di sterile celebrazione che spesso aleggia pericolosamente intorno alle ricorrenze e ai « centenari ».

Anche i contributi al convegno di Venezia del 1978 — raccolti nel libro *Vivaldi veneziano europeo* — sono riconducibili, fatta eccezione per quello di Walter Kolneder che apre il volume (*Musikalische Symbolik bei Vivaldi*), ad alcuni temi centrali. Nuove fonti archivistiche vengono pubblicate da Claudio Gallico (*Vivaldi dagli archivi di Mantova*) in un contributo probabilmente definitivo per quanto concerne i materiali mantovani, la cui relativa scarsità è da ascrivere alle note distruzioni e dispersioni subite dai locali archivi. Lino Moretti riporta una serie di scritture extragiudiziali scambiate fra Vivaldi ed Antonio Mauro in occasione degli sfortunati allestimenti ferraresi del

1739 (*Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi ed Antonio Mauro*). Dai serrati scambi di accuse fra impresario e prestanome vengono illuminati i risvolti dell'episodio ed insieme le figure dei contendenti. Fondamentali non solo per quanto riguarda Vivaldi, ma più in generale per la conoscenza degli istituti pii veneziani sono le *Precisazioni sui documenti della Pietà* di Gastone Vio. Michael Talbot ricostruisce in *Charles Jennens and Antonio Vivaldi* le vicende della collezione musicale del mentore di Händel fin dalla sua costituzione, attraverso i viaggi in Italia del corrispondente Edward Holdsworth che acquistò a Roma una parte della collezione musicale del cardinale Ottoboni della quale facevano parte i manoscritti vivaldiani oggi conservati a Manchester. Una più approfondita conoscenza di questo fondo permetterebbe di definire un diorama del gusto musicale presso uno dei centri di attività più influenti del tempo.

Una proposta di cronologia dell'opera vivaldiana è affacciata nel saggio di Jean-Pierre Demoulin (*A propos de la chronologie des œuvres de Vivaldi. Définition des périodes créatives stylistiques*). Il lavoro presta il destro a varie critiche, non solo per il fatto di non offrire rilevanti supporti documentari, ma anche nella sezione introduttiva, nella quale viene affermata una concezione della musicologia come disciplina bifronte: analitico-descrittiva *vs* intuitivo-sintetica. Certamente qualsiasi lavoro scientifico (e non solo scientifico) partecipa in qualche misura di entrambi gli aspetti, ma Demoulin sembra prefigurare una situazione nella quale ai musicologi « analitico-descrittivi » fanno da contrappeso i « sintetici », nel cui campo (« fondée souvent sur des intuitions et des hypothèses englobantes ») egli pone se stesso. Una tale spartizione di competenze mi pare poco sostenibile, se non nefasta; il testo tuttavia ha il merito di porre il problema della cronologia vivaldiana e di segnalare l'opportunità di non limitarsi alla formulazione di microipotesi, ma di tentare l'ampliamento del campo anche quando ciò comporti un rischio più elevato di errori.

Tre saggi sono dedicati ad aspetti della musica sacra o religiosa di Vivaldi. Denis Arnold pone giustamente in rilievo come siano stati negletti gli studi sul mottetto a voce sola (*Vivaldi's Motets for solo voice*), ma le sue considerazioni potrebbero essere estese al *corpus* della musica da Chiesa del Settecento italiano. Lo studioso rileva la particolare interrelazione fra la storia del mottetto solistico e quella delle istituzioni alle quali era destinato, ponendo in luce le analogie con la forma del concerto (« *Estro Armonico* type »). Helmut Hücke si occupa dello *Stabat Mater* vivaldiano (*Vivaldis « Stabat Mater »*) utilizzando come specchi comparativi i corrispondenti brani di Alessandro Scarlatti e di Pergolesi e riconoscendo ancora una volta il peso

