

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO ANNUALE
DELL'ISTITUTO
ITALIANO
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI

5

1984

RICORDI

INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA
FONDAZIONE
GIORGIO CINI**

5

1984

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 WALKER.

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

Direttore del Bollettino « Informazioni e Studi vivaldiani »: ANTONIO FANNA.

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.

© 1984 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

Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli

Maurizio Grattoni

Lo studio di alcuni archivi friulani ha restituito una piccola serie di copie manoscritte di lavori vivaldiani, parte conosciuti, parte sconosciuti o sinora presenti soltanto in fonti incomplete. Il nucleo più ricco è conservato nell'Archivio Capitolare di Cividale del Friuli, un archivio che pur presentando una netta prevalenza di lavori ecclesiastici, e ciò ovviamente per le finalità stesse che portarono alla sua costituzione nel corso dei secoli, possiede anche una cospicua raccolta di musiche profane, gran parte manoscritte, appartenenti ad un arco di tempo che va dai primi decenni del '600 al nostro secolo. Altri manoscritti vivaldiani si trovano conservati nell'Archivio di Stato di Udine, precisamente nell'Archivio del Teatro Sociale di Udine e nell'Archivio dei conti Caimo.

La presenza dei manoscritti in questi due ultimi archivi è inquadrata in una lunghissima vertenza che vede protagonisti il conte Giovanni Battista Fullini, prestatore al Teatro Sociale di numerosi spartiti, il conte Eusebio Caimo, presidente all'esercizio del Teatro stesso e un certo signor Polani, che, tramite il Caimo, ebbe in prestito alcuni libri del Fullini, tardando a restituirli.

Archivio Capitolare di Cividale del Friuli'

Il nucleo principale è costituito da numerosi manoscritti e stampe cronologicamente inseriti tra la metà del '500 e il nostro secolo,² che vede molto ben rappresentati autori locali, organisti e maestri di cappella nel duomo cittadino. Non mancano anche nomi più illustri, soprattutto nella ricca raccolta di mottetti, tra i quali spicca con una certa ricorrenza il Galuppi.

L'interesse maggiore dell'Archivio consiste però nel fondo di musiche profane,³ formato da manoscritti e stampe compresi tra il '600 e il '900, in massima parte arie operistiche del '700 di ambiente veneziano ma anche numerosi lavori strumentali, qualcuno in unicum. Tale raccolta si deve alle ricche donazioni effettuate in diverse epoche da famiglie patrizie locali, tra le quali i de Claricini, i Fullini, i Pontotti, come si apprende dalle numerose firme di appartenenza sui fascicoli.

L'esame degli organici strumentali di alcuni brani ci suggerisce la presenza, nella Cividale del '700, di un nutrito gruppo di nobili dilettanti. Infatti, mentre per alcune composizioni con grande organico esiste unicamente la partitura, (denunciando, quindi, un acquisto

fatto per puro studio), per molte altre di minor apparato (ossia più fattibili) esistono partitura e parti e spesso soltanto le parti, il più delle volte arricchite da numerosi segni di espressione che sanciscono il loro avvenuto uso pratico.

Molti manoscritti, comunque, affluirono nell'Archivio grazie all'interesse per il melodramma del suo tempo di don Pietro Alessandro Pavona (Palmanova, Udine, 1728 - Manzano, Udine, 1786), organista e, dal 1755 alla morte, maestro di cappella nel duomo di Cividale, che fu allievo di Bartolomeo Cordans (Venezia, 1700 ca. - Udine, 1757), maestro di cappella nel duomo di Udine.⁴ Il Cordans giunse in Friuli proveniente da interessanti esperienze come compositore di melodrammi a Venezia, esperienze che lo portarono a lavorare nei maggiori teatri della Dominante, a contatto con i nomi più « alla moda ».

Si capisce, quindi, come abbia avuto influenza determinante sull'allievo Pavona. E in effetti, scorrendo i manoscritti cividalesi, si nota un'assoluta predominanza del repertorio melodrammatico settecentesco veneziano: nomi come Albinoni, Galuppi, Perez, Latilla, Lapis e così via.

Tra i lavori strumentali, Vivaldi è rappresentato con quattro manoscritti, opera di copisti settecenteschi: il concerto per due violini, archi e basso continuo in *La Maggiore Op. 3 n. 5, F I, 175 / RV 519*, il concerto per violino, archi e basso continuo in *Re Maggiore F I, 138 / RV 208* con una lunghissima cadenza per il terzo movimento in unicum, composta probabilmente dallo stesso Vivaldi per il cividalese conte Leonardo Giorgio Pontotti,⁵ la sonata per violino e basso continuo in *Do Maggiore F XIII, 8 / RV 3*, la sonata in do minore per violino e basso continuo *F XIII, 61 / RV 7a*, della quale si conosceva fino ad ora un'unica copia, ma priva del basso e con il terzo movimento diverso, conservata a Graz.⁶

Quest'ultimo manoscritto risulta smembrato tra l'Archivio Cividalese (c.l.) e l'Archivio Caimo conservato presso l'Archivio di Stato di Udine (cc. 2-3). Al ritrovamento delle due carte udinesi, sono state determinanti fortunate ricerche presso l'Archivio Fullini, sempre conservato presso l'Archivio di Stato di Udine, che hanno permesso di rintracciare una corrispondenza risalente agli anni 1795-1796 tra il conte Giovanni Battista (Gio.Batta) Fullini e il conte Eusebio Caimo, all'epoca presidente del Teatro Sociale di Udine. Si può far luce su una lunga vicenda, che ci informa dell'appartenenza della sonata vivaldiana al fondo Fullini giunto per donazione nell'Archivio Capitolare cividalese, assieme ad altri manoscritti, alcuni dei quali recanti la firma di appartenenza *Gio.Batta Fullini*.

Archivio di Stato di Udine

Archivio del Teatro Sociale di Udine

Archivio Caimo

L'Archivio musicale del Teatro Sociale di Udine consiste in alcuni cartolari contenenti manoscritti e stampe, attualmente in fase di schedatura, risalenti per la quasi totalità alla seconda metà del secolo XIX. Si tratta di spartiti d'opera, di arie da camera e di qualche raro pezzo strumentale. Stupisce trovare solo materiale relativamente recente in un archivio che dovrebbe risalire al 1775, anno di fondazione del Teatro. Ciò forse si spiega con il fatto che, al suo nascere, il Teatro Sociale organizzava soprattutto commedie, riservando i rari spettacoli musicali e operistici al carnevale. Infatti, leggendo l'« Estesa regolativa dei Capitoli per la direzione del nuovo Teatro in Udine », ⁷ si apprende (Capitolo X): « Circa a un qualche regalo da farsi agli impressari oltre agli utili della porta, scagni, bottega di caffè e bettolino, non potranno li signori presidenti oltrepassare la summa di ducati 15 da lire 6 soldi 4 per le commedie e di zecchini numero 30 nel carnevale per l'opera, ».

Nonostante tutto, vi sono anche alcuni manoscritti settecenteschi, provenienti dalla biblioteca dei conti Fullini, la cui presenza in questo archivio viene qui di seguito spiegata. La stessa complicata vicenda ha determinato anche l'esistenza nell'archivio familiare dei conti Caimo di un prezioso frammento che completa una sonata in do minore di Vivaldi.

Nel 1795, l'Amministrazione del Teatro decide di rivolgersi ad un « nobile dilettante » di musica per avere in prestito alcuni spartiti, forse in vista di qualche rappresentazione, forse per farli copiare; questi è il conte Giovanni Battista Fullini, quello stesso che si ritrova con una certa frequenza esaminando i manoscritti conservati nell'Archivio Capitolare di Cividale, essendo la sua firma di appartenenza abbastanza ricorrente.⁸

La richiesta, effettuata forse tramite il conte Marzio di Toppo,⁹ viene formalizzata dal conte Eusebio Caimo, uno dei presidenti. E così ringrazia il Caimo il gentile prestatore:¹⁰

All'Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo
il Nobile Signor Conte Gio.Batta Fullini

Udine

Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Così confermo a Vostra Signoria Illustrissima l'arrivo delle cassette di musiche che la vostra benignità ha concesso per certo tempo per uso e commodo del nostro Teatro. Non mancarò, come vi disse già il Conte Toppo, di far in breve così che tutto il deposito torni presso la Biblioteca vostra. Con piena e riverente stima mi confermo

Di Vostra Signoria Illustrissima

Udine 10 maggio 1795

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Eusebio Caimo

Dopo neppure due mesi, il puntualissimo conte Caimo pensò di restituire gli spartiti al Fullini, trattenendosi però alcuni perché richiesti da un certo signor Polani:

All'Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo
il Nobile Signor Conte Gio.Batta Fullini

Udine

Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Il Conte Toppo già vi dichiarò lo stato intorno alle musiche vostre così che oggi vi rispedisco a mezzo del Conte Antonini gran parte delli libri.

Trattengo alcuni richiesti dal Signor Polani per suo studio, ossia:

Suonate 12 di varij Auttori per il Traversier

Suonate 12 del Vivaldi à Violin Solo

Minuetto à 3

Suonata à Solo

Divertimento 3^o à 3

Suonate per cembalo di varij Auttori

Cantata à voce sola del Galluppi.

Le sudette musiche saranno in consegna, s'a voi piace, del Signor Polani per due o tre mesi. Restando in avvenire sempre obbligato verso la vostra persona per il favor grande fatto al nostro Teatro, mi confermo

Di Vostra Signoria Illustrissima

Udine 8 luglio 1795

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Eusebio Caimo

Dovettero però passare diversi mesi senza che il Polani si facesse vivo, così che Gio.Batta Fullini si decise a reclamare, presso il solito

conte di Toppo, che fungeva evidentemente da trait-d'union tra questo ed Eusebio Caimo, rappresentante del Teatro e moralmente garante della « prestanza ». Abbiamo infatti la risposta del Caimo:

All'Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo
il Nobile Signor Conte Gio.Batta Fullini

Udine

Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dietro riscontro avuto con il Conte Toppo, sento che Vostra Signoria Illustrissima si lagna meco per il tanto tempo trascorso da che il Signor Polani ebbe per sue pratiche alcune delle musiche a suo tempo date da Vostra Signoria Illustrissima in deposito al nostro Teatro.

Sarà mia cura protestare presso il sudetto Signor Polani, al fine che si decida a compiere la restituzione della prestanza. Con piena stima mi confermo

Di Vostra Signoria Illustrissima

Udine 20 dicembre 1795

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Eusebio Caimo

Dopo circa sei mesi, il Polani si decide a restituire una parte delle musiche e il Caimo prontamente ne informa il Fullini:

All'Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo
Il Nobile Signor Conte Gio.Batta Fullini

Udine

Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dopo varij eccitamenti, il Signor Polani ha restituito alcune delle musiche che Vostra Signoria Illustrissima, mio tramite, si era compiacciuta di assegnarli in deposito. Le sudette musiche sono qui in casa mia per maggior comodo di Vostra Signoria Illustrissima che potrà ritrarle quando vorrà, o subito o dopo che il Signor Polani averà restituito anche l'altri libri. In attesa d'una sua risposta mi confermo con piena e riverente stima

Di Vostra Signoria Illustrissima

Udine 24 giugno 1796

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Eusebio Caimo

L'ultima lettera del Caimo riguardo la vicenda, in risposta ad una, perduta, del Fullini, è datata 21 settembre 1796, e ancora il Polani non aveva restituito interamente le musiche:

All'Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo
Il Nobile Signor Conte Gio.Batta Fullini

Udine

Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Il tenore della lettera scrittami da Vostra Signoria Illustrissima mi fa capire l'errore che commisi nel consegnare in altre mani le musiche che la bontà vostra aveva concesso per nostro comodo. Pur doppo varij eccitamenti, il Signor Polani non ha riportato ciò che ha in prestanza la qual cosa, sentendomi io responsabile alla prima, mi umilia e mi riduce a chiedere alla compiacenza di Vostra Signoria Illustrissima di pazientar ancora qualche tempo. Confidando in una risoluzione prossima, con riverenza mi confermo

Di Vostra Signoria Illustrissima

Udine 21 Settembre 1796

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Eusebio Caimo

La vicenda quindi si può interpretare in questo modo: il Fullini presta la sua raccolta musicale all'amministrazione del Teatro Sociale di Udine che, in capo a due mesi, restituisce tutti gli spartiti tranne un certo numero che viene consegnato « per suo studio » al Polani a mezzo del Caimo, presidente del Teatro.

Dopo vari solleciti, il Polani si decide a restituire una parte degli spartiti; questi rimangono in casa Caimo a disposizione del Fullini che però, forse aspettando il resto, non va a ritirarli: sono il *Divertimento 3^{zo} à 3*, il *Minuetto à 3*, le due carte sciolte con la parte finale della vivaldiana Sonata in do minore e una carta con una parte di violino facente parte di un brano non identificato, frammenti, questi ultimi, che forse il Polani trovò inseriti in qualche fascicolo di quelli avuti in prestito.

In seguito, per diversi mesi e forse per anni, il poco puntuale Polani non si fece vivo, e ciò almeno sino al 21 settembre 1796, data dell'ultima (e sconsolata) lettera del Caimo. Dopo, però, restituì altre musiche, che rimasero nell'Archivio del Teatro, e cioè la Sonata in sol minore di Vivaldi, nella seconda lettera definita semplicemente come « Suonata à solo » (non risultando in effetti scritto il nome dell'Autore) e la Sonata in Re Maggiore, probabilmente parte della raccolta di « Suonate 12 del Vivaldi à Violin Solo », in quanto sul frontespizio riporta il numero 12. Le altre composizioni (ossia le rimanenti 11 sonate vivaldiane, le « Suonate per cembalo di varij Auttori », le « Suonate 12 di varij Auttori per il Traversier » e la « Cantata à voce sola del Galluppi ») o sono andate perdute o, molto più facilmente, non furono mai più restituite. Il conte Fullini, alla fine, rinunciò alle sue rivendicazioni, non curandosi neppure di farsi ridare gli spartiti già rientrati.

