

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

4

1983

RICORDI

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**4**

**1983**

**RICORDI**

Fondazione Giorgio Cini  
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

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

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

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

*Corrispondenti:*

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

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

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

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

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

Repubblica Democratica Tedesca: KARL HELLER, Rigaer Strasse 13/131, 22 Rostock.

Repubblica Federale Tedesca: REINHARD WIESEND, Dürerstrasse 11, 8702 Estenfeld.

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

---

© 1983 by G. RICORDI & C. s.p.a.  
Via Berchet 2  
20121 Milano (Italia)

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

## Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli

Maurizio Grattoni

Il fondo musicale dell'Archivio Capitolare di Cividale del Friuli,<sup>1</sup> oltre ad un ricco patrimonio di manoscritti concernenti la musica liturgica in gran parte risalenti ai secoli XVIII e XIX e ad una consistente raccolta di stampe musicali, parimente interessanti l'ambito chiesastico e appartenenti ad un periodo piuttosto vasto, dal '500 ai primi del nostro secolo, comprende un copioso numero di manoscritti e stampe di musica profana, in gran parte arie d'opera di provenienza veneziana appartenenti alla seconda metà del '700, sonate e trisonate, molte sinfonie d'opera settecentesche, concerti grossi e concerti solistici.

La presenza di un fondo musicale profano all'interno di un archivio ecclesiastico si deve principalmente alle avvenute donazioni, da parte di privati, delle proprie raccolte famigliari; le più consistenti si devono alle famiglie de Claricini, Fullini e Pontotti. Un numero abbastanza consistente si deve anche a Pietro Alessandro Pavona (1728-1786), sacerdote, organista e compositore friulano che fu maestro di cappella nel duomo di Cividale dal 1755 alla morte. Questo musicista, pur avendoci lasciato un grande numero di composizioni per la quasi totalità destinate all'ufficio liturgico, si dedicò anche allo studio del melodramma, acquistando e trascrivendo di propria mano molte arie e sinfonie d'opera.

Occasione per la stesura di queste note, il recente ritrovamento in questo Archivio di una copia manoscritta, sconosciuta, del *Concerto in re maggiore* per violino, archi e basso continuo F I, 138/RV 208 detto *Grosso Mogul* con una cadenza inedita per il solista.<sup>2</sup>

Si tratta di una copia non autografa che risulta simile, a parte alcune varianti, a quella, pure opera di un copista e pure in parti separate, conservata presso la Mecklenburgische Landesbibliothek di Schwerin, la sola, quest'ultima, a riportare il titolo *Grosso Mogul*, che non compare neppure sull'autografo esistente nel *Fondo Renzo Giordano* della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Tale concerto si apparenta al n. 11 (o n. 5 se si vuole mantenere la suddivisione in due libri) dell'*Opera VII*, edita tra il 1716 e il 1721 da Jeanne Roger ad Amsterdam,<sup>3</sup> concerto F I, 206/RV 208a. Le due versioni presentano sostanziali differenze, tra le quali la più appariscente riguarda il tempo mediano: nel *Grosso Mogul* troviamo un *Recitativo* di 23 bb. affidate al violino principale sorretto unicamente dal basso continuo, mentre nel concerto dell'*Opera VII* si ha un *Grave* di 11 bb. con il violino principale e i soli violini primi e secondi di accompagnamento.

Questo stesso tempo è riportato anche in una ristampa inglese della raccolta, edita a Londra da John Walsh & Joseph Hare nel 1730. Vale la pena di effettuare una collazione tra il manoscritto autografo di Torino, le copie di Schwerin e Cividale e le stampe di Amsterdam e Londra, sia pur limitandoci a segnalare le discordanze più importanti.<sup>4</sup>

Con la b. 129 si ha la prima variante di un certo peso. Dopo questa battuta, infatti, in SWI,\* CF, JR, Sel compaiono 4 bb. che sul ms. autografo risultano cancellate, nell'esempio seguente riprodotte entro parentesi quadre:

Vno P.

Vno I

Vno II

Vla

Basso  
SWI,CF

Basso  
JR,Sel  
e Tu  
(Cancellato)

7

7 1/2

\* Vedi *Abbreviazioni e sigle bibliografiche* alla fine dell'articolo.



Musical score system 1, measures 1-2. The system consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simpler melodic line with eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a similar simpler melodic line. The fourth and fifth staves are grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contain whole rests. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line with quarter notes.

6

130



Musical score system 2, measures 3-4. The system consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simpler melodic line with eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a similar simpler melodic line. The fourth and fifth staves are grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contain whole rests. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line with quarter notes.

7

74

Come si osserva, il basso di SWI e CF differisce da Tu, JR, Sel. Non è questo l'unico punto; infatti molti episodi che compaiono concordemente nel manoscritto autografo e nelle stampe, risultano nelle fonti tedesca e cividalese sotto forma di battute d'aspetto:

- bb. 45-57 (13 bb.)
- bb. 64-80 (17 bb.)
- bb. 94-110 (17 bb.)
- bb. 118-133 (20 bb., comprese le 4 in più che in Tu risultano cancellate).

Le stesse lacune si osservano anche nel terzo movimento:

- bb. 194-224 (31 bb.)
  - bb. 238-272 (35 bb.)
  - bb. 288-303 (16 bb.)
  - bb. 321-326 (6 bb.)
- } in SWI e CF, comprendendo anche le pause esistenti in Tu, JR, Sel, raggruppate in 39 bb. d'aspetto.

Dopo la b. 133, in Tu si trova scritto *Qui si ferma à piaci(men)-to*, denunciando quindi la presenza di una cadenza per il violino principale. Una cadenza di 34 bb., infatti, compare in SWI e CF, uguale nei due manoscritti, salvo la ripetizione di una battuta in SWI, nella parte del violino principale, mentre nelle altre parti si ha la dicitura presente in Tu. Una piccola cadenza di sole 6 bb. si trova, uguale, anche in JR e Sel e ha qualche analogia con alcune battute della cadenza di SWI e CF, precisamente con le bb. VIII, X, XII, il che potrebbe far ascrivere a Vivaldi la paternità di entrambe:

(cadenza di JR e Sel)

(ovviamente, dalla seconda battuta in poi, viene impiegata una scrittura abbreviata).

SWI e CF:

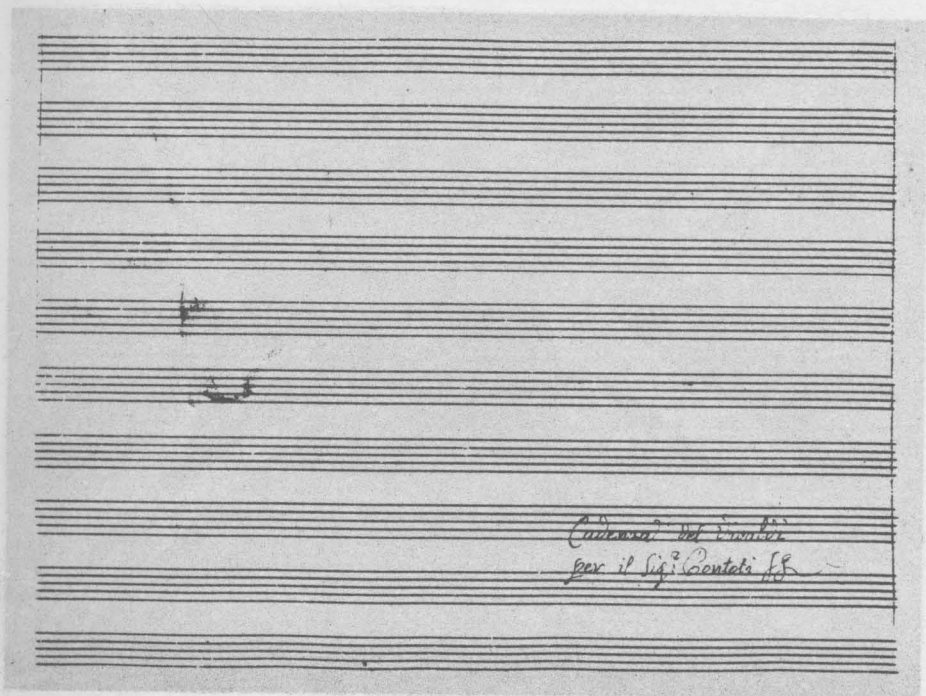
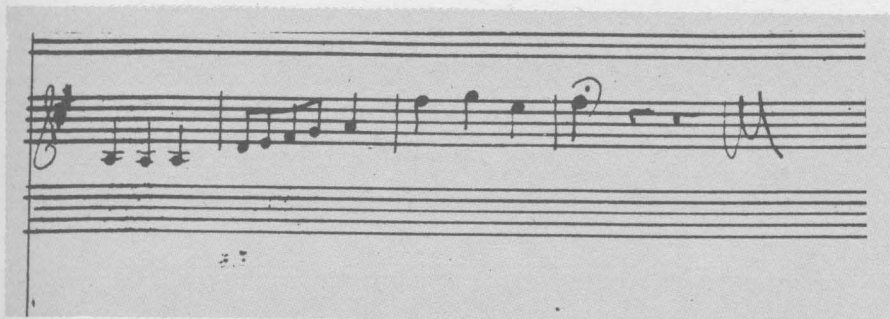
*Cadenza*

The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The third staff contains a prominent section of dense, overlapping notes, creating a textured effect. The overall style is characteristic of a cadenza, with intricate melodic and harmonic development.

The second system of the handwritten musical score also consists of ten staves. This section is characterized by a high density of notes, particularly in the lower staves, which appear to be playing a complex, rhythmic accompaniment. The upper staves continue the melodic and harmonic lines, with some measures featuring more spacious intervals. The notation is highly detailed, with many beamed notes and complex rhythmic groupings.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The score is written in a single system across the ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, with some measures containing multiple beams and slurs. The handwriting is clear and consistent throughout the piece.

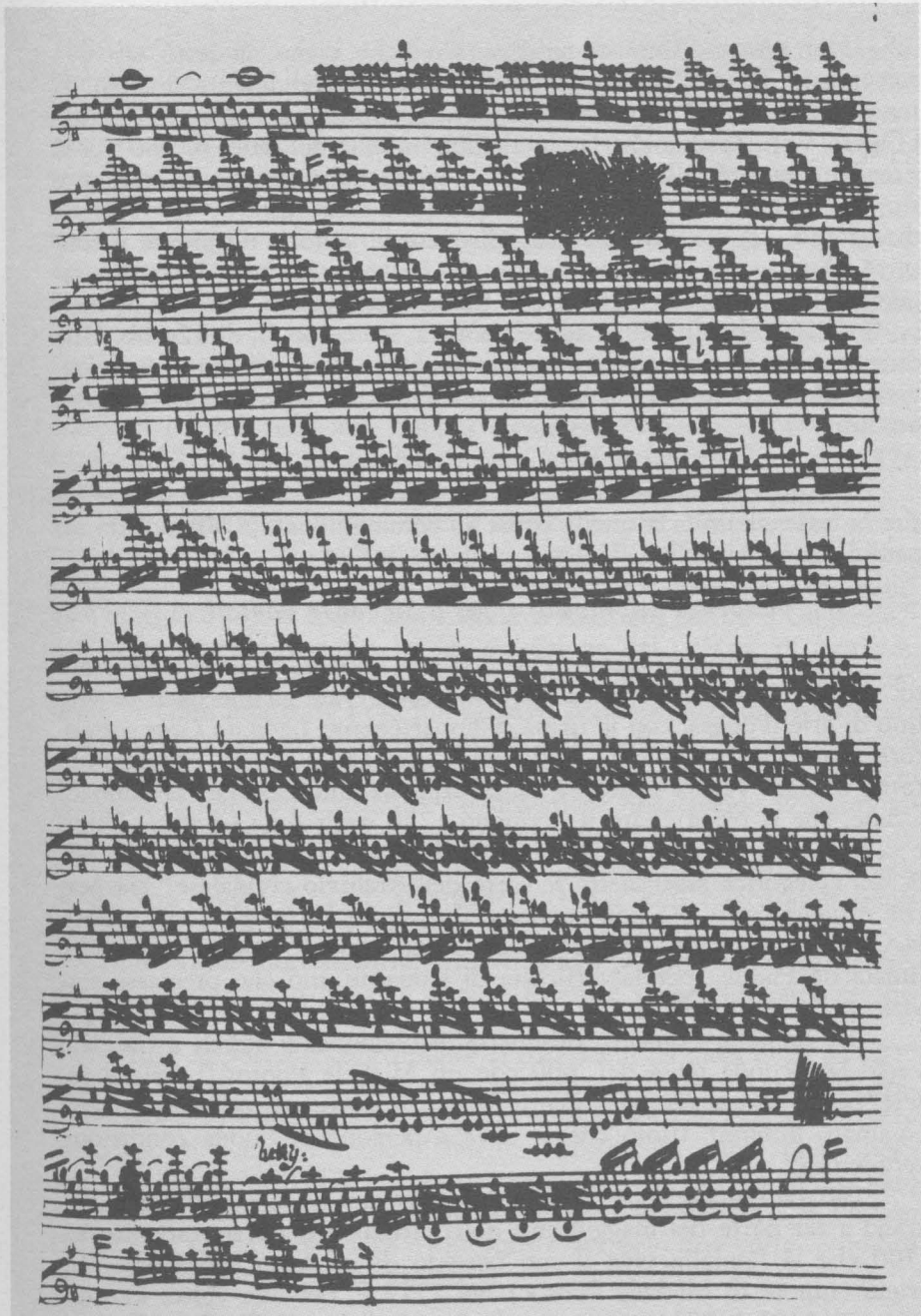
A second handwritten musical score, also consisting of ten staves. This score is highly rhythmic and complex, featuring a dense arrangement of notes, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notation is very busy, with many notes appearing in close proximity. The score is written in a single system across the ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The handwriting is consistent with the first score, showing a high level of technical skill and attention to detail in the notation.



Facsimile della copia manoscritta da copista della *Cadenza* per il terzo tempo del Concerto in re maggiore F I, 138 (RV 208) di Vivaldi.

Cadenza.

A handwritten musical score for a Cadenza, consisting of 12 staves of music. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a single system across the staves. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast and intricate passage. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single system across the staves. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast and intricate passage. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.



Altra Cadenza, sempre per il terzo tempo del Concerto in re maggiore F I,  
138 (RV 208) «Grosso Mogul», conservato presso la Mecklenburgische  
Landesbibliothek di Schwerin.

Non grosse differenze nel *Recitativo* che, come già detto, si trova soltanto in Tu, SWI, CF, avendo JR e Sel un movimento diverso. Il terzo movimento è comune sia al *Grosso Mogul*, sia al concerto dell'Opera VII. Tranne che la ripetizione in JR e Sel della b. 260 (ci si riferisce sempre alle bb. di Tu) non ci sono grosse discordanze sin verso la fine (b. 342). A questo punto, infatti, le fonti si discostano: JR e Sel, come sempre concordi, vedono terminare il concerto; Tu riporta la solita dicitura *Qui si ferma à piaci(men)to*, seguita dalla ripetizione delle 7 bb. finali; SWI ha una cadenza in tempo C di 104 bb.; in CF ne esiste un'altra, in tempo C, di 126 bb. Una cadenza doveva esserci sicuramente anche in Tu, affidata all'improvvisazione o, come avviene in SWI e CF, scritta su un foglio a parte, perduto.

Da una nota coeva esistente sul retro del ms. cividalese, risulta che la cadenza unita a quella copia fu commissionata a Vivaldi da un patrizio della cittadina friulana; si legge, infatti:

*Cadenza del Vivaldi / per il Sig(no)r Pontoti.*

Si è identificato questo Pontotti con Leonardo Giorgio in quanto, sempre nello stesso Archivio, sono conservate alcune parti di violino di arie d'opera<sup>5</sup> con la firma di appartenenza *Leon.do Gior.o Pontotti*. Abbiamo scartato la facile identificazione con don Nicolò Pontotti, *musico* (ossia cantore) nella cappella musicale del Duomo di Udine, che si trova citato il 7 giugno 1750 negli *Acta Civitatis Utini*<sup>6</sup> e il 1° agosto dello stesso anno negli *Annales Civitatis Utini*,<sup>7</sup> sia per la sua categorica assenza tra le carte dell'Archivio cividalese,<sup>8</sup> sia perché è quasi certo che non suonasse il violino. In quegli anni, infatti, la Cappella musicale del Duomo di Udine, dovette importare un violinista da Padova per la difficoltà di trovarne uno che prestasse servizio nella basilica.<sup>9</sup>

La famiglia Pontotti, originaria di Gemona, si stabilì a Cividale verso la seconda metà del '600 con un Michele Pontot;<sup>10</sup> doveva essere però già cospicua in quanto questo capostipite cividalese viene chiamato *domino*, titolo che si dava a persone di buona condizione economica.

Sin dall'inizio della loro permanenza a Cividale i Pontotti entrano a far parte dei maggiorenti della cittadina ma è soprattutto nel '700 che la famiglia vive il suo periodo di massimo splendore. Michele (nipote di Michele Pontot) nel 1712 e, per due volte, Francesco, nel 1723 e 1731, vengono eletti « sindici » di Cividale. Entrati a far parte della nobiltà, Giovanni Battista (nel 1772, 1776, 1778,

1789) e Leonardo (nel 1795), divengono provveditori del Consiglio Nobile e nel 1740 Leonardo Giorgio e Francesco, fratelli, ottengono l'investitura dalla Repubblica Veneta del feudo di Manzinello, già appartenuto all'estinta famiglia Milliana, con titolo di conti.<sup>11</sup> Proprietari di vaste tenute a Zuccola e a Corno di Rosazzo, dove amavano trascorrere la villeggiatura, intorno alla metà del '700 acquistano numerosi immobili ubicati davanti alla chiesa di San Francesco; fattili demolire, iniziano a costruire un elegante palazzo,<sup>12</sup> senza dubbio uno dei più belli di Cividale. Dotati di notevoli possibilità economiche e amanti delle arti in genere, i conti Pontotti protessero numerosi artisti locali; tra questi il pittore Francesco Chiarottini (1748-1796), che divenne celebre in tutta Europa e che per riconoscenza volle affrescare gli interni della loro dimora cividalese. Verso i primi anni del secolo XIX, i Pontotti decadde economicamente: venduto nel 1826 il palazzo, si trasferirono a Padova dove la famiglia si estinse.

Su Leonardo Giorgio, quello stesso che nel 1740 venne creato conte, non si sa molto. Nacque il 27 aprile 1694<sup>13</sup> da Giovanni Battista, figlio di Michele Pontot, e da Margherita Buiatti di Cividale.<sup>14</sup> Il 9 maggio 1741 si sposò con Eleonora Kadcigh, nobile d'Ungheria,<sup>15</sup> e si deve probabilmente a lui la costruzione del palazzo di famiglia.

Il livello tecnico che lo stesso *Grosso Mogul* richiede all'interprete (è considerato tra i più impegnativi della produzione vivaldiana) e soprattutto l'ampiezza e complessità della cadenza finale annessa al ms. cividalese, testimoniano che Leonardo Giorgio doveva essere in possesso di notevoli possibilità virtuosistiche, incarnando la figura tipica del « musico dilettante » settecentesco.

Ma torniamo alla cadenza del terzo tempo. Collazionando quella di CF con quella di SW1, si notano alcuni e non trascurabili punti di contatto nelle battute iniziali e nelle conclusive dei due brani.

Le prime dieci battute, infatti, sono perfettamente identiche, salvo la presenza in SW1 di alcune legature completamente assenti in CF.

Altre importanti concordanze si osservano da metà della b. 103<sup>16</sup> di CF alla fine. Questa ventina di battute conclusive, tranne un episodio da b. 119 a b. 122 che non si trova in SW1 e qualche variante melodica, si possono tranquillamente considerare come una ripetizione in riassunto di SW1. Infatti, mentre nel ms. tedesco l'arpeggio a quartina viene ripetuto per quattro volte, occupando così l'intera battuta, in CF la stessa idea è riproposta per solo due volte, e quindi per metà della battuta. Ad esempio:

SW1





Come ulteriore dato informativo, si dà ora la struttura delle due cadenze. Quella cividalese si compone di 20 sezioni:

- |        |          |   |
|--------|----------|---|
| 1) bb. | 1-2      | scalette (concordanza con SW1)  |
| 2) »   | 2*-8     | arpeggi (concord. con SW1 sino alla b. 10)  |
| 3) »   | 9-16     | arpeggi   |
| 3') b. | 17       | fioritura di collegamento   |
| 4) bb. | 18-23    | episodio melodico   |
| 5) »   | 24-27    | terzine con piccole progressioni decrescenti ripetute   |
| 6) »   | 28-37    | duine ripetute (raggruppate a quartine) di piccoli intervalli (da tre semitoni a tre toni)                            |
| 7) »   | 38-41    | epis. melod.  |
| 8) »   | 42-45    | arpeggi   |
| 9) »   | 46-47    | note ripetute con due note di base insistenti sul 1° e 3° quarto della b.   |
| 10) »  | 48-61    | piccole progressioni decrescenti di tre note che si appoggiano inizialmente su una nota ripetuta ogni quarto della b. |
| 11) »  | 62-73    | arpeggi   |
| 12) »  | 74-77    | epis. melod.  |
| 13) »  | 78-81    | arpeggi   |
| 14) »  | 82-85    | epis. melod.  |
| 15) »  | 86-93    | epis. melod.  |
| 16) »  | 93** -98 | epis. melod.  |
| 17) »  | 99-102   | arpeggi   |
| 18) »  | 103-118  | arpeggi molto modulanti (parziale concord. con SW1)   |
| 19) »  | 119-122  | arpeggi   |
| 20) »  | 123-126  | arpeggi (concord. con SW1) con chiusa su corda doppia a distanza di ottava (SW1 nota singola).                        |

\* quinto 16° dalla fine

\*\* ultimo 8°

Questo, invece, lo schema della cadenza di SW1, che è costituita da 13 sezioni:

- |        |            |  |
|--------|------------|--|
| 1) bb. | 1-2        | scalette (concord. con CF)   |
| 2) »   | 2-8        | arpeggi (concord. con CF sino alla b. 10)  |
| 3) »   | 9-18       | arpeggi  |
| 4) »   | 19-27      | epis. melod.   |
| 5) »   | 27*-34     | epis. melod.   |
| 6) »   | 34**-.38   | epis. melod.   |
| 7) »   | 39-43      | piccole progressioni decrescenti di 4 note raggruppate in quartine di 16°                                |
| 8) »   | 43***-47   | terzine  |
| 9) »   | 48-55      | terzine di arpeggi   |
| 10) »  | 55****-.64 | arpeggi  |
| 11) »  | 65-66      | note ribattute con note di base sul 1° e 3° quarto   |
| 12) »  | 67-98      | arpeggi molto modulanti (parz. concord. con CF)  |
| 13) »  | 99-104     | arpeggi (concord. con CF) con chiusa finale su nota singola (in CF su nota doppia a distanza di ottava). |

\* secondo 4°

\*\* secondo 4°

\*\*\* terzo 4°

\*\*\*\* secondo 4°

Le importanti concordanze tra le due cadenze suggeriscono indiscutibilmente di attribuirle ad un unico autore. E a questo punto sorge l'interrogativo se confermare o meno la paternità vivaldiana riportata dalla scritta coeva sul retro del ms. cividalese. Per esperienza, è sempre bene mettere in dubbio le scritte che compaiono su manoscritti e stampe antichi, soprattutto quando coinvolgono autori di una certa importanza. Molte volte, infatti, per ragioni anche semplicemente commerciali, un'opera era attribuita a compositori all'epoca « alla moda » senza alcun fondamento di verità.

Nel caso della cadenza cividalese, però, (e quindi, di riflesso, anche per quella di SW1) siamo propensi a confermare l'attribuzione al Prete Rosso; questo, oltre che per ragioni stilistiche, anche per i seguenti motivi:

- 1) I numerosi punti di contatto tra due fonti di provenienza

così lontana tra di loro e l'interessante concordanza tra l'inizio comune alle due cadenze e l'inizio (sia pure in un'altra tonalità) della cadenzina autografa presente nel terzo movimento (b. 389) del *Concerto in do maggiore per la solennità di S. Lorenzo* F. XII, 14/RV 556:<sup>17</sup>

CF e SWI (con  $\text{♩}$ )



F XII, 14/RV 556



Confrontando anche la cadenza, autografa, per il terzo movimento del *Concerto in re maggiore* per violino, archi e cembalo F I, 136/RV 212a, si osserva lo stesso cambiamento di tempo: anche questo concerto, infatti, come il *Grosso Mogul*, ha l'ultimo movimento in tempo 3/4 mentre per la cadenza si passa a un tempo in C.

2) L'esistenza documentata di un Pontotti violinista e il quasi sicuro contatto che questi ebbe con l'ambiente musicale veneziano, come risulta dalle arie d'opera per la quasi totalità provenienti da teatri della Dominante che portano le firme di appartenenza di Leonardo Giorgio.<sup>18</sup> Si ricordi, inoltre, che buona parte del Friuli gravitava intorno a Venezia, sia politicamente (faceva parte dei domini veneziani in Terra Ferma) che artisticamente (numerosi musicisti provenivano dalla Serenissima, come ad esempio Bartolomeo Cordans, senza dubbio il più importante maestro di cappella del Duomo di Udine, che giunse a Udine dopo una discreta attività svolta in chiese e teatri veneziani).

3) La diversità di mano tra la copia del concerto e il ms. della cadenza. Si potrebbe ricostruire il seguente iter: Leonardo Giorgio Pontotti acquistò, forse a Venezia, le parti del concerto, inclusa, in quanto inglobata (come del resto in SWI) nella parte del violino principale, la cadenza per il primo movimento. Successivamente, desiderando avere una cadenza anche per il tempo conclusivo, ne commissionò una a Vivaldi. Ottenuto il manoscritto autografo, lo fece riscrivere da un copista per maggiore chiarezza.

4) La compilazione del ms. della cadenza deve essere avvenuta quasi sicuramente prima del 1740 e cioè quando Vivaldi era ancora in vita. La nota sul retro, infatti, dice *Cadenza del Vivaldi per il Si-*

*g(no)r Pontot[t]i*: come già riportato, nel 1740 proprio Leonardo Giorgio, assieme al fratello Francesco, venne creato conte e allora il copista, se dopo questa data, avrebbe dovuto scrivere ... *per il Sig(no)r Co(nte) Pontot[t]i*, essendo, all'epoca, estremamente preciso l'uso dei titoli, soprattutto nobiliari.

Le due cadenze (di CF e di SW1) per il terzo movimento del concerto, costituiscono gli esempi più estesi di quello che doveva intendere Vivaldi quando scriveva *Qui si ferma a piacimento* e concordano con le cronache del tempo riguardanti le esecuzioni del Prete Rosso, celebre per le sue virtuosistiche improvvisazioni sul violino, messe in burla da Benedetto Marcello ne *Il Teatro alla Moda*, allorché parla delle lunghissime cadenze del primo violino.<sup>19</sup>

Assieme agli altri pochissimi esempi rimastici costituiscono un utile indizio per quanto riguarda la prassi esecutiva dei concerti violinistici vivaldiani e ci aiutano, sia pure in parte, a colmare una lacuna dovuta il più delle volte all'estemporaneità stessa di tali interventi solistici.

#### ABBREVIAZIONI E SIGLE BIBLIOGRAFICHE

b., bb. = battuta, -e

c., cc. = carta, -e

ms., mss. = manoscritto, -i

p., pp. = pagina, -e

V.no P. = violino principale

CF = *Concerto / A Cinque / Stromenti / Del Vivaldi*, Cividale del Friuli, Archivio Capitolare, ms. senza segnatura.

JR = *Concerti / à Cinque Stromenti, tre Violini, / Alto Viola e Basso Continuo / di / D. Antonio Vivaldi / Musico di Violino, e Maestro de Concerti / del Pio Ospitale della Pietà di Venetia / Opera Settima / Libro Secondo / Uno e con Oboe*, Amsterdam, Jeanne Roger, N° 471 (concerto V, XI dell'intera Opera VII).

Sel = *Select Harmony / being / XII / Concertos / in Six Parts / for / Violins and other Instruments; / Collected from the Works / of / Antonio Vivaldi / viz. / His 6<sup>th</sup>. 7<sup>th</sup>. 8<sup>th</sup>. and 9<sup>th</sup>. Operas: / being a well-chosen Collection of his most / Celebrated Concertos. / The whole carefully corrected*. London, J. Walsh & J. Hare.

SW1 = *Concerto Grosso Mogul / a 5 / Violino Prinsipale (sic) / Violino Primo / Violino Secundo / Viola / con / Bassus Continuo / del Sig. / Vivaldij*, Schwerin, Mecklenburgische Landsbibliothek, ms. 5565.

Tu = *Con(cer)to del Vivaldi*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Fondo « Renzo Giordano », 29, cc. 167<sup>r</sup>-181<sup>r</sup>.

<sup>1</sup> Spesso viene anche chiamato Archivio della Basilica di Santa Maria Assunta.

<sup>2</sup> Si dà la descrizione del manoscritto:

Ms. cartaceo del sec. XVIII (mm. 320 x 232), senza segnatura, di cc. 13 sciolte e non numerate.

Sul recto della prima carta *Concerto / A Cinque / Stromenti / Del Vivaldi*; sul verso della seconda *Cadenza del Vivaldi / per il Sig.<sup>r</sup> Pontoti*.

Parti:

V.no principale, V.no primo, V.no secondo, Viola, Basso Continuo.

<sup>3</sup> L'opera venne ristampata da Michele Carlo Le Cene verso il 1723 (N. 470-471).

<sup>4</sup> Per comodità di raffronto si prenderà come riferimento la numerazione delle battute presente nel *Concerto F I*, 138/RV 208, ossia il *Grosso Mogul* secondo l'autografo di Torino, edito dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi a cura di Gian Francesco Malipiero.

<sup>5</sup> Si dà l'elenco delle musiche:

Gaetano Latilla, aria *No, non avrò chi mi consiglia* (San Moisè la Sensa, 1751);

Francesco Maggiori, aria *Al caro nume appresso* (Sant'Angelo la Sensa, 1751);

Giuseppe Scarlatti, aria *Sprezza il furor del vento* (1752);

Gioacchino Cocchi, aria *Cara, rimanti in pace* (San Luca, 1754);

Gioacchino Cocchi, aria *In te spero o sposo amato* (San Luca, 1754);

Baldassarre Galuppi, aria *Empio, crudel tiranno* (San Moisè, autunno 1754);

Baldassarre Galuppi, aria *Il tuo furor non temo* (Fiera di Padova, 1755).

<sup>6</sup> UDINE, BIBLIOTECA COMUNALE, *Acta Civitatis Utini*, Tomo LXXXIII, c. 87<sup>r</sup>. Si tratta della nomina provvisoria del rev. don Nicolò Pontotti a musico nella cappella musicale del Duomo di Udine, al posto di Francesco Granotti, con ducati 50.

<sup>7</sup> UDINE, BIBLIOTECA COMUNALE, *Annales*, Tomo CXIII, c. 59<sup>r</sup>. È la nomina definitiva a musico del Pontotti.

<sup>8</sup> Il conte Enrico del Torso, scrupoloso studioso di araldica friulana, non lo cita neppure nella genealogia, da lui compilata, della famiglia Pontotti di Cividale.

<sup>9</sup> UDINE, BIBLIOTECA COMUNALE, *Annales*, Tomo CXI, cc. 138<sup>v</sup> e 175<sup>r</sup>.