delle forme strumentali nella produzione vocale da chiesa. Alla *Juditha Triumphans* è dedicato lo studio di Eleanor Selfridge-Field (« *Juditha* » in *historical perspective. Scarlatti, Gasparini, Marcello and Vivaldi*) introdotto da alcune considerazioni sulla storia dell'oratorio latino ed italiano a Venezia. La partitura vivaldiana viene posta a confronto con quella dello stesso soggetto di altri autori; sembra emergere (nonostante la difficoltà di una comparazione fra materiali forse solo in apparenza omogenei) la preminenza di Vivaldi in special modo nel trattamento degli strumenti (della stessa Selfridge-Field si veda l'articolo *Vivaldi's Esoteric Instruments* in « *Early Music* », VI, 1978), mentre vengono affrontati solo marginalmente gli aspetti drammaturgici del libretto e della partitura.

In questa direzione si muove invece Francesco Degrada nella sua acuta lettura dell'*Olimpiade* (*Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'« Olimpiade »*), che fa giustizia di molti luoghi comuni sui pretesi « assassinamenti » dei libretti da parte del prete rosso e dimostra, almeno per questo caso, la « logica specifica » della partitura ed il sicuro senso teatrale dell'autore. Al tema del teatro musicale afferisce pure, per via diversa, l'eccellente lavoro di Gianfranco Folena sulla *Fida Ninfa* (*Prima le parole, poi la musica: Scipione Maffei poeta per musica e la « Fida Ninfa »*) che all'ammirevole erudizione e alla ricchezza degli spunti critici unisce una rara eleganza di linguaggio. Ne è opportuno complemento lo studio di Maria Teresa Muraro ed Elena Pavoleo (*Le scene della « Fida Ninfa »: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*) sull'allestimento per l'inaugurazione del Teatro Filarmonico di Verona. Ad allargare infine il quadro di riferimento entro il quale va inserita l'opera teatrale di Vivaldi contribuisce l'articolo di Bruno Brizi su Sebastiano Biancardi alias Domenico Lalli (*Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*), che non si riferisce solo ai cinque libretti messi in musica da Vivaldi, ma propone una più equilibrata valutazione dell'intera produzione del poeta.

Due saggi sono dedicati al problema dell'influenza della musica di Vivaldi su Bach. Rudolf Eller (*Vivaldi and Bach*) si occupa in particolare della musica strumentale, Nicholas Anderson (*The italian influence on Bach's vocal music*) allarga l'indagine alla musica vocale. Pur essendo ricchi di spunti felici, i lavori di questo tipo rimangono, allo stato attuale delle nostre conoscenze sugli stili e soprattutto sulle motivazioni dell'interessamento di Bach a Vivaldi, proposte suggestive e tuttavia difficili da verificare.

Sulla fortuna novecentesca Mario Rinaldi presenta un *Itinerario della rivalutazione vivaldiana* piuttosto disinvolto che approfondito mentre Fiamma Nicolodi affronta sulla base di interessanti inediti lo

studio di uno dei momenti più significativi della « rinascita »: l'organizzazione a Siena intorno al 1939 della Settimana Antonio Vivaldi (*Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*). Si intravedono già, attraverso i frammenti di corrispondenza pubblicati, i nodi della problematica attuale sull'esecuzione della musica « antica », ma anche l'impostazione del recupero vivaldiano (Vivaldi = il Bach italiano) che pesa ancora oggi sulla nostra cultura musicale. Questo saggio, come in parte il successivo di Roger-Claude Travers sulla discografia (*La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*) può costituire un'introduzione alla Tavola rotonda sulla prassi esecutiva coordinata e diretta da Pierluigi Petrobelli ed animata in particolare dall'intervento di Thomas Walker, che poneva una serie di problemi che i « musicisti pratici » hanno in sostanza evitato; nodi teorici riguardanti non tanto il « come », ma il « perché » delle prassi esecutive storicamente fondate, e che come tutti i nodi non tarderanno a giungere al pettine.