I manoscritti vivaldiani, quindi, si sarebbero dovuti trovare nell'Archivio Capitolare di Cividale, essendo parte integrante della raccolta Fullini confluita poi per donazione in quell'Archivio.

Descrizione delle fonti

Le parentesi quadre racchiudono parti di testo non presenti sull'originale mentre quelle angolari indicano aggiunte di altra mano.

Nell'indicazione delle misure del manoscritto, precede l'altezza.

Per le composizioni sconosciute o parzialmente conosciute, o comunque di difficile identificazione perché adespote, si sono riportati gli incipit.

Abbreviazioni:

b., bb.	=	battuta, -e
c., cc.	=	carta, -e
cart.	=	cartolare
ms. mss.	=	manoscritto, -i
n.n.	=	non numerata, -e

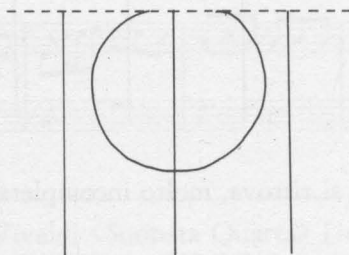
<Sonata à Solo> [in sol minore per violino e basso continuo, F XIII, 52 / RV 757]

Udine, Archivio di Stato, Archivio Teatro Sociale di Udine, cart. 1 mm. 225 x 301

cc. 4 n.n. tutte scritte tranne il verso dell'ultima (avente i soli pentagrammi tracciati)

FILIGRANA

c. 3



NOTE

Manca di indicazione del nome dell'Autore.

Sul recto della prima carta, verso il margine superiore, si trova scritto:
Ad M.D.G.

probabilmente: Ad M[aiorem] D[ei] G[loriam]

CONCORDANZE:

Manchester, Henry Watson Music Library, MS 624.1 Vw 81.

Le due fonti sostanzialmente concordano, anche se nel ms. di Manchester si nota una maggior presenza di legature di espressione e di abbellimenti.

Così risultano le indicazioni dei movimenti nei due mss.:

Cividale:

Largo

manca di indicazione

Largo

Allegro

Manchester:

Preludio Largo

Allemanda Allegro

Sarabanda Grave

Corrente Allegro

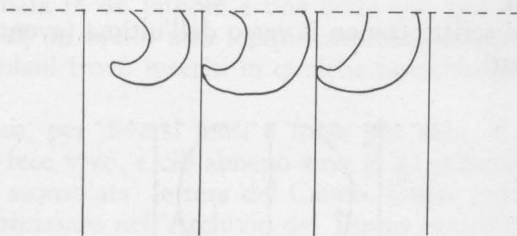
N:° 12 / Sonata À Violino / Solo / [e basso continuo in Re Maggiore] <del Vivaldi>

Udine, Archivio di Stato, Archivio Teatro Sociale di Udine, cart. 1 mm. 228 x 315

cc. 3 n.n. scritte su tutte le facciate; mutilo in fine

FILIGRANA

c. 2



La medesima filigrana si ritrova, molto incompleta, anche a c. 1

NOTE

Il ms. manca dell'ultima carta; tale perdita ha causato l'incompletezza dell'ultimo tempo della Sonata.

CONCORDANZE

In unicum.

INCIPIIT

Largo

Amoroso

Largo

*) nell'originale: ρ

Presto

Suonata à Solo del Vivaldi <Suonata Quarta> [in do minore per violino e basso continuo, F XIII, 61 RV 7a]

Il ms. si trova smembrato in due archivi:

c.l.: Cividale del Friuli, Archivio Capitolare, ms. senza segnatura (in fase di sistemazione e schedatura)

cc. 2-3: Udine, Archivio di Stato, Archivio Caimo, cart. 114

mm. 221 x 307

cc. 3 n.n. scritte su tutte le facciate

FILIGRANA

assente

NOTE

il ms. manca probabilmente dell'ultima carta che però doveva essere non scritta (soltanto con tracciati i pentagrammi).

CONCORDANZE

Graz, Bischöfliches Ordinariat, Archiv, ms. 526, cc. 5^r-6^r.

La sonata si trova inserita in una raccolta di trenta brani simili per violino e basso continuo, manoscritta, intitolata « *Cultus Thaliae privatus / actibus triginta constans / seu / 30 Exercitationes Musicae / à / Violino solo cum Violonzello* » di cc. 45 n.n. tutte scritte tranne il verso dell'ultima. A c. 45^r porta la data 1745, 5 Maij. La scrittura appartiene chiaramente all'area tedesca. Assieme a composizioni di numerosi autori, sono racchiuse cinque sonate di Vivaldi (cc. 1^r-7^v). La sonata RV 7 è la quarta. Purtroppo il ms. riporta la sola parte del violino.

Le due fonti concordano sostanzialmente in tutto, tranne che per il terzo movimento, del tutto diverso.

INCIPIIT

Cividale:

Preludio
Largo

Allemanda
Allegro



Graz, terzo movimento:



Suonatta à Violino Solo [e basso continuo in Do Maggiore F XIII, 8 / RV 3] del Vivaldi

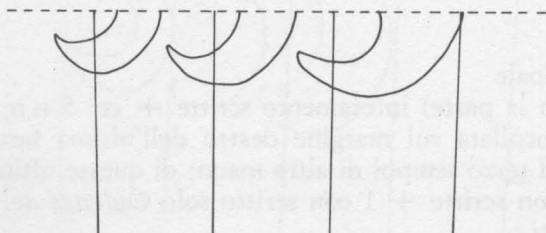
Cividale del Friuli, Archivio Capitolare, ms. senza segnatura (in fase di sistemazione e schedatura)

mm. 222 x 301-305

cc. 3 n.n. tutte scritte tranne il verso dell'ultima (avente i soli pentagrammi tracciati)

FILIGRANA

c. 2



La medesima filigrana si ritrova, molto incompleta, anche a c.1

NOTE

Il ms. manca probabilmente dell'ultima carta che però doveva essere non scritta (con tracciati soltanto i pentagrammi).

CONCORDANZE

Dresda, Sächsische Landesbibliothek, 2389. R. 7.^a.

Le due fonti sostanzialmente concordano.

Il ms. di Dresda presenta una fioritura scritta alle bb. 8-9 dell'ultimo movimento:

Cividale:



Dresda:



Concerto / A Cinque / Stromenti / [violino principale, violini 1° e 2°, viola e basso continuo in Re Maggiore detto «Grosso Mogul» FI, 138/ RV 208] Del Vivaldi

Cividale del Friuli, Archivio Capitolare, ms. senza segnatura (in fase di sistemazione e schedatura)

mm. 226-229 x 298-307 parti del violino principale

mm. 230 x 320 altre parti

CARTE

Violino Principale

cc. 4 n.n. (con la parte) interamente scritte + cc. 5 n.n., delle quali una piccola incollata sul margine destro dell'ultima facciata scritta, (cadenza per il terzo tempo) di altra mano; di queste ultime 6 facciate scritte + 3 non scritte + 1 con scritto solo *Cadenza del Vivaldi per il Sig.^r Pontoti*

[violino primo]

c.1 n.n. scritta su entrambe le facce

Violino Secondo

c.l n.n. scritta su entrambe le facce

Violetta

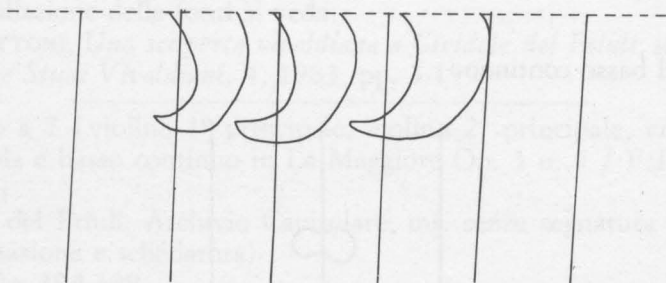
c.l n.n. scritta su entrambe le facce

[basso continuo]

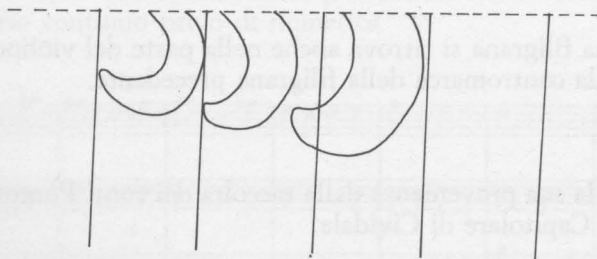
c.l n.n. scritta su entrambe le facce

FILIGRANE

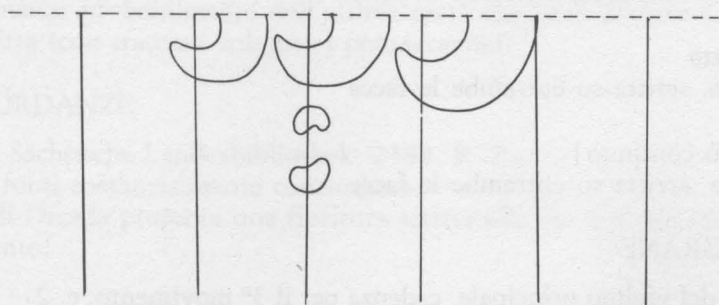
parte del violino principale, cadenza per il 3° movimento, c. 2



parte del violino principale, c. 2

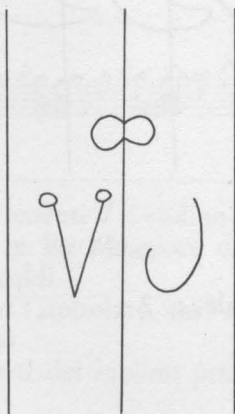


parte del violino primo



La medesima filigrana si ritrova anche nella parte del basso continuo.

parte del basso continuo



La medesima filigrana si ritrova anche nella parte del violino secondo. Si tratta della contromarca della filigrana precedente.

NOTE

Quasi certa la sua provenienza dalla raccolta dei conti Pontotti, donata all'Archivio Capitolare di Cividale.

CONCORDANZE

Con[cer]to del Vivaldi

Torino, Biblioteca Universitaria, Fondo « Renzo Giordano », 29 cc. 167^r-181^r

Manca di entrambe le cadenze per il 1° e 3° movimento.

Concerto Grosso Mogul / a 5 / Violino Principale [sic] / Violino Primo / Violino Secundo / Viola / con / Bassus Continuo / del Sig. / Vivaldi

Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, ms. 5565

La cadenza per il 1° movimento è uguale a quella presente del ms. cividalese, quella per il 3° movimento diversa.

Il concerto si ritrova anche nell'Opera VII (Amsterdam, Jeanne Roger, N° 471), V del secondo libro (XI dell'intera raccolta), e nella ristampa inglese « Select Harmony ... » (London, J. Walsh & J. Hare) ma con il 2° movimento diverso.

Per la collazione delle fonti si veda:

M. GRATTONI, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, in *Informazioni e Studi Vivaldiani*, 4, 1983, pp. 3-19.

Concerto a 7 [violino 1° principale, violino 2° principale, violini 1° e 2°, viola e basso continuo in La Maggiore Op. 3 n. 5 / F I, 175 / RV 519]

Cividale del Friuli, Archivio Capitolare, ms. senza segnatura (in fase di sistemazione e schedatura)

mm. 230 x 304-309

CARTE

Violino Principale [violino 1° principale]

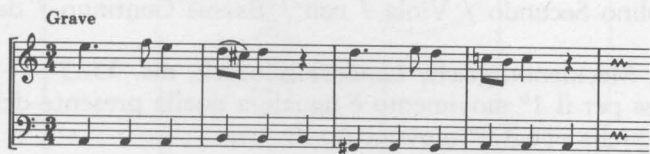
cc. 4 n.n. interamente scritte tranne il verso dell'ultima carta

Aggiunte estranee alla parte relativa al Concerto:

c. 3^v (di altra mano): brano senza indicazione dell'Autore, incompleto in fine, a cinque voci strumentali, presumibilmente violini 1° e 2° viola e basso continuo privo di numerica

The image shows a musical score for the Violino Principale part of a concerto. It consists of four staves: Violino 1° (treble clef), Violino 2° (treble clef), Viola (alto clef), and Basso Continuo (bass clef). The music is written in G major (one sharp) and common time. The score shows several measures of music, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

c. 4^r (di mano uguale alla precedente): *Grave* senza indicazione dell'Autore, presumibilmente per uno strumento solista e basso continuo provvisto di numerica



Violino Primo (violino 2° principale)

cc. 2 n.n. scritte su tutte le facciate

Aggiunte estranee alla parte relativa al Concerto:

c. 2^v (di mano uguale a quella delle aggiunte alla parte del Violino Principale [violino 1° principale]): brano senza indicazione dell'Autore, a tre voci strumentali, presumibilmente per violino, viola e basso continuo privo di numerica