<sup>10</sup> È citato per la prima volta in occasione del matrimonio del figlio (Cividale, 6 febbraio 1689, *Registro parrocchiale di San Pietro dei Volti*). Morì a Cividale, a 82 anni, il 26 novembre 1701 (*Registro parrocchiale del Duomo*).

<sup>11</sup> UDINE, BIBLIOTECA COMUNALE, *Fondo Principale*, ms. 1000/13, *Investitura del feudo di Manzinello nella famiglia Pontotti di Cividale*, 1740.

<sup>12</sup> Ora della famiglia Brosadola.

<sup>13</sup> *Registro parrocchiale del Duomo di Cividale*.

<sup>14</sup> Il matrimonio, celebrato il 6 febbraio 1689, è riportato nel registro parrocchiale di San Pietro dei Volti.

<sup>15</sup> *Registro parrocchiale di San Pietro dei Volti*. I Kadcigh, poi chiamati Cacich, furono creati nobili d'Ungheria, con diploma 15 marzo 1576, dall'imperatore Massimiliano.

<sup>16</sup> Ci si riferisce, ovviamente, alle battute della cadenza.

<sup>17</sup> TORINO, BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA, *Fondo Renzo Giordano*, n. 34, cc. 2<sup>r</sup>-20<sup>r</sup>.

<sup>18</sup> Si veda l'elenco alla nota 5.

<sup>19</sup> « Il primo violino [...] in fine farà Cadenza lunghissima, quale porterà seco già preparata con arpeggi, soggetti a più Chorde, etc. etc. etc. » (B. MARCELLO, *Il Teatro alla Moda*, A' Suonatori).

## A Vivaldi Discovery at Cividale del Friuli

The discovery in question is a manuscript copy of the concerto in D Major for violin, strings and basso continuo (F I, 138/RV 208), the *Grosso Mogul*, with a hitherto unknown cadenza for the solo violin. Once owned by the Cividalese patrician, Leonardo Giorgio Pontotti, it was recently found in the Archivio Capitolare of Cividale del Friuli.

Collation with other surviving sources of the concerto reveals a certain affinity (despite some notable variants) with a second manuscript copy held in the Mecklenburgische Landesbibliothek of Schwerin. These two copies differ together in a number of respects both from the autograph, conserved in the Biblioteca Nazionale Universitaria of Turin, and from the concerto Op. VII, no. 11 (F I, 206/RV 208a), published by Jeanne Roger of Amsterdam between 1716 and 1720 and re-printed at London by Walsh and Hare in 1730. The printed editions, moreover, differ from all manuscript sources of the concerto in their substitution of a *Grave* middle movement for the original *Recitativo*.

Of particular historical interest in the Cividale manuscript are the length and complexity of the cadenzas.

The first movement cadenza, almost identical to that of Schwerin, spans 34 bars; that of the final movement, which likewise resembles in places the corresponding cadenza of Schwerin, lasts a full 126. Both are probably by Vivaldi: in the case of the first movement, this is suggested by certain stylistic analogies with the six-bar cadenza (itself for identical reasons attributable to Vivaldi) of the printed editions; in the case of the final movement, the name of the composer is revealed in a contemporary note on the back of the manuscript (which also specifies that the cadenza was personally commissioned by Pontotti), and is supported both by stylistic and other non-musical evidence. Together with the Schwerin manuscript (whose final cadenza, 106 bars in length, is also attributable to Vivaldi on account of its stylistic affinity with Cividale), these cadenzas constitute by far the most extended examples of the composer's intentions when he gives the direction "Qui si ferma a piacimento", and concord with contemporary reports of Vivaldi's long and virtuosic violin improvisations. The Cividale manuscript thus furnishes valuable evidence on the manner in which these generally extemporized passages were performed.

(Summary by David Bryant)

DRAMMATURGIA  
DI  
LIONE ALLACCI  
ACCRESCIUTA  
E CONTINUATA  
FINO ALL' ANNO MDCCLV.



IN VENEZIA

MDCCLV.

Presso GIAMBATISTA PASQUALI:  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

# La felicità delle Lettere, ossia l'edizione veneziana della « Drammaturgia » di Leone Allacci

Maria Grazia Pensa

*Questo studio fa seguito alle comunicazioni presentate da Peter Ryom, nei numeri 1981 e 1982 di Informazioni e studi vivaldiani, circa i cataloghi settecenteschi che si riallacciano al teatro di Antonio Vivaldi e chiude la trattazione sui repertori relativi a questo secolo.*

La prima edizione della *Drammaturgia* di Leone Allacci (1586-1669), distinta in sette indici di consultazione, fu stampata a Roma nel 1666.<sup>1</sup> L'opera si inquadra nei singolari interessi del dotto erudito greco (Leo Allatius, 'Αλλάτσης, Allacci) noto per aver curato il trasferimento della biblioteca Palatina di Heidelberg a Roma, donata alla Santa Sede dal duca di Baviera (1622-23), e per gli studi filologico-umanistici che gli valsero fama e contatti europei.<sup>2</sup> Vari furono i campi d'indagine in cui sviluppò la sua vastissima ed eclettica erudizione che va dal culto per l'antichità classica e bizantina agli studi di archeologia, di etruscologia *ante litteram*, di teologia e patristica. Il repertorio, accanto alla raccolta degli antichi poeti italiani tratti dai codici manoscritti conservati alla Vaticana e alla Barberina,<sup>3</sup> costituisce un primo tentativo di definizione di una più ampia storia della poesia italiana, stilato dall'Allacci negli ultimi anni di vita.

Partendo da considerazioni di catalogazione bibliografica l'indice comprende tragedie, commedie, favole boscherecce, rifacimenti e adattamenti di opere classiche, farse ecc., secondo un inventario che mirava alla sistemazione organica di materiali con legittime aspirazioni letterarie.<sup>4</sup> Per la stesura dell'opera l'Allacci si servì anche della collaborazione dell'Aprosio, noto bibliofilo ed erudito, e, come fonti, del *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (v. indice V), delle *Glorie degli Incogniti*, del *Teatro d'huomini letterati* di Girolamo Ghilini circa i testi ancora inediti (v. indice VI).<sup>5</sup>

Malgrado la relativa esiguità dei titoli considerati è importante notare come l'opera si prefiggesse di togliere dall'oblio *pièces* che dopo lette erano destinate ad esser subito « rejettes », eleggendole a testimoni recensibili nella tradizione letteraria italiana.<sup>6</sup>

L'edizione veneziana del 1755 si presenta come ampliamento e aggiornamento della *Drammaturgia*, utile non solo « all'Istoria della nostra poesia [...] ma anche agli scrittori della letteratura delle nostre provincie e città » con chiaro intendimento documentario: gli studiosi « potranno talvolta ravvisarci per entro alcun loro concittadino di cui

forse non avevano contezza o se l'ebbero, non sapeano fosse stato poeta ».<sup>7</sup>

L'opera va inserita nell'ambito di quella erudizione veneta settecentesca di cui furono esemplari testimoni lo stesso Zeno, il suo discepolo padre degli Agostini e, più in generale, il Maffei, il Calogherà, il Mazzuchelli, il doge Marco Foscarini.

Giovanni degli Agostini,<sup>8</sup> al secolo Pier Maria, esplicitamente ricordato come fautore dell'opera nella prefazione, è noto soprattutto per i suoi studi su alcuni letterati-religiosi veneziani<sup>9</sup> (egli era bibliotecario dell'Ordine dei Minori in S. Francesco della Vigna) e per aver iniziato la ricostruzione della storia della letteratura veneziana che tanto premeva allo Zeno. Le *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*,<sup>10</sup> di cui restano a stampa i primi due volumi (con un lungo saggio introduttivo sulla letteratura del Trecento e sessantaquattro profili di autori veneti, ordinati alternando un ecclesiastico a un secolare), rimandano al culto per la storiografia letteraria, all'impegno pedagogico e innovativo invalso nel primo Settecento a Venezia.

Scrittore di stile piano, « confacente alla materia trattata, lasciando di buona voglia a' professori di eloquenza il far pompa solenne di periodi e maniere sublimi », erudito prodigo di notizie per i suoi più noti corrispondenti, degli Agostini fu anche il curatore del catalogo della biblioteca del famoso console Smith, ed ebbe ruolo di un certo rilievo nella cultura veneziana della prima metà del secolo.

La *Drammaturgia* nasce sotto l'egida di una concezione muratoriana della storia delle Lettere, con l'approvazione del celebre Apostolo (di cui è nota la passione bibliofila testimoniata dalla sua ricchissima biblioteca), ma in massima parte per lo scrupolo e l'attenta registrazione dei dati da parte di Giovanni Cendoni e di un non meglio identificato « riguardevole soggetto » cui si deve il merito d'aver completato il lavoro del Cendoni dalla sua morte (1748) fino a tutto il 1754, con il supplemento in appendice al volume.

Di Giovanni Cendoni, se si eccettuano otto lettere manoscritte indirizzate al padre Calogherà conservate a Leningrado,<sup>11</sup> restano, sotto lo pseudonimo di Egidio Nonnanuci, due traduzioni di opere francesi di edificazione religiosa (Saint-Réal, Bossuet) ed una circa le vite delle imperatrici romane (De Serviez).<sup>12</sup> A lui viene attribuito anche un saggio ironico e divertito sulla mania d'improvvisarsi traduttori che rivela la cura analitica, l'attenzione formale, il gusto del letterato, accanto all'esigenza di strumenti linguistici più validi.<sup>13</sup> Considerando che lo stesso Angelo Calogherà e Gasparo Patriarchi, altro dotto padovano, tradussero in quegli anni Bossuet a Venezia, che il saggio sulla

traduzione esce anonimo nella raccolta calogeriana, che in questa sede si rimanda ad un soggiorno in Francia dello scrittore, mi pare che si possa ipotizzare non solo la circolarità d'interessi che accomuna questi personaggi, ma anche l'educazione letteraria e la formazione erudita non trascurabile di questo autore ignoto ai lessici (che le « *Novelle della Repubblica Letteraria* » per l'anno 1755 ricordano, sulla scorta del catalogo, solo come autore del *Mopso* musicato da Vivaldi).<sup>14</sup>

\* \* \*

Si precisano immediatamente i presupposti critici da cui muovono i compilatori rispetto agli altri cataloghi coevi: il criterio è eminentemente bibliografico (a differenza di quello usato da Groppo e da Bonlini) e se anche molta attenzione è dedicata all'ambito teatrale veneto, soprattutto per l'opera in musica, le notizie tendono al panorama italiano nel suo complesso, alla produzione drammatica in senso lato ed altresì alle edizioni straniere di maggior pregio, in particolare per il teatro zeniano e metastasiano.

In questo senso è significativa la preoccupazione di liceità letteraria e in qualche misura la severità<sup>15</sup> con cui si guarda ai diversi rimaneggiamenti dei testi degli autori più famosi – Zeno, Maffei, Metastasio – ed insieme la cura erudita ed antiquaria nei confronti di alcuni classici (v. l'*Aminta* del Tasso, il *Pastor fido* di G.B. Guarini, con una sezione per le versioni in altre lingue, i *Simillimi* del Trissino, la *Tancia* di Buonarroti il giovane, la *Merope* del Maffei) o nella confutazione di sviste dell'Allacci (v. *Fiera* di Buonarroti, gli *Ingannati* di M.A. Piccolomini) ma anche del Crescimbeni e del Salvini (v. *False opinioni* etc.).

Analoga precisione di dati è usata per i particolari editoriali relativi alla sede, anno, stampatore, fino alla registrazione, quando possibile, del formato dell'opera. Per le traduzioni è distinto se sono in prosa o in versi e, qualora compaiano autori di un certo rilievo letterario (G. Gozzi, Baretta, la Bergalli, l'Ambrogio), essi vengono esplicitamente citati.

Il repertorio usa accanto agli autori canonici del primo Settecento, ai critici di poesia e ai letterati, anche il catalogo del Bonlini come fonte attendibile nelle correzioni di fraintendimenti o per allargare il novero di notizie, naturalmente solo per la piazza veneziana, a dimostrare la considerazione in cui l'opera in musica veniva tenuta dagli estensori. Nel « mare senza lidi » del teatro si coglieva l'attualità e l'ampiezza della drammaturgia musicale italiana in ambito europeo, cercando di fornire il maggior numero di dati che testimoniassero tale fortuna.<sup>16</sup>

Il nome del musicista non è tuttavia menzionato esplicitamente quando l'attribuzione della musica è incerta, in ossequio al criterio che non registra « superstiziosamente » le varie edizioni e ristampe dei libretti, né tutti i mutamenti di titolo, poiché pareva ai curatori di recare « assai più noia che vantaggio, facendone troppo minutamente menzione ». In questo senso si spiega la noncuranza nella registrazione dei cartesini o delle oscillazioni di titolo per i vari testimoni a stampa, che rivestono ben altro peso nel repertorio del Groppo, a dimostrazione di un diverso criterio filologico nei riguardi delle fonti. L'opera in musica è tuttavia attentamente catalogata privilegiando sì le edizioni nate sotto gli auspici degli autori (Zeno, Metastasio, Maffei, Goldoni, ma anche Silvani, Frigimelica ecc.) che si inserivano nel culto dell'edizione « purgata di tutti gli accidenti » e letterariamente corretta, ma con un certo scrupolo documentario per i nomi famosi della musica contemporanea e per le rappresentazioni più importanti.

Il catalogo è dunque rappresentativo dell'eclettismo culturale della società veneta alla metà del secolo ed insieme delle difficoltà insite nell'affrontare la produzione melodrammatica. La documentazione è condotta attraverso le edizioni a stampa, integrata da notizie relative alle riprese per i singoli teatri, con l'indicazione del variar della musica, secondo un criterio che oscilla tra l'indagine bibliografica *tout-court* e la storia del melodramma, nel tentativo di allargare la documentazione alla scena italiana e più in generale europea.

La peculiarità del repertorio sta nell'aver mescolato diversi criteri di catalogazione i quali, probabilmente anche per i differenti passaggi redazionali, possono rivelare la non completa omogeneità e certe lacune dell'opera, ma ne testimoniano l'importanza per la storia del teatro e del melodramma settecentesco.

\* \* \*

Il volume comprende 8 pagine non numerate – frontespizio e prefazione –, 836 colonne di titoli in sequenza alfabetica che coprono gli anni fino al 1748 circa, un supplemento (col. 837-950) per gli anni 1748-1754, due pagine di aggiunte e correzioni ed una « tavola » di nomi (col. 951-1016) che contempla solo gli autori del testo letterario, con l'indicazione dello *status* e della regione di appartenenza.

Qui di seguito si riportano in trascrizione diplomatica, per uniformità col criterio seguito dal Ryom nelle precedenti comunicazioni, le colonne di testo nelle quali compare il nome di Vivaldi. La trascrizione mantiene l'interpunzione, le maiuscole e i corsivi dell'originale; i numeri a lato rimandano alle singole colonne di testo.

Si sono invece tralasciati i titoli in cui la musica, pur ascrivibile

al musicista veneziano, viene considerata di incerto, di diversi o di altro autore.<sup>17</sup>

### ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO.

112

Dramma recitato nel Teatro di San Mosè di Venezia l'anno 1718 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1718 in 12 – Poesia di Giovanni Palazzi, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. *Replicato nel Teatro Arciducale di Mantova l'anno 1718* – in Venezia, per Cristoforo Bortoli. 1718 in 12 – Musica del suddetto Vivaldi. *E poi nel Teatro di Santa Margherita di Venezia l'anno 1731 con qualche mutazione.* – in Venezia, per Carlo Buonarrigo. 1731 in 12 – Musica dello stesso Vivaldi.

ARSILDA. Regina di Ponto. Dramma rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1716 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1716 in 12 – Poesia di Domenico Lalli, Napoletano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

117

### ARTABANO RE DE' PARTI. Dramma

118

recitato nel Teatro di S. Mosè di Venezia l'anno 1718 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1718 in 12 – Poesia di Antonio Marchi, Veneziano. – Musica di Don Antonio Vivaldi, Veneziano. *Questo Dramma, qualche poco variato, fu rappresentato nel Teatro medesimo l'anno 1716 col titolo di Costanza Trionfante degli Amori, e degli Odj. E poi l'anno 1731 nel Teatro di Sant'Angiolo sotto nome di Odio vin-*

to dalla Costanza. — *Replicato nel Teatro di Piazza di Vicenza l'anno 1719* — in Venezia, per Cristoforo Bortoli. 1719 in 12 — Musica del suddetto Vivaldi. — *E poi in Mantova nel Teatro Arciduciale nell'anno 1725* — in Mantova, nella Stamperia di San Benedetto, per Alberto Pazzoni. 1725 in 12 — Musica dello stesso Vivaldi.

CATONE IN UTICA. Tragedia recitata in Roma nel Teatro detto delle Dame nel Carnevale dell'anno 1728 dedicato alla Sereniss. Violante di Baviera Gran Principessa di Toscana da' Padroni del Teatro. — in Roma nella Stamperia del Bernabò. 1728 in 12 — Poesia di Artino Corasio, Pastor Arcade, cioè, dell'Ab. Pietro Metastasio, Romano. — *Replicata in S. Gio. Grisostomo di Venezia l'anno 1729* — in Venezia, per Carlo Buonarrigo. 1729 in 12 — Musica di Leonardo Leo, Napoletano. — *E l'anno 1734 nel Teatro Formagliari di Bologna.* — Musica di Diversi. — *e in Verona, nel Teatro dell'Accademia Filarmonica l'anno 1737* — in Venezia, per Girolamo Savioni. 1737 in 12 — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

COSTANZA TRIONFANTE DEGLI AMORI, E DEGLI ODJ. Dramma recitato nel Teatro di S. Mosè di Venezia nell'anno 1716 — in Venezia per Carlo Buonarrigo. 1716 in 12 — Poesia di Antonio Marchi, Veneziano. — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. — *Replicato nello stesso Teatro l'anno 1718 con qualche*

171

224

*variazione fatta nelle Arie, e col titolo di Artabano Re de' Parti.* – in Venezia, per Marino Rossetti. 1718 in 12 – Musica del suddetto Vivaldi. – *e poi l'anno 1731 in detta Città nel Teatro di Sant'Angiolo, accomodato in parte per la Poesia da Bartolommeo Vitturi, Veneziano, e da Antonio Galeazzi, Bresciano per la Musica, e col titolo di Odio vinto dalla Costanza.* – in Venezia, per Carlo Buonarrigo. 1731 in 12.

CUNEGONDA. *Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1726 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1726 in 12 – Poesia del Co. Agostino Pioveni, Patrio Veneto. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. – Questo Dramma, a riserva di qualche picciola variazione, è lo stesso, che nell'anno 1709 è stato rappresentato nel Teatro di S. Cassiano pur di Venezia col titolo di Principessa Fedele, e colla Musica del Gasparini.*

233

DORILLA IN TEMPE. *Melodramma Eroico Pastorale, rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1726 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1726 in 12 – Poesia di Antonio Maria Lucchini, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.*

264

FARNACE. *Dramma rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1726 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1726 in 12 – Poesia di Antonio Maria Lucchini, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vi-*

327

valdi, Veneziano. — *Replicato nello stesso Teatro l'anno 1727 colla Musica stessa.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1727 in 12 — *In Bologna l'anno 1731 nel Teatro Malvezzi.* — Musica di Giovanni Porta Veneziano. — *Ed in San Giangrisostomo di Venezia l'anno 1739 alquanto variato dal Goldoni.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1739 in 12 — Musica di Leonardo di Capua, Napolitano.

### FEDE TRADITA, E VENDICATA.

Dramma recitato nel Teatro di San Cassiano di Venezia l'anno 1704 — in Venezia, per Giambattista Zucato. 1704 in 12 — Poesia dell'Ab. Francesco Silvani. Veneziano. — Musica di Francesco Gasparini, Romano. — *Replicato nel Teatro della Città di Verona l'anno 1705* — in Verona, per Giovanni Berno. 1705 in 12 — *in Bologna l'anno 1710 nel Teatro Marsigli Rossi.* — Musica di Giuseppe Orlandini, e di Francesco Gasparini. — *Poi nel Teatro di San Mosè di Venezia l'anno 1715, con qualche variazione.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1715 in 12 — Musica del Gasparini suddetto. — *E poi in quello di Sant'Angiolo pur di Venezia l'anno 1726, con altri cambiamenti.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1726 in 12 — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

FERASPE. Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo nell'anno 1739 — in Venezia, per Marino Rossetti. 1739 in 12 — Poesia dell'Ab. Francesco Silvani, Veneziano. — Musica

di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. — *Nell'anno 1699 fu rappresentato nel Teatro di San Salvatore, col titolo d'Innocenza Giustificata, e nel 1722 con quello d'Innocenza Difesa. In questa recita patì varie mutazioni ne' Nomi de' Personaggi, nelle Arie, e ne' Versi per opera di Bartolommeo Vitturi, Veneziano.*

la FIDA NINFA. Dramma per Musica rappresentato in Verona nella Dedizione del nuovo Teatro Filarmico. — in Verona, per Gio. Alberto Tumermani. 1730 in 8, *colla Merope Tragedia, e colle Cerimonie Commedia.* — del Marchese Scipione Maffei, Veronese. — *Replicato ivi l'anno 1732 — ivi, per Jacopo Vallarsi 1732 in 8 — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. — In questa edizione si legge una lettera al Lettore, di Giulio Cesare Becelli Veronese, con cui si fa sapere, che l'Autore di detto Dramma lo fece nell'anno suo diciottesimo, e lo tenne con altri sepolto. Nel fine poi se ne legge un'altra del Sig. Marchese al Becelli sopra i rametti posti ne' frontespizj di questo Volume.*

341

FILIPPO RE DI MACEDONIA. Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1721 — in Venezia, per Marino Rossetti. 1721 in 12 — Poesia di Domenico Lalli, Napolitano. — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano, e di Giuseppe Boniventi, Veneziano.

350

GINEVRA PRINCIPESSA DI SCOZIA. Dramma recitato nella Villa di Pra-

403

tolino l'anno 1709 – in Firenze.  
 1709 in 8 – del Dott. Antonio Salvi, di Lucignano. – *Replicato nel Teatro di San Gio. Grisostomo di Venezia negli anni 1716 e 1717, con varj cambiamenti, e col titolo di Ariodante, del quale vedi al suo luogo. Replicato poi col solo nome di Ginevra in Venezia, nel Teatro di S. Samuele nell'anno 1733* – in Venezia, per Marino Rossetti. 1733 in 12 – Musica di Giuseppe Sellitti, Napolitano. – *E poi in Firenze nel Teatro di Via della Pergola l'anno 1736* – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

GRISELDA. Dramma rappresentato in Venezia nel Teatro di San Cassiano l'anno 1701 – in Venezia, per li Niccolini. 1701 in 12 – Poesia di Apostolo Zeno, Veneziano. – Musica di Antonio Pollaroli, Veneziano. – *Replicato in Verona nell'anno 1703* – in Verona, per Giovanni Berno. 1703 in 12 – *ed in Bologna l'anno 1711 nel Teatro Marsigli Rossi, col titolo cangiato così: La Virtù in trionfo, o sia la Griselda.* – Musica di Luc'Antonio Predieri, Bolognese. – *L'anno 1716 nel Teatro dell'Illustriss. Accademia di Brescia.* in Brescia, dalle Stampe di Giammaria Rizzardi. 1716 in 12 – *L'anno 1719 in Padova nel Teatro Obizzi.* – in Padova, nella Stamperia Penada. 1719 in 12 – *L'anno 1720 in S. Samuele di Venezia per la Fiera dell'Ascensione.* – in Venezia, per Marino Rossetti. 1720 in 12 – Musica di Giuseppe Maria Orlandini, Bolognese. – *Replicato in Vienna l'anno 1725 per comando dell'Augustiss.*

427

*Imperadore.* – in Vienna, per Pietro Van-Ghelen. 1725 in 8 – Musica di Antonio Caldara, Veneziano. – *In S. Cassiano di Venezia l'anno 1728* in Venezia, per Andrea Rumieri. 1728 in 12 – Musica di Tommaso Albinoni, Veneziano; – *ed in San Samuele di Venezia l'anno 1725 per la Fiera dell'Ascensione.* – in Venezia, per Marino Rossetti. 1735 in 12 – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. – *Il Dottissimo Autore di questo Dramma si protestò di non riconoscere per suo se non quello dell'anno 1701, e l'altro del 1725, dicendo pure lo stesso delle Edizioni per repliche fattesi di altri suoi Drammi dopo la prima, lasciandole a carico di coloro, che non si sono fatto scrupolo alcuno di trinciarle a lor modo, e farle correre così travisate, e mal concie.*

**L'INCORONAZIONE DI DARIO.** Drama rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1684 – in Venezia, per Francesco Niccolini. 1684 in 12 – Poesia di Adriano Morselli, Veneziano. – Musica di D. Domenico Freschi, di Vicenza. – *Replicato nello stesso Teatro l'anno 1685 col solo nome di Dario, e con qualche cambiamento, ma colla Musica stessa.* – in Venezia, per il Niccolini. 1685 in 12 – *E l'anno 1689 nel Teatro Malvezzi di Bologna.* – Musica di Giacomo Antonio Perti, Bolognese. – *L'anno 1689 nella Città di Vicenza.* – in Vicenza, per Gio. Berno. 1689 in 12 – *E poi nello stesso Teatro di Sant'Angiolo l'anno 1717 col suo proprio titolo.* – in Venezia, per Marino Rossetti.

444

1717 in 12 – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

gli INGANNI PER VENDETTA. Dramma rappresentato nel nuovo Teatro delle Grazie di Vicenza l'anno 1720 – in Venezia, per Stefano Valvasense. 1720 in 12 – Poesia d'Incerto Autore. Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. 452

L'INGANNO TRIONFANTE IN AMORE. Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1725 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1725 in 12 – Poesia di Matteo Noris, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. – *È lo stesso, benchè molto cambiato, che si sentì nel Teatro di San Salvatore, col titolo di: Laodicea e Berenice, del medesimo Autore, l'anno 1695.* 455

il MOPSO. Egloga Pescatoria (*a cinque voci*) cantata dalle Vergini del Pio Ospitale della Pietà di Venezia alla presenza del Serenissimo Ferdinando Maria, Principe Elettorale di Baviera. *senza luogo, Stampatore, né anno.* in 4 – Poesia di Egidio Nonnanci, cioè, Giovanni Cendon, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. 537

L'ODIO VINTO DALLA COSTANZA. Dramma rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1731 – in Venezia, per Carlo Buonarrigo. 1731 in 12 – Poesia di Antonio Marchi, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. – *Questo Dramma fu accomodato* 569

*in qualche parte da Bartolommeo Vituri; per altro è l'Artabano (del medesimo Autore) dell'anno 1718, e si trova con due Frontespizj. Glor. della Poesia, e della Mus. c. 220.*

**L'OLIMPIADE.** *Dramma per Musica rappresentato nel Giardino dell'Imperiale Favorita, festeggiandosi il felicissimo Giorno Natalizio della Sac. Ces. e Catt. R. M. di Elisabetta Cristina Imperadrice Regnante, per comando della S. C. e Catt. R. M. di Carlo VI. Imperadore de' Romani sempre Augusto l'anno 1733 – in Vienna, per Gio. Pietro Van-Gheelen. 1733 in 8 – Poesia dell'Abate Pietro Metastasio, Romano. – Musica di Antonio Caldara, Veneziano. Replicato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1734 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1734 in 12 – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. – Si trova poi ristampato con tutti gli altri Componimenti Poetici dell'Autore finora usciti (1735) in Venezia, presso Carlo Bettinelli. 1734 in 4 nel T. I. a c. 231.*

**L'ORLANDO FINTO PAZZO.** *Dramma rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1714 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1714 in 12 – Poesia del Dott. Grazio Braccioli, Ferrarese. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.*

**L'ORLANDO FURIOSO.** *Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1713 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1713 in 12 – Poesia del Dott. Grazio Braccioli,*

572

581

582

Ferrarese. — Musica di Alberto Ristori, Bolognese. — *Replicato nello stesso Teatro l'anno 1714 col medesimo titolo.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1714 in 12 — Musica del suddetto Ristori. — *ed in Mantova l'anno 1725* — in Mantova, nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni. 1725 in 12 — Musica di Orazio Pollaroli, Veneziano. *E poi l'anno 1727 nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia col solo nome di Orlando.* — in Venezia, per Marino Rossetti. 1727 in 12 — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

OTTONE IN VILLA. *Dramma recitato nella Città di Vicenza l'anno 1713* — in Venezia, per Antonio Bortoli, 1713 in 12 — Poesia di Domenico Lalli, Napoletano. — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. — *Replicato nel Teatro Dolfinò di Treviso nel Mese di Ottobre 1729* — in Venezia, per Stefano Valvasense. 1729 in 12 — Musica del suddetto Vivaldi.

la ROSILENA ED ORONTA. *Dramma recitato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1728* — in Venezia, per Antonio Bortoli. 1728 in 12 — Poesia di Giovanni Palazzi, Veneziano. — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

la SEMIRAMIDE. *Dramma rappresentato nel Teatro Arciduciale di Mantova nel Carnevale dell'anno 1732* — in Mantova, per Alberto Pazzoni. 1732 in 12 — Poesia d'Incerto. — Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

591

681

709

SIROE RE DI PERSIA. Dramma recitato nel Teatro di San Giangristomo di Venezia l'anno 1726 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1726 in 12 – Poesia dell'Ab. Pietro Metastasio, Romano. – Musica di Lionardo Vinci, Napoletano. – *Replicato nello stesso Teatro l'anno 1731 con qualche cambiamento fatto nella Poesia da Giovanni Boldini, e nella Musica dal Pescetti, e dal Galuppi.* in Venezia, per Carlo Buonarrigo. 1731 in 12 – *Nel Teatro Malvezzi di Bologna l'anno 1733* – Musica di Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone. – *E nel Teatro della Fenice d'Ancona l'Estate dell'anno 1738* – in Ancona, per Nicola Bellelli. 1738 in 12 – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

725

TAMERLANO. Tragedia recitata l'anno 1710 in Venezia nel Teatro di San Cassiano. in Venezia, per Marino Rossetti. 1710 in 12 – Poesia del Co. Agostino Piovene, Patrizio Veneto. – Musica di Francesco Gasparini Romano. *Replicato l'anno 1716 nel Teatro Mantica di Udine.* – in Udine, per Gio. Domenico Murero. 1716 in 12 – *E poi nel Teatro di Massa l'anno stesso.* – in Massa, per Pellegrino Frediani. 1716 in 8 – *L'anno 1719 nel Teatro della Illustriss. Communità di Reggio in occasione della Fiera; ma col nome di Bajazet.* – in Reggio, per Ippolito Vedrotti. 1719 in 8 – Musica nuova di Francesco Gasparini, Romano. – *Nel Teatro Delfino di Trevigi l'anno 1721 col nome di Tamerlano.* – in Trevigi, senza Stampatore. 1721 in 12 – *Nel Real Palazzo*

749

*di Napoli, col titolo di Bajazette, l'anno 1722 festeggiandosi il felicissimo] giorno Natalizio della S. Ces. Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice Regnante, – in Napoli, per Francesco Ricciardo. 1722 in 8 Musica per la maggior parte di Lionardo Leo, Napoletano. – Prima del Dramma si legge un Componimento per Musica recitato per celebrare il detto felicissimo giorno. – Poesia di Silvio Stampiglia. – Musica del suddetto Leo. – in Lubiana nel Palazzo del Vice-Dominato l'anno 1732 in Venezia, per Girolamo Savioni. 1732 in 8 – Musica dell'Ab. Don Giuseppe Clemente de' Bonomi. – E finalmente replicato l'anno 1735 col primo nome di Tamerlano nel Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona. – in Verona, per Jacopo Valarsi. 1735 in 12 – Musica di Don Antonio Vivaldi, Veneziano. – In tutte le accennate recite, il Dramma ha perduto molto del suo originale per le mutazioni accadutegli.*

TIETEBERGA. Dramma recitato nel Teatro di San Mosè l'anno 1717 in Venezia, per Marino Rossetti. 1717 in 12 – Poesia di Antonio Maria Luchini, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

la VERITÀ IN CIMENTO. Dramma per Musica rappresentato nel Teatro di Sant'Angiolo di Venezia l'anno 1720 – in Venezia, per Marino Rossetti. 1720 in 12 – Poesia di Giovanni Palazzi, Veneziano. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano.