Eccellente sotto molti punti di vista l'agile volumetto di atti del terzo *Vivaldi-Colloquium* di Dresda (cfr. bibliografia, n. 2). Se la veste piuttosto spartana non lascia molto spazio ai compiacimenti del bibliofilo, il contenuto spicca per la pregnanza dei contributi e i pregi della redazione, tanto più ammirevole data la semplicità dei mezzi utilizzati (si tratta di un dattiloscritto fotoriprodotta). Alcuni studi sono dedicati ad analisi musicali condotte a fondo sui particolari rilevanti dei testi, ma non per questo slegate dal contesto propriamente storico. Le pagine di Karl Heller sul Concerto ripieno (*Vivaldis Ripienkonzerte*) sono assai incisive nell'individuazione delle caratteristiche formali, tematiche e armoniche e per il preciso riscontro delle analogie con la sinfonia d'opera. Reinhard Strohm, in un intervento tripartito su altrettanti problemi vivaldiani, reinterpreta in termini concreti il noto parallelismo fra aria d'opera e concerto solistico (su questo tema si veda pure J. Ruile Dronke, *Die Dacapo-Arie des frühen Scarlatti und die Entstehung des vivaldischen Konzerttypus in Colloquium Alessandro Scarlatti*, Würzburg 1975, a cura di W. Osthoff e J. Ruile Dronke, Tutzing, Schneider 1979); soffermandosi poi su aspetti biografici e fornendo utili indicazioni di ricerca sulla presenza vivaldiana nel circuito teatrale veneto minore. Un'ultima sezione è dedicata ad alcune recenti riprese di melodrammi vivaldiani (e rispettive edizioni discografiche) delle quali vengono indicati gli evidenti limiti. È ironico che l'aspettativa per queste riprese tardi a venire soddisfatta in modo adeguato dai prodotti di un teatro musicale nuovo sì, ma ancora una volta « alla moda ». Michael Talbot offre un'analisi delle forme scalari estranee al sistema maggiore/minore, che costitui-

scono uno dei più riconoscibili segni stilistici del prete rosso (*Unge-  
wöhnliche Tonleiterformen bei Vivaldi*), mentre il rapporto Bach-  
Vivaldi viene trattato da Hans-Joachim Schulze attraverso l'esame del-  
le fonti (*Neue Ermittlungen zu J.S. Bachs Vivaldi-Bearbeitungen*).  
Ottima scelta di ampliamento di questa problematica è fatta con lo  
sudio sulla fortuna del concerto vivaldiano in area entro-nord europea  
di Peter Ahnsehl (*Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen  
Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im  
Umkreis Bachs*). Ai recenti approfondimenti delle ricerche sui mano-  
scritti vivaldiani della Landesbibliothek di Dresda è dedicato uno stu-  
dio di Manfred Fechner (*Neue Vivaldi-Funde in der Sächsischen  
Landesbibliothek Dresden*) che può ben corredare il catalogo di Ortrun  
Landmann delle fonti vivaldiane conservate presso la medesima istitu-  
zione con il quale si chiude il volume (*Katalog der Dresdener Vivaldi-  
Handschriften und -Frühdrukke*). Ci si può solo rammaricare che i  
testi così ricchi per il contenuto e per le implicite proposte di metodo  
siano poco accessibili a causa della lingua al più vasto pubblico italia-  
no. Si è aperto in Italia un mercato editoriale che punta sulla tradu-  
zione di monografie « storiche » e spesso ampiamente superate; perché  
dunque non tentare fin d'ora la pubblicazione di raccolte di saggi scelti  
fra i più validi ed originali piuttosto che aspettarne la stagionatura?