Violino Secondo [violino 1°]:

c.l. n.n. interamente scritta; il 3° tempo mutilo in fine

Violino Terzo [violino 2°]:

cc. 2 n.n. interamente scritte tranne il verso dell'ultima carta

Alto Violeta:

cc. 2 n.n. interamente scritte

Aggiunte estranee alla parte relativa al Concerto:

c. 2^v (di altra mano, diversa dalle aggiunte precedenti): « Laudate

Dominum » (nell'originale: « Laudate dominus ») senza indicazione dell'Autore, a due voci (chiavi di sol e di mezzosoprano); la seconda voce incompleta in fine

à 2

Lau - da - - te do - mi - nus qui - a

Lau - da - - te do - mi - nus qui - a be -

Violoncello:
c.l n.n. interamente scritta

Violone:
c.l n.n. interamente scritta

Basso Continuo (provvisto di numerica solo nel 1° movimento, aggiunta da altra mano, la stessa che, sempre solo nel 1° movimento, inserirà le indicazioni espressive *Piano* e *Forte*):

cc. 2 n.n. interamente scritte

Aggiunte estranee alla parte relativa al Concerto:

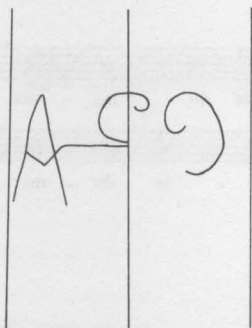
c. 2^r, la seconda metà in quanto la prima è occupata dalla parte (di altra mano): basso continuo, provvisto di numerica, senza indicazione dell'Autore

Ad[agi]o

c 2^v (di altra mano, diversa dalla precedente): basso continuo, provvisto di numerica, senza indicazione dell'Autore, probabilmente incompleto sia all'inizio che alla fine

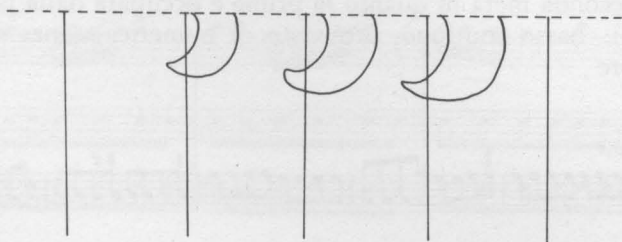
FILIGRANE

parte dell'Alto Violeta, c. 2



La medesima filigrana (probabilmente una contromarca) si ritrova anche nella parte del Violino Principale [violino 1° principale], c.l., e nella parte del Violone.

Parte del Basso Continuo, c. 2



La medesima filigrana si ritrova anche nella parte del Violino Primo [violino 2° principale], c.l. e del Violino Terzo [violino 2°], c.l.

CONCORDANZE

il Concerto è il n. 5 dell'Opera III.

La fonte di Cividale sostanzialmente concorda con l'edizione a stampa, tranne che per la numerica del basso continuo, assente nel ms. cividalese (a parte qualche interpolazione di altra mano nel 1° movimento)

e per l'indicazione del 2° movimento, *Adagio* in Cividale, *Largo* nell'edizione a stampa. Quest'ultima ha anche una parte per la seconda viola che però è uguale alla prima.

¹ Viene anche denominato Archivio della Basilica di Santa Maria Assunta.

² Recentemente è stato ritrovato anche un prezioso frammento musicato, in lingua d'Oc, risalente al 1272. Si tratta di un Planh in morte del feudatario friulano Giovanni di Cucagna.

³ La presenza di musiche profane nell'Archivio cividalese è documentata sin dai primi anni del '600. In un inventario del 1618 (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Fondo Archivio Capitolare, Volume 283, cc. 31^v-32^v), assieme a diversi libri di messe, inni, mottetti, introiti, vesperi, salmi e complete, viene anche descritta una ricca raccolta di madrigali, canzonette e concerti.

⁴ Il Cordans fu a Udine dal 1735 alla morte. La maggior parte delle sue composizioni, per la quasi totalità ancora inedite, sono conservate nell'Archivio Capitolare di Udine. Si tratta quasi interamente di lavori di genere sacro.

⁵ Sull'argomento si veda: M. GRATTONI, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, in *Informazioni e Studi Vivaldiani*, 4, 1983, pp. 3-19.

⁶ Graz, Bischöfliches Ordinariat, Archiv, ms. 526, cc. 5^r-6^r.

⁷ Udine, Archivio di Stato, Archivio Teatro Sociale di Udine (Documenti), cart. 5.

⁸ I Fullini (o Follini), con investitura 9 dicembre 1673, divennero consignor dei castelli di Cucagna, Zucco e Gramogliano e il 15 aprile del 1694 furono creati conti.

Da Giuseppe e da Arpalice del conte Nicolò di Spilimbergo (linea di sopra), sposi nel 1741, nacque Giovanni Battista (Gio.Batta) che venne investito dei feudi famigliari il 30 agosto 1765. Morì il 12 luglio 1810 (Udine, Biblioteca Comunale, Genealogie del Torso, fam. Fullini).

⁹ Nelle lettere viene menzionato solo come « Conte Toppo », ma sembra abbastanza sicura l'identificazione con Marzio di Toppo, all'epoca facente parte dell'Amministrazione del Teatro (Udine, Archivio di Stato, Archivio Teatro Sociale di Udine, Documenti, cart. 5).

¹⁰ Tutte le lettere presentate si trovano nell'Archivio Fullini conservato presso l'Archivio di Stato di Udine, cart. 8.

New Vivaldi Sources in Udine and Cividale del Friuli

Studies in a number of archives in the region of Friuli have led to the discovery of numerous manuscript copies of works by Vivaldi, some already known in other sources, others completely unknown or extant only in incomplete sources. The largest nucleus in this series of manuscripts is preserved in the Archivio Capitolare di Cividale del Friuli; while the holdings of this library are characterized by a clear prevalence of ecclesiastical material, it also possesses a significant collection of secular music (largely in manuscript) which covers a period from the first decades of the Seicento to the music of the present century. Other Vivaldi manuscripts are to be found in the Archivio di Stato di Udine (in the Archivio del Teatro Sociale di Udine and Archivio dei conti Caimo), despite the fact that they might more correctly have been preserved in the Archivio Capitolare di Cividale, to which the library of the Fullini counts (of which they originally formed part) was donated. The Sonata in C Minor for violin and *basso continuo* (F XIII, 61 / RV 7a) is actually divided between the Archivio Capitolare di Cividale and the Archivio Caimo di Udine. Research on the Archivio dei conti Fullini (preserved in the Archivio di Stato di Udine) has led to the rediscovery of correspondence between Count Giovanni Battista Fullini and Count Eusebio Caimo, which permits us to understand the presence of the Vivaldi manuscripts in Udine.

In 1795 Fullini lent his collection of music to the directors of the Teatro Sociale of Udine. The latter, after a period of some two months, returned all but a certain number of these scores to their owner; the remainder were given over by Count Caimo, President of the theatre, to a certain Signor Polani, for the purpose of study. After several requests, Polani decided to return a number of these scores. These remained in the possession of Caimo at Fullini's disposal; the latter, however, never arrived to collect them. Among these scores were a number of loose papers (including the final section of the sonata F XIII, 61 / RV 7a) which Polani had presumably found in one of the fascicles he had been lent. Subsequently, the somewhat dilatory Polani is not heard from again, at least until 21 September 1796, date of Caimo's final letter to Fullini – at a later date, however, he does seem to have returned some other pieces of music, which remained in the archive of the theatre. Count Fullini himself finally gave up his claims, expressing no further interest even in the return of the scores now held by Caimo.

There follows a description of the new sources.

(Translation by David Bryant)

Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I

Paul Everett

Users of the new Critical Edition of Vivaldi's works (IIAV) may recall that the partly autograph volume of twelve of the composer's violin sonatas, discovered in 1973 by Michael Talbot, is preserved in the Henry Watson Music Library, Central Library, Manchester (GB-Mp).¹ The same library also possesses the manuscript parts for twenty-four Vivaldi concertos, bound, with the parts for 71 other early eighteenth-century compositions, in thirteen volumes which may, for convenience, be termed "The Manchester Concerto Partbooks".² A fourteenth volume, which completes the set, exists separately in the Royal Music Library, British Library, London.³ This extensive collection of Italian sources comprises 80 concertos, nine sonatas, one *sinfonia* and the instrumental parts for two arias and a series of three *intermezzi*; besides Vivaldi, the following composers are represented by the stated numbers of works: Giuseppe Valentini (9), Giuseppe Matteo Alberti (7), Giuseppe San Martino (5), Carlo Marino (3), Tartini (3), Gasparo Visconti (3), Corelli (2), Girolamo Nicolò Laurenti (2), Johann Joachim Quantz (2), Angelo Maria Scaccia (2), Giovanni Battista Somis (2), Giovanni Lorenzo Somis (2), Andrea Zani (2), Mauro d'Alai (1), Ignazio Balbi (1), Bettinozi (1), Giovanni Bitti (1), Giovanni Chinzer (1), Francesco Manfredini (1), Antonio Montanari (1), Giovanni Mossi (1) and Paghetti (1).⁴

The bindings of the partbooks, similar to those of several companion volumes in Manchester, are English and date from the mid-eighteenth century.⁵ It would appear that the Vivaldi items had therefore arrived in England in an unbound state, each having existed in Italy as a set of loose parts; as was the custom, the parts for each work would have been kept together within the fully identified *basso* or solo part which served as a folder. Unlike the violin sonatas, which were copied as an anthology, the concerto sources are not of a single provenance. A thorough investigation of the manuscripts' non-textual features (paper-types, stave-rulings and handwritings) reveals, however, that certain items are closely related in origin to others, and discrete *repertories* are thus distinguished: one comprises the copies of *Le quattro stagioni*, items 9-12, discussed below. The analysis of the texts further illuminates the circumstances under which the items were copied and their relationships with concordances.

The importance of these Vivaldi sources cannot be overstated. Some contain hitherto unknown works which in 1973 rated as new

discoveries. Others provide authoritative texts of original or revised versions of their music or at least some important variant readings. The autograph or partly autograph items shed new light on sources elsewhere, especially those preserved in Turin, Dresden and Vienna. Above all, we learn something of these concertos' relative chronology and a great deal about Vivaldi's methods of composition and revision and his association with copyists. In a series of three articles devoted to the manuscripts' history, contents and significance, each source will be described fully. For the moment, the following check-list will suffice:⁶

- Item 1 RV 572; *Il Proteo ò il mondo al roverscio*. 11 parts: Fl trav 1, Fl trav 2, Ob 1, Ob 2, VI pr, Cemb, Vc, VI 1, VI 2, Vla, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 2 RV 294; *Il ritiro*. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Cemb. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 3 RV 270/FI, 4; *Il riposo*. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 4 RV 391/FI, 50. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Cemb. Non-autograph; Venetian provenance.
- Item 5 RV 234/FI, 10; *L'inquietudine*. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Org. Autograph; Venetian provenance.
- Item 6 RV 90/FXII, 9; *Il gardellino*. 5 parts: Fl trav/VI 1, Ob/VI 2, VI 3, Vc/Fag, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 7 RV 302/FI, 168. 5 parts: VI pr, VI 2, VI 3, VI 4/Vla, Basso. Non-autograph; Roman provenance.
- Item 8 RV 349/FI, 123. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Cemb. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 9 RV 269/FI, 22; *La primavera*.
- Item 10 RV 315/FI, 23; *L'estate*.
- Item 11 RV 293/FI, 24; *L'autunno*.
- Item 12 RV 297/FI, 25; *L'inverno*.

} See below

- Item 13** RV 253/FI, 26; *La tempesta di mare*. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Vc. (A complete bass part is missing.) Non-autograph; Venetian provenance.
- Item 14** RV 286/FI, 20. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 15** RV 95/FXII, 29; *La pastorella*. 5 parts: Fl trav/VI 1, VI 2/Ob, VI 3, Vc/Fag, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 16** RV 334/FI, 52. 5 parts: VI pr, VI 2, VI 3, VI (Vla), Vne/Cemb. Non-autograph; Roman provenance.
- Item 19** (unattributed): RV 314/FI, 91. 10 parts: VI 1 *di Concerto*, VI 1 *ripieno*, VI 1 *ripieno*, VI 2, VI 2, VI 2, Vla, Basso, Cbasso, Org. Non-autograph; Bolognese (?) provenance.
- Item 62** RV 348/FI, 54. 5 parts: VI 2, VI 2, VI 3, VI (Vla), Vc. (The solo part is missing.) Non-autograph; Roman provenance.
- Item 79** RV 762. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Basso. Non-autograph; Venetian provenance.
- Item 80** RV 763/FI, 240; *L'ottavina*. 5 parts: VI pr, VI 1, VI 2, Vla, Basso. Partly autograph; Venetian provenance.
- Item 81** RV 761/FI, 239. 6 parts: VI pr, VI 2 *concertino*, VI 3 *obligato*, VI (Vla), Vc, Vln/Cemb. Non-autograph; Roman provenance.
- Item 82** RV 354/FI, 200. 5 parts: VI pr, VI 1 *rinforso*, VI 2, Vla, Basso. Non-autograph; Roman provenance.
- Item 85** RV 189/FI, 169. 5 parts: VI pr, VI 1 *rinforso*, VI 2, Vla, Org. Non-autograph; Milanese (?) provenance.
- Item 87** RV 764. 5 parts: VI 1, VI 2 *obligato*, VI 3 *obligato*, Vla, Basso. Non-autograph; Roman provenance.