763

811

- MOTEZUMA. Dramma per Musica rappresentato in Venezia nel Teatro di Sant'Angiolo l'anno 1733 – in Venezia, *senza Stampatore*. 1733 in 12 – Poesia del Giusti. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. 903
- ORACOLO IN MESSENIA. Dramma per Musica rappresentato in Venezia nel Teatro di Sant'Angiolo l'anno 1738 in 12 – in Venezia, per il Buonarrigo. 1738 in 12 – *Questo Dramma è tratto dalla Merope di Apostolo Zeno*. – Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano. 907

<sup>1</sup> *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi 1666, in 12°. Il primo indice comprende i titoli in ordine alfabetico, il secondo gli autori con sotto il titolo dell'opera loro attribuita nel repertorio, il terzo il cognome e il nome dei singoli autori, il quarto la città o i luoghi d'origine degli stessi, il quinto e il sesto i titoli tratti dai repertori dello Scala e del Ghilini, mentre il settimo indice riporta le variazioni dei titoli delle opere con la dicitura seguita dall'Allacci. Una ricca serie di versi celebrativi e di elogi dell'Allacci è riportata nelle ultime pagine del testo (v. pp. 739-816).

<sup>2</sup> Per le informazioni sulla sua attività ed altre notizie che esulano dalla nostra indagine si rimanda alle voci di D. MUSTI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, vol. II, pp. 469-471 e di V. ROTOLO nel *Dizionario critico della Letteratura italiana*, Torino 1974, I, pp. 59-61.

<sup>3</sup> *Poeti antichi raccolti da codici manoscritti della Biblioteca Vaticana e Barberina*, Napoli, S. d'Alecci 1661.

<sup>4</sup> V. la prefazione dell'editore all'*op. cit.*: « Ma Monsignore, ancorché s'accorse simile censura evidentemente verificarsi in alcune [opere drammatiche] non ammette, né meno consente che molte più di esse abbiano contratti simili difetti e mancamenti come composte da persone bene instrutte in tali soggetti e pubblicate e recitate e sentite con sodisfattione e grandissimi applausi di huomini dottissimi [...] in modo tale che non la cedono a qualsivoglia dell'antiche, né nell'inventione né in altra cosa... ».

F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative...*, Venezia, G.B. Pulciani 1611; *Le Glorie degl'Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia, F. Valvasense 1647; [G. GHILINI], *Teatro d'huomini letterati, aperto dall'abate Girolamo Ghilini accademico incognito...*, Venezia, Guerigli 1647.

<sup>6</sup> V. la prefazione dell'editore, ivi: « Perché se esso [Allacci] si è affaticato per levarli dalla dimenticanza e chiarire la loro fama, io con le stampe conseguisco il suo intento, rendendosi essi in tal modo più durabili e più chiari... ».

<sup>7</sup> V. *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G.B. Pasquali 1755, p. 6.

<sup>8</sup> Su Giovanni degli Agostini v. G.M. MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia*, Brescia 1753, vol. I, parte I, p. 221; G.A. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia 1806, parte II, pp. 183-187 e la voce di G.B. BASEGGIO nella *Biografia degli italiani illustri [...]*, Venezia 1838, vol. VI, pp. 403-406.

<sup>9</sup> V. *Notizie storiche spettanti alla vita di [...] Tommaso Tommasini di Paruta*, pubblicate nella « Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici » diretta da A. Calogerà, al tomo XIX ed una analoga serie di *Notizie* circa la vita e gli scritti di Battista Egnazio, al tomo XXXIII della stessa « Raccolta ».

<sup>10</sup> Venezia, S. Occhi 1752-54; i volumi sono dedicati rispettivamente a Marco Foscarini ed Angelo Contarini; nelle « Novelle della Repubblica Letteraria » per l'anno 1755, al n. 37, dando notizia della morte dell'autore si precisa come fosse pronto « sotto il torchio » il terzo tomo dell'opera e « più notizie manoscritte appartenenti a tale storia... ».

<sup>11</sup> C. DE MICHELIS, *L'epistolario di A. Calogerà*, in « Studi veneziani », a. X, 1968, pp. 621-704; le lettere, tranne due senza data, si riferiscono agli anni 1739-1741.

<sup>12</sup> J.B. BOSSUET, *Avvertimenti a' protestanti di Monsignor Bossuet*, traduzione dal francese di Egidio Nonnanuci, Venezia, G.B. Recurti 1732, 2 tomi; C. SAINT-RÉAL, *Vita di Gesù Cristo tratta da' Santi Vangeli [...]*, tradotto dalla lingua francese da Egidio Nonnanuci, Venezia, G.B. Recurti 1734; [J.R. DE SERVIEZ], *Le imperatrici romane, ovvero la storia della vita e de' maneggi segreti delle mogli de' dodici Cesari, [...], del Signor di Serviez*, tradotta dal francese in italiano da Egidio Nonnanuci, Venezia, F. Pitteri 1734, 3 voll.

<sup>13</sup> L'articolo, in forma di lettera, compare nel t. XX della « Raccolta » cit. ed è « favorito dal degnissimo P. Giovanni degli Agostini M.O. ». « Il suo autore, che brama di starsene nascosto biasima con ragione tante cattive traduzioni italiane che si veggono alla luce... » come si legge nella prefazione. Il nome di Cendonì compare solo nel volume d'indice (t. LI, p. 170). Desidero ringraziare per la cortese segnalazione Gilberto Pizzamiglio.

<sup>14</sup> V. « Novelle », cit. per il dì 31.V.1755, n. 22, p. 169: « benemerito continuatore dell'*Allacci*, che sotto il nome anagrammatico di Egidio Nonnanuci ci dà il vantaggio di veder qui riportato un suo componimento poetico intitolato *Il Mopso*. Questa è un'egloga pescatoria, che ridotta in concerto musicale dal famoso professore D. Antonio Vivaldi fu cantata dalle Vergini del Pio Spedale della Pietà di Vinegia... ».

<sup>15</sup> V. *Griseida, Scipione, D. Chisciotte* etc.

<sup>16</sup> « ... dall'altro canto prevedendo essere quasi impossibile cosa il poter avere diligentemente notizia di tutte le rappresentazioni italiane in questi ultimi tempi stampate in tante parti di Europa come a dire nella Germania, nella Spagna, nell'Inghilterra, e fino nella Russia ove già penetrò il piacere dell'italiano teatro; per questo dopo alcun convenevole riflesso, si divisò di darne almeno quante più si potevano, meglio certamente essendo l'averne buona parte, che niuna », nella prefazione all'*op. cit.*, p. 5.

<sup>17</sup> Per queste voci del repertorio mi permetto di rimandare alle sezioni del catalogo *I libretti vivaldiani*, a cura di A.L. BELLINA, B. BRIZI, M.G. PENSA, Firenze 1982.

## The Venetian Edition of Leone Allacci's *Drammaturgia*

The present study is a sequel to those already published in nos. 2 (1981) and 3 (1982) of *Informazioni e Studi vivaldiani*, in which Peter Ryom discusses some of the 18th-century catalogues that contain references to the theatrical works of Vivaldi. It concludes this series of papers relating to opera listings of the 18th century.

The 1755 edition of Allacci's *Drammaturgia*, an enlarged revision of the first edition published at Rome in 1666, comprises a frontispiece, a preface, 836 columns of opera titles in alphabetical sequence that carry the original catalogue forward to around 1748, two pages of additions and corrections, a supplement of 134 columns relating to the period 1748-54, and a 66-column index of authors' names, which also indicates their status and the region from which they come. As noted in the preface, the edition was championed by man of letters and disciple of Zeno, Giovanni degli Agostini, noted for his contributions to the history of Venetian literature. Compiler of the pre-1748 section of the catalogue was Giovanni Cendoni, whose name, though absent from contemporary lexicons, can also be associated with three different translations from the French, an ironic tract on the then current mania for translations, and the libretto of Vivaldi's *Mopso*. After Cendoni's death in 1748, the listing was continued by a certain "worthy person", regarding whose identity, however, it is at present impossible to be more precise.

Documentation is conducted on the basis of the printed editions of the text, supplemented by information from various contemporary critics and men of letters and, for the Venetian stage, by the catalogue of Bonlini. Data are given regarding the various revivals of each libretto, together, wherever possible, with information on the composer(s) of the relevant musical setting. Where, however, the musical attribution is in doubt, no composers are named.

The critical standpoint of Cendoni and his successor is different from that revealed in the catalogues of Groppo and Bonlini. Firstly, though much attention is devoted to the theatre of the Veneto, the data included tend rather to view the Italian – and, indeed, European – scene as a whole. Secondly, the compilers' criteria are eminently

bibliographical. Precise particulars are given regarding places and dates of publication, publishers, and even, wherever possible, the formats of the various publications; also significant in this respect is the preoccupation of the compilers with literary correctness, and the severity with which they regard the various reworkings of the texts of the most famous authors.

*(Summary by David Bryant)*

# Ueber die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis

Karl Heller

Die von Vivaldi häufig geübte Praxis, das motivische Grundmaterial eines Satzes für eine neu entstehende Komposition wiederzuverwenden, ist ein der Vivaldi-Forschung seit langem vertrautes Vorgehen. Einschlägige Veröffentlichungen<sup>1</sup> haben auch hinreichend deutlich gemacht, welch eine breite Skala von Möglichkeiten diese Praxis einschließt: Die Entlehnungen reichen von der bloßen Übernahme eines thematischen Einfalls bis zur Wiederverwendung komplexer Satzabschnitte, von notengetreuer bis zu erheblich veränderter Wiederkehr des Motivmaterials, und sie finden sich ebenso in Sätzen innerhalb der gleichen Gattung wie in solchen unterschiedlicher Werkbereiche. Die zahlreichen Fälle, in denen ein Satz unter Beibehaltung seiner formalen Gesamtanlage nach einer bestimmten Richtung hin umgearbeitet – etwa für eine andere Besetzungsform eingerichtet – wurde, bleiben dabei noch außer Betracht, da es sich hier um unterschiedliche Fassungen ein und derselben Komposition, nicht um verschiedene Kompositionen auf gemeinsamer motivischer Basis handelt. Freilich kann die Entscheidung darüber, wo die Grenze zwischen der Umarbeitung eines Satzes und einer Neukomposition liegt, in Einzelfällen durchaus strittig sein.

Wenn mit den folgenden Darlegungen der Blick auf einige jeweils durch gleiches motivisches Grundmaterial verbundene instrumentale Satzpaare des Komponisten gelenkt wird, so geschieht dies mit der besonderen Zielstellung, einen in seiner Spezifik bislang nur ungenügend erfaßten Satztyp Vivaldis, das Anfangsallegro der Sinfonia, in seinem Eigenprofil schärfer hervortreten zu lassen. Der Umstand, daß in diesen Satzpaaren jeweils die gleiche Konstellation, nämlich Solokonzertsatz-Sinfoniasatz, gegeben ist, bietet dafür günstige Voraussetzungen.

Gegenstand dieser vergleichenden Untersuchung sind die folgenden drei Satzpaare: erster Satz des Violinkonzerts C-Dur RV 177/FI, 67 (im folgenden: RV 177/1) – erster Satz der Sinfonia zur Oper *L'Olimpiade* RV 725 (im folgenden: *Olimpiade*-Satz); erster Satz des Violinkonzerts C-Dur RV 187/FI, 135 (RV 187/1) – erster Satz der Sinfonia zur Oper *Griselda* RV 718 (*Griselda*-Satz); erster Satz des Violinkonzerts h-Moll RV 390/FI, 77 (RV 390/1) – erster Satz der Sinfonia h-Moll RV 168/FXI, 52 (RV 168/1).

Mit Ausnahme der Sinfonia RV 168/FXI, 52, die nur in Abschriften erhalten ist,<sup>2</sup> liegen die Werke sämtlich in autographen Quellen vor – die Violinkonzerte in Arbeitspartituren mit Korrekturen unterschiedlichen Ausmaßes, die beiden Opernsinfonien in Reinschriftpartituren.<sup>3</sup> Eindeutige Aussagen über die Entstehungsfolge der motivisch einander entsprechenden Sätze dürften auf Grund der Quellenlage allein dennoch kaum möglich sein; allerdings machen verschiedene Merkmale der musikalischen Faktur es in höchstem Maße wahrscheinlich, daß die Concertosätze in allen drei Fällen die zuerst entstandenen waren. Die Frage der Priorität ist indes für den hier behandelten Aspekt von relativ untergeordneter Bedeutung und braucht nicht weiter erörtert zu werden.

Die motivischen Gemeinsamkeiten erstrecken sich in allen drei Satzpaaren auf jenen Bestand an Motivgruppen, der im Konzertsatz der strukturellen Einheit « Ritornell » entspricht; nicht zum gemeinsamen Motivbestand gehört lediglich der das Konzertsatzritornell mit Tonika-Kadenz abschließende « Epilog ». Läßt man Abweichungen im Detail zunächst außer acht, so sind es die folgenden Motivgruppen-Komplexe, durch die jeweils ein Concerto- und ein Sinfonia-Satz verbunden werden:<sup>4</sup>

### RV 177/1 – *Olimpiade*-Satz

[a] *Allegro ma poco*

[b]

[c]

[d] *p*

[Epilog]

*f*

RV 187/1 - *Griselda-Satz*

**Allegro**

[a]

[c]

[b]

[d]

[Epilog]

*p*

RV 390/1 - RV 168/1

[a] **Allegro non molto**

[b]

[c]

Welche Stellung innerhalb des Satzganzen diesem Motivmaterial in den Concertosätzen zukommt, bedarf angesichts der allseits bekannten Merkmale der Vivaldischen Ritornellform keiner näheren Erläuterung: Aus den Motivgruppen des Anfangsritornells rekrutieren sich alle weiteren Ritornelle des Satzes, während die Soloepisoden dem Prinzip nach eine von der Ritornellthematik unabhängige Motivik aufweisen. Gewiß sind unterschiedliche Formen des Übergreifens einzelner Ritornellmotive auf die Soloabschnitte auch bei Vivaldi keineswegs selten, aber in den drei vorliegenden Sätzen bleibt der Geltungsbereich der im Anfangsritornell enthaltenen Motivgruppen tatsächlich allein auf die Ebene der Ritornelle – als eine der beiden wesensmäßig klar unterschiedenen Ebenen des Concertosatzes – beschränkt. Jeder der drei Sätze umfaßt vier Ritornelle (I-IV), deren Aufbau und deren Stellung innerhalb des Satzganzen die folgende Übersicht veranschaulichen mag:

|          | Takte     | Tonart                       | Motivgruppen <sup>5</sup>   |
|----------|-----------|------------------------------|-----------------------------|
| RV 177/1 |           |                              |                             |
| I        | 1 -14,3   | C-Dur                        | a b c d Epilog              |
| II       | 26,3-32,2 | a-Moll                       | a b Epilog                  |
| III      | 46,1-53,1 | e-Moll                       | a b Epilog                  |
| IV       | 67,1-71   | C-Dur                        | a b Epilog                  |
| RV 187/1 |           |                              |                             |
| I        | 1 -19,3   | C-Dur                        | a <sub>2</sub> b c d Epilog |
| II       | 43,1-49,4 | a-Moll                       | c Epilog                    |
| III      | 71,3-77,1 | e-Moll/G-Dur<br>(Halbschluß) | a <sub>2</sub> b            |
| IV       | 112,3-116 | C-Dur                        | Epilog                      |

## RV 390/1°

|          |           |               |   |   |   |   |   |        |
|----------|-----------|---------------|---|---|---|---|---|--------|
| I        | 12,1-24,4 | h-Moll        | a | b | c | d | d | Epilog |
| II       | 46,1-51,4 | D-Dur         | a | b |   |   |   | Epilog |
| III      | 74,3-79,4 | e-Moll/h-Moll |   |   | c | d |   | Epilog |
| IV (= I) | 112,1-124 | h-Moll        | a | b | c | d | d | Epilog |

Die Ritornelle in ihrer Gesamtheit umfassen in RV 177/1 31 1/2 Takte (bei einer Satzlänge von insgesamt 71 Takten), in RV 187/1 36 1/2 Takte (bei insgesamt 116 Takten), in RV 390/1 37 Takte (bei insgesamt 113 Takten).

Geht man von dieser Basis her an eine vergleichende Betrachtung der Sinfoniasätze, so zeigt sich auf besonders anschauliche Weise, daß die in ihnen herrschende Satzanlage nicht als eine modifizierte Ritornellform begriffen werden kann, sondern eine prinzipiell andersartige Satzform darstellt. Wo die entscheidenden Unterschiede im Verständnis dieser Satzform dem Concertosatz gegenüber liegen, sei am Beispiel einiger markanter Satzausschnitte zu demonstrieren versucht.

Als ein erster Vergleichspunkt diene diejenige Stelle im Satzverlauf, die in den Concertosätzen den Abschluß des Eingangsritornells bezeichnet. Wie die Notenbeispiele 1a – 1c bestätigen, wird dieser Abschluß – durch betont in der Tonika abkadenzierende Epilogmotive – in allen drei Sätzen wirklich deutlich als solcher markiert. Nichts könnte diesen Umstand stärker ins Bewußtsein treten lassen als die Tatsache, daß die das Ritornell beschließenden Epilogmotive in allen drei Fällen auch die Sätze als Ganzes beenden. Gänzlich anders demgegenüber das Bild in den Sinfoniasätzen: In keinem der drei Sätze kommt es an den entsprechenden Stellen im Satzverlauf zu vergleichbaren Einschnitten, zeichnet sich eine strukturelle Gliederungseinheit im Sinne des Ritornells ab. Vielmehr werden an denjenigen Punkten der Motivgruppenfolge, an denen in den Konzertsatzritornellen die kadenzierenden Schlußglieder einsetzen, die Weichen so gestellt, daß der durchgehende Fluß im Ablauf des Satzes nicht unterbrochen wird. Wie der nachfolgend wiedergegebene Ausschnitt aus dem *Griselda*-Satz zeigt, setzt sich nach Motivgruppe d die Motivgruppen-Reihung zunächst mit einer Moll-Episode und danach mit weiterem neuen Motivmaterial fort:

[d] 15 [e]

Vni I-II

Vla

B.

*pp*

*pp*

*pp*

20 [f]

*f*

*f*

*f*

[g] 25

*f*

*f*

*f*

Vno I

Vno II

[h]  $\underline{b}$

30

(b)

Der Abschluß dieses Satzkomplexes wird erst in Takt 50 erreicht, und zwar mit einer betonten Kadenz in der Dominantparallele e-Moll.

Während auch in RV 168/1 erst nach drei weiteren auf die Motivgruppe d folgenden Motivgruppen ein erster Kadenzschnitt – auf der Molldominante – erreicht wird, scheinen in der *Olimpiade*-Sinfonia die Abweichungen gegenüber dem entsprechenden Konzertsatzritornell (RV 177/1) auf den ersten Blick relativ geringfügig: Statt des durch den Ritornell-Epilog herbeigeführten Tonika-Abschlusses erfolgt eine Modulation zur Dominante, deren Eintritt (Takt 16)

mit dem Wiedereinsatz des Themenkopfes a verbunden ist:

*ff* [d]

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *ff*. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, containing a similar melodic line with slurs. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests. A vertical bar line is present after the first measure of each staff.

[e]

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *f*. It begins with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and then transitions to a steady eighth-note accompaniment. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *f*, mirroring the melodic line of the top staff. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *f*, providing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a dense rhythmic pattern of sixteenth notes. A vertical bar line is present after the first measure of each staff.

[f] 15

[a]

Der Unterschied zum Concertosatz ist jedoch auch hier grundsätzlicher Art. Während im Concertosatz ein als eine strukturelle Ganzheit begriffener Teilabschnitt seinen betonten Abschluß erhält, stellt sich im Sinfoniasatz der Eindruck einer solchen Ganzheit, einer im Sinne des Ritornells geschlossenen strukturellen Gliederungseinheit, nicht her. Vielmehr halten die an die Stelle des Epilogs tretenden, auf den Eintritt der Dominanttonart hindrängenden Takte das Satzgeschehen durchgehend in Fluß, so daß auch hier – trotz Kadenz und

Wiedereinsatz des Themenkopfes – die spezifische Qualität eines Ritornellschlusses fehlt.

Deutet sich bereits von diesen Beobachtungen her die Unangemessenheit des Ritornellbegriffes in Verbindung mit dem Vivaldischen Sinfoniasatz an, so wird dies vollends deutlich bei der Betrachtung des weiteren Satzverlaufs. Zunächst verdienen dabei Anlage und Charakter derjenigen Satzpartie nähere Aufmerksamkeit, die an den Trennungspunkten des mit den Concertosätzen gemeinsam verlaufenden Abschnitts beginnt.

Was den Anfang dieser Satzpartie betrifft, so geht aus dem dazu bereits mitgeteilten Fakten- und Beispielmaterial hervor, daß der Komponist in dieser Hinsicht unterschiedlich verfährt. Während in zwei Fällen das Satzgeschehen gleichsam nahtlos – ohne Kadenzschnitt und mit unmittelbarem Anschluß einer neuen Motivgruppenfolge – weitergeführt wird, setzt er in der *Olimpiade*-Sinfonia mit dem Dominant-Einsatz des Themenkopfes eine deutliche Abschnitt-Markierung.

Ungeachtet dieses unterschiedlichen Grades an Selbständigkeit zeigen die zur Sprache stehenden Satzabschnitte jedoch in einem wichtigen prinzipiellen Punkt völlige Übereinstimmung: Sie führen das musikalische Geschehen auf der gleichen strukturellen Ebene weiter und bieten nicht die geringsten Ansatzpunkte, um an irgendeiner Stelle im Sinne einer – wenn auch nur ideellen – Unterscheidung von Ritornell und Episode zu differenzieren. Mit dem neuen Motivmaterial, das diese Abschnitte bringen, kann es wohl (wie Notenbeispiel 2 zeigt) zu ganz neuen Ausdrucksqualitäten gegenüber dem motivischen Grundbestand des Satzes kommen; ein Wechsel der Strukturebene ist damit jedoch nicht verbunden.

In der Verbindung von Motivgruppen und Motivelementen, die zum Stammvorrat des Satzes gehören, und solchen, die an dieser Stelle des Satzverlaufs erstmals (und meist überhaupt zum einzigen Male) auftreten, erweist sich der zweite Satzabschnitt des *Olimpiade*-Satzes als besonders charakteristisch für die entsprechenden Satzpartien Vivaldischer Opernsinfonien; er sei deshalb vollständig wiedergegeben:

[a]

Vni I-II *p*

*p*

*p*

*p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f*

*f*

*f*

[g]

20

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

[h]

Vno I *p* *f*

Vno II *p* *f*

*p* (*f*)

*p* (*f*)

[d]

*p*

(*p*)

(*p*)

*p*

*p*

Musical score for measures 25-28. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves feature complex melodic lines with many slurs and ties. The third staff has a simpler melodic line. The fourth staff contains rhythmic patterns with rests.

[i]

Musical score for measures 29-32. The score consists of four staves. The first two staves have melodic lines with slurs and ties. The third staff has a melodic line with a dynamic marking *(f)*. The fourth staff has a melodic line with a dynamic marking *(f)*. The notation includes slurs, ties, and rests.

30

Musical score for measures 33-35. The score consists of three staves. The first staff is labeled "Vni I-II" and contains two measures of chords. The second and third staves contain melodic lines with slurs and ties. The notation includes slurs, ties, and rests.

Mit dem Kadenzschluß, in den dieser Abschnitt in Takt 30 mündet, ist bereits die Stelle im Satzverlauf erreicht, in deren unmittelbarer Folge sich der Satzschluß vorbereitet. Der nach Pauseneinschnitt mit tonartlicher Rückung zur Tonika einsetzende Themenkopf a leitet bereits den Schlußabschnitt ein, der – wiederum « alte » und « neue » Motivelemente kombinierend – schon nach 7 1/2 Takten den Satz beendet:

The image shows a musical score for Violin I-II, consisting of three systems of staves. The first system covers measures 30 and 31. The second system covers measures 31 and 32. The third system covers measures 32 and 33. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The first system starts with a *p* dynamic in measure 30 and changes to *f* in measure 31. The second system starts with a *p* dynamic in measure 31 and changes to *f* in measure 32. The third system starts with a *p* dynamic in measure 32 and changes to *f* in measure 33. The score includes a repeat sign in measure 31 and a first ending bracket in measure 33. The first ending bracket is labeled with a small 'i' in a square, and the dynamic *f* is written below the staff in measure 33.

31

Vni I-II *p* *f* *p* *f*

32 [i]

[i] *f* *f* *f*

35

Vno I

Vno II

*p* *f*

*p* *f*

In der *Griselda*-Sinfonia vollzieht sich der Übergang zum Schlußabschnitt (Takt 50) auf die gleiche Weise: Kadenz auf der Dominantparallele – Viertelpause – Tonika-Einsatz des Kopfmotivs a. Bis zum Satzschluß in Takt 64 werden in dieser 14 1/2 Takte umfassenden Reprise außerdem die Motivgruppen b, e, f und nochmals a berührt. Abweichend dagegen das Bild in RV 168/1: Auf den in Takt 35 erreichten Kadenzabschluß auf der Molldominante folgt – ebenfalls nach einem Pauseneinschnitt – der Wiedereintritt des Themenkopfes in der nämlichen Tonart; eine durch betonten Einsatz des Themenkopfes in der Tonika eingeleitete « Reprise » gibt es nicht.<sup>7</sup>

Alle Detail-Unterschiede in der Anlage der Sinfoniasätze können hier indes vernachlässigt werden. Auch ohne den Ablauf der beiden anderen Sätze in gleicher Ausführlichkeit zu beschreiben und zu dokumentieren wie den des *Olimpiade*-Satzes, dürfte deutlich geworden sein, daß die drei Sinfoniasätze in ihrem Formaufbau mit den entsprechenden Concertosätzen praktisch nichts gemeinsam haben.

Das gleiche motivische Grundmaterial dient als Basis für zwei in ihrem prinzipiellen Formverständnis voneinander klar abgesetzte Satztypen: einerseits den in Ritornellform angelegten Concertosatz, andererseits den durch einen dreiteiligen – als Ausnahme auch einen zweiteiligen – Grundriß bestimmten Sinfoniasatz. Im Concertosatz bleibt das als Basis für beide Sätze verwendete Motivmaterial dem Prinzip nach allein der (als solche im Satzverlauf klar abgehobenen) Ritornellebene zugeordnet, im Sinfoniasatz geht es in komplexen Satzpartien auf, wird es mit anderen Motivgruppen zu größeren durchgehenden Verlaufsabschnitten integriert, für deren Benennung sich der Begriff « Periode » anbietet.<sup>8</sup>

Mit dem Aufzeigen dieses prinzipiell andersartigen formalen Grundkonzepts des Sinfoniasatzes ist fraglos die wichtigste Seite im Verhältnis der zur Sprache stehenden Satzpaare erfaßt. Daneben verdienen jedoch eine Reihe weiterer Züge Beachtung, die über das Zufällige des jeweiligen Einzelfalles hinaus durchaus einen allgemeinen Aussagewert für das Verhältnis Concerto– Sinfonia-Satz besitzen. Es geht dabei, allgemein gesprochen, vor allem um solche Merkmale der Satzgestaltung, durch die der Sinfoniasatz – als ein solofreies Orchester-allegro – seine spezifischen Kontrastelemente und eine über die Ripienopartien im Concertosatz hinausgehende Bereicherung im Musikalischen wie im Spieltechnischen erhält.

Einmal werden solche Elemente natürlich durch das im Satzverlauf neu eingeführte Motivmaterial eingebracht. Es braucht dabei nur auf einige entsprechende Motivgruppen der *Griselda*- und der *Olimpiade*-Sinfonia verwiesen zu werden – etwa auf die c-Moll-Episode mit der Vorschrift *Pianissimo* und das kantable Wechselspiel der beiden Violinen im *Griselda*-Satz (Notenbeispiel 2, Motivgruppen e, f und h) oder auf die weitausgreifenden Arpeggien und rauschenden Zweiunddreißigstel-Figurationen der Violinen im *Olimpiade*-Satz (Notenbeispiel 4, Motivgruppen g und i). Darüber hinaus lassen sich aber auch charakteristische Modifikationen innerhalb des Motivgruppenbestandes beobachten, der die Basis sowohl der Concerto- wie der Sinfonia-Sätze bildet.

Die einprägsamsten Beispiele dafür liefert der *Olimpiade*-Satz. Als ein erstes Beispiel mögen die Veränderungen an der Gestalt des Vordersatzes a dienen. Bei dessen erstem Auftreten am Satzbeginn erklingt das viertönige Zweiunddreißigstelmotiv über drei Takte hin jeweils einen Takt lang, d. h. achtmal, auf der gleichen Tonstufe, wobei jedesmal im Halbtakt-Abstand ein Forte-piano-Wechsel erfolgt (Notenbeispiel 1a). In RV 177/1 wird diese Motivgestalt auch im zweiten und dritten Ritornell beibehalten, wohingegen sich im

Schlußritornell die Anzahl der auf einer Tonstufe stattfindenden Teilmotiv-Wiederholungen um die Hälfte verringert. Der Forte-piano-Wechsel entfällt dabei ganz. Im *Olimpiade*-Satz setzt diese Straffung und die mit ihr verbundene Tempo- und Intensitätssteigerung bereits beim zweiten Auftreten des Themenkopfes (hier erst mit dem zweiten Thementakt beginnend) ein und wird in ihrer Wirkung außerdem dadurch potenziert, daß sich die dynamischen Wechsel auf die Abstände von Viertelnoten verengen (Notenbeispiele 4 und 5, Takte 16-17 und 30-31). Die in der Anfangsgestalt bereits angelegte Komponente des dramatisch Erregten erfährt damit eine entschiedene Zuspitzung, wie überhaupt dem Concertosatz gegenüber eine spürbare Vermehrung und Verschärfung engräumiger Kontrastbildungen angestrebt ist. Dies wird auch durch ein solches Detail belegt wie die unterschiedlichen Vortragsanweisungen in Takt 6: Während dem Komponisten in RV 177/1 die Vorschrift *piano* genügt, steht an der entsprechenden Stelle des *Olimpiade*-Satzes *Pianissimo* mit dem zusätzlichen Hinweis *Senza Cembalo*.

Eine weitere charakteristische Abweichung begegnet bei Motivgruppe d. In RV 177/1 beginnt das in Takt 9 in den Violinen imitatorisch einsetzende Sequenzmotiv mit vier auf gleicher Tonstufe verbleibenden Achteln (Notenbeispiel 1a); im *Olimpiade*-Satz sind diese Achtelnoten in triolische Sechzehntelgruppierungen aufgelöst, vor allem aber wird diese Motivgruppe, die in RV 177/1 nur im Anfangsritornell auftritt, bei ihrer Wiederkehr in der zweiten Satzperiode in eine Tonlage versetzt, die den ersten Ripienviolin das e''' und damit die vierte Lage abfordert (Notenbeispiel 4, Takte 23-24).