L'ultimo convegno veneziano del settembre 1981, i cui atti ven-  
gono pubblicati con rarissima tempestività (Cfr. bibliografia nn. 3 e  
4), è stato indirizzato all'approfondimento di tre temi principali: la  
tradizione testuale e le poetiche settecentesche nella drammaturgia vi-  
valdiana, rapporti tra l'opera e le altre forme vocali, condizione sociale  
e intellettuale del musicista di teatro al tempo di Vivaldi. Il filo con-  
duttore è evidentemente costituito dal teatro musicale, di Vivaldi, ma  
più in generale del Settecento italiano. Se ci si può ancora associare  
a Surian nell'affermare che questo settore è ancora « il più largamen-  
te inesplorato della produzione vivaldiana », è vero anche che si as-  
siste ad una decisa inversione di tendenza e che l'interesse non è più  
diretto in maniera speciale alla musica strumentale. Passi molto impor-  
tanti sono già stati fatti. In occasione del convegno è stato presentato  
ed è ora stampato a parte il volume *I Libretti vivaldiani. Recensione e  
collazione dei testimoni a stampa*, preparato in collaborazione con  
l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi dal gruppo di studiosi dell'Univer-  
sità di Padova composto da Anna Laura Bellina, Bruno Brizi e Maria  
Grazia Pensa. Secondo l'intenzione degli autori il catalogo deve « for-  
nire il maggior numero possibile di notizie sui libretti vivaldiani, con-  
siderandoli però come insieme di documenti anziché come *corpus* di  
prodotti letterari ». Ogni scheda comprende oltre ai dati bibliografici

l'indicazione di personaggi e interpreti, la segnalazione di eventuali « avvertimenti », l'elenco delle varianti del testo rispetto alle precedenti rappresentazioni vivaldiane nonché tutti i rimandi ad altri cataloghi e agli studi fondamentali sul teatro di Vivaldi e la collocazione degli esemplari pervenuti. Il lavoro è corredato dall'indice dei nomi e quello delle arie, nel quale viene riportato il primo verso di ciascuna strofa. La pubblicazione di questo lavoro segna insieme un importante traguardo ed una svolta nella ricerca sul teatro vivaldiano e non solo vivaldiano; esso presenta due direzioni principali di utilizzo: in rapporto alla conoscenza dell'attività imprenditoriale di Vivaldi e in rapporto alla partitura.

Nel volume *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* lo stesso Brizi ha presentato uno studio su *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti* che, nel fornire una serie di nuove indicazioni sulle partiture *Giordano 37 e 39bis* della Biblioteca Nazionale di Torino, costituisce anche la dimostrazione più eloquente della validità del catalogo *I Libretti vivaldiani*. Anche Maria Grazia Pensa apporta attraverso i libretti chiarimenti sulle partiture vivaldiane (*L'« Atenaide » di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi*) e sulla scelta dei temi in rapporto alla committenza. Anna Laura Bellina costruisce con taglio in parte diverso il suo saggio *Dal mito della corte al nodo dello stato: il « topos » del tiranno* scegliendo di analizzare due testi (*Candace e Scanderbeg*) che più di altri si prestano ad un'indagine limitata al piano testuale. Franco Fido ritorna sul problema delle *Griselde* (*Le tre Griselde: appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*) attraverso l'esame critico delle ben note testimonianze goldoniane e prende le distanze dall'interpretazione che vede nella personalità drammatica di Anna Girò il fattore determinante della revisione vivaldiana. La lettura del saggio ci mette in guardia dal rischio di caricare di intenzioni e riferimenti degli episodi che possono essere meglio inquadrati nella dimensione che Paul Veyne definisce semplicemente « La quotidiana banalità del passato ». Si rischia talvolta di andare fuori strada a voler leggere ad ogni costo fra le righe; sembra il caso di Fabrizio Della Seta che nella sua peraltro utile comunicazione (*Documenti inediti su Vivaldi a Roma*) fonda su un riferimento epistolare affatto dubbio l'ipotesi di un rapporto « difficile » fra Gasparini e Vivaldi; sembra nel complesso più fondata l'ipotesi opposta, suggerita da Walter Kolneder a proposito dell'ingresso di Vivaldi nel mondo teatrale (*Vivaldi « Brutszeit » als Opernkomponist*).