Jennens and the Ottoboni Collection⁷

In a letter dated 4 May 1742 sent from Venice to Charles Jennens in London, Edward Holdsworth wrote:

... I had of my very own hand made a large purchase of Operas, Oratorios, Cantatas, & what not, for you before I receiv'd y^r letter. In short I have bought for you above 150^l weight of musick, enough to fill a large box ... I mention the wght [weight], because as you know I am perfectly ignorant of musick, I thought it the best way to buy it as some people do Libraries by the pound, And take my chance whether it prov'd good or bad. All that I can say of it is that 'tis part of Cardinal Ottoboni's Collection; And most of it by celebrated hands, such as Scarlatti, Pollaroli, Mancini, Bencini, and Marcello. And the purchase not very great; the whole amounting not to above 40 shillings, besides the expenses of sending it home, so that in case it shou'd prove as bad as the rest you have from hence, 'twill be about worth the money for y^r Housekeeper to put under pyes [pies] ...

The art collection of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) was sold shortly after his death, probably to defray his enormous debts.⁸ There is no reason to doubt that included in the sale was the cardinal's extensive music library, a rich collection of manuscript scores, performance material and prints amassed over half a century by Rome's illustrious patron of Corelli, Alessandro Scarlatti, Handel and a host of other musicians. Thus it seems that Holdsworth acquired the boxful of music second hand two years later, from a person unknown; weighing over 150 pounds, his "part" must have represented a considerable portion of the former Ottoboni Collection.

Jennens replied on 14 May:

... Your Ottobonian Collection will be welcome. The Cardinal was once a Patron of Handel's & I have one or two Pieces compos'd by Handel for his Eminence. This is some argument to me of Tast[e]. Besides, two of those you mention, Scarlatti & Marcello, are good Composers to my knowledge: the rest I know not, but hope the best of 'em...

Jennens (1700-1773), poet and amateur musician, not only collected the works of Handel, his friend and collaborator, but also showed the connoisseur's keen interest in the music of Italy – "the Land of Musick".⁹ Yet he is not known to have visited the Continent himself, and had access only to the printed collections issued by the leading publishing houses in London and Amsterdam and to manuscripts procured on his behalf by acquaintances. Holdsworth (1684-1746), who travelled in Europe on five occasions as private tutor to young Englishmen on the Grand Tour, successfully fulfilled Jennens's commissions by supplying his friend with recent Italian operas by Vinci, Hasse, Jommelli and Latilla, cantatas by d'Astorga

and psalm settings by Benedetto Marcello. Though he modestly dismissed himself as a “blockhead who knows no more of an air than he does the language of China”,¹⁰ he reported his impressions of opera performances at the leading Italian centres, purchased for Jennens a “Piano-forte Harpsichord” by Boho of Florence, conversed with Vivaldi and the publisher Michel-Charles Le Cène, an, as the above extracts demonstrate, was shrewd enough to procure music for Jennens entirely on his own initiative. These and many other details concerning Holdsworth’s fourth and fifth Tours are documented in the surviving Jennens-Holdsworth correspondence covering the years 1729-1746.¹¹

After receiving the boxful of music, Jennens wrote to Holdsworth on 17 January 1743:

... I told you before that one of the Composers in my Box was good, I mean Scarlatti: & I shall not condemn the rest without a fair Trial. Handel has borrowed a dozen of the Pieces, & I dare say I shall catch him stealing from them; as I have formerly, both from Scarlatti and Vinci...

Regrettably, this is the last reference in the correspondence to the Ottobonian Collection, and, in earlier extant letters, neither Jennens nor Holdsworth refers specifically to its items. Holdsworth appears not to have made a detailed examination of the load before shipping it to England, having been content to leave its sorting to Jennens. The “celebrated hands” he mentions – Scarlatti, Pollarolo, Mancini, Benicini and Marcello – are probably the composers of the bulky manuscripts of operas, oratorios and cantatas, items whose attributions were easily noted. Of greater interest to us in the present context is the mass of music which must have lain in the box in a mixed and disordered state, comprising loose sets of parts and other unbound items (many, perhaps, by less “celebrated” composers), which collectively Holdsworth calls “what not”. Clues to the nature of this corpus of manuscripts may be found only in documents relating to the eventual disposal of Jennens’s music library.

In 1773 Jennens’s music was inherited by a cousin, Heneage Finch, Third Earl of Aylesford. The Finch family is not known to have collected music in earlier times, and later acquisitions were few; it seems, then, that the former Jennens Collection was approximately coextensive with the Aylesford Collection as it existed in 1873, when part of it, mainly printed sources, was auctioned in London by Puttick and Simpson.¹² The remainder, comprising the Handel manuscripts copied for Jennens by John Christopher Smith and many other sources, was auctioned at Sotheby’s in 1918, and thus became dispersed. Newman (later Sir Newman) Flower¹³ acquired, indirectly, the Handel

manuscripts and several non-Handelian volumes including the Vivaldi sonatas and the concerto partbooks; since 1965 his collection has been preserved in Manchester.¹⁴ A number of volumes came into the possession of William Barclay Squire, and were presented by him to the King's Music Library at the British Museum,¹⁵ but the present locations of most of the non-Handelian items once owned by Jennens remain unknown; our only record of their existence is the lot descriptions provided in the 1918 sale catalogue.¹⁶

This is an extremely useful document, for its details, read in conjunction with the Jennens-Holdsworth correspondence, reconstruct the contents of Jennens's library. It is easy enough to distinguish between items Jennens could have acquired in England and those he could only have procured from Italy through the mediation of Holdsworth. Ideally one would be able to go further, and isolate the Ottobonian items from those of non-Ottobonian provenance, but in the absence of so many of the sources themselves this is only partly possible. The correspondence establishes that several works mentioned also in the catalogue are of non-Ottobonian provenance, having been procured by Holdsworth on occasions other than that of the Venice sale in 1742.¹⁷ On the other hand, we may assume that the three operas, two oratorios and one pastorale by Pollaròlo and the two oratorios and one cantata by Pietro Paolo Bencini were Ottobonian acquisitions, for, on his own admission (see above), Jennens knew no works by these composers before 1742.¹⁸ Documents attest to the performance of Pollarolo's music at Ottoboni's theatre in the *Cancellaria* in 1693 and 1694,¹⁹ and both Pollarolo and Bencini set the cardinal's texts.²⁰ The nature of an association between Francesco Mancini (the other "celebrated" composer Jennens confessed not to know) and Ottoboni has yet to be discovered, but there can be no doubt of the provenance of his cantata "Son così così geloso" preserved in Manchester: it is inscribed *Scritta da me Filippo Cafaro per L'Em. Sig.^e Car. Ottoboni*.²¹

There is good reason to believe that the majority of the remaining Italian acquisitions arrived in England within the Ottobonian box. Though the surviving correspondence may not document every purchase of music in Italy, it seems certain that no other consignment despatched by Holdsworth was so great a quantity. It cannot be coincidental that a large majority of the composers not mentioned by Holdsworth but represented by works known to have been sold in 1918 or by manuscripts of Italian provenance in Manchester were associated with Ottoboni and his musical activities or were, at least, active in Rome during the period *c.* 1690-*c.* 1730. Besides Alessandro Scarlatti, who served several Roman patrons including Ottoboni,²² we have Giovanni

Battista Bononcini, Tommaso Bernardo Gaffi, Flavio Carlo Lanciani and Bernardo Pasquini, known members of Ottoboni's *cappella*, and Carlo Cesarini, Francesco Gasparini, Severo de Luca and Alessandro Stradella, whose music is mentioned in Ottobonian documents of the 1690s and 1700s.²³ Gaetano Boni, Giuseppe Della Porta and Francesco Scarlatti were also active in Rome, and Agostino Steffani is reputed to have participated in one of Ottoboni's concerts in the winter 1708-9.

Ample opportunities existed, therefore, for Ottoboni to have acquired these composers' music; indeed, the Roman provenance of the Boni, Bononcini, Cesarini, Della Porta and Francesco Scarlatti manuscripts extant in Manchester supports the view that he did. Even the presence in the former Jennens Collection of Albinoni's first opera, *Zenobia Regina de Palmireni*, may be significant; in the year of its performance, 1694, the composer had dedicated to Ottoboni his Op. I sonatas. Carissimi's *Sacri concerti musicali* (1675) is the kind of publication Ottoboni would have prized; another print, Gaffi's *Cantata da camera* Op. I (1700), and a manuscript of the Abate (Gaetano?) Boni's opera *Il figlio delle selve* both existed in rich bindings "gilt tooled with a Cardinal's arms in centre of both covers".²⁴ Lot 284 sold in 1918 comprised a manuscript of "Proserpina rapita, Drama Pastorale, 1713" ascribed to "Ottoboni (D.A.)"; this is surely not the composer but rather the text's author, who must be none other than Pietro's father Antonio (1646-1720), a noted poet.

The highly probable Ottobonian provenance of this huge corpus of music constitutes weightily circumstantial evidence that the Vivaldi items, which have always belonged to the same collection, were also owned by the cardinal. Contact between Vivaldi and Ottoboni, when music could have changed hands, is likely to have occurred on several occasions in the mid-1720s – precisely the time when these manuscripts are believed to have been copied.²⁵ In his letter of 16 November 1737 to the Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona, Vivaldi claimed to have been in Rome for three Carnival seasons.²⁶ The date of one season has yet to be established,²⁷ but 1723 and 1724 are surely those of the other two, when the operas *Ercole su'l Termodonte* (RV 710) and *Giustino* (RV 717) were produced, respectively. *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio ovvero il Tigrane* (RV 740), for which Vivaldi had composed only the second act, also came to the Roman stage in the latter season. As an important patron of the Teatro Capranica (where the operas were given), Ottoboni could not have failed to meet the composer, and the existence of the famous sketch of 1723 by Pier Leone Ghezzi hints that "Il prete rosso" quickly became an honoured member of the cardinal's circle. Finally, a meeting may have

taken place when Ottoboni visited the Ospedale della Pietà in Venice on 10 October 1726.²⁸

The cardinal may have received the volume of violin sonatas either directly, perhaps on this last occasion, or indirectly. In view of the gilt *fleur de lis* emblems on its covers, which may relate to the French crown, and the absence of a dedicatee's name on the autograph title-page, Michael Talbot has convincingly argued that it may have been supplied by the composer to Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy and French ambassador, for presentation to the cardinal on Ottoboni's return to Venice in 1726.²⁹ As sets of parts to be used in performance, the Vivaldi concerto manuscripts cannot be regarded as copies made especially for presentation. Their routine inscriptions contain no hint that the sets were destined for any person in particular, yet those works copied by Vivaldi and others on Venetian paper would have served as ideal gifts spontaneously offered by the composer to the cardinal.³⁰

It is true that Jennens himself was keen to obtain instrumental music by Vivaldi, and the question arises whether all the Vivaldi items did indeed reach England among the "what not" within the Ottobonian job-lot or whether Holdsworth procured some of them directly from the composer. In a letter to Jennens from Venice on 13 February 1733, Holdsworth wrote:

... I had this day some discourse with your friend Vivaldi who told me y^t He had resolv'd not to publish any more Concerto's, because He says it prevents his selling his Compositions in Mss w^{ch} He thinks will turn more to account; as certainly it wou'd if He finds a good market for he expects a Guinea for ev'ry piece. Perhaps you might deal with him if you were here to choose what you like, but I am sure I shall not venture to choose for you at that price. I had before been inform'd by others that this was Vivaldi's resolution. I suppose you already know y^t He has publish'd 17 Concertos...

His next letter, of 16 July from Antwerp, concerns his meeting with Le Cène in Amsterdam:

... Mons.^r La Cene who has publish'd 12 of Vivaldi's & Albinoni's works assur'd me y^t if you have 12 of Vivaldi's Op. and 9 of Albinoni, you have all. Let Vivaldi, he says, reckon as he pleases. He has publish'd no more than 12; and must count several of them double to make up the number 17. w^{ch} piece of vanity suits very well wth his character...

Generally, the correspondence shows that Jennens sought from Italy only manuscripts of vocal works, and was content to collect instrumental music in the form of prints. It is implied in these extracts that he had acquired, by 1733, all the available published collections of music by Vivaldi (Opp. I-XII, the last issued in 1729),³¹ and

only then sent Holdsworth to the composer with a view to buying manuscripts. His friend, at any rate, judged the cost to be prohibitive, and is not known to have met Vivaldi again.³² Even if Holdsworth had made another approach to the composer (one not documented by the correspondence) Jennens, who was forever mindful of the expenses involved, would not have wished him to procure the Venetian items 2, 4 and 9-13 – concordances of works in Op. VII, VIII and IX – and Vivaldi, one tentatively assumes, would not have been such a rogue as to sell music Jennens already possessed.