Eine solche Partie geht in ihren Anforderungen an die Spieltechnik und die Spielkultur der Ripienviolin über den in den Konzertsatzritornellen gemeinhin geforderten Standard entschieden hinaus.

Auf einige weitere Elemente in den Sinfoniasätzen, die als solcherart charakteristische, dem anderen Werkcharakter entsprechende Abweichungen zu bewerten sind, sei nur mit wenigen Bemerkungen hingewiesen. Zu diesen Elementen gehört es, daß in dem Satzpaar RV 187/1 – *Griselda*-Sinfonia der Themenkopf unterschiedlich angelegt ist: Dem Motiv, das in RV 187/1 unmittelbar am Satzanfang steht (a<sub>2</sub>), sind im *Griselda*-Satz noch jene lapidar hingetzten Quadrupel-Akkorde vorangestellt, die gerade erst die typische Sinfonia-Eröffnung herbeiführen:

The image shows two musical examples of a quadruple chord motif. Example [a1] is marked 'Allegro' and shows a sequence of four chords on a single pitch, each followed by a sixteenth-note triplet. Example [a2] shows a similar sequence but with a different rhythmic pattern, including a triplet of eighth notes.



Auch der Anfangssatz der Sinfonia RV 168 wird auf andere Weise eröffnet als der Konzertsatz RV 390/1. Statt mit einer langsamen Einleitung (*Andante molto*, 11 Takte)<sup>9</sup> wie der Concertosatz beginnt der Sinfoniasatz sogleich im Allegro-Zeitmaß, allerdings ebenfalls mit einer Satzpartie, die unverkennbar eine Einleitungsfunktion erfüllt, mit ihrer ausgedehnten Tonika-Befestigung und ihrem sich öffnenden Dominant-Halbschluß gleichsam eine Abstoßfläche für das in Takt 10 einsetzende eigentliche Hauptthema schafft.

Mit den andersartigen Satzbildern und -charakteren in den Konzertsätzen einerseits und den Sinfoniasätzen andererseits dürften schließlich auch die unterschiedlichen Tempovorschriften in zweien der Satzpaare zusammenhängen. Bezeichnenderweise ist in beiden Fällen für den Sinfoniasatz das lebhaftere Tempo vorgeschrieben: in RV 168/1 und im *Olimpiade*-Satz jeweils *Allegro* statt (wie in RV 390/1) *Allegro non molto* bzw. (wie in RV 177/1) *Allegro ma poco*.

Daß das solofreie Orchester-allegro, wie es als Kopfsatz der Vivaldischen Opernsinfonien und Concerti ripieni begegnet,<sup>10</sup> in seinen künstlerischen Möglichkeiten aufs ganze gesehen hinter dem ausgereiften Vivaldischen Solokonzertsatz zurücksteht, deutet sich bereits in den äußeren Satzdimensionen an. Erreichen die drei hier herangezogenen Concertosätze Ausmaße von 71 (RV 177/1), 116 (RV 187/1) und 124 Takten (RV 390/1; einschließlich langsamer Einleitung), so betragen die Umfänge der ihnen zuzuordnenden Sinfoniasätze nur 37 (*Olimpiade*), 64 (*Griselda*) und 58 Takte (RV 168/1; einschließlich Einleitung). Das macht in zwei Fällen gut, in einem Falle knapp die Hälfte des Umfangs aus, den die Konzertsätze erreichen, und diese Taktzahlen liegen zumindest in zwei Fällen nicht allzu hoch über denen, die sich aus der Summierung der Ritornellanteile der jeweiligen Concertosätze ergeben. Dennoch würde man den spezifischen Charakter der Sinfoniasätze völlig verkennen, wollte man, zugespitzt formuliert, in ihnen nichts weiter sehen als um die Soloteile reduzierte Concertosätze. Hinter den 37 Takten des *Olimpiade*-Satzes verbirgt sich nicht allein dem Motivbestand, sondern auch dem qualitativen Aufbau und den spezifischen Gestaltungselementen nach eine völlig andere Struktur als hinter den 31 1/2 Ritornelltakten in RV 177/1. Das heißt aber: der Sinfoniasatz ist durch Formvorstellungen und Gestaltungszüge durchaus eigener Art bestimmt. Der vergleichende Blick auf die hier behandelten, durch gleiche motivische Basis verbundenen Concerto- und Sinfonia-Sätze mag dazu beitragen, dies in

dem einen oder anderen Punkt plastischer ins Bewußtsein treten zu lassen.

<sup>1</sup> Es sei vor allem auf folgende Arbeiten verwiesen: W. KOLNEDER, *Antonio Vivaldi. Neue Studien zur Biographie und zur Stilistik der Werke. Teil 4, Doppelfassungen Vivaldischer Werke*, Habil.-Schrift an der Universität des Saarlandes 1956; ders., *Vivaldis Aria-Concerto*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964*, Leipzig 1965; P. RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Copenhagen 1977; ders., *Les relations entre les opéras et la musique instrumentale*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze 1978.

<sup>2</sup> Die in Bibliotheken in Lund, Uppsala und Stockholm überlieferten Abschriften der Sinfonia RV 168/FXI, 52 waren dem Verf. nicht zugänglich; die hier gemachten Angaben stützen sich auf die Textfassung, die von G.F. Malipiero in Band 518 der im Verlag Ricordi erschienenen Ausgabe der Instrumentalwerke Vivaldis vorgelegt wurde.

<sup>3</sup> Für die Bereitstellung von Kopien der in der Nationalbibliothek Turin befindlichen Partiturographie ist der Verf. Herrn Antonio Fanna zu Dank verpflichtet.

<sup>4</sup> Die hier wiedergegebene Textgestalt der Oberstimme folgt der Fassung der Concertosätze. Die nicht zum gemeinsamen Motivgruppenbestand gehörenden Epilog-Glieder der Konzertsatzritornelle sind zur Abrundung sowie zur Verdeutlichung der nachfolgenden Ausführungen in Klammern hinzugefügt.

<sup>5</sup> Variative Veränderungen der Motivgruppen, einschließlich Verkürzung oder Verlängerung, bleiben in dieser Übersicht unberücksichtigt.

<sup>6</sup> Die 11 Takte umfassende langsame Einleitung (*Andante molto*) bleibt hier unberücksichtigt.

<sup>7</sup> Diese Besonderheit im Satzaufbau war es u. a., die den Verf. zeitweilig an der Echtheit des Werkes hat zweifeln lassen. Vgl. die diesbezüglichen Aussagen in dem 1978 entstandenen Beitrag *Vivaldis Ripienkonzerte. Bemerkungen zu einigen ausgewählten Problemen*, in: *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums. Mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, Sächsische Landesbibliothek Dresden 1981.

<sup>8</sup> Eine ausführlichere Behandlung erfährt dieser Fragenkreis in der vom Verf. 1982 fertiggestellten Schrift *Concerto ripieno und Sinfonia bei Vivaldi* (maschinenschriftlich).

<sup>9</sup> Daß der Satz ante revisionem eine andere, 13 Takte umfassende Einleitung mit der Tempovorschrift *Andante* enthielt, sei erwähnt, ist in vorliegendem Zusammenhang aber ohne Interesse. Den äußeren Korrekturvorgang beschreibt P. Ryom in *Les manuscrits de Vivaldi*, S. 52.

<sup>10</sup> Die Unterschiede zwischen dem Concerto-ripieno- und dem Sinfonia-Satz Vivaldis bleiben hier unberücksichtigt. Vgl. dazu die in Anm. 8 erwähnte Arbeit sowie des Verf. Beitrag *Anmerkungen zu Vivaldis Opernsinfonien*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Giovanni Morelli e Lorenzo Bianconi, Firenze 1982.

## Sul rapporto tra alcuni concerti e sinfonie di Vivaldi

Tre abbinamenti di concerti e sinfonie, in ciascuno dei quali la base comune è l'uso di motivi musicali analoghi, forniscono il materiale per questo studio comparativo:

- a) Concerto in Do maggiore per violino ed orchestra (RV 177/FI, 67), primo tempo; Sinfonia dell'opera *L'Olimpiade* (RV 725), primo tempo.
- b) Concerto in Do maggiore per violino ed orchestra (RV 187/FI, 135), primo tempo; Sinfonia dell'opera *Griselda* (RV 718), primo tempo.
- c) Concerto in Si minore per violino ed orchestra (RV 390/FI, 77), primo tempo; Sinfonia in Si minore (RV 168/FXI, 52), primo tempo.

Il confronto dei modi diversi in cui vengono sviluppati i motivi di base di ciascuna coppia è usato come illustrazione di alcune differenze più generali tra i due generi:

1. Nei concerti, il motivo conclusivo del primo ritornello è anche quello che chiude l'intero movimento; la forma tripartita – eccezionalmente bipartita – delle sinfonie, senza ritornelli, esige invece una maggiore continuità nella successione dei motivi. Inoltre, nei concerti, i motivi utilizzati in apertura del movimento forniscono la base per i soli ritornelli; nelle sinfonie, essi vengono assorbiti dal movimento nel suo insieme, e sono integrati con nuovi motivi.

2. Nella Sinfonia di *Griselda*, il motivo d'inizio del corrispondente concerto viene preceduto da una ripetizione di accordi di tonica, i quali determinano un'apertura tipicamente sinfonica. Similmente, nella Sinfonia RV 168, un'apertura modificata (*Allegro*) è caratterizzata da estesi rafforzamenti della tonica assenti nell'*Andante molto* con cui si inizia il corrispondente concerto.

3. Nelle sinfonie, le capacità tecniche richieste agli esecutori superano quelle richieste al ripieno orchestrale nei concerti.

4. Dai caratteri diversi dei concerti e delle sinfonie risulta una loro diversità di tempi: in due casi, infatti, le sinfonie sono più movimentate dei corrispondenti concerti.

5. I primi tempi dei tre concerti comprendono rispettivamente 71, 116 e 124 battute; i primi tempi delle sinfonie rispettivamente 37, 64 e 58. Ad un primo esame questa differenza è attribuibile alla somma delle durate delle diverse ripetizioni dei ritornelli (rispettivamente 31, 36 e 37 battute). Ciò nonostante, non si può riguardare le sinfonie come concerti privi dei ritornelli, avendo anch'esse una struttura ben caratterizzata.

(*Riassunto di David Bryant*)

## Arientexte Metastasios in Vivaldis Opern\*

Klaus Hortschansky

Spätestens seit 1730 ist das italienische Operntheater, sofern es das *Dramma per musica* betrifft, fest in der Hand Pietro Metastasios, dessen Werke an allen Bühnen bald nach ihrer Uraufführung unter Wiederholung bereits komponierter Musik, in Neuvertonungen oder als *Pasticci* nachgespielt werden und die zeitweise mehr als die Hälfte eines Jahresspielplanes eines Theaters oder auch einer Stadt ausmachen. Auch Vivaldi, wiewohl im Aufführungsjahr von Metastasios erstem Libretto, *La Didone abbandonata* (1724) bereits über 45 Jahre alt, wird sich dem neuen Stern am Literaturhimmel nicht verschließen und vertont – ob auf eigenem oder ob auf Wunsch der Auftraggeber, ist unbekannt – in den letzten 15 Jahren seines Lebens noch zwei Textbücher des kaiserlichen Hofpoeten: für das Theater in Reggio Emilia 1727 den *Siroe Re di Persia* und im Karneval 1734 für das Teatro di Sant'Angelo in Venedig die *Olimpiade*. Hinzukommen Adaptionen und *Pasticci*, die Vivaldi als Leiter einer Theatertruppe betreute und dabei nötigenfalls auch mit eigenen Nummern bereicherte: *Demetrio* und *Alessandro nell'Indie* – Ferrara 1737 (carnevale); *Catone in Utica* – Verona 1737 (fiera di maggio); *Siroe Re di Persia* – Ancona 1738 (estate) und Ferrara 1739 (carnevale).<sup>1</sup>

Gerade wenn man berücksichtigt, daß Vivaldi jahrelang auch sein eigener *Impresario* war, er sich also die Textbücher wählen konnte, solange ihn die Mietverträge mit den Theatereignern bei der Wahl des aufzuführenden Libretto nicht banden, wird man ihm bei zwei vollständigen Metastasio-Vertonungen, zwei Adaptionen von Hasses Partituren (*Demetrio* und *Alessandro nell'Indie*) und drei *Pasticci* einen nur zögernden Zugang zu dessen wie auch immer neuer Theatersprache attestieren müssen, der sich bei dem wenig älteren Tommaso Albinoni (geboren 1674) ähnlich feststellen läßt – dieser vertonte lediglich *Didone* (Venezia 1725) und *Demetrio* (Venezia 1740) –, demgegenüber aber der beinahe gleichaltrige Domenico Sarri in Neapel (geboren 1679) und vor allem die nur wenig jüngeren Georg Friedrich Händel (geboren 1685), Nicola Porpora (geboren 1686), Geminiano Giacomelli (geboren 1686), Giovanni Porta (geboren um 1690) sowie schließlich Leonardo Vinci (geboren 1690) als der erste Komponist beinahe aller frühen Metastasio-Libretti offensichtlich gern an die Vertonung gingen.

Die Rezeption der Texte Metastasios spielte sich darüber hinaus auf einer weiteren Ebene ab. Schon bald wurden einzelne Arien aus

dem dramaturgischen Verband der Oper herausgelöst und führen von nun an ein zweites Leben als Versatzstücke, die viele Male in andere als die originalen Zusammenhänge hineingestellt wurden. Daß dabei nicht nur Gedankenlosigkeit, Pragmatismus oder sonst eine recht vordergründige Einstellung eine Rolle spielte, wird weiter unten noch behandelt werden. Es sind solche Arien-Texte, die uns so bekannt vorkommen und zum Inbegriff von Metastasios poetischer Eleganz, sprachlicher Abrundung und Treffsicherheit des Tonfalls geworden sind, die wir aber nicht (mehr) sogleich mit einem bestimmten Drama in Verbindung zu bringen wissen. Gedacht ist an Verse wie « Scherza il nocchier talora » (*Demetrio* I.10), « Son confusa pastorella » (*Alessandro nell'Indie* III.11), « Sperai vicino al lido » (*Demofonte* I.4), « Superbo di me stesso » (*L'Olimpiade* I.2) oder « Talor se il vento freme » (*Semiramide* I.14) und andere. Ob es den Zeitgenossen ähnlich ergangen ist wie es uns, will mir scheinen, ergeht, mag freilich dahingestellt bleiben.

In den Libretti Vivaldischer Opern finden sich etwa 15 solcher Texte aus Dramen Metastasios, die aus dem ursprünglichen szenischen Kontext herausgenommen sind. Es dürfen dabei aber nur die Opern Vivaldis berücksichtigt werden, die er selbst vollständig komponiert oder die er selbst als Pasticci zusammengestellt hat. Die Rolle Vivaldis in den unter seinem Namen laufenden Opern ist allerdings oft nicht eindeutig klar und bringt gewisse Unsicherheiten mit sich.<sup>2</sup> Keine Berücksichtigung können die Aufführungen von Opern Vivaldis finden, mit denen er persönlich nicht in Verbindung zu bringen ist wie etwa die in Graz (*Rosmira* 1739, *Adelaide* 1739, *Catone in Utica* 1740)<sup>3</sup> oder in Klagenfurt (*Rosmira* 1738) aufgeführten oder wie etwa die Einstudierungen des *Orlando furioso* in Bergamo 1738, Vicenza 1738, Este 1740 und Bassano 1741. Im Vergleich zu anderen Komponisten sind es nur wenige Texte Metastasios, die Vivaldi versetzt. Die bei ihm bereits beobachtete Zurückhaltung gegenüber dem großen Librettisten bestätigt sich damit. Bei den Textversetzungen wird man mindestens zwei Arten unterscheiden. (1) Vivaldi versetzt Metastasio-Texte aus von ihm selbst vertonten Metastasio-Dramen in andere Opern. (2) Vivaldi nimmt in von ihm veranstaltete Pasticci Metastasianische Texte auf. (3) Der dritte, denkbare Fall, daß Vivaldi in ein ihm vorgelegtes oder von ihm gewähltes Textbuch, das nicht von Metastasio stammt, das er aber vollständig neu komponieren will, Arientexte von Metastasio hineinnimmt, wie es die Komponisten zu seiner Zeit oft getan haben, begegnet anscheinend überhaupt nicht.

(1) Wenden wir uns zunächst den Versetzungen aus den Metastasio-Opern Vivaldis und dabei speziell denen aus der *Olimpiade* von

1734 zu. Aus ihr hat der Komponist insgesamt vier Texte zusammen mit der Musik in spätere Opern bzw. von ihm geleitete Opernaufführungen übernommen,<sup>4</sup> dabei die Gleichnis-Arie « Son qual per mare ignoto » gleich drei Mal, und zwar für *Adelaide* (Verona 1735), *Ginevra Principessa di Scozia* (Firenze 1736) und *Siroe Re di Persia* (Ancona 1738). Es sind ferner: « Quel destrier, che all'albergo è vicino », « Caro, son tua così » und « Gemo in un punto e fremo » für *Adelaide*, Verona 1735 (die letzte Arie begegnet auch im *Orlando furioso*, Bassano 1741) sowie « Più non si trovano » für *Siroe*, Ancona 1738.

Auch wenn die allgemein übliche Ökonomie in der Haushaltung mit den eigenen Mitteln als Erklärung für den Vorgang zunächst ausreichend erscheint, die Berücksichtigung der Interessen der Favoritin Anna Girò (Giraud) in den beiden *Siroe*-Aufführungen in Ancona 1738 und Ferrara 1739 ebenfalls Verständnis findet,<sup>5</sup> so lassen sich an der Versetzung der *Olimpiade*-Texte noch weitere Aspekte erkennen, die in der folgenden Besprechung einiger Nummern herausgearbeitet werden sollen.

(a) Die Arie des Secondo uomo Licida « Gemo in un punto e fremo » aus Metastasio's *Olimpiade* ist vom Text her als große Arie, als aria patetica angelegt, in dem eine äußerst heftige Gemütsbewegung sprachlich mit düsteren Bildern verknüpft wird (« fosco mi sembra il giorno ») und die Megäre ebenso bemüht ist wie das Gift der Erinnye Alekto. Sie steht bei Metastasio und auch in Vivaldis Vertonung in c-moll von 1734 als Schlußpunkt einer wohlüberlegten Dramaturgie am Ende des II. Aktes. Die gleiche Stelle nimmt sie auch in der *Adelaide* Vivaldis, Verona 1735, ein (II.18). Kaiser Otto I. (Ottone), nach Italien gekommen, um die Streitigkeiten der verwitweten Königin Adelaide mit Berengario, neuem König von Italien, von Pavia zu schlichten, hat Schwierigkeiten mit seinen Gegenspielern. Während Licida in der *Olimpiade* ein durchaus wankelmütiger Charakter ist, ja, in seiner Unbeständigkeit und Hitzigkeit<sup>6</sup> das meiste Interesse beanspruchen kann, steht Kaiser Otto eine solche Haltung nicht gut an, auch wenn der ansonsten über den Dingen stehende Monarch damit eine menschliche Note erhält.

Es erscheint bezeichnend, daß Metastasio's Verse « Gemo in un punto e fremo » auch in der Folgezeit noch öfters als Versatzstück in anderen Libretti (als *Olimpiade*) begegnen, dabei aber auch nicht am Aktende plaziert zu sein brauchen. Genannt seien die mir bis jetzt bekannten Fälle in chronologischer Reihenfolge:

III.3 in *Artaserse*, Treviso 1738 (Musik: —)

III.4 in *Orlando furioso*, Bassano 1741 (Musik: Vivaldi und andere)

- I.13 in *Demofonte*, Milano 1743 (Musik: Gluck)<sup>7</sup>  
 I.13 in *Demofonte*, Padova 1743 (Musik: Jommelli)<sup>7</sup>  
 I.13 in *Demofonte*, Rimini 1743 (Musik: Chinzer und andere)<sup>7</sup>  
 III.5 in *L'Arminio*, Hamburg 1746 (Musik: Scalabrini)<sup>7</sup>  
 I.12 in *Adriano in Siria*, Milano 1751 (Musik: Pampani)

Der Arien-Text « Gemo in un punto » ist in den genannten Ausführungen immer nur als Versatzstück für männliche Rollen eingesetzt worden (die natürlich auch von Frauen, wie bei der Rolle des Licida selbst öfters geschehen, dargestellt werden konnten). Das in ihm zum Ausdruck gebrachte Pathos, die Verzweiflung, die Art, wie der Rollenträger hin und her gerissen ist, wird von den Zeitgenossen also als spezifisch männlich empfunden und verstanden.

(b) Der zweite aus der *Olimpiade* in die *Adelaide* übernommene Text « Quel destrier, che all'albergo è vicino » geht wieder von Licida dort an Ottone hier über und ist eine Sentenz-Arie mit Tendenz zum Gleichnishaften von der Ungeduld des Mannes kurz vor dem nahen und scheinbar sicher zu erlangenden Ziel. Während in der *Olimpiade* das Gleichnis auf den Rollenträger Licida selbst bezogen ist – er mag den Zweifeln seines Lehrers Aminta keinen Glauben schenken und ist fest davon überzeugt, seine geliebte Aristeia noch vor Sonnenuntergang zu erlangen (was sich als Fehleinschätzung erweisen wird) –, also seine eigene Situation umschreibt, wird es im Munde Kaiser Ottos eine an Adelaide gerichtete moralische Aufrüstung, nicht zu verzagen, den eingeschlagenen Weg zur Rettung ihres Reiches mutig fortzusetzen, weder Feind noch Gefahr zu fürchten und Freundes Rat zu hören. Damit wird gerade das Zweispältige von Licidas Überschwänglichkeit, die ihm von Metastasio gegebene glückliche Blindheit aufgehoben; der Text wird durch die Änderungen in der 2. Strophe, die geschickt mit dem originalen Metastasio-Vokabular vorgenommen worden sind, sozusagen eindimensional; ein Glück im Irrtum ist nicht mehr vorgesehen, Gut und Böse, Richtig und Falsch sind klar zugeordnet.

### 1. Strophe

Quel destrier, che all'albergo è vicino,  
 Più veloce s'affretta nel corso:  
 Non l'arresta l'angustia del morso,  
 Non la voce che legge gli dà.

### 2. Strophe

Metastasio; Vivaldi, *L'Olimpiade* (1734)

Tal quest'alma, che piena è di speme,  
 Nulla teme, consiglio non sente;

E si forma una gioia presente  
Del pensiero che lieta sarà.

## 2. Strophe

Vivaldi, *L'Adelaide* (1735)

Tal quest'alma, che piena d'ardire,  
Nulla teme, nemico, o periglio.  
Ma d'amore il fedele consiglio  
Solo segue che speme gli dà.

Ob der poetischen Umwandlung auch eine Überarbeitung des musikalischen Satzes von Vivaldis *Olimpiade*-Arie einhergegangen ist, liegt außerhalb der Themenstellung, und muß ohnehin offenbleiben, da die Partitur zu *Adelaide* nicht erhalten ist.<sup>8</sup>

(c) Der dritte und letzte aus der *Olimpiade* in die *Adelaide* übernommene Arientext « Son qual per mare ignoto » ist eine Gleichnissarie. Der Erzieher des Helden Licida, Aminta, fühlt sich angesichts der bevorstehenden Katastrophe vor dem letzten Bildwechsel der *Olimpiade* wie ein Schiffbrüchiger im unbekanntem Meer. An dramaturgisch entsprechender Stelle ist der Text (und mit ihm wahrscheinlich auch dieselbe Musik) auch in *Adelaide* eingesetzt: am Schluß der Szenenfolge vor dem vorletzten Bildwechsel im III. Akt, als Matilde, Mitverschwörerin gegen Otto alle Hoffnungen auf eine Verbindung ihres Sohnes Idelberto mit der verwitweten Adelaide schwinden sieht und sich ebenfalls in auswegloser Situation befindet. Beide Male ist die Arie Schlußpunkt einer Solo-Szene und zugleich einer Szenenfolge vor dem nächsten Bildwechsel in handlungsmäßig aussichtsloser Situation für den Beschützten (Licida bzw. Idelberto) und damit auch für den Beschützer (Erzieher Aminta bzw. Mutter Matilde).

Auch wenn alle drei *Olimpiade*-Arientexte scheinbar annähernd in die neue Situation hineinpassen, was zu erreichen, man dem gewiegten Theaterpraktiker Vivaldi bzw. seinem Librettisten auch durchaus hatte zutrauen können, so ist doch nicht zu übersehen, daß die entsprechenden Szenen in der *Adelaide* eine andere, neue Sinngabe erfahren haben als sie sie in dem Drama per musica des Antonio Salvi von 1723 (Rom, Musik von Porpora) und der anschließenden Rezeption hatten. Darüber hinaus erhalten die Rollen bezüglich der Hierarchie eine andere Gewichtung. Ottone rückt mit seiner vom inneren Ausdruck und vom Anspruch der Ausführung her großen Schluß-Arie eindeutig in den Mittelpunkt des II. Aktes, wo bei Salvi 1723 noch dem unglücklichen, weil von den Eltern gelenkten und auch glücklos liebenden Sohn Idelberto in einem Duett zusammen mit Adelaide (am Ende des 2. Bühnenbildes) und der Schluß-Arie

des II. Aktes « Sto in mezzo all'onde » das Hauptaugenmerk neben der Titelheldin galt. Dem äußerlich größeren Anteil Ottones entspricht auch die in der Rolle gewachsene innere Anteilnahme. So aufgewühlt, beinahe unverhältnismäßig aufgewühlt, wie Ottone in Vivaldis *Adelaide* mit seiner Arie « Gemo in un punto » und dem auf sie zugeschnittenen, entsprechend umgedichteten Rezitativ vor uns steht, hatte Salvi die Figur 1723 gar nicht angelegt. Es gelangt in sie ein expressives, persönlich empfundenes Moment, das der älteren Librettistik – Salvi schreibt seit 1701, Metastasio seit 1724 – in dieser Form fremd war. Bezeichnend erscheint, daß Ottone zwar bereits in der Fassung der *Adelaide* für Venedig 1729 (Musik von Orlandini) dramaturgisch im gleichen Sinne wie bei Vivaldi aufgewertet wird, indem auch hier Idelberto an die Peripherie gerückt ist,<sup>9</sup> daß er in seiner Schlußnummer des II. Aktes « Non disperì peregrino »<sup>10</sup> noch als der Außenstehende, der Fremdling dargestellt ist, der in Italien die Familienzwickigkeiten um Adelaide schlichten möchte und der sich zu ihr noch nicht so heftig hingezogen fühlt wie bei Vivaldi.

Mit den beiden Gleichnisarien « Quel destrier, che all'albergo è vicino » und « Son qual per mare ignoto » kommt noch ein anderes Moment in die Handlung, das bei Salvi so nicht angelegt war. Dessen Arientexte entwickeln sich aus der Situation und bleiben dieser verhaftet, indem sie gewöhnlich mit einer du-Person, einer Anrede-Person einen Bezugspunkt, ein Gegenüber schaffen. Das Gleichnis jedoch, das Salvi wie übrigens auch Zeno, kaum kennt, hebt die Rolle jeweils über die spezifische Situation hinaus und führt zum Allgemeingültigen. Bei Salvi bittet Ottone am Anfang der zweiten Szenenfolge des I. Aktes Adelaide eindringlich, stets seines guten Willens zur friedlichen Lösung des Parteienstreites in Italien eingedenk zu sein (I.7 « Ricordati, ben mio »), er redet ihr zu und moralisiert nicht wie bei Metastasio/Vivaldi. Und Matilde, die eigentliche Gegenspielerin des Kaisers, empört sich bei Salvi in ihrer letzten Arie « Quel superbo già si crede » (III.4) noch immer über Ottone, während sie sich in Metastasios Gleichnis bei Vivaldi zum Spielball allgemeiner Kräfte macht, nachdem sie schon am Ende des I. Aktes eine große Gleichnisarie « Agitata da due venti » hatte, die ihr bei Salvi an dieser Stelle gar nicht zgedacht war.