Alle sinfonie d'opera sono dedicati due contributi, diversi nei fini e nei metodi. Karl Heller porta avanti alcuni temi già affrontati al convegno di Dresda (*Anmerkungen zu Vivaldis Opernsinfonien*),

mentre Jean-Pierre Demoulin suggerisce un abbinamento fra le sinfonie vivaldiane disponibili e le opere che ne sono sprovviste (*Les « Sinfonie » de concert et d'opéra*); come l'autore precisa, la proposta è presentata « à titre personnel et sans garantie scientifique ». È invece finalizzato alla messa a punto di criteri il più possibile scientifici l'intervento di Peter Ryom relativo alla redazione di un catalogo delle partiture teatrali vivaldiane (*Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*); vi vengono esposti i criteri che saranno impiegati dal Ryom nell'atteso terzo volume del *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi*. Reinhard Strohm prende in esame la carriera di Vivaldi come « produttore » di opere (*Vivaldi's Career as an opera producer*). All'ampia conoscenza non solo del teatro vivaldiano, ma anche dell'intero sistema teatrale italiano, Strohm unisce una singolare capacità di ricostruire l'intreccio di convenzioni, circostanze particolari ed accidenti che fa di ogni produzione teatrale un caso « speciale ». Sebbene il lavoro non intenda fornire delle conclusioni, ma solo essere « a first, even preliminary step », esso segna anche l'arrivo ad un metodo di ricerca nuovo per quanto riguarda in special modo gli studi vivaldiani e fondato sostanzialmente su un'esigenza di concretezza. Piero Weiss allarga il campo d'indagine affrontando un problema di vasta portata quale quello dell'influenza dei classici francesi sul melodramma italiano e la cosiddetta « riforma » (*Teorie drammatiche e « infranciosamento »: motivi della « riforma » melodrammatica nel primo Settecento*). L'imitazione dei modelli raciniani e corneliani per il tramite arcadico ha l'effetto di agganciare il melodramma italiano alla *tragédie* parlata scavalcando paradossalmente la *tragédie lyrique*.

Della cantata, in particolare sotto l'aspetto letterario, si occupa Gianfranco Folena (*La Cantata e Vivaldi*), partendo molto opportunamente dalla base di un'indagine terminologica, mentre Colin Timms prende le mosse dalle definizioni della cantata presso i teorici musicali, proponendo poi un'analisi delle particolarità di condotta tonale nelle cantate vivaldiane rispetto alle Arie d'opera (*The Dramatic in Vivaldi's Cantatas*). Il richiamo di Folena circa l'importanza fondamentale delle ricerche terminologiche (« trascurate e manchevoli nel settore musicologico ») è fatto proprio da Michael Talbot in uno studio sulle Serenate che viene a colmare un vuoto non solo in rapporto a Vivaldi ma allo stesso sottogenere musicale (*Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*).

Reinhard Wiesend in una relazione in parte isolata dal contesto del convegno imposta un discorso su *Vivaldi e Galuppi* attraverso il confronto stilistico di due opere (*Griselda* ed *Ergilda*) che sottolinea sia le differenze individuanti lo scarto « generazionale » fra i due ve-

neziani che le somiglianze, relativamente scarse (ad esempio il modo di trattare la voce in relazione al testo). Un unico intervento, di Helmut Hucke, è stato dedicato alla musica da chiesa vivaldiana. Si tratta di un argomento particolarmente difficile da trattare a causa della scarsità generale di studi sulla musica sacra italiana del Settecento (Hucke la dice ancora *terra incognita*). Lo studio, ricco di indicazioni su vari aspetti del rapporto musica/liturgia, mette fra l'altro in evidenza certe specificità dei testi latini e la conseguente impossibilità di stabilire esatti parallelismi con le forme vocali profane.