Thus it seems far more likely that Jennens received the Vivaldi concerto manuscripts quite by chance, as part of the Ottoboni collection, than that he knowingly acquired them by another route. Ottoboni's relationship with Vivaldi is manifest not only in his ownership of the Venetian manuscripts copied under the composer's control (items 1-6, 8, 13-15, 79 and 80) but also in his possession of the six Roman sources (items 7, 16, 62, 81, 82 and 87). Being closely related in provenance and of similar date to 37 other items preserved in the partbooks, these may well have been copied by members of Ottoboni's *cappella* from scores carried by Vivaldi on his visits to Rome. A clue that Vivaldi had become a familiar figure to the cardinal's musicians is the quotation, in the hand of the most prolific copyist (who may have supervised the work of others), of the nickname "Well Beloved" on the title-page of item 81: *Concerto à 4. del Sig.^r D. / Antonio Viualdi / Veneto / detto, Amato Bene.*³³ The two remaining sources, items 19 and 85, are of neither Venetian nor Roman provenance. They appear to have no bearing on Vivaldi's association with Ottoboni, and must have reached the cardinal's library independently, on other occasions.³⁴

Le quattro stagioni

It cannot have escaped the reader's notice that all but four of the sixteen manuscripts of Venetian provenance contain concertos with fanciful titles. We have *L'inquietudine* with its antithesis *Il riposo*, *Il gardellino* with its identically-scored companion *La pastorella*, and *Le quattro stagioni* with *La tempesta di mare* (RV 253) – works elsewhere associated with each other as Op. VIII Nos. 1-5. Perhaps Ottoboni had intimated a special liking for such curious pieces – even such an oddity as *Il Proteo* in its expanded scoring – which, as music descriptive of a mood, idea or programme of events, are arguably more diverting than the composer's purely abstract works. It is equally possible that Ottoboni gave no such hint, and that Vivaldi selected

these works for presentation precisely because they possessed titles. We know, of course, that they are neither structurally nor stylistically very different from his untitled concertos, in which his invention can be equally imaginative; of the present works, only *Le quattro stagioni*, with their narrative design, qualify as programmatic music in the generally accepted sense. It is significant that Vivaldi was more inclined than any of his Italian contemporaries to compose descriptive music, and without doubt his use of titles reflects the fact that for these works his fertile mind was stimulated by extra-musical ideas. Yet it was perhaps a secondary but important consideration for Vivaldi that such concertos had certain advantages over those which lacked titles. Following the success of *L'estro armonico*, he surely realized that whimsical names helped to distinguish his printed collections from those of his rivals identified only by opus numbers; the names made the sets superficially more attractive to the buyer and, by association, enhanced the composer's reputation. He might have reasoned, by the same token, that for as discerning a patron as Ottoboni the concertos distinguished by individual titles were more likely to be remembered and revived – and would thus do more to represent his skills above those of other concertists – than any number of works each described simply as “Concerto del Vivaldi”.

It is perfectly feasible, then, that Vivaldi presented the Manchester copies of *Le quattro stagioni* (items 9-12) to the cardinal, for he is certain to have counted them among his most inspired works. Their contents require no introduction here; today they remain Vivaldi's best-known and most frequently performed and recorded concertos, and have been the subject of many writers who have correctly concluded that their programmatic nature has been the cause of their great popularity from the moment copies were circulated.³⁵ It is understandable that the concertos aroused special interest in France, where musicians and sophisticated audiences were already attracted to music which, in the *goût champêtre*, evoked a naïve rusticity. Advertisements and other notices show that one or more of the Four Seasons regularly featured in the programmes of the *Concert spirituel* in Paris from 1728 to 1763. *La primavera*, in particular, was performed on no less than fourteen occasions, and appears to have served almost as a test piece for aspiring solo violinists.³⁶ The same work, indeed, was played on 25 November 1730 at the court of Louis XV, by a band containing members of the nobility.³⁷

The concertos had first become widely available after 1725, when they were issued in Amsterdam by Le Cène as Nos. 1-4 of *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, Op. VIII.³⁸ This edition, dedicated to

Count Wenzel von Morzin, is undoubtedly the first, and we may safely assume that the printed texts of the Four Seasons were prepared from authentic manuscripts – presumably primary copies of draft scores in Vivaldi's possession. We learn from the letter of dedication, appearing after the title-page of the *violino principale* part, that Morzin had known *Le quattro stagioni* for some time; Vivaldi must have furnished manuscript copies in his self-styled capacity as the count's *maestro in Italia*.³⁹ In ensuring that the Four Seasons reached the public market Vivaldi risked incurring the displeasure of his patron by dedicating to him music he already possessed. He sought to mitigate such impertinence by accounting for certain changes made to the works in their printed form:

... / Suplico non merauigliarsi se trà questi pochi, e deboli Concerti / V.S.ILL: *ma* trouerà le quattro Stagioni sino dà tanto tempo compatite / dalla Generosa Bontà di V.S.ILL: *ma*, mà creda, che hò stimato bene / stamparle perche ad ogni Modo che siano le stesse pure essendo queste / accresciute, oltre li Sonetti con una distintissima dichiarazione di tutte / le cose, che in esse si Spiegano, sono certo, che le giungerano, come / nuoue...

The precise meaning of this passage is obscure, and the nature of the changes has been the subject of some speculation. We may rule out the notion that the sonnets themselves had been penned recently, in preparation for the publication of Op. VIII, for it is inconceivable that such descriptive music could have been composed without reference to the episodes related in the lines of the poetry.

Other extant sources, from which the works were known before the discovery of the Manchester copies, fail to reveal the truth. As we would expect of pirated texts, the edition of Op. VIII issued in 1739 by Le Clerc le Cadet of Paris duplicates the Le Cène readings, including incorrect ones, and its few variants are clearly engraving slips. The dedicatory epistle is omitted, naturally enough, and the sole puzzling feature of the Paris print is that only its viola part includes the lines of the sonnets as captions above the music – phrases which appear at the appropriate places in all the Le Cène parts. From this we may be sure that the five manuscript parts of French provenance for *La primavera*, preserved in Paris,⁴⁰ were copied from the Le Clerc edition, for the viola part is again the only one with captions. Besides those in Manchester, the two other surviving manuscripts, both of *L'estate*, present extremely corrupt texts. The five parts in Lund,⁴¹ judged from verbal annotations to be of German provenance, contain the cue letters (in the principal violin part only) but neither the sonnet to which they refer nor any captions. The large number of incorrect readings suggest that the text's relationship with that of

any other extant source is very far removed indeed.⁴² The five parts in Genoa,⁴³ of Italian (but not Venetian) provenance and copied in five hands, include no reference whatsoever to the sonnet. This is not significant, however, for if the parts' large number of grossly incorrect readings proves anything at all it is that the popularity of *Le quattro stagioni* in Italy was such that many copies, each with transmitted and freshly-made errors and some lacking the sonnets, were produced.

Clearly, scholars, editors and performers in modern times have been right to prefer the Le Cène print as the most authoritative source, since it was, in the absence of autographs or manuscript copies derived from them, the only one whose texts relate, albeit indirectly, to scores prepared by the composer at a time earlier than 1725.⁴⁴ Therefore it is only by comparing the Le Cène texts with those of the Manchester manuscripts that the significance of the latter may be gauged. First, however, we must examine items 9-12 in detail.

Although the four items were bound (in England) in their natural order (*La primavera* - *L'estate* - *L'autunno* - *L'inverno*), each is a separate set of parts and Vivaldi's collective title, *Le quattro stagioni*, is nowhere to be found:

Item 9 Concerto in E major, RV 269/FI, 22; *La primavera*

5 parts: *Violino principale* I, 15-18; quire (4 leaves, quarto format)
Violino Primo II, 13-14; bifolio
Violino Secondo III, 13-14; bifolio
Violetta IV, 13-14; bifolio
 [Basso] VI, 14-15; bifolio

Title-page, VI, 14r: *La Primauera / Sonetto dismostratiuo / Sopra il Concerto intitolato la Primauera / Compositione / del Sig: d: Ant^o: Viualdi / [sonnet quoted in full, with cue letters]*

Hands II/1: VI pr, VI 1, VI 2 and VIa parts; II/2: Basso part.

Paper-type B5: all parts. *Staves* Rastrum 10/186.3: all pages.

Item 10 Concerto in G minor, RV 315/FI, 23; *L'estate*

5 parts: *Violino principale* I, 19-22; quire (4 leaves, quarto format)
Violino Primo II, 15-16; bifolio
Violino Sec^{do}: III, 15-16; bifolio
Violetta IV, 15-16; bifolio
 [Basso] VI, 16-17; bifolio

Title-page, I, 19r: *L'Estate / Concerto figurato / del Sig.^r: D. Antonio Viualdi / Violino principale*

Title-page, VI, 16r: *L'Estate / Sonetto Dimostratiuo / Sopra il Concerto intitolato L'Estate / Compositione / del Sig.^r: D. Antonio Viualdi / [sonnet quoted in full, with cue letters]*

Hand II/1: all parts. Paper-type B5: all parts. Staves Rastrum 10/186.3: I, 19-22; IV, 15-16; VI, 16-17. Rastrum 10/187.2: II, 15-16; III, 15-16.

Item 11 Concerto in F major, RV 293/FI, 24; *L'autunno*

5 parts: *Violino principale* I, 23-26; quire (4 leaves, quarto format)
Violino Primo II, 17-18; bifolio
Violino Secondo III, 17-18; bifolio
Alto Violetta IV, 17-18; bifolio
[*Basso*] VI, 18-19; bifolio

Title-page, VI, 18r: *L'Autunno / Sonetto dismostratiuo / Sopra il Concerto intitolato L'Autunno / Compositione / del Sig: d: Ant.^o: Viualdi / [sonnet quoted in full, with cue letters]*

Hand II/2: all parts. Paper-type B5: all parts. Staves Rastrum 10/186.3: all pages.

Item 12 Concerto in F minor, RV 297/FI, 25; *L'inverno*

5 parts: *Violino principale* I, 27-30; quire (4 leaves, quarto format)
Violino Primo II, 19-20; bifolio
Violino Secondo III, 19-20; bifolio
Alto Violetta IV, 19-20; bifolio
[*Basso*] VI, 20-21; bifolio

Title-page, VI, 20r: *L'inverno / Sonetto dismostratiuo / Sopra il Concerto intitolato L'Inuerno / Compositione / del Sig: d: Ant.^o: Viualdi / [sonnet quoted in full, with cue letters]*

Hand II/2: all parts. Paper-type B5: all parts. Staves Rastrum 10/187.2: all pages.

There can be no doubt that the four items were copied at one sitting, as a consciously planned set, and that they are complete.⁴⁵ Each *concerto figurato* (as *L'estate* is described) is uniform with its companions, comprising five parts notated on paper previously imposed in oblong quarto format,⁴⁶ and including a similarly-designed title-page

giving the sonnet and its cue letters (see Plates 2 and 3). Vivaldi did not participate in the copying process: the musical texts and all verbal inscriptions were written by two unidentified copyists, whose hands are here designated II/1 and II/2.⁴⁷ They appear to have acted as partners, dividing the whole task equally and even collaborating with each other in the compilation of item 9. The view that they worked simultaneously and completed the job quickly is supported by the facts that the paper is of one kind – B5 – and that quires with staves ruled by rastrum 10/186.3 were used, for item 10, with quires exhibiting staves ruled by rastrum 10/187.2.⁴⁸

Copyists II/1 and II/2 were not responsible for any other music preserved in Manchester and remain unknown – to the present writer, at least – from sources elsewhere. Their use of paper-type B5 with staves ruled by these particular rastra further isolates their activity; B5 is not one of the paper-types used by Vivaldi and his associated copyists for the other repertory of Venetian manuscripts in Manchester (items 1-6, 8, 13-15, 79 and 80), whose staves were ruled by different rastra. Items 9-12 fail, therefore, to furnish firm evidence – in the form of non-textual data – linking their compilation with Vivaldi himself, though there are good reasons for believing that they were, in fact, produced to his order. First, we may be certain that they were copied in Venice. Paper-type B5 is one variety of the kind of paper manufactured in the Lombardy-Venetia region, exhibiting the generic watermark of three crescent moons, commonly used by Vivaldi and others active in the city of Venice. The sign of the paper-mill itself – one of the features unique to type B5 – is a cornermark comprising a trefoil and the initials “A Z”.⁴⁹ The style of staff ruling, by advanced ten-stave rastra which may have been mechanical in operation, is another sign of the manuscripts’ Venetian provenance.⁵⁰ Second, it appears that Vivaldi himself might have used the same paper for Dresden sources believed to date from the time of Pisendel’s visit to Venice in 1716-1717. Karl Heller’s verbal description of the watermarks he classifies as *tre lune I*, exhibited in the autograph *organo* part for RV 253 / FI, 26 and the autograph score of RV 314 / FI, 91 among other manuscripts, conforms with the appearance of those in type B5.⁵¹ If it is confirmed that type B5 is indeed identical to the paper preserved in Dresden, then we shall possess a vital clue to the early date of the Manchester sources relative to the publication of *Le quattro stagioni* by Le Cène.⁵²

Until such evidence is found, our view of the authenticity and possible date of the Manchester items is based largely on their texts’ relationship with those of the 1725 print. A comparison reveals many

variant readings and several significantly similar ones; though all are important – and would certainly be taken into account by performers or in the preparation of an edition – most may be summarized here leaving only the particularly interesting ones to be specified. The printed and manuscript texts agree to a greater extent in *L'autunno* and *L'inverno* than in *La primavera* and *L'estate*; there is, however, a general concurrence of all kinds of readings besides the notes themselves, including most slurs and other marks of articulation, trills, bass figures, dynamic markings and *solo*, *tutti* and *tasto solo* directions. Thus it appears likely that the texts are related, but the duplication of correct readings in two or more sources of any work is hardly surprising: it is the duplication of incorrect, suspect or unusual readings which are true signs of the closeness of such a relationship. In this regard the absence in both the Manchester and Le Cène sources of several obligatory accidentals is particularly illuminating. In the two cases presented as Examples 1 and 2, as in others, the consistently similar omission of natural signs (those within brackets) could not have occurred unless the Manchester parts and the fair copies sent to Amsterdam were copied either from the same exemplars or from separate exemplars which were themselves closely related.⁵³ It is a logical assumption, therefore, that the sources from which both the Manchester and Le Cène texts were originally derived were Vivaldi's draft scores, no longer extant.