Fragt man nach Vivaldis Beweggründen für die Hereinnahme der Metastasianischen *Olimpiade*-Texte in die *Adelaide*, so kann man die Berücksichtigung egoistischer Wünsche der Sänger zunächst einmal ausschließen. Weder die Darstellerin des Ottone, Maria Maddalena Pieri, die im übrigen ebenso wie Vittoria Tesi häufig in Hosenrollen aufgetreten ist,<sup>11</sup> noch Margherita Giacomazzi, die Matilde in der

*Adelaide*, haben zuvor in einer der wenigen Aufführungen des 1735 noch jungen *Olimpiade*-Textes mitgewirkt. Bestimmend ist vielmehr Vivaldis eigener Wunsch, einmal komponierte Musik wiederzuverwenden – eine zeitübliche Praxis, die er keineswegs zurückhaltend, eher extensiv geübt hat. Hinzu kommt aber auch, daß er einen neuen Typus von Texten, die aufgrund ihres allgemeinen Aussagegehaltes eine gewisse Versetzbarkeit in sich tragen, mit in sein Repertoire aufnahm. Die mehrfache Verwendung der Arie « Son qual per mare ignoto » belegt es. Daß ihn Gleichnisarien mit ihrer Möglichkeit zu tonmalerischer Vertonung als Instrumentalmusiker besonders gereizt haben, wird aus der kurz nach *Olimpiade* und *Adelaide* zur Himmelfahrtsmesse 1735 komponierten *Griselda* deutlich, die mehr Gleichnisarien enthält, als es sich Metastasio in der Ausbalancierung der poetischen Aussage bei seinen Dramen geleistet hätte. Reinhard Strohm hat das in seiner Interpretation der *Griselda* herausgestrichen.<sup>12</sup>

Auch wenn Vivaldi, wie gezeigt, die in der älteren Librettistik der Zeno und Salvi nicht ausgebildeten Texttypen Metastasios aufgreift, so verhält er sich dennoch dem gesamten literarischen Angebot des Hofpoeten gegenüber merkwürdig spröde und läßt sich anscheinend entsprechende Texte lieber von Goldoni wie im Falle der *Griselda* und anderen schreiben. Was ihn von Metastasio weg zu anderen gezogen haben mag, das müßte im Kontext der musikalischen Vertonung einmal genauer untersucht werden. Festzuhalten bleibt, daß er sich mit Metastasios Texten als losgelöste Einzelnummern nur am Rande beschäftigt hat. Auffällig ist, daß er für den Text der Gleichnis-Arie « Vedeste mai sul prato » aus Metastasios *Siroe* in dem von ihm für Verona 1735 veranstalteten Pasticcio *Tamerlano* nicht etwa seine eigene Vertonung von 1727 wählte, sondern die aus Hasses *Siroe* von 1733 nimmt, wie aus der Partitur in Turin zu ersehen ist.<sup>13</sup>

Von hier aus kann ein kurzer Blick auf Vivaldi als komponierenden Impresario geworfen werden. Auch in den von ihm veranstalteten Pasticci begegnen Texte des kaiserlichen Hofpoeten auffällig selten, sofern es nicht wie im Falle des *Siroe* (1738 für Ancona und 1739 für Ferrara) und *Catone* (1737 für Verona) dessen eigene, im übrigen stark "entoriginalisierte" Dramen sind. Dank der guten Überlieferung von Pasticcio-Partituren Vivaldis lassen sich einige der in von ihm selbst betreuten Pasticci vorkommenden Metastasio-Vertonungen leicht zuweisen. In *Dorilla in Tempe* (Venezia 1734) ist die Arie « Vorrei da' lacci sciogliere » dem *Demetrio* (1732) von Leonardo Leo entnommen.<sup>14</sup> Im *Tamerlano* (Verona 1735) stammt die Arie « Vedeste mai sul prato », wie bereits erwähnt, aus Hasses *Siroe*, ebenso « La

sorte mia spietata »;<sup>15</sup> ob die Arie « Destrier che all'armi usato » aus Metastasio *Alessandro nell'Indie* in eben diesem *Tamerlano* von Vivaldi oder einem anderen Komponisten herrührt, ist noch offen.<sup>16</sup> In *Rosmira* (Venezia 1738) dürfte die Komposition der Arie « La bella mia nemica » aus Metastasio *Angelica* ebenfalls nicht von Vivaldi stammen.<sup>17</sup>

Während in der unter Vivaldis Namen laufenden Aufführung des *Catone in Utica* in Verona 1737, die in der Literatur sehr unterschiedlich behandelt wird,<sup>18</sup> neben vielen fremden Texten (13 von 19!) nur ein nicht dem Cato-Drama angehörender Text Metastasio begegnet (« Se mai senti spirarti sul volto » aus *La Clemenza di Tito*), sind in die beiden *Siroe*-Aufführungen von 1738 (Ancona) und 1739 (Ferrara) neben den Nummern aus der *Olimpiade* noch je eine Arie aus dem *Ezio* (1729) und dem *Artaserse* (1730) eingebaut, die wohl nicht von Vivaldi vertont sein dürften.<sup>19</sup> Die Zusammensetzung der beiden *Siroe*-Aufführungen stellt sich im übrigen bezüglich der Nummern (inklusive Schlußchor) wie folgt dar:

|              | aus<br>Metastasio<br><i>Siroe</i> | von Metastasio,<br>aber nicht <i>Siroe</i> | nicht von<br>Metastasio |      |
|--------------|-----------------------------------|--|-------------------------|------|
| Ancona 1738  | 10                                | 3 (davon 2<br>aus <i>Olimpiade</i> )       | 9                       | = 22 |
| Ferrara 1739 | 5                                 | 3 (davon 1<br>aus <i>Olimpiade</i> )       | 18                      | = 26 |

Der Tendenz nach gleichen sich das *Catone*-Pasticcio und die *Siroe*-Pasticci: Ersatz der ursprünglichen Metastasio-Nummern durch andere Texte, die Parodien, Originale oder recht zufällig Metastasio (oder andere "gängige" Texte) sein können. Dahinter sichtbar ist die bei der Pasticcio-Praxis übliche, scheinbar hemmungslos vorgenommene Wiederverwertung auf dem Markt zirkulierender Partituren, deren Mechanismen noch der ausführlichen Erforschung bedürfen. Bei den relativ wenigen Metastasio-Texten, die Vivaldi als Strandgut des Opernbetriebes der Zeit (wohl stets) mit der dazugehörigen Musik in seine Pasticci eingegliedert hat, fällt auf, daß es zumeist große Arien sind, die oft von den Hauptpersonen einer Handlung, nämlich Prima donna, Primo uomo oder Tenor gesungen wurden, die denentsprechend von den großen Stars der Zeit interpretiert worden waren und die in den Vorlage-Libretti an dramaturgisch exponierter Stelle oft als Abschluß einer Soloszene am Ende des Aktes oder am Ende einer Szenenfolge vor dem Bildwechsel standen. Im übrigen sind es Texte, die auch außerhalb von Vivaldis Gesichtskreis immer

wieder als Versatzstücke, wohl aus den gleichen Motiven heraus begegnen. Das führt in der Konsequenz dazu, daß Pasticci in weit stärkerem Maße Ansammlungen bekannter Texte und zugleich Musikstücke sind als in einem Zuge komponierte Opern und daß damit die Balance des dramaturgischen Spannungsverlaufes zu Lasten des Nummernkonzerts aufgehoben erscheint.

Nachdem die Versetzung der zunächst im originalen Kontext vertonten *Olimpiade*-Arien in spätere Libretti betrachtet worden war und nachdem die Metastasio-Nummern der Pasticci kurz gestreift wurden, bleiben nach genauer Auflistung aller Metastasio-Anleihen nur noch drei Fälle zu betrachten. Die geringe Anzahl ist wiederum bezeichnend.

(1) Daß die Arie « Che legge tiranna, che sorte spietata » in der *Griselda* von 1735 « textlich eine kaum verschleierte Paraphrase » von Metastasios « Che legge spietata, che sorte crudele » aus *Catone in Utica* darstellt, ist nur allzudeutlich.<sup>20</sup> Bezeichnend erscheint, daß die Umdichtung, die wohl auch von Goldoni als dem Bearbeiter der ganzen *Griselda* des Zeno stammen dürfte, dem Verständnis Vivaldis vom Drama entgegenkommt und sich dementsprechend von Metastasios Ideal und in diesem speziellen Falle von dessen Rührstück entfernt. Bei diesem bedauert sich Arbace in einer Soloszene (I.3) selbst « E chi mai vide / Più misero di me? » und singt dann einen Arientext von der « alma piagata », von dem « cor fedele », das dienen, leiden und schweigen muß.<sup>21</sup>

Metastasio, *Catone in Utica* I.3

Che legge spietata,  
Che sorte crudele  
D'un'alma piagata,  
D'un core fedele,  
Servire, soffrire,  
Tacere e penar.  
Se poi l'infelice  
Domanda mercede,  
Si sprezza, si dice  
Che troppo richiede,  
Che impari ad amar.

Indem Arbace quasi in der dritten Person von sich redet, geht seine Aussage in einer allgemeinen Moral auf: angesprochen wird das Publikum. Die Goldoni-Vivaldi-Bearbeitung des Textes ist fest in die Szene eingebunden, in der mit Costanza noch eine Ansprechperson

auf der Bühne steht. Sie klagt Roberto als « anima ingrata », als « barbaro cor » an, die ihn zu dem schrecklichen Los der Ablehnung verdammt.

Goldoni (Bearbeiter), *Griselda* II.8 (Venezia 1735)

Che legge tiranna!  
Che sorte spietata!  
A che mi condanna  
Un'anima ingrata,  
Un barbaro cor.  
Crudel, tacerò.  
Ma pensa che questo  
Silenzio molesto  
A un misero amante  
È troppo dolor.

Anstelle Metastasianischer Glätte, Allgemeingültigkeit und auch Belehrung über Verhaltensweisen also Ausdruck unmittelbarer Aktion, die aus verzweifelter Gegenwehr entsteht und die auch bei ihrer Hinwendung zum Sentenzhaften « Ma pensa che questo / Silenzio molesto / A un misero amante / È troppo dolor » den emotionalen Untergrund noch immer lebhaft durchscheinen läßt.

(2) Die beiden übrigen Fälle seien hier nur kurz angesprochen, da sich allgemeine Schlüsse (noch) nicht ziehen lassen. Aus Metastasio's *Catone* findet sich noch der Text « Se in campo armato » im Oeuvre Vivaldis verwertet, und zwar in der Oper *L'Oracolo in Messenia* (1738), der Vertonung von Zenos *Merope*. Da die Musik nicht überliefert ist, wir also nicht wissen, ob es sich um ein Pasticcio handelt oder nicht, und auch der Zusammenhang mit dem unter Vivaldis Namen erhaltenen Libretto der *Catone*-Aufführung Verona 1737 noch ungeklärt ist,<sup>22</sup> erübrigen sich vorläufig Überlegungen.

(3) Schließlich, auch wenn die *Rosmira* aus dem Jahr 1738 weitgehend ein Pasticcio ist – von Vivaldi stammen nur 3 Arien, 1 Terzett und 2 Chöre –<sup>23</sup> so ist gerade die Vertonung des darin vorkommenden *Temistocle*-Textes « Chi mai d'iniqua stella » unter Vivaldis Namen auch in zwei Einzelhandschriften (Wien, Rostock) überliefert.<sup>24</sup> Ob sie dennoch als echt anzusprechen sein wird, erscheint umso zweifelhafter, als die Sängerin dieses Textes bei Vivaldi, Caterina Bassi, ein Jahr zuvor in Giuseppe Maria Orlandinis *Temistocle*-Vertonung in Florenz mitgewirkt hat<sup>25</sup> und die Partitur der Arie gut von dort mitgebracht haben könnte.

Vivaldi und Metastasio stellen, das kann abschließend gesagt werden, zwei Welten dar, die sich zwar notwendigerweise begegnen

mußten, weil der eine zum unbestrittenen geistigen Führer des italienischen Musiktheaters wurde und der andere sich als mit Aufträgen von nur mittelmäßigen Bühnen betrauter Komponist und Impresario den herrschenden Mechanismen unterordnen mußte, die sich aber aus dem Wege gingen, wo immer Vivaldi eine Gelegenheit dazu sah. Daß er von seinen beiden Metastasio-Opern *Siroe* und *Olimpiade* anscheinend nur Musik und Texte aus dem zweiten Werk wiederverwandt hat, spricht eine ebenso deutliche Sprache wie die wenigen Metastasio-Texte in den Pasticci wie auch der Austausch der originalen Verse speziell in den Metastasio-Pasticci gegen andere, fremde Texte. Vivaldis Abneigung gegen Metastasio ist tief verwurzelt in seiner Auffassung von der musiktheatralischen Szene, die er zusammen mit Zeno und Salvi als Drama empfindet und die bei Metastasio zur musikalisierten Darstellung von Affekten und Bildern sich entwickelt. Die vergleichsweise spröde Musiksprache in Vivaldis *Olimpiade* gegenüber der blühenden Partitur von Pergolesis Vertonung des gleichen Sujets ist unter dieser Prämisse erst recht verständlich. Auch wenn wir keine persönlichen Aussagen Vivaldis über den Librettisten Metastasio haben, müssen wir annehmen, daß er sich der Differenz zu ihm zweifellos bewußt gewesen ist. Dieser Schluß liegt jedenfalls nahe.

#### ANHANG – Zu Vivaldis *Adelaide* (Verona 1735)

Vivaldis *Adelaide* setzt sich hinsichtlich der Nummerntexte aus mindestens 5 Schichten zusammen. (a) Arientexte Antonio Salvis aus dessen Drama von 1723 (es sind noch vier); (b) Arientexte aus der anschließenden *Adelaide*-Rezeption: ein Text aus *Adelaide*, Venezia 1729 (Musik von Orlandini) sowie dieser und drei weitere Texte aus *Adelaide*, Pavia 1732 (Musik von Porpora und Orlandini);<sup>26</sup> (c) Arientexte aus Vivaldis zuvor komponierten Opern *Farnace*, *Motexuma* (Venezia 1733) und *L'Olimpiade* (Venezia 1734); es sind insgesamt 10 Texte, die wohl auch mit ihrer Musik in die *Adelaide* Vivaldis übernommen worden sind; (d) Arientexte, die sich in anderen Libretti der Zeit nachweisen lassen, also sozusagen auf dem Markt sind; das ist nach bisheriger Kenntnis nur die eine Arie « Vede orgogliosa l'onda » aus *La Candace*, Milano 1733 (Musik von Lampugnani), gesungen von Gaetano Caffariello, bzw. aus *L'Innocenza giustificata*, Firenze 1734, gesungen von Angelo Amorevoli; (e) Texte, die sich bisher in keinem älteren Textbuch des italienischen Opernlebens nachweisen lassen und daher wohl eigens für Vivaldis *Adelaide* gedichtet oder nach Vorlagen umgedichtet sein dürften; es sind 8 Arien und ein Chor, deren Vertonungen im übrigen nicht überliefert sind.<sup>27</sup>

## TEXTANFÄNGE

## HERKUNFT

- I.3 « O tu tremar non dei » neu  
 I.4 « Vanne a colei ch'adori » A. Salvi, *Adelaide*, Roma 1723  
 I.5 « Vede orgogliosa l'onda » *La Candace*, Milano 1733;  
*L'Innocenza giustificata*, Firenze  
 1734  
 I.7 « Quel destrier... » *L'Olimpiade*, Venezia 1734  
 (Vivaldi)  
 I.9 « Langue misero... » *Farnace*, Venezia 1726 (Vivaldi)  
 I.10 « Non fidar il gran  
 disegno » neu  
 I.11 « Quel cor che mi  
 donasti » A. Salvi, *Adelaide*, Roma 1723  
 I.12 « Già mi sembra... » A. Salvi, *Adelaide*, Roma 1723  
 I.13 Coro « Viva e regni  
 fortunato » A. Zeno, *Venceslao*  
 I.15 « Vado sì, ma la mia  
 pena » *Adelaide*, Pavia 1732  
 I.16 « Sei troppo, troppo... » *Moteczuma*, Venezia 1733  
 (Vivaldi)  
 I.17 « Agitata da due venti » neu  
 II.4 « Se mi condanna » *Adelaide*, Pavia 1732  
 II.5 « Tiranna, ma bella » *Adelaide*, Venezia 1729;  
*Adelaide*, Pavia 1732  
 II.6 « Se di quelle amare  
 pene » *Adelaide*, Pavia 1732  
 II.7 « Dallo sdegno che  
 t'accende » *Moteczuma*, Venezia 1733  
 (Vivaldi)<sup>28</sup>  
 II.10 « Resta pur, o folle  
 amante » neu  
 II.11 « Ho un dardo... » neu  
 II.12 « Ania, o cor,... » neu  
 II.17 « Quel torrente... » *Farnace*, Pavia 1731 (Vivaldi)  
 II.18 « Gemo in un punto e  
 fremo » *L'Olimpiade*, Venezia 1734  
 (Vivaldi)  
 III.2 « No, non tanta crudeltà » neu  
 III.3 « Vincerà la mia  
 costanza » neu  
 III.4 « Son qual per mare  
 ignoto » *L'Olimpiade*, Venezia 1734  
 (Vivaldi)  
 III.9 « Cara, son tuo così » *L'Olimpiade*, Venezia 1734  
 (Vivaldi)<sup>29</sup>

- III.10 « Alza al ciel pianta... » A. Salvi, *Adelaide*, Roma 1723<sup>30</sup>  
 III.11 « Dal timor... » *Moteczuma*, Venezia 1733  
 (Vivaldi)  
 III.13 « L'Aquila generosa » *Moteczuma*, Venezia 1733  
 (Vivaldi)  
 ultima Coro « Dopo l'orrore » neu

\* Der vorliegende Beitrag ist Frau Professor Anna Amalie Abert (Kiel) zum 75. Geburtstag in Dankbarkeit gewidmet.

<sup>1</sup> Vgl. REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Bd. 2, Köln 1976, S. 246-265 (« *Analecta musicologica*. 16. »); MARIO RINALDI, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze 1979 (*Historiae Musicae Cultores Bibliotheca*. 33.); ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI, MARIA GRAZIA PENSA, *I libretti Vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze 1982 (*Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani*. 3.); REINHARD STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze 1982, S. 11-63 (*Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani*. 2.).

<sup>2</sup> Vgl. MARIO RINALDI, *Dati certi su Vivaldi operista*, in: « *Nuova Rivista Musicale Italiana* », 13 (1979), S. 150-159; WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Wilhelmshaven 1979, S. 99-112 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*. 50.).

<sup>3</sup> Vgl. auch W. KOLNEDER, op. cit., S. 202.

<sup>4</sup> Im Libretto zu *Candace*, Wien 1738, begegnet ferner der Text « Superbo di me stesso » aus *L'Olimpiade*, vgl. A.L. BELLINA, op. cit., S. 46, 226. Ob hier Vivaldis *Olimpiade*-Arie erklungen, ist, läßt sich nicht sagen.

<sup>5</sup> Es sei auf den merkwürdigen Umstand verwiesen, daß Anna Girò im *Siroe* von 1738 (Ancona) den *Olimpiade*-Text « Più non si trovano » und ein Jahr später in Ferrara 1739 in der gleichen Szene (I.5) als Ersatz jenes Textes den *Olimpiade*-Text « Tu di saper procura » sang, den Vivaldi selbst 1734 nicht vertont hatte. Es handelt sich um die jeweils erste Arie der Emira in Drama überhaupt. Daher könnten Überlegungen über den Erfolg der Sängerin bei ihrem ersten Auftritt im Hintergrund dieser Auswechslung gestanden haben. 1734 hatte Anna Girò bei der *Olimpiade* in Venedig nicht mitgewirkt.

<sup>6</sup> Vgl. REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 215 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*. 25.).

<sup>7</sup> Textvariante: « Temo in un punto e fremo ». Die Vertonung Glucks wurde wiederaufgeführt in Reggio 1743, Bologna 1744 und Mailand 1747.

<sup>8</sup> M. RINALDI, *Il teatro musicale...*, S. 203-205; A.L. BELLINA, op. cit., S. 31-32.

<sup>9</sup> Idelberto hat in der Aufführung von 1729 in Venedig ebenso wie in der Wiederholung der Oper *Porporas* in Pavia 1732 im ganzen II. Akt keine einzige Nummer (Arie (bzw. Duett) zu singen.

<sup>10</sup> Sie steht auch in der Wiederaufführung der Oper *Porporas* in Pavia 1732, in der auch Musik Orlandinis mitverwendet worden ist, s. R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 204.

<sup>11</sup> Sie sang z.B. den Clearco in *Temistocle* (Firenze 1720), den Giasone in *Medea e Giasone* (Venezia 1726), den Farnace in *Farnace* (Venezia 1726), den

Elmiro in *Dorilla in Tempe* (Venezia 1726), den Nino in *Semiramide* (Mantova 1732) usw.

<sup>12</sup> R. STROHM, *Die italienische Oper...*, S. 228-234.

<sup>13</sup> I-Trn Giordano 36. Beschreibung bei R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 283.

<sup>14</sup> R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 272.

<sup>15</sup> Textvariante zu « La sorte mia tiranna » aus Metastasio's *Siroe*.

<sup>16</sup> Bei R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, nicht aufgeführt. Der Text findet sich auch in Vivaldis *Farnace* (Firenze 1733).

<sup>17</sup> Bei R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 282, nur summarisch behandelt.

<sup>18</sup> Bei R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, fehlt sie. Vgl. A.L. BELLINA, op. cit., S. 47-48; R. STROHM, *Vivaldi's Career...*, S. 27.

<sup>19</sup> Vgl. das Verzeichnis der einzeln überlieferten Arien bei R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 259 ff.

<sup>20</sup> R. STROHM, *Die italienische Oper...*, S. 230-231. – Die Arie ist nicht erwähnt bei JOHN WALTER HILL, *Vivaldi's Griselda*, in: « Journal of the American Musicological Society », 31 (1978), S. 53-82. Vgl. ferner FRANCO FIDO, *Le tre Griselde: Appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze 1982, S. 345-363 (*Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani*. 2.).

<sup>21</sup> In dem Pasticcio *Catone in Utica*, Verona 1737, bei dem Vivaldi als Komponist genannt ist (s. A.L. BELLINA, op. cit., S. 47-48), steht im übrigen der unveränderte Metastasio-Text.

<sup>22</sup> Vgl. M. RINALDI, *Il teatro musicale...*, S. 239-240; A.L. BELLINA, op. cit., S. 83-84.

<sup>23</sup> R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 282.

<sup>24</sup> R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 259, Nr. 1, und S. 261, Nr. 119.

<sup>25</sup> ROBERT L. and NORMA W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezcos and Plays with Incidental Music*, Detroit 1978, S. 277 (*Detroit Studies in Music Bibliography*. 38.). – Caterina Bassi sang in Florenz die Rossana. Die Arie « Chi mai d'iniqua stella » gehört zur Partie der Aspasia. Doch kam es häufig vor, daß ein Sänger an anderem Ort gerade Arien von ehemaligen Kollegen vortrug.

<sup>26</sup> R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 204. – Die Libretti zu Buinis *Adelaide*, Bologna 1725 und Firenze 1725, habe ich nicht eingesehen.

<sup>27</sup> Vgl. R. STROHM, *Italienische Opernarien...*, Bd. 2, S. 259-265, aber auch S. 255.

<sup>28</sup> « Dallo sdegno che m'accende ». – Daß hier und in anderen Fällen die zweiten Strophen nicht übereinstimmen, wurde nicht berücksichtigt, da Abweichungen dieser Art häufig in den Libretti der Zeit vorkommen.

<sup>29</sup> « Caro, son tua così ».

<sup>30</sup> Der Text findet sich bereits in dem Metastasio fälschlich zugeschriebenem Libretto *Siface*, gedruckt Venedig 1720 und zum ersten Mal aufgeführt 1726 (26.12.1725) in Mailand (Musik von N. Porpora), s. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Bd. 2, Milano 1947, S. 1202, 1333-1334.

## Arie metastasiane nelle opere di Vivaldi

Dal 1730, se non da prima, il teatro musicale italiano fu dominato dalla figura di Pietro Metastasio. Anche Vivaldi non ignorava questo grande letterato, e mise in musica, negli ultimi quindici anni della sua vita (non è noto se per sua iniziativa o su richiesta di un impresario), due suoi libretti: *Siroe re di Persia* (Reggio Emilia, 1727) e *L'Olimpiade* (teatro di S. Angelo a Venezia, 1734). Come impresario, Vivaldi stesso curò la rappresentazione di quattro pasticci ed altri trattenimenti basati, almeno in parte, su testi del Poeta Cesareo: *Demetrio* (Ferrara, 1737), *Alessandro nell'Indie* (Ferrara, 1737), *Catone in Utica* (Verona, 1737), *Siroe re di Persia* (Ancona, 1738; Ferrara, 1739). Inoltre, per *Siroe* (1738) e per i pasticci *Dorilla in Tempe* (Venezia, 1734), *Adelaide* (Verona, 1735), *Tamerlano* (Verona, 1735), *Griselda* (1735), *Ginevra principessa di Scozia* (Firenze, 1736), *L'oracolo in Messenia* (1738), *Rosmira* (Venezia, 1738) e *Orlando furioso* (Bassano, 1741), egli utilizzò complessivamente quindici singoli testi di arie metastasiane tratte da opere precedenti, la cui musica egli stesso aveva composto o compilato.

Di queste, tre arie da *L'Olimpiade* (1734) furono reimpiegate l'anno successivo dal loro compositore nel pasticcio *Adelaide* (le origini delle arie di quest'ultimo sono analizzate in un'appendice al presente saggio), dove occupano posizioni e contesti drammatici pressoché uguali. Benché Vivaldi usasse qui testi tipicamente metastasiani – i quali non sono reperibili nei libretti di Zeno e di Salvi (la cui *Adelaide* venne rappresentata per la prima volta a Roma nel 1723) – le sue riserve verso l'ideale metastasiano si possono ravvisare nell'ampia rielaborazione di uno di tali testi. Un ulteriore rifacimento di un testo di Metastasio si trova in *Griselda* (1735); qui, l'immediatezza dell'azione sostituisce la scorrevolezza di stile, le verità universali e l'insegnamento morale dell'opera metastasiana.

Infatti Vivaldi (il quale frequentemente, come impresario di se stesso, aveva una grande libertà nella scelta dei suoi librettisti) mostrò, tutto sommato, scarso interesse per la poesia di Metastasio: in questo si avvicina al poco più vecchio Albinoni, piuttosto che al coetaneo Domenico Sarri ed ai più giovani Händel, Porpora, Giacomelli, Porta e, in particolare, Vinci. Questa sua poca considerazione per il grande librettista è profondamente legata ad una sua concezione dell'opera in musica come opera drammatica, concezione affine a quella dei più vecchi librettisti Zeno e Salvi, ma differente dalla statica rappresentazione musicale degli affetti spesso presente nei libretti di Metastasio.

(*Riassunto di David Bryant*)

# Die Arie « Già si sa ch'un empio sei »: von Vivaldi oder von Galuppi?

Reinhard Wiesend

In der Bibliothek des Conservatorio zu Mailand liegen unter der Signatur Nosedà.Q.40 drei Arien, die Vivaldi zugeschrieben werden:

Nr. 4, *Creder così mi giova*

Nr. 5, *Estignere vorrei*

Nr. 6, *Già si sa ch'un empio sei*.

Sie sind von ein und derselben Hand geschrieben und für Sopran und Streicher gesetzt. Die erste Arie trägt zu Beginn von der Hand des Schreibers den Vermerk *Aria del Sig[no]r Ant[oni]o Vivaldi*, die beiden anderen sind jeweils überschrieben mit *Aria del Sig[no]r Vivaldi Venezia 1742*.

Nicht zuletzt die Datierung weckt natürlich die Neugier. Nach allem, was wir wissen, hat Vivaldi letztmals im Herbst 1739 mit dem *Feraspe* in Venedig eine Oper zur Aufführung bringen können und dann diese Stadt vor allem deshalb verlassen, weil er in ihr keinen Erfolg mehr hatte. In Sommer 1741, also vor dem auf den Arien angegebenen Jahr, starb er in Wien.

Bisher konnte erst die mittlere Arie identifiziert werden. Sie stammt, wie schon Reinhard Strohm bemerkte,<sup>1</sup> aus Vivaldis Oper *Griselda*, die zur Himmelfahrt 1735 im venezianischen Teatro di S. Samuele zur Aufführung kam. Abgesehen von kleineren Differenzen weisen Arienfaszikel und (autographe) Partitur<sup>2</sup> dieselbe Version auf.<sup>3</sup> Die Angabe « Venezia 1742 » ist jedoch nicht erklärbar.

Es ist nunmehr gelungen, mit *Già si sa ch'un empio sei* eine weitere Arie zu identifizieren. Sie ist auch unter dem Namen Galuppi überliefert, und es gibt gute Gründe, diesem die Autorschaft zuzuschreiben. Das zwingendste Argument ist, daß die Arie im Libretto zur *Tamiri* enthalten ist (II.6), einer im Herbst 1734 am venezianischen Teatro di S. Angelo herausgekommenen Oper mit Musik von Galuppi. Die einzige mir bisher bekannte musikalische Quelle zu dieser Arie, die Galuppi als Autor nennt, ist ein Faszikel in Cambridge.<sup>4</sup> Die irrije Aufschrift « Del Sig[no]re Bartolomeo Galuppi » kann als Verwechslung mit dem Namen des Textdichters, Bartolomeo Vitturi, erklärt werden; offensichtlich ist das Faszikel auch nicht in Italien kopiert worden. Die Exemplare von Mailand und Cambridge sind in ihrem Inhalt weitgehend identisch. Abweichungen, die jenseits der Dimension von Lesart, Verschreibung und üblicher Inkonsequenz liegen, so z.B. die Oktavversetzung einer Violinpassage im ersten

Ritornell, lassen keine Rückschlüsse auf die Abhängigkeit der Quellen oder gar auf die Autorschaft zu. Die größere Ausdehnung der Fassung von Cambridge kommt durch ein Versehen des Schreibers zustande, der am Ende der ersten Koloratur offensichtlich mechanisch eine Viertaktgruppe zuviel kopiert hat.

Galuppi zugeschrieben ist die Arie auch im Verkaufskatalog von Breitkopf aus dem Jahre 1765; das Incipit ist dort allerdings mit dem abweichenden Text *Si si sa ch'un empio* zitiert.<sup>5</sup>

Eine stilistische Ähnlichkeit zu *Già si sa* kann z.B. für Galuppi's Arie *Cada dal cielo un fulmine* namhaft gemacht werden, die ebenfalls zur *Tamiri* gehört (I.13).<sup>6</sup> Beiden Arien ist der Affekt des Zorns, der Rache eigen, und beide verwenden in der Wahl der Tonart, in der Führung der Singstimme und in Einzelheiten der Deklamation sehr ähnliche Mittel, wie ein Vergleich der beiden Singstimmen zeigen möge:<sup>7</sup>

Già si sa ch'un empio sei ch'un empio se-i, e che

se - i un tra - di - tor. Fin-gi pur in-gra-to

cor fin-ti sguar-di e fal-si vez-zi, u-na

spo-sa ed un' a-man-te per tra-dir, per in-gan-nar

Ca-da dal ciel un ful-mi-ne ein-ce-ne-

-ri-sca il per-fi-do, ein-ce-ne-ri-sca il per-fi-

-do den-tro le sue vo-ra-gi-ni chiu-da la

ter-ra il bar-ba-ro e il se-pe-li-sca il mar

Ähnlich in Affekt, Tonart und in der erregten Zäsur der Deklamation nach wenigen Silben ist auch die Arie *Empio amor, onor tiranno* aus Galuppis *Ergilda* (Teatro di S. Angelo, Herbst 1736),<sup>8</sup>

**Allegro e spiritoso**



wie überhaupt Zorn- und Rachearien in B-dur beim jüngeren Galuppi ein Topos sind (etwa ab 1750 findet sich daneben ein Vertonungstyp in G-dur).<sup>9</sup> Für Vivaldi scheinen mir solche Mittel sowie der bei allem Affekt gemäßigte Ton weniger typisch zu sein.

Eine vierte Beobachtung ergibt lediglich einen Anhaltspunkt für eine Autorschaft Galuppis, keinen Beweis: Galuppi hat die Arie *Già si sa* in späteren Jahren mindestens zweimal parodiert. Der erste mir bekannte Fall ist die Arie *Ab! ingrato, m'inganni* in der Fassung des Faszikels im Brüsseler Conservatoire,<sup>10</sup> das sich aufgrund des Sängernamens (« Sig[nor]a Bertolli ») der Aufführung des *Adriano in Siria* von 1740 in Turin zuordnen läßt. Die Substanzgemeinschaft betrifft vor allem das erste Ritornell und den Beginn des ersten Gesangsabschnitts.

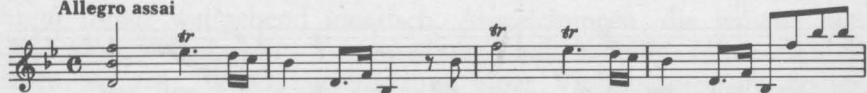
Aber selbst zwanzig Jahre nach der *Tamiri* kommt Galuppi noch einmal auf die Arie zurück. Er verwendet ihren Beginn in seiner berühmtesten Oper überhaupt, der Buffa *Il filosofo di campagna*, und zwar in der Arie *Taci, amor, nel seno mio*. Das nicht selbstverständliche Überschreiten der Grenzen von der ersten zur komischen Gattung wird plausibel, wenn man berücksichtigt, daß die Vorlage im *Filosofo* in eine Arie des « gentiluomo » Rinaldo, einer der beiden parti serie der Oper, eingeht. Die Art der Parodie mag ein Vergleich der Anfangstakte beider Arien veranschaulichen:<sup>11</sup>

*Già si sa*



*Taci amor*

**Allegro assai**





Bekanntlich wurden allenthalben eigene Werke genauso parodiert wie fremde; insofern ist Galuppis Vorgehen kein Argument für die Autorschaft. Die Summe der zusammengetragenen Beobachtungen scheint mir jedoch gegen den Vermerk auf dem Mailänder Faszikel, also gegen eine Autorschaft Vivaldis zu sprechen.<sup>12</sup> Es muß dahingestellt bleiben, wie dieser Vermerk zustande gekommen ist; immerhin denkbar wäre die bewußte Fälschung durch einen Kopisten.

<sup>1</sup> *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1703)*, Bd. 2, Köln 1976 (« *Analecta musicologica* 16/II »), S. 263 (Werkverzeichnis Vivaldi). Strohm weist, soweit ich sehe, zum ersten mal auf die drei Arien hin. Zu tilgen ist allerdings seine Angabe « Venezia 1742 » bei der ersten Arie.

<sup>2</sup> Vgl. Faksimile hrsg. von Howard Mayer Brown, New York & London 1978 (*Italian Opera 1640-1770*, vol. 35).