La tavola rotonda sulla condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro al tempo di Vivaldi, coordinata da Lorenzo Bianconi che ha anche presentato la relazione di base, ha affrontato un tema relativamente nuovo per il settore musicologico, con tutte le difficoltà che questo fatto comporta in ordine all'identificazione sia dell'oggetto di studio, sia dei metodi, sia infine delle fonti. Gastone Vio ha fornito un'indicazione di lavoro colla sua ricerca su *Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga (1643-1722)* il cui nucleo è costituito dall'esame delle volontà testamentarie del poco noto insegnante di Antonio Lotti. La messa in serie di questo tipo di documenti, che presentano una sostanziale omogeneità, potrebbe dirci molto non solo riguardo alla condizione economica ed alla mobilità del musicista nella scala sociale, ma anche per l'impostazione di una storia delle mentalità entro la quale si troverebbero meglio collocati anche gli studi biografici su singoli personaggi. Non è necessario per questo ricominciare da zero, dato che molti testamenti di musicisti sono già stati pubblicati e possono essere riutilizzati con nuovi fini. In una ricerca di tale ambito dovrebbe rientrare l'indagine sulla natura delle relazioni del musicista con l'aristocrazia ed i ceti professionali e mercantili, sulle caratteristiche (siano esse giuridiche o basate su consuetudini) del rapporto di « protezione » stabilito fra patroni e virtuosi (con le varianti locali tipiche della situazione italiana). A proposito delle scuole di canto è emersa in sede di discussione un sostanziale consenso sulla difficoltà di usare nozioni generalizzanti come quelle di « scuola bolognese », « scuola napoletana » e così via, ma dietro a questo problema fa capolino la necessità di accertare in quale momento siano state adottate o distorte dalla storiografia musicale e più, quale significato avesse per un uomo del Settecento la condizione di cittadinanza e di nazionalità. Fra le varie categorie di « lavoratori dello spettacolo » il peso del cantante è emerso in modo particolare dai saggi di Franco Piperno (*Apunti sulla configurazione sociale e professionale delle « Parti buffe » al tempo di Vivaldi*), Carlo Vitali (*Gaetano Berenstadt tra Roma Firenze e Napoli. Interessi culturali e frequentazioni erudite di un Eu-*

nuco Letterato), Sergio Durante (*Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*). Di una figura professionalmente atipica, Benedetto Marcello, si occupa Eleanor Selfridge-Field (*Marcello, Sant'Angelo and « Il Teatro alla moda »*), mentre Pierluigi Petrobelli ha modo di offrire uno spaccato di tutto l'ambiente teatrale attraverso la particolare documentazione offerta dalle caricature di Pierleone Ghezzi (*Il musicista di teatro settecentesco nelle caricature di Pierleone Ghezzi*). Sta a parte il saggio, di ostica lettura ma molto stimolante di Giovanni Morelli: *Morire di prestazioni. Sulla condizione intellettuale del musicista (teatrale, al tempo di Vivaldi)* dove il titolo, con appropriata parentesi, indica i preminenti interessi dell'autore.

Al di fuori dei tre convegni vivaldiani sono apparsi due lavori di Michael Talbot segnalati nella bibliografia d'apertura (nn. 5 e 6), sulla sonata RV 779 per violino, oboe, organo « et anco se piace il Salmoè » recentemente scoperta da Manfred Fechner e sull'utilizzazione dello stesso Salmoè ossia Chalumeau da parte di Vivaldi. A proposito di quest'ultimo saggio, preme notare l'importanza delle ricerche organologiche e in particolare sull'uso degli strumenti a fiato, in Italia. Si tratta di un campo ancora poco esplorato e lo studio di Talbot può fornire un modello agli organologi nostrani, generalmente poco disposti ad aprire i loro interessi oltre i confini della disciplina particolare cercando un aggancio musicale. È sempre di Talbot la più recente sintesi su Vivaldi alla voce omonima del Nuovo *Grove* (cfr. ancora la bibliografia, n. 7) corredata da un elenco delle opere ed una bibliografia di Peter Ryom.