The Manchester parts' extremely neat appearance, matched by a marked absence of copying slips, supports the view that their texts faithfully represent Vivaldi's intentions, and indeed many erroneous readings in the printed parts – of which some have been sanctioned in modern editions – may now be corrected. Let us consider a case in each concerto. In Example 3, from *La primavera*, the Manchester text includes the *e'' sharp* sign in the second violin part, the corresponding bass figure for a raised third, and the correct slurring of the first violin part, all of which are absent in the print. In Example 4, from *L'estate*, the circled minim *g''* avoids the consecutive fifths formed with the bass by the Le Cène part's *f''*. Example 5 shows the depiction, in *L'autunno*, of the firing of the huntsmen's guns. Here, and in the comparable passage at bars 92-94, the Manchester text is entirely consistent in its use of dotted semiquaver rests and demisemiquaver notes. The print's variants, shown here by rhythm signs, seem less consistent though they are not necessarily incorrect. In *L'inverno*, trills are indicated on the opening notes in all Manchester parts where, in the print, they are found only in the solo part. The Manchester bass part for *L'inverno* also clarifies the nature of the slow

movement. As Plate 4 shows, it includes the decorated part in demisiquavers *p(er) il Violoncello solo* as well as the part in quavers for harpsichord and violone. The cello part is printed on a loose folio in the copy of the Le Clerc edition preserved in Paris;⁵⁴ this must have been the practice adopted by Le Cène too, and the disappearance of the part from certain otherwise complete copies was inevitable.⁵⁵

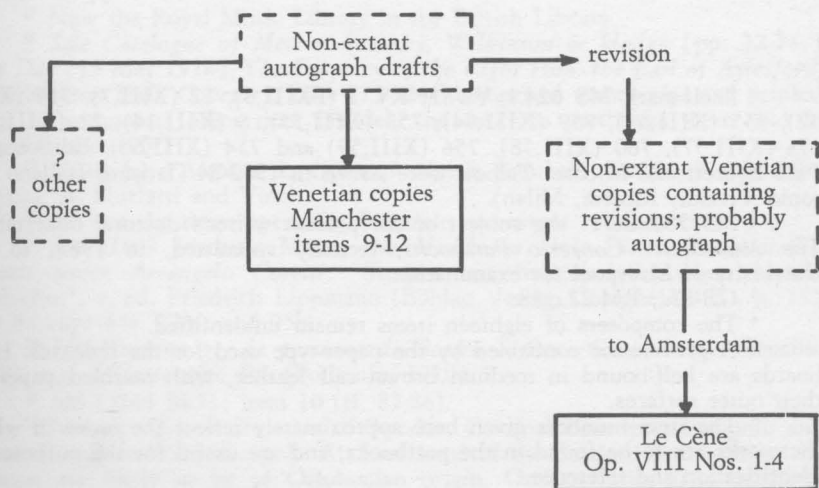
As with Example 5, it is sometimes impossible to distinguish between a variant which is an error and one which is a revised or original version. In *L'estate*, for example, the sources present different slurring patterns for the song of the goldfinch (first movement, bars 73-76), yet neither is actually incorrect. The same must be said of the difference shown in Example 6, from *L'autunno*. Accustomed as we are to hearing the Le Cène text, it is difficult to appreciate a Manchester reading such as this as a valid alternative version reflecting, perhaps, Vivaldi's first thoughts. Can it be that certain Le Cène variants are the revisions to which vague reference is made in Vivaldi's letter to Morzin?

In a passage from the finale of *L'estate*, Example 7, three notes in the Manchester second violin part (circled) each appear, in the Le Cène text, at the pitch of the notes in the preceding bar. If the Le Cène version is a revision, it was made hastily without proper consideration; although the first two notes are suitable, in that they render the second violin part canonic with the first, the third note (*e' flat*) is simply wrong. For the repetition of this passage, at bars 101-108, both sources read as in Example 7. At the closing stages of *L'inverno*, the interchange between the soloist and the *tutti*, from bar 120 of the finale, is, in the Manchester version, continued to bar 148. The print indicates the doubling by the first and second violins of the soloist's final descending flourishes in bars 138-139 and 146-147 – an apparent revision made, perhaps, to enhance the effect of the work's conclusion by extending the duration of the final *tutti* without writing extra bars. Undoubtedly the most fascinating Manchester variant comprises the extra lightning flashes in the second violin part for *La primavera*: see Example 8. Whether their omission from the Le Cène text was an accident or the result of revision is a matter for speculation. We may observe, at any rate, that the inclusion of all four scales accords perfectly with the playing of a note by the viola and *bassi* on each beat of the bar.

In all three cases described above the Manchester texts are not only correct but demonstrably more consistent in their musical detail than the corresponding Le Cène versions. If Vivaldi was moved to make precipitate revisions to *Le quattro stagioni* immediately prior

to their publication, the *Le Cène* variants are the kind of flawed readings we might expect to find. Such revisions, if that is what they are, are merely cosmetic alterations which have no effect on the nature of the compositions, and it is hard to believe that Vivaldi felt that they justified his offering the works to Morzin a second time. There can be little doubt that he sought to appease the count principally by making a more conspicuous revision: the inclusion, in all parts, of the lines of the sonnets at the points in the music to which they refer. One can see the logic of the innovation – the captions, printed above the staves, enable the players to follow the narrative and thus serve as aids to the works' interpretation – yet it was made as much as a stratagem of presentation as an improvement. Our suspicions of the novelty of the captions, and of Vivaldi's motive in adding them, are aroused by the fact that the cue letters are retained in the printed parts beside the fragments of verse and against the complete sonnets given at the front of the *violino principale* partbook. Since the presence of the captions obviates the need to refer to the full text of the sonnet in order to understand the music's programme, are not the letters redundant? The Manchester texts, which lack the captions, show what must have been the original system of reference from the sonnet to the music and vice versa, for which the cue letters are fully functional.⁵⁶

The evidence adduced suggests that the likely filiation of the principal sources of *Le quattro stagioni* is as shown in the following chart:



In the absence of proof that items 9-12 were copied to Vivaldi's order, their authenticity is apparent from their Venetian provenance and indirect textual relationship with the Le Cène print: because the printed texts are descended from Vivaldi's original scores so too must be the Manchester parts. We may regard the manuscripts as more authoritative sources than the first edition (on which, ironically, their authority is partly founded), for it is quite possible, in view of their textual integrity and fair appearance, that they are primary copies of the autograph drafts which have not survived. Indeed, it is not unlikely that the texts of other manuscript copies – some, like those sent to Morzin, in circulation prior to the works' publication – were identical in all but minor respects to the Manchester parts. The Le Cène parts, in contrast, are distinctly less correct, as is to be expected of secondary texts whose accuracy depended not only on the skill of the engraver but also on the nature of Vivaldi's cosmetic revisions.

Whether the Manchester items are of earlier or later date than the non-extant copies which became, in or before 1725, the engraver's exemplars is a question which cannot yet be answered. Though they appear to present the original versions of *Le quattro stagioni*, items 9-12 do not necessarily antedate the Le Cène edition; if, as seems likely, the revisions relate specifically to the works in their published form and were annotated only in the copies destined for Amsterdam, it is equally possible that the Manchester texts were derived from the autograph drafts at a time later than 1725. Fortunately, we do not need to know the manuscripts' date to be sure that they are worthy sources on which performances of these celebrated concertos may be based.⁵⁷

¹ Shelf-mark MS 624.1 Vw81; RV 3 (FXIII,8), 12 (XIII,7), 757 (XIII,52), 755 (XIII,53), 759 (XIII,54), 758 (XIII,55), 6 (XIII,14), 22 (XIII,56), 17a (XIII,57), 760 (XIII,58), 756 (XIII,59) and 754 (XIII,60). Editions, by Paul Everett and Michael Talbot, were issued in 1982-84 (Istituto Italiano Antonio Vivaldi; Ricordi, Milan).

² MS 580 Ct51: the subject of the present writer's doctoral dissertation, *The Manchester Concerto Partbooks*, recently submitted, in 1983, to the University of Liverpool for examination.

³ GB-Lbl; RM.22.c.28.

⁴ The composers of eighteen items remain unidentified.

⁵ A provenance confirmed by the paper-type used for the flyleaves. Hard boards are half-bound in medium brown calf leather, with marbled paper on their outer surfaces.

⁶ The item numbers given here approximately reflect the order in which the works are to be found in the partbooks, and are useful for the purposes of identification and reference.

⁷ This section is partly a résumé of the circumstances under which the concerto manuscripts and the volume of sonatas reached England, and of their ownership in modern times – a history recounted elsewhere. See MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's "Manchester" Sonatas*, "Proceedings of the Royal Musical Association", civ (1977-78), pp. 20-22, and the Critical Notes to any of the editions cited in note 1 or to ANTONIO VIVALDI, *Concerto "L'ottavina"...* FI, 240/RV 763 and *Concerto...* FI, 239/RV 761 [items 80 and 81 in the concerto partbooks], ed. Paul Everett and Michael Talbot, Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Ricordi, Milan, 1982 and 1983 respectively). The nature of the former Jennens Collection is described in detail in EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks*, cit., pp. 2-44.

⁸ The sale is mentioned in a letter from Horace Walpole dated Rome, 7 May 1740, quoted in MRS PAGET TOYNBEE (ed.), *The Letters of Horace Walpole, Fourth Earl of Orford* (Oxford, 1903), i, p. 63.

⁹ As Jennens referred to the country in an undated fragment of a letter (c. 1739).

¹⁰ In a letter to Jennens dated Venice, 13 February 1733.

¹¹ Since 1973 part of the Gerald Coke Handel Collection; I am indebted to Mr Coke for permitting the quotation of extracts in this article. For the fullest account of Holdsworth's relationship with Jennens and his contact with Vivaldi, see MICHAEL TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi, "Vivaldi Veneziano Europeo"*, ed. F. Degrada (Olschki, Florence, 1980), pp. 67-75.

¹² See PUTTICK AND SIMPSON, *Catalogue of a Collection of Music including the Music Library of the late Earl of Aylesford*, 25 August 1873, Lots 1-386. Summaries of the items sold are given in ALEC HYATT KING, *Some British Collectors of Music c. 1600-1960* (Cambridge, 1963), p. 138, and TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, cit., p. 68.

¹³ The author of *George Frederic Handel: his Personality and his Times* (London, 1923).

¹⁴ A descriptive list of the non-Handelian Flower volumes may be found in MICHAEL TALBOT, *Some overlooked MSS in Manchester*, "Musical Times", cxv (1974), pp. 942-4.

¹⁵ Now the Royal Music Library in the British Library.

¹⁶ *Sale Catalogue of Messrs. Sotheby, Wilkinson & Hodge* [pp. 32-34:] *First Day* [13 May 1918], *The Property of the Right Hon. the Earl of Aylesford, of Packington Hall, Coventry*. Lots 273-326C comprised manuscript and printed items by composers other than Handel; the concerto partbooks were sold in Lots 291 and 325.

¹⁷ Music by d'Astorga, L. Giustini, Hasse, Jommelli, Latilla, B. Marcello, Porpora, A. Scarlatti and Vinci.

¹⁸ All but the three operas by Pollaro are extant in Manchester.

¹⁹ See HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, "Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte", v. ed. Friedrich Lippmann (Böhlau Verlag, Cologne, 1968), p. 115 and *Auszüge* 44a, 77bis and 95b.

²⁰ *Introduzione per la passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (Bencini, 1708), and *Il Costantino Pio* (Pollaro, 1710).

²¹ MS Q544 Bk51; item 10 (ff. 83-86).

²² Namely, Queen Christina of Sweden, Cardinal Benedetto Pamphili and Prince Francesco Maria Ruspoli. At least some of the Scarlatti items owned by Jennens are likely to be of Ottobonian origin. One oratorio, *Il martirio di*

S Cecilia (Rome, 1708) is a setting of a text by the cardinal; another, *La Giuditta*, might be the version of c. 1705 with a text ascribed to Antonio Ottoboni. One of the cantatas, *Vola, Cupido*, is cited in an Ottobonian document dated 6 February 1695; see MARX, *op. cit.*, *Auszug* 80b.

²³ See MARX, *op. cit.*, pp. 114, 164-5, 168-9, 171 and 174, and *Auszüge* 33c, 37a, 83f and 93.

²⁴ According to the descriptions of lots 296 and 302 in the Sotheby catalogue.

²⁵ More will be said of the dating of the concerto manuscripts in later articles in this series. 1726-27 has already been deduced as the most likely date for the copying of the violin sonatas; see the Critical Notes to any of the editions cited in note 1.

²⁶ A transcription of the letter appears in REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi* (ERI, Turin, 1973), pp. 283-4.

²⁷ A version of *Tito Manlio* (RV Anh. 56) was performed in Rome in the 1720 Carnival season, but Vivaldi's contribution to it – one act differing from his full setting for Mantua (1719) – is unlikely to have required his presence.

²⁸ See TALBOT, *Vivaldi's "Manchester" Sonatas, cit.*, p. 27 and note 39.

²⁹ See MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and a French Ambassador*, "Informazioni e studi Vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", ii (Ricordi, Milan, 1981), pp. 38-39.

³⁰ Full details of the Venetian paper-types, their stave-rulings and the incidence of handwritings (of Vivaldi and copyists working under his supervision) will be presented in the next article in this series (*Bollettino* 1985). Brief remarks may be found in the Critical Notes to the edition of item 80 (RV 763) cited in note 7.

³¹ Copies of all except Op. V were sold in 1873.

³² Full observations on these letters from Holdsworth appear in TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi, cit.*, pp. 71-75.

³³ Vol. XIII, f. 75r: *Violone ò Cembalo* part. A full discussion of the Vivaldi items within the Roman repertory will appear later in this series. See the Critical Notes to the edition of item 81 (RV 761) cited in note 7.