<sup>3</sup> Es differiert z.B. die Tempomärke *Andante largo* gegenüber *Andante molto* in der *Griselda*. In der Version der Oper wird außerdem nach dem letzten Ton des Mittelteils durch ein *D[a]C[apo]* die notengetreue Wiederholung von Anfang an gefordert; im Arienfaszikel dagegen folgt zunächst ein eingeschobener Takt mit einer überleitenden Baßfigur:



Dann wird das ganze Ritornell ausgeschrieben (dabei ein halber Takt versehentlich ausgelassen) und erst dann folgt ein *Da capo* « al segno ». Die Veränderungen, zumal der eingeschobene Takt, müssen aber erfahrungsgemäß nicht unbedingt einen Beweis für einen Eingriff von fremder Hand darstellen. Das Faszikel bringt zweimal die Textversion *Estignere*, während Partitur und Libretto jeweils *Estinguere* angeben.

<sup>4</sup> Fitzwilliam Museum, in Mus. Mss. 126. Weitere Arien aus der *Tamiri* befinden sich in Bibliotheken in Genua, Mailand, Paris und Karlsruhe. Vgl. auch REINHARD WIESEND, *Il giovane Galuppi e l'opera. Materiali per gli anni 1722-1741* (im Druck in der « *Nuova Rivista Musicale Italiana* »).

<sup>5</sup> *Catalogo delle arie, duetti madrigali e cantate... che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia, parte VIIta, 1765*, S. 6 (Nr. 5 der Galuppi-Arien) (Neudruck in: *The Breitkopf Thematic Catalogue*, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, S. 168).

<sup>6</sup> Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Mus. Mss. 154.

<sup>7</sup> Ich zitiere *Già si sa* nach dem Exemplar von Mailand.

<sup>8</sup> Ich zitiere nach der Hs. der Oper in Brüssel, Conservatoire. Die Arie findet sich auch abgedruckt in Bd. 22 von F. Caffarellis Pergolesi-Ausgabe, S. 1-5; die Autorschaft Pergolesis bezweifelt schon Helmut Hucke, Artikel « Pergolesi », MGG 10 (1962), Sp. 1056. Von den zahlreichen Abweichungen gegenüber der Brüsseler Partitur seien vor allem die Textvariante « *Empio amor, amor tiranno* » sowie die Streichung der beiden prächtigen Koloraturen genannt.

<sup>9</sup> Vgl. dazu ausführlich im Kapitel *Inhaltsdarstellung* meiner in Anm. 4 genannten *Studien*...

<sup>10</sup> Signatur 2094. Von ALFRED WOTQUENNE, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bd. 1, Bruxelles 1898, S. 403, zusammen mit anderen Arien fälschlicherweise als « Variantes » zu 2093 aufgeführt.

<sup>11</sup> Ich zitiere *Già si sa* wieder nach dem Mailänder Faszikel, *Taci amor* nach der Hs. Venedig, Biblioteca Marciana.

<sup>12</sup> Für weitere Beziehungen zwischen beiden Komponisten vgl. R. WIESEND, *Vivaldi e Galuppi: rapporti biografici e stilistici*, in: *A. Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze 1982, S. 233-255. Der Fall der Arie *Già si sa* war mir bei der Abfassung des Artikels allerdings noch unbekannt.

## L'aria « Già si sa ch'un empio sei »: di Vivaldi o di Galuppi?

Il manoscritto Nosedà.Q.40 della biblioteca del Conservatorio di Milano contiene, tra l'altro, tre arie per soprano ed archi, tutte copiate dalla stessa mano e attribuite a Vivaldi:

n° 4, *Creder così mi giova*

n° 5, *Estignere vorrei*

n° 6, *Già si sa ch'un empio sei*.

La datazione « Venezia 1742 » precisata dal copista nelle arie 5 e 6 suscita il nostro interesse. Per quanto si sa, l'ultima opera veneziana di Vivaldi fu allestita nella primavera dell'anno 1739; in séguito egli lasciò la Serenissima per poi morire a Vienna nel 1741.

*Estignere vorrei* è stata identificata dallo Strohm come aria dell'opera vivaldiana *Griselda*, rappresentata per l'Ascensione del 1735 nel teatro veneziano di S. Samuele. Nel caso di *Già si sa*, invece, l'autore del presente articolo smentisce l'attribuzione vivaldiana del manoscritto milanese, per i seguenti motivi:

1. Il testo è tratto dall'opera *Tamiri* (II, 6), che fu rappresentata nella primavera del 1734 al teatro di S. Angelo in Venezia, musicata non da Vivaldi ma da Baldassarre Galuppi. Galuppi è anche citato nell'unica altra fonte conosciuta di quest'aria – Mus. Ms. 126 del Fitzwilliam Museum di Cambridge – come compositore della musica.

2. L'aria viene attribuita al Galuppi nel *Catalogo delle arie, duetti madrigali e cantate... che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia, parte VI*, 1765, benché con l'incipit lievemente modificato nella forma *Si si sa ch'un empio*.

3. È dimostrabile una somiglianza stilistica tra quest'aria e l'aria *Cada dal cielo un fulmine*, anch'essa tratta dall'opera *Tamiri* del Galuppi; pure analoga è l'aria *Empio amor, amor tiranno* dall'*Ergilda* dello stesso (teatro di S. Angelo, primavera 1736).

4. Galuppi, negli anni seguenti, parodiò l'aria *Già si sa* almeno due volte: prima, nell'aria *Ab! ingrato, m'inganni* dall'*Adriano in Siria*, eseguita a Torino nel 1740; poi, più di vent'anni dopo la composizione di *Tamiri*, nell'aria *Taci, amor, nel seno mio*, inserita nella sua celeberrima opera buffa *Il filosofo di campagna*. Benché questo fatto non costituisca in sé la prova di una sua paternità, essa viene suffragata dall'insieme degli argomenti succitati.

(Riassunto di David Bryant)

# Antonio Vivaldi e i Vivaldi

Gastone Vio

## a) *La discendenza di Giovanni Battista Vivaldi*

Crediamo utile puntualizzare, per quanto ci sarà possibile, alcuni dati relativi ad altre persone che portano lo stesso cognome del nostro, integrando quelli già forniti dal Paul, al quale resta sempre il merito per alcune informazioni fondamentali: i nonni paterni di Antonio si sposarono a Brescia nel 1642, i suoi genitori contrassero matrimonio a Venezia nel giugno del 1676, il nostro nacque nella parrocchia di san Giovanni in Bràgora, a Venezia, il 4 marzo 1678.<sup>1</sup>

Nella sua relazione al Convegno Vivaldiano di Bruxelles il Paul aggiunge anche altre notizie riguardanti i figli nati dal matrimonio di Giovanni Battista Vivaldi con Camilla Calicchio, che era figlia di Camillo e Joannetta Temporini, di Andrea.

Della mamma del nostro, come abbiamo già segnalato, conosciamo la data di morte (6 maggio 1728),<sup>2</sup> mentre resta ancora sconosciuta la parrocchia di Venezia nella quale ella vide la luce e venne battezzata. Nell'attesa che questo documento venga ritrovato, aggiungiamo alcuni dati riguardanti i nonni materni di Antonio, i cui nomi furono resi noti dal Paul.

Camillo Calicchio è originario di Pomarico (Matera), dove nacque nel 1628. Suo padre si chiamava Giuseppe; venne a Venezia all'inizio del 1650,<sup>3</sup> e qui sposò, il 12 ottobre di quell'anno, nella parrocchia di sant'Agnese, Zanetta Temporini,<sup>4</sup> dalla quale, il 24 settembre 1651, nacque il primogenito Salvatore, battezzato il 2 ottobre successivo nella parrocchia di santa Maria Nova.<sup>5</sup>

Dopo Antonio, dai coniugi Vivaldi-Calicchio, come ha segnalato il Paul, nacquero nell'ordine:

- Margherita (come la nonna paterna) Gabriella, nata il 18 luglio 1680, battezzata subito, versando in pericolo di morte. Il 7 ottobre successivo fu portata in chiesa, per le « cerimonie suppletive ».
- Cecilia Maria, nata l'11 gennaio 1682, more veneto (siamo quindi nel 1683), battezzata il 25 successivo. Come è noto, il 13 marzo 1713 sposò Giovanni Antonio Mauro, del quondam Daniele. Nacquero due figli: Pietro il 18 settembre 1715, battezzato il 6 ottobre successivo nella parrocchia di san Provolo; Daniele il 14 settembre 1717, battezzato il 26 successivo nella parrocchia di san Giovanni Novo.<sup>6</sup> Non solo Pietro, come segnalò il Paul, si guadagnava da vivere facendo il « copista di musica », ma anche il fratello Daniele esercitava la stessa arte.<sup>7</sup>

- Bonaventura Tommaso, nato il 7 marzo 1685, battezzato il 18 successivo. Di questi si sa solamente che si sposò fuori di Venezia, in una data successiva al 24 novembre 1718.<sup>8</sup>
- Zanetta (come la nonna materna) Anna, nata il primo novembre 1687, battezzata il 17 successivo. Con tutta probabilità rimase nubile. Morì il 2 febbraio 1762 nella parrocchia dei santi Apostoli « d'anni 74 in circa ».<sup>9</sup>
- Francesco Gaetano, nato il 9 gennaio 1689 more veneto (= 1690), battezzato il 14 successivo. È già stato indicato dal Paul che Carlo, figlio di Francesco, si guadagnava da vivere, come il cugino Pietro Mauro, esercitando l'arte di « copista di musica ». La moglie di Francesco, a quanto si legge nell'atto di battesimo di Carlo, si chiamava Elisabetta. Non sappiamo quando o dove sia avvenuto il matrimonio di Francesco con Elisabetta.<sup>10</sup> Abbiamo già segnalata la presenza di Francesco, nel 1748, nella parrocchia dei Santi Apostoli, nei cui registri troviamo questo atto di morte, in data 26 settembre 1752: « Misser Francesco quondam Giovanni Battista Vivaldi, faceva il barbier, d'anni 55, da febre maligna con abscesso interno in giorni 11 ».<sup>11</sup> Non combacia alla perfezione la reale età anagrafica del defunto con quella indicata nell'atto riportato, ma non crediamo ci siano dubbi sulla esatta identità del defunto. Nei registri di battesimo della stessa parrocchia, in data 22 luglio 1748, vediamo segnato il battesimo di Maria, figlia di Francesco Vivaldi del quondam Giovanni Battista, « barbier », e di Elisabetta, ed in data primo agosto 1751 quello di Antonio Girolamo nato dagli stessi.<sup>12</sup> In questo secondo atto il padre è indicato come « peruchier ». Nei registri dei morti, sempre di questa parrocchia, troviamo gli atti di morte di quattro figli di Francesco Vivaldi: Maria Natalina, di giorni 23 (21 gennaio 1745); Antonio, di anni 3 (1 luglio 1745); un altro Antonio di mesi 31 (14 novembre 1748); Maria di mesi 4 (24 novembre 1748).<sup>13</sup> Nei registri « Anagrafi » della popolazione di Venezia dell'anno 1811, esistenti nell'archivio storico del Comune, troviamo un « Giacomo Vivaldi, fu Francesco ed Elisabetta », fa il fruttivendolo, abita a san Marco in « calle Vallaressa », ha 76 anni d'età. Il 13 settembre 1756 aveva sposato, nella chiesa di sant'Antonio di Castello, Orsola Bonora, di Lucio « filacanevo »: sei loro figli vennero battezzati a san Pietro di Castello. Nell'atto di battesimo della primogenita il padre risulta essere « frutarol » (fruttivendolo).<sup>14</sup>

In aggiunta a questi figli di Giovanni Battista Vivaldi, si deve elencare anche quell'« Iseppo » di cui si interessarono altri, primo fra tutti il Gallo.<sup>15</sup>

Per completare l'elenco del Paul, vanno aggiunti nell'ordine:

- Iseppo (Giuseppe) Santo, nato il 4 aprile 1692, battezzato sempre nella parrocchia di san Giovanni in Bràgora il 12 aprile successivo. Morì il 30 gennaio 1696.
- Gierolima Michiella, nata il 12 settembre 1694, battezzata il 3 ottobre successivo, morta il 2 febbraio 1696.<sup>16</sup>
- Iseppo (Giuseppe) Caetano, nato l'11 aprile 1697, battezzato il 24 seguente, del quale abbiamo già detto nell'occasione della individuazione dell'abitazione di Antonio Vivaldi che mancava ancora all'appello (vedi *Informazioni e studi vivaldiani*, 1982, pp. 62 e 63).

### **b) La discendenza di Agostino Vivaldi, fratello di Giovanni Battista**

Il capostipite dei Vivaldi che ci interessano, è quell'Agostino che nel 1642 sposò a Brescia una non meglio precisata Margherita. Dopo la sua morte, avvenuta attorno al 1665, i figli superstiti, Agostino e Giovanni Battista, da Brescia si trasferirono a Venezia con la loro madre.

Abbiamo esaminato, per quanto ci è stato possibile riscontrare dai documenti, i dati relativi al ramo di Giovanni Battista, che di per sé è il ramo cadetto (ma, agli effetti di una migliore conoscenza di Antonio Vivaldi, è pur sempre il principale). Resta ora da vedere la discendenza di Agostino che, a quanto sappiamo, aveva dodici anni più di Giovanni Battista.

I dati già noti ci informano che nel 1676 Agostino Vivaldi abitava a san Martino, più precisamente ai « Forni », dove veniva preparato il pane biscottato per i navigli della Repubblica.<sup>17</sup>

Pare manchino i documenti attraverso i quali si possa conoscere con esattezza quando e come Agostino abbia cominciato a interessarsi di questa attività; nell'attesa che possa essere colmata la lacuna grazie ad altre fonti archivistiche, possiamo solo documentare la presenza di Agostino a Venezia.

Forse era già sposato quando approdò in questa città, prendendo dimora nella parrocchia dei santi Apostoli, dove troviamo, nell'ordine, registrati questi battesimi:

- Zuane Paulo, in data 26 giugno 1665;
- Camillo Francesco, in data 6 luglio 1766;
- Giacomo Camillo, in data 6 settembre 1667;
- Domenico Giacomo, in data 11 marzo 1670.<sup>18</sup>

La sposa si chiamava Nella Petternella, l'attività dello sposo, a quanto risulta dagli atti citati, era quella di « biavarol », commerciante al dettaglio di generi alimentari.

Dal 1671 si trovano registrati altri quattro battesimi di figli di Agostino, nella parrocchia di san Martino:

Camillo Agostino, il 19 novembre 1671;

Cecilia Agostina, il 16 gennaio 1673 (more veneto = 1674);

Vittoria Veneranda, il 4 luglio 1675;

Gerolamo Lodovico il 26 ottobre 1676.<sup>19</sup>

Degli ultimi tre, è madre una non meglio precisata Elena, della quale non siamo riusciti a conoscere né il cognome paterno, né la data ed il luogo di nascita. L'unica cosa comprovata è che viene indicata come legittima consorte di Agostino. Quando, come e dove sia morta la sua prima moglie non siamo riusciti ad appurare.

Di questi otto figli dello zio paterno del nostro Antonio, eccettuato il primogenito, al momento attuale non siamo in grado di fornire ulteriori dati. C'è da credere che il secondogenito non abbia avuto una lunga vita, se il quintogenito viene chiamato ancora Camillo.

La linea del primogenito si è estinta, agli effetti di diritti di successione, il 9 luglio 1788, con la morte dell'ultimo erede.

È noto che attualmente a Venezia vi sono due lapidi che ricordano Antonio Vivaldi: una sulla facciata della chiesa parrocchiale di san Giovanni in Bràgora, che ricorda il suo battesimo, il che, a rigore, non è esatto, in quanto il nostro fu battezzato in casa. Crediamo che i suoi genitori, già dal momento del loro matrimonio, abitassero in una delle case che si affacciano sul campo, tra la chiesa di san Giovanni in Bràgora e la calle che porta verso la riva degli Schiavoni. Fu portato in chiesa, come ricorda anche l'atto che si legge nei registri di battesimo di quella parrocchia, per le « cerimonie suppletive ».

L'altra lapide è sul fianco della chiesa della Pietà, per ricordare che il nostro sarebbe stato Maestro di concerti in quell'Ospedale per 35 anni; il che pure non è esatto, essendo durato l'incarico assai meno.<sup>20</sup>

Fino a circa cent'anni or sono, vi erano in Venezia due altre lapidi (del tutto eguali), che ricordavano un Vivaldi « ad aeternam rei memoriam », intendendo con il vocabolo « rei », non il genitivo di « res » (cosa), ma il genitivo di « reus » (reo, colpevole).

Delle due lapidi, ai nostri giorni, ne è rimasta solamente una, in luogo quanto mai patente e frequentato: e cioè nel breve corridoio che dal cortile del Palazzo Ducale porta direttamente sul molo. Teorica-

mente tutti i visitatori del Palazzo Ducale hanno avuto la possibilità (e l'hanno tuttora) di leggere questa lapide che dice:

MDCCLIII  
GIO: PAULO VIVALDI GIA CONTADOR ALL'  
OFFICIO DEL DACIO DEL VIN, E GASPARO  
SALVIONI GIA SCONTRO NELLO STESSO  
OFFICIO RESTARONO BANDITI COME  
MINISTRI INFEDELI, E COME REI DI  
GROSSISSIMO INTACCO DELLA CASSA  
DELL'OFFICIO DEL DACIO DEL VIN<sup>21</sup>

Giovanni Paolo, il primogenito di Agostino Vivaldi, in data 11 febbraio 1695 sposò Gerolama Bertivich, del quondam Bortolo « schiavon, patron di vascello ». Il matrimonio venne celebrato in casa dello zio della sposa, a san Pietro di Castello; il 24 successivo nella chiesa di san Giorgio Maggiore vennero impartite alla sposa le benedizioni nuziali.<sup>22</sup> Anche lo sposo risulta orfano di padre, del quale però non si conosce la data del decesso, avvenuto quindi antecedentemente al 24 gennaio 1695, quando furono fatte le pubblicazioni canoniche. A quell'epoca lo sposo abitava « sopra la riva appo sant'Anna », ed era « conduttur al datio del vin ».

Agostino Vivaldi, padre di Giovanni Paolo, all'epoca del battesimo della sestogenita, risulta « mercante di vino », pur essendo sempre interessato nella fabbricazione del « pan-biscotto »: la bambina infatti nacque « ai forni ». Anche gli ultimi due figli di Agostino nacquero « ai forni »: nei loro atti di battesimo si legge che Agostino, il loro padre, era mercante di vino.

Non crediamo desti meraviglia vedere che il primogenito, all'epoca del suo matrimonio, lavora nel ramo « vino », sia pure dall'altra parte del tavolo, cioè non come mercante, ma come addetto alla riscossione del dazio sul vino.

Conosciamo gli atti di battesimo di sei figli di Giovanni Paolo Vivaldi, nati a Venezia prima della sua condanna al bando, nell'ordine che segue:

- Agostino Maria, in data 29 febbraio 1696;<sup>23</sup>
- Bartolomeo Maria, in data 23 gennaio 1699;<sup>24</sup>
- Chiara Maria, in data 24 ottobre 1699;
- Rosa Alba, in data 9 novembre 1700;
- Domenica Maria, in data 21 dicembre 1701;
- Rosa Maria, in data 18 aprile 1703.

Già da prima del 19 dicembre 1703, quando venne pubblicata la sentenza di bando, Giovanni Paolo era praticamente sparito dalla circolazione a Venezia. In seguito a detta sentenza, il suo nome venne

registrato nelle « Raspe de condannati a non poter esercitare cariche pubbliche ». <sup>25</sup>

Dove abbia trascorso il resto della sua vita, e dove abbia chiuso i suoi giorni, non lo sappiamo. È probabile che la moglie, con i figli, lo abbia seguito « in esilio », almeno per qualche tempo, ma anche in questo caso non abbiamo alcun elemento certo. Come già suo padre, anche Giovanni Paolo aveva assunto precedentemente il ruolo di « partitante » nella fabbricazione del « pan-biscotto »: il secondogenito, e poi le altre quattro figlie, nacquero « ai forni ».

Non pare che i sei figli di Giovanni Paolo Vivaldi siano stati in qualche maniera danneggiati dalla condanna al bando inflitta a loro padre: il primogenito, Agostino, a quanto si legge nell'atto di battesimo di una sua figlia (forse l'ultimogenita), datato 27 luglio 1737, esercitava la professione di « causidico ». <sup>26</sup> Bartolomeo, il secondogenito, divenne sacerdote il 13 marzo 1728. <sup>27</sup> Nei *Notatori Gradenigo* viene ricordata la sua morte, avvenuta il 13 gennaio 1756. Don Bartolomeo viene definito « degno et onorato prete » della Collegiata di san Martino. <sup>28</sup>

Rosa Maria, l'ultimogenita, a quanto si può rilevare dai registri parrocchiali di san Martino, in data 29 ottobre 1735 <sup>29</sup> sposò il medico Giovanni Marcello, del quondam Marin, la cui famiglia era conosciuta come i « Marcello della Trinità ».

Da quanto si legge in un testamento di Antonio Bertivich, <sup>30</sup> fratello della moglie di Giovanni Paolo Vivaldi, datato 22 agosto 1759, erano ancora vive, a quell'epoca, due sorelle di Rosa Maria: Maria Chiara, che si era fatta religiosa, tra le Terziarie Domenicane di san Martin, e Rosa Alba, alle quali il testatore destina una determinata somma. Anche Domenica Maria, <sup>31</sup> a quanto pare, aveva scelta la via del convento, ma deve essere morta prima dello zio, che non la nomina nel testamento.

Abbiamo già ricordato che i Vivaldi discendenti da Giovanni Paolo si estinsero nel 1788: il primogenito di questo ramo, Agostino, il « causidico », nel 1724 divenne padre di Anastasio Antonio, che chiuse i suoi giorni in quel di Dolo (Venezia) appunto il 9 luglio 1788. <sup>32</sup> Non sappiamo dove sia nato quest'Anastasio. Dal testamento del Bertivich, il prozio paterno che lo indica sempre come « pronipote », sappiamo che era sacerdote, ed aveva anche il titolo di « dottore ». Non sappiamo quando e dove abbia ricevuto gli ordini sacri, certo non a Venezia, né sappiamo in quale ramo dello scibile si sia addottorato.

Dall'atto di morte apprendiamo che morì a 64 anni, di paralisi. È indicato, nello stesso atto, che venne sepolto nella chiesa parroc-

chiale « nell'arca Zebellin ». Proprio nel mezzo della navata, esiste ancora questa tomba. Il parroco del luogo riferì che nell'occasione di un recente rifacimento del pavimento della chiesa, la tomba venne aperta, e si trovarono nell'interno due cadaveri, vestiti da sacerdoti, ben conservati. È opinione corrente, a Dolo, che si tratti di due fratelli sacerdoti, della Famiglia Zebellin, che tutt'ora esiste in loco.

Agostino fu padre anche di Maria Angiola, che entrò in data 19 giugno 1738 nel convento delle Terziarie Domenicane di san Martin, emettendo la sua professione religiosa il 12 febbraio 1741.<sup>33</sup> Anche questa con tutta probabilità morì prima del prozio paterno, che non la nomina nel suo testamento.

Il Bertivich, nelle sue disposizioni testamentarie, aveva disposto che nel caso si fosse estinto anche il ramo maschile dei Marcello, le Domenicane di san Martin divenissero le eredi dei suoi beni immobili; ma questo non avvenne, perché intervenne una nuova legge del Maggior Consiglio, datata 20 settembre 1767, per la limitazione dei legati per « cause pie », in base alla quale venne cassata una disposizione di don Anastasio Antonio Vivaldi che aveva depositato nelle casse dello Stato una certa somma per l'istituzione di una mansioneria secondo le disposizioni testamentarie del Bertivich. Morto don Anastasio, Marin Marcello intentò causa contro il capitolo della chiesa parrocchiale di san Martino, avendo la meglio.<sup>34</sup>

Abbiamo già detto che i dati riferiti in questa nostra nota sono incompleti. Le lacune sono certamente colmabili con ricerche in altre direzioni, e fors'anche con più attento esame degli archivi dai quali abbiamo desunto le notizie riferite sopra.

In un rilievo anagrafico compiuto per ordine dei Magistrati della Sanità nell'anno 1671, troviamo ai santi Apostoli un Agostino Vivaldi, la cui famiglia era costituita da due sole persone: un uomo e una donna, presumibilmente marito e moglie. L'Agostino di cui abbiamo parlato sopra, a quell'epoca abitava a san Martino.<sup>35</sup>

In rilievi del 1761, ordinati dalla stessa magistratura, troviamo nella parrocchia di santa Maria Nova una Antonia Vivaldi, vedova, sola, della quale non sappiamo nulla di più.<sup>36</sup> A san Canciano viveva un Agostin Vivaldi, « curamer », con moglie e un figlio.<sup>37</sup> Ai santi Apostoli c'erano due famiglie Vivaldi: quella di Elisabetta vedova, forse la vedova di Francesco, che è formata da cinque persone: due bambini, un uomo, due donne.<sup>38</sup> L'altra famiglia è di Pasqualin Vivaldi, « sartor »: sono in sette: con il capo famiglia vi sono tre bambini e tre donne.<sup>39</sup>

Di questo Pasquale, conosciamo la paternità: era figlio del « quondam Girolamo », <sup>40</sup> da identificarsi, forse, con l'ultimo dei figli di Agostino, che era fratello del padre del nostro Vivaldi.

In altri discendenti di questo Pasquale, vediamo ripetersi nomi di battesimo in un certo senso tradizionali in casa Vivaldi, compreso ancora quello di Pasquale, che non abbiamo incontrato sopra, ma che tuttavia non è una novità in senso assoluto: il 23 gennaio 1673 moriva infatti a san Biagio di Vicenza padre Pasquale Vivaldi, da Verona, Definitore Provinciale dei Padri Minori Francescani.<sup>41</sup>

Ai nostri giorni, a quanto si può rilevare dalle guide telefoniche, i Vivaldi sono sparsi praticamente in tutta Italia. Forse nell'occasione del prossimo centenario vivaldiano potrà venire a qualcuno l'idea di promuovere una loro riunione in qualche città d'Italia. Nel frattempo chissà che non ci sia qualche « Vivaldi », desideroso di approfondire le proprie origini, che possa darci ulteriori indicazioni per il completamento dei dati surriferiti.

<sup>1</sup> I dati del Paul furono pubblicati in *Vivaldiana*, Centre International de documentation Antonio Vivaldi, Bruxelles 1969, p. 159.

<sup>2</sup> Vedi *Informazioni e studi vivaldiani*, 1982, p. 62.

<sup>3</sup> ARCHIVIO CURIA PATRIARCALE (in seguito useremo la sigla A.C.P.), *Matri-monia forensium*, Registro 1649-1651, cc. 556-559. Il 4 ottobre 1650 il Calicchio presentò alla Curia due testi per la prova del suo « stato libero »: un compaesano ed un sacerdote di Fasano, don Francesco Antonio Gilialus. Il Calicchio, prima di venire a Venezia, a quanto risulta dalle deposizioni prestate nell'occasione, era stato a Fasano per sei mesi « per far scuola », ed a Fasano c'era un certo don Francesco Rossi, non si capisce bene se fosse zio del teste o del nubendo. Nel registro della Curia di Venezia sono uniti due documenti: l'attestazione dello stato libero dello sposo rilasciata « dal sindaco ed eletti dell'università della terra di Pomàrico », datato 2 maggio 1650, e l'attestazione delle avvenute pubblicazioni canoniche per il matrimonio da contrarre, nella chiesa matrice di Pomàrico « senza opposizioni ».

<sup>4</sup> ARCHIVIO PARROCCHIALE (in seguito useremo la sigla A.P.) santa Maria del Rosario (Gesuati), Registri canonici della soppressa parrocchia di sant'Agnese, Matrimoni, Registro VI, c. 216.

<sup>5</sup> A.P. san Canciano, Registri canonici della soppressa parrocchia di Santa Maria Nova, Battesimi, Registro 1577-1770, (è a rubrica) lettera S, p. 704.

<sup>6</sup> Vedi *Informazioni... etc.*, 1982, p. 63 e note 9-11.

<sup>7</sup> ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (in seguito useremo la sigla A.S.V.), *Provveditori alle Pompe*, Busta 16, Fascicolo parrocchia san Salvador, rilievi del 1750. La « bottega » dei due fratelli era situata nella breve calle che dal Ponte del lupo (del lupo) conduce verso l'attuale teatro Goldoni. Poco oltre, nella Calle sant'Antonio, per un decennio abitò Antonio Vivaldi. All'epoca del rilievo i Mauro abitavano nella parrocchia di san Pantalon. Più tardi, a quanto ci informa il Dott. Michael Talbot (lettera 9 agosto 1982) a cui vanno i nostri ringraziamenti, abitavano nella parrocchia di sant'Agostino. Nei registri canonici di questa parrocchia non abbiamo alcuna traccia di loro o di loro discendenti. Dai registri parrocchiali di san Pantalon, (Morti 1741-1757, p. 233) apprendiamo che in data 27 novembre 1750 è stata sepolta una bambina di « Daniel Mauro copista di musica »; era nata il giorno precedente. Nello stesso documento è precisato che il Mauro abitava « in Crosera ». Da un atto di battesimo datato 21 marzo 1755 (Registro 1724-1766, p. 445) apprendiamo che la moglie di Daniele Mauro si

chiamava Angela. Da quanto si può rilevare da note di spese degli Ospedali (v. A.S.V., *Ospedali e Luoghi Pii*, Busta 919) vediamo che l'Ospedale dei santi Giovanni e Paolo, nel 1731 (20 luglio) ricompensò con Lire 6,10 Bernardino Aliprandi per dieci fogli copiati (13 soldi la pagina). Nel 1774 la tariffa è di soldi sedici ogni pagina (Ib.).

<sup>8</sup> R. GALLO, *Antonio Vivaldi il Prete Rosso*, in « Ateneo Veneto », CXXIX (1938), p. 168.

<sup>9</sup> A.P. santi Apostoli. Morti, Registro D (1749-1762), p. 293.

<sup>10</sup> Vedi *Informazioni...* etc., 1980, p. 45 e note 45 e 46.

<sup>11</sup> A.P. santi Apostoli, Morti, Registro D (1749-1762), p. 78.

<sup>12</sup> A.P. santi Apostoli, Battesimi, Registro 1742-1748, c. 48 verso e c. 73 verso.

<sup>13</sup> A.P. santi Apostoli, Morti, Registro C, (1737-1748), rispettivamente pp. 157, 169, 232 e 234.

<sup>14</sup> COMUNE DI VENEZIA, Registri « Anagrafi » 1811. A.P. san Pietro di Castello, Matrimoni, Registro 1753-1761, c. 91 verso. Al momento delle pubblicazioni matrimoniali (22 agosto 1756) lo sposo abitava ai santi Apostoli. Per il battesimo della primogenita vedi ib. Battesimi, Registro 1754-1760, c. 105.

<sup>15</sup> Vedi *Informazioni...* etc., 1982, pp. 61 e 62, e note 1, 4 e 8.

<sup>16</sup> A.P. san Giovanni in Bràgora, Battesimi 1692-1725, c. 18, e Registro Morti 1687-1709, in data 2 febbraio 1695, more veneto (= 1696). Degli altri due abbiamo già date le posizioni archivistiche in *Informazioni...* etc., 1982, pp. 62 e 63 e nota 8.

<sup>17</sup> Vedi *Informazioni...* etc., 1980, p. 33.