Di scarsa utilità è l'articolo di Paolo Isotta (bibliografia n. 8) che occupa più di 100 pagine della « Rivista Internazionale di Musica Sacra » e dovrebbe mettere a confronto il *Dixit* di Händel con quello a due cori (RV 594) di Vivaldi. Alla fine di un'interminabile descrizione delle concatenazioni tonali, colorita in compenso da riferimenti alla letteratura musicale d'ogni tempo e paese (da Rossini, del quale Händel « anticipa in modo impressionante i concertati », alla *Walkiria*) l'autore rimanda ad uno schema parallelo delle due opere: « a questo punto, e dopo l'esauriente analisi ch'è stata da noi effettuata, i parallelismi di struttura e di semantica emergeranno da sé, senza alcuna necessità di commento »; c'è davvero da rimanere impressionati: altro che le anticipazioni händeliane!

Il più recente contributo di Peter Ryom su *La situation actuelle de la musicologie vivaldienne* (bibliografia, n. 9) sarà utile infine a chiunque voglia fare il punto sugli indirizzi delle ricerche attualmente

in corso. Nel saggio vengono discussi problemi della massima importanza sia attraverso l'esame dei risultati delle ricerche, che dei modi in cui vengono sviluppandosi. Vorrei ricordare fra le molte osservazioni di Ryom, quella che riguarda la composizione del gruppo di studiosi che si sono dedicati in modo particolare a Vivaldi. Lo studioso danese osserva la presenza rilevante di musicologi dilettanti, mentre lamenta il fatto che l'ambiente professionale non è stato particolarmente sollecitato allo studio delle opere. Anche se questa situazione si sta rapidamente modificando, il rilievo resta fondato e meritevole di approfondimento. Non mi parrebbe un esercizio ozioso quello di investigare le motivazioni di scelte che sono destinate a ripercuotersi sulle forme che la nostra cultura musicale va assumendo. Serve a capire Vivaldi anche la comprensione della scelta o del rifiuto dello stesso come oggetto di lavoro.

Una seconda indicazione fondamentale riguarda la necessità di sviluppare nuovi metodi di ricerca. Ryom nota che la storiografia vivaldiana si è storicamente basata sui metodi messi a punto da quella bachiana, mentre sarebbe più corretto affinare strumenti attagliati alla particolare situazione dell'Italia del tempo. Vorrei interpretare questa asserzione come un invito ad allargare il campo, non in senso dispersivo con il rischio di una frammentazione dei temi, ma nel senso di un'identificazione di nuovi oggetti di ricerca e di una collocazione del problema-Vivaldi al loro interno. Proprio le indagini dirette all'ampliamento della conoscenza di certi contesti, siano essi produttivi, sociali, musicali o estetici sembrano essere state le più fruttuose dell'ultimo biennio. La musicologia « vivaldiana » sembra paradossalmente cogliere più il segno nella misura in cui rinuncia ad essere strettamente « vivaldiana ».

## INDICE

Michael Talbot, <i>A Vivaldi Discovery at the Conservatorio « Benedetto Marcello »</i>	3
<i>Una scoperta vivaldiana nel Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia</i>	12
Peter Ryom, <i>Deux Catalogues d'Opéras</i>	13
<i>Two opera catalogues</i>	44
Reinhard Strohm, <i>Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1701-1740</i>	
<i>Manuscripts of operas staged in Venice, 1701-1740</i>	45
Roger-Claude Travers, <i>Une mise au point sur la maladie de Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's disease</i>	60
Gastone Vio, <i>Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia</i>	61
<i>A new house of Vivaldi in Venice</i>	66
Discographie Vivaldi 78 tours (R.C. Tavers, T. Walker)	74
Discographie Vivaldi n. 3 - 1981 (R.C. Travers)	98
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi, 1980-1982 (S. Durante)	112
<i>Opere di Antonio Vivaldi in edizione critica</i>	67
<i>Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società</i>	68
<i>I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa</i>	70
<i>Mostra Vivaldi nell'America Latina</i>	71
<i>4° Festival Vivaldi a Venezia</i>	72