³⁴ Observations on items 19 and 85, each of similar provenance to items in the collection by composers other than Vivaldi, will appear in a later article.

³⁵ The most recent commentary in English is MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Four Seasons*, "Music Teacher", lix/2 (February 1980), pp. 16-18.

³⁶ Dates, soloists and works presented are listed in the catalogue of performances in CONSTANT PIERRE, *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790* (Heugel, Paris, 1975).

³⁷ Reported in the *Mercure de France*, December 1730, i, p. 2758.

³⁸ Le Cène plate number 520 (*Libro Primo*). The collection was advertised in the *Gazette d'Amsterdam*, 14 December 1725.

³⁹ The name of Morzin is inscribed on the autograph of RV 496/FVIII, 11 (*I-Tn*; Foà 32, ff. 103-110).

⁴⁰ *F-Pn*; MS D. 8077.

⁴¹ *S-L*; Wenster Lit. L. Nr. 14.

⁴² A handful of readings in common, especially cautionary accidentals, hint that the texts of the Lund and Manchester parts are distantly related, though their filiation is undoubtedly complex and can never be demonstrated.

⁴³ *I-Gi(l)*; SS. A. 2. 10.

⁴⁴ Modern editions based on the Le Cène print include VIVALDI, *Opere strumentali*, tomi 76-79, ed. G.F. Malipiero (Ricordi, Milan, 1950), and the Eulenburg and Hawkes pocket scores.

⁴⁵ The location of each part within the collection is expressed as a short formula comprising the volume and folio numbers. Thus "VI, 20-21", for example, means volume VI, ff. 20-21. Volumes I-XIII are so-numbered in Manchester; volume "XIV" is the London partbook.

⁴⁶ Whereby a sheet is folded twice, first along its long (horizontal) axis and then along its short (vertical) axis, so that when the first fold is cut a quire of four oblong leaves is formed. Each manuscript in the Manchester Concerto Partbooks conforms to this, the standard unit of music paper in early eighteenth-century Italy. Four parts for a single composition, each of the quire's two half-sheets (bifolios) may be used separately, of course, or bisected to produce two quarter-sheets (single folios).

⁴⁷ The classifications of handwritings, paper-types and *rastra* (the tools used to rule the staves) presented in these articles are those adopted in my earlier study, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*

⁴⁸ Each *rastrum* is classified first by the number of staves it ruled in one stroke and second by its "span", the distance in millimetres between the highest and lowest lines drawn, corresponding to the distance between the tool's outer nibs. Thus *rastrum* "10/186.3", for example, is one which ruled, with 50 nibs, all ten staves on the page in a single stroke, and whose span measured 186.3 mm. In practice, however, the rulings of a *rastrum* are classified by the recording of additional details, principally a cross-section of all the lines drawn: only then may the data serve as reliable evidence linking – or distinguishing between – separate manuscripts. See PAUL EVERETT, *The Application and Usefulness of "Rastrology", with particular reference to Early Eighteenth-Century Italian Manuscripts*, "Musica e filologia", ed. Marco di Pasquale (Edizioni della Società Letteraria, Verona, 1983), pp. 135-58.

⁴⁹ The identification of a paper-type serves as reliable evidence of provenance only when it is based on a comprehensive physical description. Type B5, like any other found in the partbooks, is therefore classified not only by its watermarks (accurately measured and drawn) but also by other features: distances between chain-indentations, the positions of the watermarks within the sheet, the density of the marks left by the mould's "laid" wires, the paper's colour and texture, and an estimate of the dimensions of a whole sheet. Such details for B5 are specified in EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 594-6.

⁵⁰ The wide gauge of each stave, the thin lines and the use of brown ink distinguish the preferred Venetian style from the styles evident from music paper produced elsewhere. It seems that paper of the three-crescents variety was commonly designed specifically as music paper, and that it was the paper manufacturer who used the *rastra*. See EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 106-7, 109-110, 116, 126-7 and 584-5, and *idem.*, *The Application and Usefulness of "Rastrology"...* *cit.*, pp. 137, 141, 142-3 and 150.

⁵¹ KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971); p. 72: "(a) Drei Halbmonde nebeneinander, in Richtung zum Bodenzahl kleiner werdende Darstellungen. (b) A Z, einstrichig, die Enden in kleine Ringe auslaufend, überhöht von Dreiblatt an Stiel; am Stiel zwei in Ringe endende Querstriche in Richtung Rand, der untere etwas kürzer." RV 253 and 314 are preserved in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, as Mus. 2389-0-62 and 2389-0-70 respectively; the latter carries the autograph superscription *Con.^{to} fatto p(er) Mon.^r Pisendel*.

⁵² We must remember, however, that sheets of a single paper-type may have been used during a period of many years. The application of *rastrology*

may clarify the position. Since a rastrum in regular use would give an identical pattern of staves only on sheets produced within a limited period – probably of months rather than years – any Dresden sources exhibiting staves ruled either by rastrum 10/186.3 or by 10/187.2 may tentatively be regarded as approximately contemporaneous with the Manchester items.

⁵³ Another case is the absence, in both sources, of the natural sign in Example 5 (viola, bar 84).

⁵⁴ Vm⁷ 1691. The leaf is inserted as page “10+” between pages 10 and 11 in the *organo e violoncello* part.

⁵⁵ It is no longer preserved in the British Library’s set of Le Cène parts, shelf-mark g. 33.c.

⁵⁶ The fact that a full series of cue letters appears only in the *violino principale* part for each concerto (compare Plates 1 and 4) hints that the exemplars used by the copyists were scores in which the letters were given above the system. Incomplete series of letters appear only in the first and second violin and viola parts for *La primavera*.

⁵⁷ The Manchester texts of the Four Seasons are performed by Simon Standage (baroque violin) and The English Concert, directed by Trevor Pinnock, on record DG 2534.003. This is 1982/14 in the Vivaldi discography compiled by Roger-Claude Travers; see his remarks in *Informazioni e studi Vivaldiani...*, iv (1983), p. 108.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin part. The score is written on ten staves. At the top left, the tempo is marked "Allegro". The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages. Various dynamic markings are present, including "f", "tr.", "kr.", "C", "D", and "for.". The notation includes many slurs and accents. At the bottom of the page, there are numerous fingerings indicated by numbers 1-5 under the notes.

PLATE 1: I, 15v. Item 9 (*La primavera*), violino principale part. Hand II/1. Size of leaf: 290 x 228 mm.

(These reproductions appear by permission of the Director of the Manchester Public Libraries.)

L'Estate

Corzetto Dimostrativo

Sopra il Concerto intitolato L'Estate
Composizione del Sig.^r D. Antonio Vivaldi

- A. Sotto duro stagione dal Sole accesa
Languorosi siamo, languorosi il Sogno, ed anche il Puro
- B. Lioglie, l'Uccello la voce, e il rostro intesa
- C. Canta la Tortorella, e l'Arcellino.
- D. Zeffiro dolce spirò, ma contesa
muove Borea improuiso al suo vicino
- E. e piange il Pastorel, perche, sospesa
torna fiera Borea, e l'vno destina.
- F. Toglie alle membra laude il suo riposo
il timore de' lampi, e tuoni fieri
E de' mosche, e masoni il stuoil furioso.
- G. Ah che pur troppo i stupi timor son ueri
Tuona, fulmina il Ciel, e grandinoso
Trona il capo alle frische, e à gran altieri.

L'Inverno

Sonetto dimostrativo
Sopra il Concerto intitolato L'Inverno
Composizione
del Sig. Gio: Antonio Vivaldi

- A** Agghiacciato rimarà nei nevi argenti
B All severo spivar l'ovvio vento
C Correr, battendo i piedi ogni momento
D E per temerchio gel battei i denti
- E** Lassar al foco i di quieti, e contenti
Mentre la pioggia faor bagna ben certo
F Caminar sopra'l giaccio; e a passo lento
G Per timor di cader girano insenti
- H** Più forte, dovuciolan cader a terra
I Di nuovo in sopra'l giaccio, e correr forte
L Sin che l' giaccio di tempo, e di durezza
- M** Sentiv uscir dalle ferventi porte
N Fivaco, Apres, e tutti i venti in guerra
Questi è l' Verno, ma tal, che gioia apporte.

L'Inverno alle No.

The image shows a page of handwritten musical notation for the basso part of 'L'Inverno'. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and some slurs. The manuscript is written in dark ink on aged paper. On the left margin, there is a handwritten note: 'L'Inverno alle No.'. The bottom of the page features a caption in a different font, providing details about the plate and the specific part of the manuscript.

PLATE 4: VI, 21r. Item 12 (*L'inverno*), basso part. Hand II/2. Size of leaf: 284 x 223 mm.

Ex. 1: *L'autunno*, movement i, bars 81-83

Vno pr. - Vno 1
Vno 2
Vla
Basso

81

Ex. 2: *L'inverno*, movement iii, bars 73-79

Vno pr.

75

Ex. 3: Item 9, movement iii, bars 29-30

Vno pr. - Vno 1
Vno 2
Vla
Basso

30

[f]

Ex. 4: Item 10, movement iii, bars 74-79

Musical score for Ex. 4, featuring Vno pr. and Basso. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked "Solo" and shows the Vno pr. playing a melodic line with slurs and accents, while the Basso provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the Vno pr. line, which becomes more active, while the Basso remains mostly static.

Ex. 5: Item 11, movement iii, bars 82-84

Musical score for Ex. 5, featuring Vno 1, Vno 2, Vla, and Basso. The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Vno 1 and Vno 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla and Basso parts play a similar rhythmic pattern, with the Basso having a more active line. The score is marked with a "7" and a "B" above the first measure.

Ex. 6: *L'autunno*, movement iii, bars 36-41

Musical score for Ex. 6, featuring Manchester Vno pr., Le Cène Vno pr., and both texts Basso. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The Manchester Vno pr. and Le Cène Vno pr. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The both texts Basso part plays a similar rhythmic pattern, with a more active line. The score is marked with a "40" above the fourth measure and "Tutti" to the right.

Ex. 7: Item 10, movement iii, bars 10-19

Musical score for Ex. 7, Item 10, movement iii, bars 10-19. The score is written for three parts: Vno pr. - Vno 1, Vno 2, and Vla Basso. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system starts at bar 10 and ends at bar 12. The second system starts at bar 13 and ends at bar 15. The third system starts at bar 16 and ends at bar 19. The Vla Basso part has a marking "[Vla 8^{va} sopra...]" at the beginning of the third system. The Vno pr. - Vno 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Vno 2 and Vla Basso parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Ex. 8: Item 9, movement i, bars 44-46

Musical score for Ex. 8, Item 9, movement i, bars 44-46. The score is written for three parts: Vno pr.-Vno 1, Vno 2, and Vla (8^{va} sopra) Basso. The key signature is two sharps (D major/B minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system starts at bar 44 and ends at bar 45. The second system starts at bar 46 and ends at bar 47. The third system starts at bar 48 and ends at bar 49. The Vno pr.-Vno 1 and Vno 2 parts feature a melodic line with eighth notes, while the Vla (8^{va} sopra) Basso part provides harmonic support with a rhythmic pattern.

I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: I

Nella Central Library di Manchester sono custoditi i manoscritti di 24 concerti di Vivaldi, rilegati assieme ad altre 81 composizioni del primo Settecento, tutte di provenienza italiana. La figura del primo proprietario dei codici in Inghilterra può essere rintracciata in Charles Jennens, per conto del quale questi e molti altri manoscritti furono procurati in Italia da Edward Holdsworth. Si suppone che i concerti, costituiti da serie di parti non rilegate, siano stati inviati assieme ad una grossa partita acquistata a Venezia nel 1742 e descritta da Holdsworth come « parte della Collezione del Cardinale Ottoboni ». Si può constatare infatti che gran parte degli autori delle composizioni italiane possedute da Jennens fu attiva a Roma, e che parecchi di essi ebbero relazioni con l'Ottoboni. È certo che Vivaldi incontrò il Cardinale durante il terzo decennio del Settecento, e forse fu allora che le sue composizioni di provenienza veneziana – per la maggior parte concerti con titoli – cambiarono proprietà. L'esistenza di sei manoscritti di Vivaldi nel cospicuo repertorio romano implica un contatto da parte del compositore veneziano con la cappella dell'Ottoboni.

Le composizioni 9-12 rivestono una particolare importanza per il fatto di essere gli unici manoscritti veneziani a noi pervenuti de *Le quattro stagioni*, opera sinora conosciuta attraverso alcuni manoscritti non corretti nonché dalle edizioni a stampa di Le Cène e Le Clerc. Dati non testuali differenziano questi da altri dei manoscritti di Manchester redatti da Vivaldi e da copisti a lui associati, ma esistono buone ragioni per ipotizzare che le composizioni 9-12 siano state copiate traendole da autografi non più esistenti per ordine del compositore stesso. Tali redazioni, compilate accuratamente e ordinate in due mani diverse finora non identificate, dimostrano affinità con quelle della prima edizione a stampa (*Le Cène*, Op. VIII, n. 1-4, 1725), nonostante contengano varianti significative. Sembra che le parti di Manchester presentino le versioni originali di questi celebri concerti. In questo modo è possibile cogliere per la prima volta la natura delle revisioni « cosmetiche » riportate dall'edizione a stampa, alle quali Vivaldi si riferisce indirettamente nella dedica della stampa al conte Morzin.