<sup>18</sup> A.P. santi Apostoli, Battesimi, Registro 1633-1673 rispettivamente a c. 204; 212; 222 verso; 243 verso. Nel primo atto di battesimo il cognome paterno è storpiato in Vivanti, ma nei successivi risulta chiaro. Omettendo per brevità la citazione integrale degli atti, notiamo solo che Agostino Vivaldi pare abbia avuta una particolare cura nella scelta dei padrini, che sono nell'ordine: « il Serenissimo Principe Harmast langravio di Assia »; « l'Illustrissimo Signor Ottavio Baron Tassis »; « il Colonnello Zuan Battista de Holin ».

<sup>19</sup> A.P. san Martino, Battesimi, Registro 1661-1715, ai numeri 802; 983; 1107; 1187. Anche qui, per il battesimo dei primi due figli, troviamo, come padrini, dei nomi illustri: « Clarissimo Signor Francesco Malipiero quondan Lorenzo »; « N. H. Zuanne Querini ».

<sup>20</sup> Per la documentazione circa le date degli incarichi del Vivaldi all'Ospedale della Pietà rimandiamo a quanto dicemmo in *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle « figlie del coro »*, in *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze 1980, pp. 106-107 e note 12-14.

<sup>21</sup> Per la sentenza di bando dello zio del Vivaldi, vedi A.S.V., *Consiglio dei Dieci criminal*, filza 126, in data 19 dicembre 1703. Il ricordo delle due lapidi è nel Codice Cicogna 2013, fasc. 6 e 6 bis (Iscrizioni nel Palazzo Ducale) al n. 28, ora nella Civica Biblioteca Correr. Il Cicogna annota che l'altra lapide era ancora visibile nella seconda metà del secolo scorso, sulla Riva del Vin, a Rialto, all'anagrafico 725, che è quasi di fronte a quella che è stata l'ultima abitazione del Vivaldi a Venezia, sull'altro lato del Canal Grande.

<sup>22</sup> A.P. san Pietro di Castello, Matrimoni, Registro 1687-1697, c. 172 verso.

<sup>23</sup> A.P. santa Maria Formosa, Registri canonici della soppressa parrocchia di san Lio, Battesimi, IV, al n. 310. Nella scelta del padrino pare che Giovanni Paolo abbia seguita l'orma paterna: per il suo primogenito intervenne il N.H. Giovanni Battista Toderini quondam Antonio.

<sup>24</sup> I battesimi degli altri figli di Giovanni Paolo Vivaldi sono tutti regi-

strati nella parrocchia di san Martino, vedi Registro 1661-1715 ai numeri 8051; 8100; 8187; 9073; 9171.

<sup>25</sup> A.S.V., *Avogaria de Comun*, Registro 3746 (1699-1787), a rubrica; nella prima facciata della lettera G (si seguiva l'ordine alfabetico dei nomi, non dei cognomi), è fatta la dovuta annotazione.

<sup>26</sup> A.P. san Pietro di Castello, Battesimi, Registro 1732-1737, c. 254. La bimba ebbe pochi giorni di vita. La madre si chiamava Elisabetta Costanza Castrucci. Fece da padrino il cognato, il dott. Giovanni Marcello. Morì il 5 agosto successivo, vedi *ib.* Morti, Registro 1736-1741, c. 46.

<sup>27</sup> Si è trattato di una « vocazione tardiva ». In data 1° luglio 1726 vennero escussi, come di regola, i testi per la prova che i genitori dell'aspirante al sacerdozio erano « persone da bene et onorate », e che il richiedente era « di buona vita, fama et costumi ». Furono sentiti la zia materna, ed il fratello della stessa, Antonio Bertivich « partitante della casa dei forni », che incontreremo ancora. Vedi A.C.P., *Legitimitatum*, Registro 1725-1734, c. 147. Per la sua ordinazione sacerdotale vedi *ibidem*, *Ordinandorum*, Registro 1727-1734, alla data (le pagine del registro non sono numerate).

<sup>28</sup> Dobbiamo la notizia al dott. Michael Talbot, che ringraziamo di cuore. Per il testo vedi CIVICA BIBLIOTECA CORRER, *Fondo Gradenigo*, 67, Notatorio 3°, c. 52 verso, ove la data viene indicata « more veneto » 1755.

<sup>29</sup> A.P. san Martino, Matrimoni, Registro 1735-1823, al n. 11.

<sup>30</sup> Crediamo sia il caso di raccogliere qualche notizia su quest'uomo morto a 90 anni, l'antivigilia di Natale dell'anno 1762 (v. A.P. san Martino, Morti, Registro 1759-1781 al n. 531), sulla cui pietra tombale in san Martino era scritto « D.O.M. / D. Antonio Bertivich morto sen giace / sepolto il corpo / qui riposa in pace / 1762 », (vedi CIVICA BIBLIOTECA CORRER, *Codice Cicogna*, 2012, iscrizioni parrocchia di san Martino, al n. 65). Nel 1726 (vedi nota 27) era « partitante alla casa dei forni » dove ancora abitava in data 13 luglio 1745, (vedi A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Busta 13, parrocchia san Martino) « con una sorella, un nipote e un pronipote » che sono i due sacerdoti don Bartolomeo e don Anastasio Antonio. In data 20 aprile 1750, abita invece in « Corte dell'Anzolo » sempre nella parrocchia di san Martino, in una casa di sua proprietà, « con una sorella e nipoti » (*ib.* *Provveditori alle Pompe*, Busta 16). La sorella morì il 5 febbraio 1757 a 95 anni d'età (v. A.P. san Martino, Morti, Registro 1743-1759 al n. 1649); un anno prima, come già si è detto, era morto don Bartolomeo (*ib.* al n. 1507). Nel 1761, un anno prima della sua morte, il Bertivich abitava da solo, nella sua casa, con un servitore (v. A.S.V., *Savi alla Sanità*, Anagrafi 1761, Busta 573, Castello, Parrocchia di san Martino, c. 61 verso). Per lo meno dal 1736 il Bertivich era iscritto al « Sovegno di Santa Cecilia », che aveva sede nella parrocchiale di san Martino, come « diletante », e rimase sempre iscritto a quel sodalizio, nei cui registri sono annotate le spese per le messe di suffragio che venivano celebrate per i confratelli defunti (v. A.S.V., *Scuole piccole*, Busta 273, Registro Contabilità 1737-1805). Nell'inventario di quanto si trovò nella sua abitazione, sono annotate « due spinette vecchie e rotte »: si trovavano in soffitta (*ib.* *Inquisitori alle Acque*, Busta 98, fasc. 90). Il suo testamento, in copia, è nell'A.P. san Martino, G 16.

<sup>31</sup> A.S.V., *Domenicane di san Martino*, Busta 1, « Registro delle determinazioni delle Madri del Terzo Ordine di san Domenico principiato il mese di luglio 1666 », a c. 29 verso, è data notizia della vestizione di Domenica Vivaldi; a c. 30 in data 18 maggio 1730 si parla della professione di Chiara Maria Vivaldi, la cui morte, avvenuta il 15 luglio 1782, è annotata nei registri della parrocchia di san Marco, Morti, Registro 1776-1811, c. 43, dove è detto che la defunta aveva 76 anni, il che non combacia con la data di nascita di Chiara Maria

(1699). Che sia da identificarsi con Domenica che nella professione religiosa abbia assunto il nome di Chiara Maria, la sorella forse morta ancora da bambina? Ma anche qui mancherebbero 5 anni. Nel testamento del Bertovich si parla di una suora Chiara Maria, domenicana, nipote del testatore. In un atto del notaio Cesare Antonio Zerbetti, che si trova nella stessa busta, in data 8 marzo 1764 la monaca Chiara Maria ricopriva l'incarico di Camerlenga. Il Prof. Lino Moretti, che ringraziamo di cuore, ci ha segnalato un atto del notaio Francesco Arduini (A.S.V., *Notarile, Atti*, Registro 258, c. 173 verso) in data 29 giugno 1740, nel quale compare « suor Maria Chiara Vivaldi ». Nel monastero di san Maffio di Mazzorbo c'era una conversa, suor Gioconda Vivaldi, che al secolo si chiamava Caterina, nata il 6 ottobre 1738. Vestì l'abito religioso il 25 aprile 1756. Potrebbe esser figlia di Francesco, ma non abbiamo dati certi. (Vedi A.S.V., *Monastero San Maffio di Mazzorbo*, Busta 19, Ruolo religiose professe, in data 1 luglio 1806, al numero 18 dell'elenco).

<sup>32</sup> A.P. san Rocco di Dolo (Venezia), Morti, Registro 1782-1826, al n. 37 dei defunti nell'anno 1788.

<sup>33</sup> A.S.V., *Domenicane di san Martino*, Busta 1, « Registro delle determinazioni etc. » c. 34 e c. 35 verso; questa volta è indicata anche la paternità della monaca « quondam Agostino »: è quindi la sorella di don Anastasio Antonio.

<sup>34</sup> Gli atti della causa sono in A.P. san Martino, G 16.

<sup>35</sup> CIVICA BIBLIOTECA CORRER, *Fondo Donà dalle Rose*, Busta 351. Non sono arrivati fino a noi gli atti relativi al sestiere di Castello, per la controprova sull'Agostino Vivaldi del quale abbiamo segnata la discendenza, ma non crediamo ci siano dubbi sui dati di fatto raccolti.

<sup>36</sup> A.S.V., *Provveditori alla Sanità*, Busta 573, Sestiere di Cannaregio, c. 182.

<sup>37</sup> Ib. c. 169 verso.

<sup>38</sup> Ib. c. 152 verso.

<sup>39</sup> Ib. c. 149.

<sup>40</sup> La sua paternità è rilevabile dall'atto di matrimonio (A.P. santi Apostoli, Matrimoni, Registro anni 1667-1756, c. 388 verso) celebrato il 12 maggio 1754 con Anna Maria Costa quondam Antonio. Morì l'8 maggio 1791 (ib. Morti, Registro G, p. 124).

<sup>41</sup> U. VICENTINI O.F.M., *Necrologio dei Frati Minori della Provincia Veneta di sant'Antonio da Padova*, Venezia, 1954, in data 23 gennaio. Tra il clero diocesano di Verona alla fine del 1600 c'era un certo don Alessandro Vivaldi di cui si parla in un atto notarile dell'11 gennaio 1701, del quale il Prof. Lino Moretti, che ringraziamo di cuore, ci diede copia. È una questione giudiziaria tra gli eredi del sacerdote e il N.H. Alvise quarto Mocenigo, Procuratore di san Marco, vedi A.S.V., *Notarile, Atti*, notaio Raffaele Todeschini, protocollo 1700, cc. 125 verso e 126, in data 11 gennaio 1700 more veneto.

A) DISCENDENZA DI AGOSTINO VIVALDI,  
ZIO PATERNO DI ANTONIO LUCIO

Agostino  
n. Brescia 1643  
sposa Nella  
Petternella  
che muore tra  
1671-1672  
sposa Elena  
nel 1672  
alimentarista  
partitante forni  
mercante vino  
† ante 1694

Zuanne Paulo  
n. 26-6-1665  
b. 26-6-1665<sup>4</sup>  
sposa Girolama  
Bertovich  
11-2-1695<sup>7</sup>  
cassier dazio vino  
partitante forni  
† tra 1728 e 1735

Camillo Francesco  
n. 3-7-1666  
b. 6-7-1666<sup>4</sup>

Giacomo Camillo  
n. 21-8-1667  
b. 6-9-1667<sup>4</sup>

Domenico Giacomo  
n. 8-3-1670  
b. 11-3-1670<sup>4</sup>

Camillo Agostino  
n. 12-9-1671  
b. 19-11-1671<sup>12</sup>

Cecilia Agostina  
n. 11-1-1674  
b. 16-1-1674<sup>12</sup>

Vittoria Veneranda  
n. 17-5-1675  
b. 4-7-1675<sup>12</sup>

Girolamo Lodovico  
n. 6-10-1676  
b. 26-10-1676<sup>12</sup>

Agostino Maria  
n. 23-2-1696  
b. 29-2-1696<sup>18</sup>  
sposa Elisabetta  
Castrucci (?)  
causidico  
† ante 19-6-1738

Bartolomeo Maria  
n. 12-10-1698  
b. 23-1-1699<sup>12</sup>  
sacerdote  
13-3-1728  
† 13-1-1756<sup>12</sup>

Chiara Maria  
n. 22-10-1699  
b. 24-10-1699<sup>12</sup> (in  
casa)  
cerim. suppletive  
10-2-1700  
† 15-7-1782<sup>8</sup>  
monaca terziaria  
domenicane  
s. Martin

Rosa Alba  
n. 18-10-1700  
b. 9-11-1700<sup>12</sup>

Domenica Maria  
n. 4-12-1701  
b. 21-12-1701<sup>12</sup>  
monaca domen. (?)

Rosa Maria  
n. 15-4-1703  
b. 18-4-1703<sup>12</sup>  
sposa G.B. Marcello  
29-10-1735<sup>12</sup>

Anastasio Antonio  
n. 1724 (?)  
sacerdote  
dottore  
† 9-7-1788<sup>13</sup>

Maria Angiola  
n. (?)  
prof. rel. 12-2-1741  
† (?)

Teresa Maria  
n. 27-7-1737  
b. 27-7-1737  
† 5-8-1737<sup>7</sup>

Marin  
n. 29-7-1737  
b. 3-8-1737<sup>14</sup>

B) DISCENDENZA DI GIOVANNI BATTISTA VIVALDI, PADRE DI ANTONIO LUCIO  
I dati in corsivo sono quelli già resi noti dal Paul.

Antonio Lucio  
n. 4-3-1678  
b. 6-5-1678<sup>1</sup>  
† Vienna 28-7-1741

Margherita  
Gabriella  
n. 18-7-1680  
b. 7-10-1680<sup>1</sup>

Cecilia Maria  
n. 11-1-1683  
b. 25-1-1683<sup>1</sup>  
sposa Giovanni  
Antonio Mauro  
13-3-1713<sup>3</sup>

Bonaventura  
Tommaso  
n. 7-3-1685  
b. 18-3-1685<sup>1</sup>  
sposa .....  
post 24-11-1718

Giovanni Battista  
n. Brescia 1655  
sposa Camilla  
Caliccio  
11-6-1676<sup>1</sup>  
† 14-5-1736<sup>2</sup>  
violinista

Pietro  
n. 18-9-1715  
b. 6-10-1715<sup>3</sup>  
*copista musica*

Daniele  
n. 14-9-1717  
b. 26-9-1715<sup>5</sup>  
sposa Angela .....  
ante 1750  
(copista musica)

Anna Maria  
n. 26-11-1750  
b. 26-11 1750  
+ 27-7-1750<sup>6</sup>  
Marina M. Cecilia  
n. 15-3-1755  
b. 15-3-1755<sup>6</sup>  
cer. suppl.  
21-3-1755

Zanetta Anna  
n. 1-11-1687  
b. 17-11-1687<sup>1</sup>  
† 2-2-1762<sup>4</sup>

Francesco Gaetano  
n. 9-1-1690  
b. 14-1-1690<sup>1</sup>  
sposa Elisabetta  
.....  
† 26-9-1752<sup>4</sup>  
barbieri

Giuseppe Santo  
n. 4-4-1692  
b. 12-4-1692  
† 30-1-1696<sup>1</sup>

Gerolama Michela  
n. 12-9-1694  
b. 3-10-1694  
† 2-2-1696<sup>1</sup>

Giuseppe Gaetano  
n. 11-4-1697  
b. 24-4-1697<sup>1</sup>

Carlo  
n. 26-12-1731  
b. 30-12-1731<sup>2</sup>  
copista musica

Giacomo  
n. 1735 (?)  
sposa Orsola Bonora  
13-9-1756<sup>7</sup>  
fruttivendolo

Antonio  
n. 1742 (?)  
† 1-7-1745<sup>4</sup>

Maria Natalina  
n. 30-12-1744  
† 21-1-1745<sup>4</sup>

Antonio  
n. 1746 (?)  
† 14-11-1748<sup>4</sup>

Maria Valentina  
n. 15-7-1748  
b. 22-7-1748  
† 24-11-1748<sup>4</sup>

Antonio Girolamo  
n. 23-6-1751  
b. 1-8-1751<sup>4</sup>

sposa Pasqua Bidin  
8-2-1778<sup>8</sup> che  
† 12-4-1795<sup>10</sup>  
sposa Valentina  
Aita  
22-4-1798<sup>11</sup>

Anna Maria  
n. 1758<sup>7</sup> † 1841<sup>8</sup>

Giovanna Caterina  
n. 1761<sup>7</sup> † 1797<sup>7</sup>

Teresa Girolama  
n. 1763<sup>7</sup> † 1839<sup>8</sup>

Maria  
n. 1763<sup>7</sup> † 1810<sup>7</sup>

Maria Veronica  
n. 1767<sup>7</sup>

Francesco Fortunato  
n. 1769<sup>7</sup>

C) RAMO MATERNO DI ANTONIO LUCIO VIVALDI

*Calicchio Camillo*  
 n. Pomarico  
 (Matera) 1628  
*sposa Giovannina*  
*Temporini*  
 12-10-1650<sup>15</sup>  
 † ante giugno 1676

Salvatore  
 n. 24-9-1651  
 b. 2-10-1651<sup>16</sup>

*Camilla*  
 n. 1655  
*sposa G.B. Vivaldi*  
 11-6-1676<sup>1</sup>  
 † 6-5-1728<sup>17</sup>

<sup>1</sup> Registri canonici di san Giovanni in Bràgora.

<sup>2</sup> Registri canonici di san Salvador.

<sup>3</sup> Registri canonici di san Provolo ora nell'archivio parrocchiale di san Zaccaria.

<sup>4</sup> Registri canonici di santi Apostoli.

<sup>5</sup> Registri canonici di san Giovanni Novo ora nell'archivio parrocchiale di san Zaccaria.

<sup>6</sup> Registri canonici di san Pantalon.

<sup>7</sup> Registri canonici di san Pietro di Castello.

<sup>8</sup> Registri canonici di san Marco ora presso l'archivio della Curia Patriarcale.

<sup>9</sup> Registri canonici di san Canciano.

<sup>10</sup> Registri canonici di santa Sofia ora nell'archivio parrocchiale di san Felice.

<sup>11</sup> Registri canonici di san Felice.

<sup>12</sup> Registri canonici di san Martino.

<sup>13</sup> Registri canonici di San Rocco a Dolo (Prov. di Venezia, Diocesi di Padova).

<sup>14</sup> Registri canonici di santa Ternita ora nell'archivio parrocchiale di san Francesco della Vigna.

<sup>15</sup> Registri canonici di sant'Agnesa ora nell'archivio parrocchiale di santa Maria del Rosario, vulgo Gesuati.

<sup>16</sup> Registri canonici di santa Maria Nuova ora nell'archivio parrocchiale di san Canciano.

<sup>17</sup> Registri canonici di santa Marina ora nell'archivio parrocchiale di santa Maria Formosa.

<sup>18</sup> Registri canonici di san Lio ora nell'archivio parrocchiale di santa Maria Formosa.

Crediamo doveroso un ringraziamento ai Rev.mi Signori Parroci che ci hanno permesso di consultare gli archivi parrocchiali a volte anche in orari desueti.

## Vivaldi and the Vivaldis

Newly-discovered documents from the Archivio di Stato di Venezia, the Archivio storico della Curia Patriarcale di Venezia, the various Venetian Parish Archives and other of the city's libraries are used to supplement biographical data already furnished by Paul regarding the descendants of Giovanni Battista Vivaldi (1655-1736), father of Antonio. A further branch of the Vivaldi family tree, that of Giovanni Battista's elder brother Agostino (1643-before 1694), is also investigated. Descendants are traced through four generations of the family, to the death of Agostino's great-grandson Anastasio Antonio in 1788. Genealogical charts are provided.

The principal additions to the Vivaldi family biography concern:

1. Giovanni Battista's wife, her parents and her brother: a number of hitherto unknown dates and places of birth, baptism, marriage and death.
2. Giovanni Battista's nine children: missing dates and places of birth, baptism, marriage and death. The existence of three of these children was, until recently, unknown.
3. Giovanni Battista's nine grandchildren: missing dates and places of birth, baptism, marriage and death; information on their respective professional activities, including that of Daniele, second son of Cecilia Maria Vivaldi, who, like his elder brother Paolo, was a music copyist.
4. Giovanni Battista's eight great-grandchildren: dates and places of birth, baptism and death.
5. Agostino Vivaldi, his two wives (of which the first, Nella Petterella, died in 1671 or 1672) and their eight children: dates and places of birth, baptism and marriage; professional activities. Information on the exile from Venice in 1703 of the first-born, Zuanne Paulo, on account of "a most serious cash deficit in the wine revenue office" where he was employed.
6. Agostino's six grandchildren (the children of Zuanne Paulo): dates and places of birth, baptism, marriage and death; professional activities. It appears that the prospects of the children were in no way damaged by the exile of their father.
7. Agostino's three grandchildren: dates and places of birth, baptism and death (many of them uncertain); professional activities.

*(Summary by David Bryant)*

# Nouvelles informations sur la discographie Vivaldi

78 tours

aux soins de Roger-Claude Travers

Depuis la parution en 1982 dans le dernier Bulletin *Informazioni e Studi vivaldiani* de la discographie Vivaldi 78 tours, des précisions concernant certains enregistrements signalés et la mention de plusieurs disques non répertoriés nous ont été apportées par quelques musicologues discophiles. Je tiens à remercier en particulier le Dr. Harrison Ryker (Hong Kong), à l'origine de la plupart des corrections, et le Dr. Demoulin (Bruxelles), pour certaines précisions concernant essentiellement les sources des oeuvres jouées.

## I. ADDENDA A LA DISCOGRAPHIE (disques précédemment non répertoriés)

- V/10      Concerto per violino Opus III n° 6  
R. Chémet (violino) e pianoforte  
HMV DB 761 (3? f/30cm)  
§ = trascrizione Nachéz  
& = Cf. 1924(c.)/1
- V/11      Concerto per 2 violini Opus III n° 11  
N.B.C. Orchestra, A. Toscanini (dir.)  
RCA?  
& = enregistré à Noël 1937. Enregistrement  
réédité en LP: Cf. 1982/C7
- V/12      Concerto per violino Opus XII n° 1  
A. Gertler (violino), Hungarian State Orchestra,  
Vaszy (dir.)  
QUALITON MK 1556/7 (4f/30cm)
- V/13      Concerto per violino Opus XII n° 1  
Sh. Suzuki (violino), S. Suzuki (pianoforte)  
COLUMBIA japonese AK 497/9 (?f/30cm)  
§ = trascrizione Nachéz, 1912 (Schott n° 901 e  
1223)

- V/14 Sonata per violino Opus II n° 2  
 J.C. Figueroa (violino), M. Figueroa (pianoforte)  
 VICTOR 4551 (2f/25cm)  
 § = trascrizione David, 1872 (Breitkopf & Härtel)
- V/15 Sonata per violino Opus II n° 2  
 C. Herman (violino) e pianoforte  
 PATHE 9540 / PATHE 9643 (2f/30cm)  
 § = trascrizione David, 1872 (Breitkopf & Härtel)
- V/16 Concerto per oboe e violino RV548/FXII, 16  
 L. Brain (oboe), W. Roberts (violino), Goldsbrough  
 Orchestra, A. Goldsbrough (dir.)  
 HMS 68 (U.K.) (?f/30cm)  
 & = enregistré vers 1953

## II. PRECISIONS ET CORRECTIONS

- 1924(c.)/1 probablement = Opus III n° 6
- 1926/1 probablement = Opus III n° 6; E. Hobday (piano-  
 forte)
- 1932(c.)/5 date rectifiée d'enregistrement = 1945/1
- 1932(c.)/6 date rectifiée d'enregistrement = 1942/7
- 1934/2 avec accompagnement de piano (Cf. Discopaedia of the  
 Violin 1889-1971, J. Creighton, 1974)
- 1936/2 Apparemment une gravure complète de l'oeuvre (Disco-  
 paedia).  
 nouvelle référence = POLYDOR 540002
- 1936/6 3. mouvement, Pastorale, seulement.  
 nouvelle référence = ODEON 123921
- 1938/1 nouvelle référence = COLUMBIA J5367/8
- 1938/2 F. Hellmann e L. Zimmermann (violini). § = le 3.  
 mouvement est une transcription du finale du Concerto  
 pour clavecin de Bach BWV 979

- 1942/6 nouvelle référence = CETRA CC 2217/8
- 1948/1 § = version Le Cène, au lieu de la transcription Molinari
- 1950/5 § = version Einstein (Eulenburg n° 758), au lieu de la version Ricordi
- 1951/2 (6f/25cm) au lieu de (6f/30cm)
- V/1 ajouter: C. Sachs (dir.)
- V/2 probablement = Opus III n° 8 (Discopaedia)

## Discographie Vivaldi n° 4 - 1982 *aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1982 au 31 décembre 1982 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: 1982/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.

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. NOUVEAUTES PARUES EN 1982

- 1982/1      Concerti per violino Opus XI n° 2 e RV 340/FI, 141;  
Sinfonie per archi RV 140/FXI, 29 e RV 149/FXI, 40;  
Concerto per archi RV 152/FXI, 27  
Musici Accademici, D. Mijajev (dir.)  
ALPHA DB 279
- 1982/2      Concerto per violino e oboe RV 548/FXII, 16  
R. Parrot (oboe), A. Stryck (violino), Ensemble de  
Chambre de Paris, A. Boulfroy (dir.)  
ARC EN CIEL 30.1159  
(+ J.S. Bach, Albinoni)
- 1982/3\*     *Gloria* RV 588 e RV 589  
L. Russel e P. Kwella (soprano), A. Williams (mezzo),  
K. Bowen (tenore), Coro St-John's College Cambridge,  
The Wren Orchestra, G. Guest (dir.)  
ARGO ZRDL 1006
- 1982/4\*     Cantata per soprano RV 651; Cantata per contralto  
RV 684/684a; Motetti per soprano RV 623, RV 626 e  
RV 631  
N. Anfuso (soprano e contralto), Insieme da Camera  
Fiorentino, E. Sciarra (dir.)  
ARION ARN 238.032
- 1982/5      Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
C. Steele-Perkins (tromba), G. Gifford (organo)  
ASV ACM 2021  
(+ Händel, Daquin, Telemann, Albinoni)
- 1982/6      Concerto per flauto dolce RV 440/FVI, 7; Concerto per  
flautino RV 444/FVI, 5  
R. Harvey (flauto), London Vivaldi Orchestra,  
M. Huggett (dir.)  
ASV ALH 914  
(+ Sammartini, A. Scarlatti)
- 1982/7      Concerto per 2 violini Opus III n° 8  
I. Stern e P. Zukerman (violini), St-Paul Chamber Or-  
chestra, P. Zukerman (dir.)  
CBS D 37.278  
(+ J.S. Bach)

- 1982/8      Concerto per liuto RV 93/FXII, 15  
 J. Williams (chitarra), L. Pearson (clavicembalo)  
 CBS 37.791  
 (+ Lauro, Clare, Tarrega, J.S. Bach, Lennon, Barrios,  
 Brower, Yocoh, Mac Cartney)
- 1982/9      Cantata per contralto RV 672 (1. aria)  
 F. von Stade (soprano), M. Katz (pianoforte)  
 CBS D 37.231  
 (+ Durante, A. Scarlatti, B. Marcello, Rossini, Ravel,  
 Canteloube, Copland, Hundley, Thomson)
- 1982/10     Concerto per archi RV 159/FXI, 1  
 Cantilena, A. Shepherd (dir.)  
 CHANDOS ABRD 1069  
 (+ Händel, Pachelbel, Telemann, Pezel, J.S. Bach,  
 Muffat, Pepusch)
- 1982/11\*    Concerti per fagotto RV 472/FVIII, 17; RV 480/FVIII,  
 14; RV 498/XVIII, 2; RV 504/FVIII, 36  
 R. Thomson (fagotto), London Mozart Players,  
 P. Ledger (dir.)  
 CHANDOS ABR 1057
- 1982/12     *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
 J. Laredo (violino e dir.), Scottish Chamber Orchestra  
 COUNTOUR CLASSIC CC 7575
- 1982/13     Sonate per violoncello RV 40/FXIV, 5; RV 41/FXIV,  
 2; RV 43/FXIV, 3; RV 45/FXIV, 4; RV 46/FXIV, 6;  
 RV 47/FXIV, 1  
 P. Müller (violoncello), K. Preis (clavicembalo)  
 DA CAMERA SM 93717
- 1982/14\*    *Le Quattro Stagioni* (manoscritti di Manchester)  
 RV 269/FI, 22; RV 315/FI, 23; RV 293/FI, 24;  
 RV 297/FI, 25  
 S. Standage (violino), The English Concert, T. Pinnock  
 (dir.)  
 DG 2534.003
- 1982/15     Concerto per 2 violini Opus III n° 5  
 I. Fiamminghi, R. Werthen (violini), Orchestra Belga

Editions Discographiques Concours Musical Reine Elisabeth 1980.009

(+ Bottesini, Boccherini, Rossini, Paganini)

- 1982/16\* Sonate per violoncello RV 40/FXIV, 5; RV 44/FXIV, 7; RV 45/FXIV, 4; RV 46/FXIV, 6  
W. Möller (violoncello), L. Scheifes (2. violoncello),  
B. van Asperen (organo e clavicembalo)  
EMI/VSM 1C 067.43219
- 1982/17\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
P. Toso (violino), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO NUM 75.054
- 1982/18 Concerto per 2 corni RV 539/FX, 2; Concerto per  
2 trombe RV 537/FIX, 1; Concerto per fagotto RV 484/  
FVIII, 6; Concerto per liuto RV 93/FXII, 15; Concer-  
to per 2 violini e 2 violoncelli RV 564/FIV, 4  
G. Touvron, S. Boisson (trombe), J. Magnardi, A. Both  
(corni), M. Allard (fagotto), J. Hübscher (liuto), I  
Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO NUM 75.009
- 1982/19\* *Il Pastor Fido* Opus XIII  
H. Schillenberger (oboe), D. Geringas (violoncello),  
K. Stoll (contrabbasso), E. Krapp (clavicembalo)  
EURODISC 203 388-425
- 1982/20 Concerto per oboe RV 453/FVII, 10; Concerto per violi-  
no e oboe RV 548/FXII, 16; Sonata Opus XIII n° 6;  
Sonata Opus II n° 4; Sonata RV 40/FXIV, 5 (2. e 3.  
movimento) e Concerto Opus VII n° 1 (3. movimento):  
trascrizioni per tromba e archi  
G. Touvron (tromba), Festival Strings Lucerne,  
R. Baumgartner (dir.)  
EURODISC 203.677
- 1982/21\* Sonate per violino RV 2/FXIII, 11; RV 6/FXIII, 14;  
RV 25/FXIII, 13; RV 29/FXIII, 12  
D. Stepner (violino), L. Jeppesen (viola da gamba),  
J. Gibbons (clavicembalo): « Boston Museum Trio »  
HARMONIA MUNDI HMB 1088

- 1982/22 Concerti per flauto Opus X (integrale)  
L. Kovacs (flauto traverso), Orchestra da Camera  
Franz Liszt, J. Rolla (dir.)  
HUNGARONTON SXLP 12.281
- 1982/23 Sonata per 2 violini *La Follia* Opus I n° 12  
C. Bianchini e E. Gatti (violini), R. Gini (viola da  
gamba, L. Alvini (clavicembalo)  
ITALIA 70.083  
(+ Riccio, Picchi, Castello, Legrenzi, Caldara,  
G. Gabrieli)
- 1982/24 Concerti per archi RV 158/FXI, 4; RV 129/FXI, 10;  
RV 151/FXI, 11; RV 127/FXI, 19; Sinfonie per archi  
RV 134/FXI, 13; RV 149/FXI, 40; Concerto per oboe  
Opus VIII n° 9  
P. Arden (oboe), Vivaldi Chamber Ensemble,  
W. Boughton (dir.)  
MERIDIAN E 4577 053
- 1982/25\* *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
P. Carmirelli (violino), I Musici  
PHILIPS 6514.275
- 1982/26\* Concerti per oboe RV 446/FVII, 20; RV 452/FVII, 17;  
Opus VIII n° 9; Concerto per oboe e fagotto RV 545/  
FXII, 36  
H. Thunemann (fagotto), H. Holliger (oboe),  
I Musici  
PHILIPS 6514.167
- 1982/27 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; Concerto per 2  
corni RV 539/FX, 1  
C. Steele-Perkins, E. Hobarts (trombe), G. Carr, J. Pi-  
neguy (corni), Orchestra of Rosslyn Hill,  
J. Stobart (dir.)  
PHOENIX DGS 1011  
(+ Telemann)
- 1982/28 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
La Famille Bardon  
PIERRE VERANY 8821 PV
- 1982/29 Concerto da Camera RV 108/FXII, 11

H.M. Linde (flauto dolce), H. Hoever, J. Kupsky (violini), E.E. Muller (clavicembalo), M. Jappe (violoncello)  
SAGA 5483 / CHRISTOPHORUS SCGLX 73 777  
(+ A. Scarlatti, Frescobaldi, Albinoni, Ziani, Matteis, Gasparini, Pugnani)

1982/30 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4  
J. Silverstein (violino), Boston Symphony Orchestra,  
S. Ozawa (dir.)  
TELARC DG - 10 070

1982/31\* (II) *Farnace* RV 711  
S. Johnson (Farnace), E. Bonazzi (Berenice), J. Zornig  
(Tamiri), D. Collins (Pompeo), B. Fairaday (Selinda),  
d'A. Fortunato (Gilade), Clarion Music Society Orchestra,  
N. Jenkins (dir.)  
VOCE (3d.) 57

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

1982/C1 *Le Quattro Stagioni* Opus VIII n° 1-4; Concerto per 4 violini Opus III n° 10; Concerto per violino Opus IV n° 1; Concerto per 2 corni RV 539/FX, 2; Concerto per 2 oboi RV 535/FVII, 9; Concerto per fagotto RV 498/FVIII, 2; Concerto per flauto dolce RV 441/FVI, 11; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; *Gloria* RV 589  
Solisti, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Choir of King's College Cambridge, N. Marriner e P. Ledger (dir.)  
ARGO D240D3 / DECCA D 24003 /  
BARCLAY 596.002 (3d.)

1982/C2 Concerto per flauto dolce RV 441/FVI, 11; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4  
W. Bennett (flauto traverso e piccolo), Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (dir.)  
ARGO ZK 82 / BARCLAY 590.013  
(+ J.S. Bach)

1982/C3 Concerti per violino Opus III n° 3 e 6; Opus VI (in-

tegrale); Concerto per 2 violini Opus III n° 11; Concerto per 4 violini Opus III n° 10; Concerto per molti stromenti RV 556/FXII, 14; Concerto per viola d'amore RV 394/FII, 2; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7; Sonata a 4 *al Santo Sepolcro* RV 130/FXVI, 2; *Stabat Mater* RV 621; *Introduzioni* RV 638, RV 641

A. Heynis (contralto), Solisti, Orchestra dell'Angelicum di Milano, B. Giuranna, A. Zedda e B. Martinotti (dir.); I Solisti di Milano, A. Ephrikian (dir.)

ARS NOVA (4d.) C4S/1545

1982/C4 Concerto per violino Opus III n° 9 (1. movimento)  
J. Luis Garcia (violino), English Chamber Orchestra,  
R. Leppard (dir.)

CBS D 37.215

(+ Charpentier, Pachelbel, J.S. Bach, Händel, Gluck,  
A. Marcello)

1982/C5 Concerto per flauto Opus X n° 3; Concerto per violino  
RV 271/FI, 127; Concerto per oboe RV 461/ FVII, 5;  
Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2

S. Gazzelloni (flauto), H. Holliger (oboe), F. Ayo (violino), G. del Vescovo, T. Ruta (mandolini)

I Musici

ENCYCLOPEDIA ALPHA n° 23 « Les Grands Maîtres  
de la Musique »

1982/C6 Concerto per 4 violini Opus III n° 10; Concerto per 2  
trombe RV 537/FIX, 1

M. Laird, I. Wilson (trombe), Academy of Ancient  
Music, C. Hogwood (dir. e clavicembalo)

OISEAU-LYRE KDSLC 594 / BARCLAY 595.056

1982/C7 Concerto per 2 violini Opus III n° 11

N.B.C. Orchestra, A. Toscanini (dir.)

RCA DA 9008

(+ Dvorak, Rossini)

### III. PRECISIONS

- 1980/17 : nouvelle référence = EMI/VSM C 059-03.707  
1981/9 : référence = CBS 36.692  
1981/10 : nouvelle référence = CBS 60.021  
1981/17 : référence = DENON OX 7161  
1981/26 : référence = ERATO 9227  
1981/29 : nouveau couplage (oeuvres de Vivaldi uniquement) =  
OISEAU-LYRE DSLO 604 / BARCLAY 595.084  
1981/40 : nouvelles références = BARCLAY 595.057 (2d.) /  
DECCA 635.588 EK (2d.)

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

Si l'on admet que la production discographique vivaldienne suit des cycles, tous les dix ans environ, on pourrait considérer 1982 comme l'aube d'une nouvelle ère, où les chefs de file ne s'appellent plus Ephrikian, qui vient de nous quitter, Fasano ou I Musici (1er cycle), Scimone, Corboz ou Negri (2ème cycle), mais Pinnock et Hogwood, sans compter de nombreux jeunes talents prometteurs, qui n'hésitent pas à explorer à leur tour le répertoire vivaldien le plus varié, des *Quattro Stagioni* à la Musique Sacrée, Profane ou Da Camera, quitte à bouleverser une discographie que l'on croyait solidement établie, et pour longtemps. L'ère des instruments d'époque, qu'on le veuille ou non, est installée.

C'est ainsi que 1982 a vu l'apparition d'une splendide version des *Quattro Stagioni* (1982/14), saluée dans un référendum par les mélomanes français, comme l'un des quatre meilleurs disques de l'année, tous compositeurs confondus! Elle est signée Trevor Pinnock, dirigeant The English Concert. Le travail musicologique est considérable. Partitions imprimées délaissées au profit des sources manuscrites de Manchester, jetant à l'oubli l'illogisme de certaines altérations, avec un équilibre tout neuf entre divers épisodes solistes et les tutti. Lecture parfaite, aussi, respectant les tempos (et même l'allegro assai

du début de *l'Autunno*). De même, compréhension idéale des innovations vivaldiennes, comme la distribution stéréophonique entre les premiers et seconds violons se répétant sans cesse. Basse continue remarquable, enfin, mêlant orgue, clavecin et théorbe au gré des passages, sans oublier un bon soliste, laissant à l'ornementation bien conduite sa juste place: l'embellissement sans la déformation des phrases mélodiques.

Une nouvelle gravure des *Stagioni* per Scimone (1982/17) et par I Musici (1982/25) reste aussi un évènement, même si ce sont respectivement leur 4ème version à l'un et l'autre. Scimone garde sa patte, certes, et irritera toujours les allergiques des saveurs sucrées, des nuances suaves, des brusques changements de tempi à l'intérieur d'un mouvement. Seule fantaisie inattendue du disque: l'attaque de *l'Inverno*, où le frémissement transi des archets fera jaser plus d'un puriste. Dans l'ensemble, pourtant, les violons sont excellents, les basses enfin profondes et équilibrées, et le continuo bien fait au clavecin et à l'orgue, ainsi qu'au théorbe. Piero Toso gagne en sagesse dans son ornementation du mouvement lent de *l'Estate*, qui perd ses accents brahmsiens de la version précédente. Quant à I Musici, ils ont travaillé le descriptif de la partition, peaufiné les détails, gagné en vigueur, avec une Pina Carmirelli qui surpasse presque toujours en qualités expressives Felix Ayo et sa version légendaire de 1959. Une très bonne version. Encore I Musici, avec le 4ème et dernier disque de leur intégrale des concerti pour hautbois (1982/26) avec les concerti de Lund et Uppsala, découverts par Ryom et éminemment douteux, l'Opus VIII n° 9, joué jusqu'alors au violon dans leur intégrale des Opus, et le concerto pour hautbois et basson, rarement enregistré (Martinotti, Santi, Münchinger pour les plus récents), qui trouve ici sa référence. Seul le concerto douteux (et incomplet?) de Wiesenthoid RV 459 ne figure pas dans l'intégrale, et reste pour l'instant inédit.

Dernier disque marquant de concerti (1982/11), l'enregistrement de quatre pages pour basson par un virtuose très moyen, R. Thomson, accompagné par les excellents London Mozart Players, qui propose le premier enregistrement, à ma connaissance, du RV 504/FVIII, 36, composition de routine aussi médiocre que bien des concerti pour le même instrument. Les autres concerti ne trouvent pas cependant meilleur serviteur qu'ici, hormis peut-être le RV 472/FVIII, 17, par Allard accompagné par Scimone.

La Musique Da Camera est cette année à l'honneur, avec trois disques. Un *Pastor Fido* Opus XIII (1982/19), intégralement confié au hautbois soliste, ce qui contribue à créer une unité au recueil sty-

listiquement disparate. Un hautboïste exceptionnel, Hansjörg Schillenberg, allie le moelleux du hautbois allemand à la finesse de son rival français dans une sonorité pleine et chaleureuse. La basse continue est remarquable, aussi, avec un cello obligé qui possède l'instinct inné de la pulsation vivaldienne euphorisante. Peut-être la meilleure version.

Second disque, consacré aux sonates pour violoncelle, dont trois reprennent les dernières oeuvres du recueil *Le Clerc* (n° 4, 5 et 6), et la dernière, la Sonate en la mineur de Naples, copie autographe RV 44/FXIV, 7 (1982/16). La basse continue comprend le violoncelle, plus le clavecin (RV 45 et 47) ou l'orgue positif (RV 40 et 44), cette dernière solution semblant moins bien venue, le violoncelle baroque ayant sa sonorité un peu noyée par les notes longues du clavier. L'instrument de Wouter Möller, un J.F. Celonius, est de belle facture, mais l'interprétation n'atteint jamais la hauteur d'inspiration de Paul Tortelier dans le recueil *Le Clerc*.

Nouveauté plus intéressante, quatre Sonates « à Pisendel » par un remarquable trio anglo-saxon sur instruments anciens, qui donne une vision diamétralement opposée à celle de Gulli (ARCOPHON) (1982/21). Il n'y a pas ici d'instant sublime, comme savait les distiller Gulli dans les mouvements lents, sur son Stradivarius ayant appartenu à Franz von Vecsey. L'interprétation est cependant plus équilibrée, plus homogène d'un mouvement à l'autre avec le « Boston Museum Trio ». Seule manque la RV 19/FXIII, 47 pour que l'intégrale soit complète.

Seule parution de Musique Sacrée cette année, une bonne version des deux *Gloria* RV 588 et 589, le premier étant donné sans son introduction spécifique RV 639 (1982/3). Le chœur est inimaginable dans la tradition vénitienne, car composé exclusivement d'hommes (basses, ténors et contre-ténors) et d'enfants mâles (sopranistes). Guest utilise ingénieusement les timbres curieusement colorés des contre-ténors pour mettre en relief les particularités harmoniques des parties médianes, minimisées jusqu'alors par les autres chefs. Les « *Et in terra Pax* », et le « *Domine Filii ungenite* » du RV 588 gagnent en plénitude, en espace, en grandeur. Une version à connaître, malgré une diction anglaise du latin assez insupportable pour une oreille italienne ou française.

La Musique Profane est servie cette année par une gravure assez révolutionnaire (1982/4) suscitée par le Centro Studi Rinascimento Musicale d'Artimino, animé par le Professore Annibale Gianuario, qui entend redonner vie aux techniques de chant de haute virtuosité, existant à l'époque de Vivaldi. L'interprète, Nella Anfuso, se prête à la reconstitution avec une voix d'une agilité étonnante, réalise une

performance en venant à bout de périlleux épisodes d'acrobatie vocale de haute volée, bien peu agréable à l'oreille hélas! Si l'on exigeait des interprètes de Vivaldi de tels exercices, il est en tout cas improbable qu'Anna Girò, pour qui Vivaldi a tant composé, en ait jamais réussi aucun. Goldoni nous a laissé par écrit un aperçu de ses possibilités bien limitées en ce qui concerne l'agilité et le souffle. Ce document étonnant, car cette gravure est un véritable document, présente aux musicologues vivaldiens une sérieuse base de réflexion sur les techniques de virtuosité des chanteurs vivaldiens. Esthétiquement, ma réaction première est un rejet pur et simple. Musicologiquement, cette impulsion spontanée doit être infirmée, ou confirmée par des arguments à puiser dans les sources vivaldiennes. C'est un travail auquel les spécialistes de la voix chez Vivaldi devraient s'atteler dès maintenant, en collaboration avec l'organisme pré-cité. Une petite remarque concernant les sources: les oeuvres sont réalisées à partir du manuscrit original de Turin, avec juxtaposition des deux versions de l'air « Ah ch'infelice » pour la Cantate RV 684/684a; l'air en tempo Andante molto est une première au disque.

Ultime enregistrement proposé dans cette sélection, mais non le moindre, l'opéra (*Il Farnace* (1982/31), dans la gravure pirate réalisée à partir des retransmissions radiophoniques de la représentation du 1er novembre 1978 au Alice Tully Hall (Lincoln Center, New York), sous la direction de Newell Jenkins. Voir à ce propos les *Informazioni e Studi Vivaldiani* n° 2 (1981), p. 109. La version enregistrée est un arrangement des versions de 1727 et 1739, par Newell Jenkins. Les récitatifs « secco » ont été entièrement bouleversés, et ne suivent pas l'ordre des manuscrits originaux. De plus, des extraits d'autres opéras ont été insérés dans la partition: l'introduction du 3ème acte et la musique guerrière viennent de *L'Incoronazione di Dario* (1717), et l'introduction de l'acte II et le chœur final sont extraits d'*Il Giustino* (1724). Une restitution digne de *L'Olimpiade* de 1939! Musicologiquement douteux, cet enregistrement a pourtant le mérite d'offrir un assortiment d'airs fort beaux, dignes des meilleurs moments d'opéras déjà connus. A titre de document, ce *Farnace* ne peut être ignoré.

## Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982 (Parte seconda)

a cura di Luigi Lera e Fabio Zanzotto

G. CORTI, *Il Teatro La Pergola di Firenze e la stagione d'opera per il Carnevale 1726-1727: lettere di Luca Casimiro Degli Albizzi a Vivaldi, Porpora ed altri*, « Rivista Italiana di Musicologia », XV, 1980, pp. 182-188.

L'articolo di Gino Corti ricostruisce le vicende del contratto per l'opera *Ipermestra*, rappresentata a Firenze nel 1727 al Teatro La Pergola, attraverso la lettura del carteggio tenuto dall'impresario marchese Luca Casimiro degli Albizzi; inizialmente scartato a favore del Porpora per aver richiesto un compenso troppo alto, Vivaldi accettò l'incarico con un premio ridotto dopo il rifiuto definitivo di quest'ultimo.

La corrispondenza, di cui possediamo solo le copie in partenza da Firenze, durò dal luglio a tutto l'agosto del 1726; tramite missive parallele dirette agli interpreti e ad altre personalità riceviamo notizia dell'inizio delle prove nell'inverno dello stesso anno.

Oltre al marchese degli Albizzi stesso, giustamente elogiato per la sua attività di impresario, l'articolo menziona la composizione della compagnia e la prima opera in programma nella stessa stagione, il *Nerone* di Giuseppe Bencini.

Interessante è l'ultima lettera della serie, testimonianza dei buoni rapporti rimasti tra l'Albizzi e Vivaldi: datata 28 marzo 1727, è la promessa di invio a Venezia di una certa quantità di seta pregiata, in risposta ad una richiesta del Maestro.

L.L.

*Händel in Italia*, a cura di G. Morelli, Venezia 1981.

Il volumetto curato da Giovanni Morelli per il 3° Festival Vivaldi tenta di fornire, in una prospettiva che va ben oltre la singola manifestazione, un contributo allo studio della figura del Maestro veneziano in rapporto al contesto europeo. Nell'intenzione di restituire all'immagine dell'Autore un ruolo centrale e progressivo è stato scelto di affidare buona parte del programma del Festival alle musiche di Händel scritte nel periodo di soggiorno in Italia, tra il 1706 e il 1710.

Questo viaggio, che portò il giovane compositore sassone a toccare i centri più significativi di produzione culturale, da Roma a Firenze, da Venezia a Napoli, viene a cadere negli anni della formazione artistica di Vivaldi. Proprio il primo saggio a firma di Reinhard Strom (*Il viaggio italiano di Haendel come esperienza europea*) è incentrato oltre che sull'analisi della consuetudine cara a molti Tedeschi di « varcare le Alpi » anche sulle molteplici esperienze compiute da Händel nella penisola incominciando dall'incontro con Steffani e Scarlatti. « Di ostica lettura ma molto stimolante » il successivo contributo di Giovanni Morelli (*Monsù Endel, servitore di due padroni* con sottotitolo chiarificatore *Per una nuova « giustificazione » dell'arte allegorica*) che evidenzia nel libretto dell'*Aci, Galatea e Polifemo* la tipologia della favola storico-politica. Segue l'intervento di Thomas Walker (*I sensi in chiave*) dove viene analizzato il modo di interpretare il significato dei suoni al tempo di Vivaldi e di Händel secondo termini non specificatamente musicali. A chiusura Michael Talbot (*Le Sonate « di Manchester », un ritrovamento vivaldiano*) racconta come casualmente riuscì nella fortunata scoperta di queste *Suonate à Violino solo* e ne ricostruisce con interessanti sfumature la « storia », ovvero i passaggi da un collezionista ad un altro fino all'acquisto da parte della « Central Library ».

F.Z.

*Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs. Bach-Studien* 6, a cura di Peter Ahnsehl, Karl Heller e Hans-Joachim Schulze, Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1981.

La rivista tedesca *Bach-Studien* pubblica nel suo sesto numero due studi riguardanti lo stile vivaldiano; stimolante il primo, nel quale Hans Grüß tenta un difficile parallelo tra sintassi linguistica e forma musicale paragonando gli incisi melodici ad unità semantiche. Il metodo è valido nei limiti della chiarezza della forma nelle opere del veneziano; essa costituisce la condizione base per la loro comprensibilità, nello spazio esiguo che si crea tra l'opera individuale e lo schema in base al quale è costruita. Nell'ambito di un genere, ogni opera, intesa come opera di attesa, esiste grazie ad una struttura prodotta dallo sviluppo di una serie di caratteristiche: viene ad essere caratterizzata da un alto grado di obbligatorietà, elemento necessario per la comunicazione di contenuti musicali. La struttura vivaldiana è dunque molto chiara ed agile: sa modificarsi senza perdere le sue peculiarità, sostenuta da un fraseggio sempre ampio ed elegante, e mantenere sempre intatta la sua intelligibilità.

Il secondo articolo è opera di Rudolf Pečman, e si sofferma sulla figura di Jan Dismas Zelenka (1679-1745), musicista di Dresda; sono menzionate le ragioni dell'orientamento italianizzante del suo gusto, i rapporti con Fux, Hasse, Lotti e Scarlatti, le visite a Venezia ed i possibili incontri con Vivaldi. In questo contesto appaiono motivate le somiglianze stilistiche dei suoi Concerti con quelli del maestro italiano, in particolare l'ampiezza del tema e le funzioni armoniche dello stesso. Dalla tradizione contrappuntistica germanica discendono invece le differenze di trattamento della melodia, che il maestro tedesco giunge a modificare più radicalmente nel corso dello sviluppo. Altri influssi dello stile italiano di quegli anni si notano in Zelenka come in Bach; ad esempio la combinazione dei colori acustici, lo sviluppo della cadenza finale (virtuosistica per Vivaldi, coralmemente timbrica per Zelenka), la funzionalità dell'armonia. Sono lezioni che l'autore dei *Concerti Brandeburghesi* non tarderà a fare sue, innestandole con successo sul tronco polifonico della sua patria musicale.

L.L.

ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727-1738*, Ann Arbor, UMI Research Press 1981. Due volumi.

Lo studio di Eric Cross sull'ultima produzione operistica di Vivaldi vuole uscire da determinati schemi e stereotipi che spesso hanno viziato o addirittura deformato i risultati dell'indagine. Evita, infatti, fastidiosi e debordanti paragoni con i concerti tentando di restituire l'agognata autonomia interpretativa a questo genere vocale non sempre amato da chi sostiene « che un'ugola non è un manico di violino » (Tartini). E forse per fugare ogni dubbio sulla versatilità vivaldiana, l'argomento principe del libro viene introdotto da una lunga panoramica sul contesto veneziano, incominciando dalla situazione politica della città, ovvero la storia di un declino. Di seguito Cross accenna ai problemi che riguardano la convivenza dell'opera e della commedia per poi passare in rassegna i teatri di laguna, da quello di S. Cassiano al S. Angelo caro a Vivaldi. Era quindi d'obbligo, trattando in precedenza le convenzioni dell'opera seria, una sezione per *Il teatro alla moda* pamphlet di Benedetto Marcello, pubblicato anonimo nel 1721. È la protesta contro la retorica traboccante e il trionfo del virtuosismo canoro, che si fregia di nomi illustri talvolta dissimulati da ingegnosi anagrammi. Esaurite le molteplici digressioni Cross inizia la carrellata completa delle opere teatrali, da *Ottone in villa* a *Feraspe* secondo i manoscritti di Torino che, insieme a sei arie da *Ercole su'l Termodonte* della Bibliothèque du Conservatoire National de Musique

di Parigi, formano la base dello studio. Poi lo studioso indugia ad analizzare nel dettaglio l'ultima produzione di Vivaldi per dedicare a *Griselda* un intero capitolo finale, in relazione all'adattamento del libretto di Zenò. Completa il volume principale un secondo che contiene esempi musicali e una lista d'incipit dei pezzi trattati.

F.Z.

R.C. TRAVERS, *La maladie de Vivaldi*, Poitiers, Association Vivaldi de Poitiers 1982.

Stampata in 150 esemplari da parte dell'Association Vivaldi de Poitiers, *La maladie de Vivaldi* è la pubblicazione della tesi di laurea del Dr. Roger-Claude Travers; l'oggetto è un argomento singolare anche per un medico, la stesura della cartella clinica di un paziente vissuto alla distanza di più di due secoli. In effetti, anche se sulla questione non può essere ancora fatta una luce definitiva, nonostante le ombre, i dubbi e le giuste riserve sulla sua sincerità, appare fuori discussione il fatto che Vivaldi era seriamente affetto da un male polmonare cronico. Il Dr. Travers si propone di mettere a fuoco la sua esatta natura e descrivere il peso che poteva comportare nella vita di un veneziano del XVIII secolo: basata sull'analisi dell'unico documento autentico a nostra disposizione, una lettera del 16 novembre 1737 dove il Prete Rosso confida al marchese Bentivoglio di Ferrara i disagi e le sofferenze causate dalla sua « strettezza di petto », la trattazione ripercorre dunque tutta la biografia vivaldiana cercando elementi importanti nella definizione della patologia: le circostanze della nascita (il battesimo immediato a causa del « pericolo di vita » del neonato), gli studi seminari, i tre anni di servizio sacerdotale completo, fino al trascorrere dell'età adulta e dell'anzianità. Rigorosamente impostata sul piano medico, condotta con serietà ed obiettività « clinica », la discussione chiama in causa per un confronto con i dati raccolti tutte le possibili affezioni polmonari e bronchiali, fino a dichiarare come più probabile l'ipotesi che il compositore soffrisse di asma: una constatazione che permette di riguardare tutta l'esistenza di Vivaldi da una nuova ed originale inquadratura. L'influenza della malattia appare infatti evidente in ogni lato della personalità del compositore, nella formazione del carattere, nella scelta degli istituti ove studiare, nella rinuncia alla celebrazione della Messa (la famosa leggenda romantica dell'altare abbandonato per inseguire un'idea musicale), nel quadro delle residenze, degli spostamenti abituali e dell'esistenza quotidiana e domestica degli ultimi decenni della sua vita, tra il lavoro allo scrittoio e l'affettuosa assistenza di Anna Girò; lo stile chiaro e sobrio

del Dr. Travers illustra con efficacia ogni aspetto interessante della vita del « paziente ».

Da ultimo, in chiusura, un'ampia appendice che comprende una serie di analisi psicologiche, psicosomatiche e grafologiche del soggetto unite ad altri studi collaterali; in definitiva, un ritratto di Vivaldi senza dubbio valido ed originale.

L.L.

*L'Invenzione del Gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco, a cura di G. Morelli, Milano, Ricordi 1982 (Ex libris del Festival Vivaldi, 1).*

Di altissima levatura è la raccolta di studi presentati in occasione del 4° Festival Vivaldi dalla Fondazione G. Cini di Venezia. Ben pochi sono i cicli di concerti che hanno, o hanno avuto, l'onore di un programma così intelligentemente scelto, orientato e commentato; le presentazioni delle singole serate, che aprono il volume, sono tutte autentici gioielli di completezza e chiarezza in campo critico.

L'opera è imperniata sulla definizione dell'ambiente culturale italiano tra il XVII ed il XVIII secolo; è frutto del contributo di vari studiosi, come Giovanni Morelli (curatore dell'intero lavoro), Vincenzo Ferrari, Franco Piperno, Fabio Zanzotto, Sylvie Mamy, Franco Carlo Ricci, Eleanor Selfridge-Field, Manlio Brusatin, Pietro Weiss, Massimo Gemin.

Una prima serie di studi riguarda la Roma di Corelli, spaziando liberamente dalla descrizione della figura di Alessandra Cristina di Svezia e di Vincenzo Gravina, con la nascita dell'ideologia arcadica, fino alla posizione del Maestro da Fusignano in seno a quella cultura, al rinnovamento artistico e musicale da lui promosso, alla sua fortuna presso i contemporanei ed i posteri; prospetta nuove ipotesi sugli aspetti fonici e timbrici della sua orchestra, delinea episodi interessanti e casi notevoli di epigonismo, assieme a resoconti di scandalose mistificazioni da parte di compositori e stampatori senza scrupoli. L'eco dell'attività di Corelli è così rilevato e descritto nel suo diffondersi per l'Europa e nel suo rimanere vivo nel tempo, fino all'Inghilterra e alla Francia. E dalla Francia, spente le polemiche, riunificate da Couperin le distanze stilistiche dalla scuola di Lully, la scena ritorna a Roma sulle ali delle traduzioni dei drammi di Racine; un quadro ampio ed apertissimo, che giunge a comprendere resoconti di feste, banchetti in onore dei potenti, politica, costume, idee artistiche, iconografie, fino alle teorie del gusto elaborate dal pittore Anton Raphael Mengs.

Il trapasso dal XVII al XVIII secolo coglie invece Venezia in piena « crisi di identità », con una « caduta vertiginosa della credibilità sulla scena internazionale »; gli articoli della seconda parte si soffermano sulle cause del fenomeno, cercando di comprendere e motivare gli umori, i rovesci, le illusioni e le scelte finali di una Repubblica che preferisce chiudere gli occhi sulla propria realtà e trasformarsi in un teatro vivente, mercato e tribunale del Gusto internazionale.

Il Teatro dell'Opera è naturalmente il luogo privilegiato della finzione; visto attraverso gli articoli dei primitivi giornali dell'epoca, motivato dalle scelte del suo pubblico, analizzato nella poesia dei suoi autori, parodiato dalle satire rivolte ai suoi attori comici, esso costituisce il polo d'attrazione attorno a cui ruota tutta una macchina scenica che sconfinava nella vita di ogni giorno. Una macchina che la Repubblica, costretta dalle troppe sconfitte militari ad una « neutralità disarmata », mette in moto per ogni ospite illustre di passaggio: come nel 1739-40, in occasione della visita di Federico Cristiano erede al trono di Polonia. Assistiamo così allo sforzo di tutta una città per dare una certa immagine di sé; è un inganno ordito con cura, cui partecipano tutti i settori della cultura e dell'arte fino a coinvolgere nomi come Goldoni e Tiepolo. Alla fine, però, anche in questa finzione teatrale, è l'imbrogliatore a rimanere beffato: partito l'ospite, resta solo la dolorosa constatazione che tutte le speranze sono state vane. Più che alla politica estera, il giovane principe si è dimostrato infatti interessato ai pastelli di Rosalba Carriera e alla musica di Vivaldi.

L.L.

## In ricordo di Angelo Ephrikian

Il 31 ottobre 1982 è morto Angelo Ephrikian, direttore d'orchestra, compositore, revisore di opere musicali di Autori italiani del Sei-Settecento. Nel 1947 contribuì in maniera determinante alla nascita dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Di Vivaldi curò la pubblicazione di una trentina di opere strumentali e sacre e, sempre nel 1947, fece conoscere per la prima volta, alla guida dell'Orchestra della Scuola Veneziana, le musiche vivaldiane che nuovamente vedevano la luce dopo tre secoli di oblio.

L'Istituto Vivaldi lo ricorda con affetto e riconoscenza.

## In memoriam Angelo Ephrikian

On 30th October 1982 the death occurred of Angelo Ephrikian, the conductor, composer and editor of works by Italian composers of the 17th and 18th centuries. In 1947 he played a decisive role in the foundation of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi. He edited for publication some thirty instrumental and sacred vocal works by Vivaldi and in the same year, 1947, made known for the first time, through his direction of the Orchestra della Scuola Veneziana, those compositions of Vivaldi that were seeing the light once again after three centuries of oblivion.

The Istituto Vivaldi remembers him with affection and gratitude.

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| Maurizio Grattoni, <i>Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli</i>  | 3   |
| <i>A Vivaldi Discovery at Cividale del Friuli</i>  | 19  |
| Maria Grazia Pensa, <i>La felicità delle Lettere, ossia l'edizione veneziana della « Drammaturgia » di Leone Allacci</i> | 21  |
| <i>The Venetian Edition of Leone Allacci's Drammaturgia</i>  | 39  |
| Karl Heller, <i>Ueber die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis</i>                        | 41  |
| <i>Sul rapporto tra alcuni concerti e sinfonie di Vivaldi</i>  | 60  |
| Klaus Hortschansky, <i>Arientexte Metastasios in Vivaldis Opern</i>  | 61  |
| <i>Arie metastasiane nelle opere di Vivaldi</i>  | 75  |
| Reinhard Wiesend, <i>Die Arie « Già si sa ch'un empio sei »: von Vivaldi oder von Galuppi?</i>                           | 76  |
| <i>L'aria « Già si sa ch'un empio sei »: di Vivaldi o di Galuppi?</i>  | 81  |
| Gastone Vio, <i>Antoino Vivaldi e i Vivaldi</i>  | 82  |
| <i>Vivaldi and the Vivaldis</i>  | 97  |
| Nouvelles informations sur la discographie Vivaldi 78 tours (R.C. Travers)   | 98  |
| Discographie Vivaldi n. 4 - 1982 (R.C. Travers)  | 101 |
| Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte seconda (L. Lera e F. Zanzotto)               | 112 |
| In ricordo di Angelo Ephrikian/ <i>In memoriam Angelo Ephrikian</i>  | 118 |