(Traduzione di David Bryant)

Dating Vivaldi's Venetian Operas*

Eleanor Selfridge-Field

The problem of dating Venetian opera is perennial. It results principally from the fact that two calendars were in use in Venice through the eighteenth century. Officially the year began on March 1. Unofficially it began on January 1. Some records, especially the more formal ones, were kept according to the *more veneto*, while others, the more informal ones, were kept according to the modern style. The consistency of record keeping was insufficient to offer any convenient rule of thumb for the modern historian. Recent research offers many new clues to unravelling the maddeningly arbitrary morass of dates in which Venetian opera history is embedded,¹ and these can most appropriately be exposed fully elsewhere. For the purpose of addressing the chronology of Vivaldi's operas, the following rudimentary observations might be borne in mind.²

The dimensions of the various theatre seasons – autumn, carnival, and spring – changed slowly but visibly from decade to decade. The autumn season, which often began in mid-October in the later seventeenth century, gradually moved later in the early eighteenth. The spring season did not exist in Venice in Vivaldi's first years as an opera composer, but it was a recognized phenomenon of many more provincial cities. Established in the early eighteenth century, it started on the vigil of Ascension and lasted for approximately three weeks. The season that changed the least of Vivaldi's lifetime was the most important – carnival. Generally it began on December 26, although the openings were somewhat staggered from theatre to theatre. Sant'Angelo, where so many of Vivaldi's works were performed, was consistently one of the earlier theatres to re-open after Christmas. In the vocabulary of opera productions that emerged in the early eighteenth century the opera that opened soon after Christmas was the "secondo drama", the first having been the autumn opera. The ending date of Carnival, Shrove Tuesday, was rigidly fixed by the lunar calendar. It could occur any time between February 5 and March 9, meaning that the Carnival season theoretically could last from six to eleven weeks. In actuality it appears that when Shrove Tuesday

* The author is particularly grateful to the Gladys Kriebel Delmas Foundation for support of this study.

did not fall until March, the post-Christmas opening was usually not until after the New Year. Often each theatre staged two operas after Christmas, the second series beginning in the later part of January; each component in it was a "terzo drama". A curious feature of the Vivaldi operas considered here is that a very large number were either "primo" or "terzo". Only two works – *Filippo, re di Macedonia* and *L'oracolo in Messenia* – definitely opened during the week between Christmas and New Year's Day. This may be related to patronage: the particular princes for whom Vivaldi composed seem to have preferred the later part of Carnival to the earlier. It may however, be related to Vivaldi's intermittent duties in connection with sacred music for the Pietà.

Apart from libretti and scores, three kinds of sources are helpful in efforts to date Vivaldi's operas. The testimonies of the Riformatori dello Studio di Padova, who censored all printed works for evidence of blasphemy, are unbound documents preserved almost certainly incompletely and in somewhat random order. The year recorded in these testimonies (which usually begin with the words "faccio fede") is transcribed from the material submitted, in which the year is arbitrarily dated, and the testimony is sometimes countersigned with a censor's date. It is not unusual to find a testimony dated in one year that refers to a libretto approved for what is ostensibly the preceding year, nor is the reverse unlikely. In some cases the two dates agree; in others there are external measures to establish the true year. In a few cases there is only confusion, and circumstantial evidence such as the dates of surrounding documents may be the only clue, albeit a flimsy one, to the probable year.

Where a *fede* is the only remaining source of information on the date of an opera's première, that première can be estimated to have occurred on average about two weeks later in the 1710's and about one week later in the 1730's. The whole span of intervals between approval and event ranged, however, from two to sixty days. The *fedi* preserved in the Archivio di Stato in Venice (I-Vas) relate to Venice itself and to the nearer reaches of the Veneto, including Vicenza and Treviso. They have been cited in earlier studies of Vivaldi's operas.³

Two sources that provide more reliable and exact dates for Vivaldi's operas are the weekly news reports that are preserved in the Archivio di Stato under the generic title of *avvisi* and *giornali*.⁴ These reports have the virtue that they were recorded weekly, and although most are unbound, the fact that they were almost always set

down on Saturdays and consistently employed the *more veneto* makes it virtually impossible to mistake one year for another. These reports, with rare exceptions, refer to Venice only. Very occasionally there is a discrepancy between them, but usually only by one day. There are often multiple *avvisi* for a single week, as they were written by numerous journalists; some consistently paid more attention to the theatre than others. The difficulty with these sources is that they are vastly incomplete, but happily they fill in many remaining gaps in our knowledge of Vivaldi's affairs. *Fedi* are generally available for the 1710's and 1720's, although generally not for the 1730's and for works that were revivals of pre-existing works (even if of another name). The *avvisi* are fairly plentiful for the years from 1716 to 1738, while "Pallade Veneta" frames that period with reports from 1715-17 and 1739-40. Alas for Vivaldi's successors, all three sources are greatly attenuated after this last date. However, of the 274 operas given in Venice between 1713 to 1739, 194 can be precisely dated by at least one of these series of documents, and of these about 20% had premières in a year one removed from that usually reported. Clarification of these dates is thus essential to the refinement of Venetian opera chronology.⁵

A final device to which recourse may also occasionally be useful is the lunar calendar, which can occasionally adjudicate questions in which the choice is between adjacent years. See the case of *Nerone* below.

All these guides have been employed in assembling the following table, in which an effort has been made to account for all of the works by Vivaldi that had premières in Venice (there are also a few gratuitous listings for productions in the near provinces and for one oratorio given in Venice). The documents are reproduced without alteration except by way of italicizing the titles of the works.

Year Title

1713 OTTONE IN VILLA (RV 729)

No precise date of performance known.

The *fede* of 21 Aprile 1713 (previously reported in *NRMI*, p. 281) reads the same as the title-page of the libretto: "Ottone in Villa Drama per musica da recitarsi nel Teatro di Vicenza nel mese di Maggio dell'anno 1713 di Domenico Lalli" (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 293).

1714? MOYSES DEUS PHARAONIS (RV 643)

Date of performance consistently reported as 1714.

A *fede* for the "tragedia sacra" *Moses Deus Pharaonis* was issued on 12 Ottobre 1713 (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 293). This may not have been the libretto for the oratorio, although in that event there is no *fede* for the oratorio libretto.

1714 ORLANDO FINTO PAZZO (RV 727)

No precise date of performance known, but the year is certain. There are two libretti dated 10 November and 1 December 1714 respectively. This suggests a sufficiently warm reception to keep the work running for longer than the usual three weeks.

1715 NERONE FATTO CÈSARE (RV 724)

No precise date of performance known.

The *fede* (previously reported for 1715 in *NRMI*, p. 281) actually reads "12 febrero 1714" but then is said to pertain to "carnovale 1715".

(I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 294). If we allow for an opening date one to two weeks later, then 1715 is the only appropriate year; Shrove Tuesday fell on February 13 in 1714 (and on February 25 in 1716) but on March 5 in 1715.

1716 LA COSTANZA TRIONFANTE DEGL'AMORI E
DEGL'ODII (RV 706)

No precise date of performance known.

The *fede* of 21 January 1716 has previously been reported as "12.I." in *NRMI*, p. 277). The libretto date of "18 Genaro 1715" is in the *more veneto*.

1716 ARSILDA, REGINA DI PONTO (RV 700)

This work opened on 27 or 28 October 1716. An *avviso* of 31 October 1716 (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 706) reports as follows: "Andò martedì sera in scena nel Teatro à S. Angelo p(er) la p(ri)ma volta il Drama in Musica intitolato *L'Arsilda Regina di Ponto*, et in q(ue)llo à S. Moisè si

continua la recita di q(ue)llo Intitolato *La Costanza combattuta in amore*, che riescono d'aggradimento universale." "Pallade Veneta" for the same week offered this account: "Mercordi sera, chiamata dai Reggi Tumuli di Ponto, *la Regina Arsilda* comparve sulle scene di Sant'Angelo ravvivata dall'Idee Poetiche e Musicali, e v'incontrò tale applauso che ne gl'è prognosticata una grande fortuna" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 713).

The *fede* (previously reported in *NRMI*, p. 277) was issued on 18 October 1716 (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 294).

1717 L'INCORONAZIONE DI DARIO (RV 719)

This work opened on 23 January 1717.

An *avviso* of this date (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 706) reads: "... questa sera in q(ue)llo [teatro] à S. Angelo si anderà pure altro nuovo Drama intitolato *la Coronat(ion)e di Dario*, e stante le belle giornate, che corrono si vedono q(ua)ntità di Maschere e gran Sfarzi d'habiti". According to the issue of "Pallade Veneta" for 23-30 January 1717, "Sabba-to pure Scorso nel Teatro di Sant'Angelo hebbe principio il nuovo Drama Musicale in cui rappresentasi con Magnificenza *L'Incoronazione di Dario*, che riescì con applauso."

The *fede* (previously reported in *NRMI* for 15 January 1717, p. 279) is actually dated in the *more veneto* as "15 Gennaro 1716" (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 294).

1717 TIETEBERGA (RV 737)

This work opened on 16 October 1717.

An *avviso* of 23 October 1717 (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707) reports: "Andò nel Sabb(at)o sera della pa(ssa)ta in Scena nel Teatro à S. Moise il Drama in Musica intitolato *La Tieteburga*, che riesce d'univ(ersa)le applauso."

The slightly damaged issue of "Pallade Veneta" for 16-23 October 1717 (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 713) says: "La Sera del scaduto Sabb(a)to ... fù apperto il Teatro di S(an) Moisé e sù quelle sc[ene] cominciò la Recita Musicale del Drama intitolato [*Tiete*]berga, in cui spicano egualm(en)-te l'Idee del Poeta e del Compo[sitore] della Musica, à quali viene fatto grande applauso."

1719? L'ARTABANO, RE DE' PARTI (RV 706)

No precise date of performance known.

The *fede* dated "5 Genaro 1718" (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 295) is almost certainly in the *more veneto*, for the few other works dated "1718" are all decidedly of the later year (1719), and most of the genuine 1718 works are in the preceding *filza*. However, in Filza 294 there is a manuscript copy signed by Antonio Marchi of the dedication, a note to the reader, a listing of a cast and aria changes for the second version of the work, *i.e.*, the work called *Artabano* (a revised version of *La costanza trionfante* of 1716). It bears no date.

1719 ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO (RV 699)

First performed on 14 February 1719.

Its opening is reported in this *avviso* for 18 February 1719 (erroneously dated "19 febraro", a Sunday): "E gionto quà il Ser(enissi)mo di Guastalla, p(er) godere il divertimento del Carnevale, et essendosi mutato nel Teatro à San Cassano il dramma in Musica, vi andò Lunedì sera p(er) la prima volta quello Intitolato *L'Antigona*, et in quello à San Moisè vi andò Martedì Sera p(er) la prima volta l'altro Intitolato *Armida in Campo d'Egitto*" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707).

Armida has traditionally been dated 1718, following the title-page of the libretto. The *fede* of "12 gennaio 1718" reported by Giazotto to be in Filza 291 is actually dated "12 Genaro 1708" [new style] and relates to Boniventi's opera.

1720 GL'INGANNI PER VENDETTA (RV 699)

Date of first performance not known.

The *fede* for its performance in the Teatro della Grazie in Vicenza is dated 12 May 1720 (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 295), three days after the feast of Ascension. This was a revised version of *Armida al campo d'Egitto*.

1720 LA VERITÀ IN CIMENTO (RV 739)

Appears to have opened on 26 October 1720.

An *avviso* of 2 November reading "Nel sud(dett)o sera

[sabbato scorso] andò in Scena p(er) la p(ri)ma volta nel Teatro à Sant'Angelo l'Opera in Musica intitolato *La Verità in Cimento*" would appear to be incontrovertible. However, an *avviso* of 12 October 1720 relating that "... q(ue)sta sera anderà in Scena p(er) la p(ri)ma volta l'opera in musica nel Teatro à S. Angelo..." is curious, for no other autumn operas are known to have been staged at Sant'Angelo during this season. It is, however, possible that a different work intended for performance was scrapped at the last minute, or that the debut of *La verità* was postponed. The *fede* for its libretto was issued (as previously reported in *NRMI*, p. 283) on 3 October.

1720 FILIPPO, RE DI MACEDONIA (RV 715)

First performed on 27 December 1720.

The opening is cited in this *avviso* of 28 December: "... nella sera seg(uen)te [*i.e.*, 27 December] andò pure in Scena all'altro [teatro] di S. Angelo il secondo Drama intitolato *Filippo Rè di Macedonia...*" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 708). The *fede* (previously reported in *NRMI*, p. 279) was issued on 17 December (Filza 295). The work is usually dated 1721, following the indication on its title-page.

1725 L'INGANNO TRIONFANTE IN AMORE (RV 721)

No precise date of performance known.

There is no confirmation in the *avvisi* of an opening, but these documents speak of the rainy autumn of this year and how it impeded social life. Some works were repeatedly postponed after announced opening dates because, hearing of the bad weather, those nobles who had not yet come to Venice delayed their travels, and some who had come for the comedy season soon departed, returning only after Christmas. Thus there is some possibility that this work had, like others of the season, a very brief run attended by a paucity of witnesses. No *fede* for this work has been found.

1726 CUNEGONDA (RV 707)

First performed on 29 January 1726.

Its opening is reported in an *avviso* dated 2 Febraro 1725 [*m.v.*] that reads: "Nella sera di Martedi scorso andò in Scena

nel Teatro à Sant'Angelo il terzo Drama intitolato *Cunegonda*, che riesce di non ordinaria sodisfaz(io)ne" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 709). A *fede* for it was issued on 22 January (Filza 296).

1726 LA FEDE TRADITA E VENDICATA (RV 712)

First performed on 16 February 1726.

An *avviso* of 23 Febraro 1725 [*m.v.*] reports: "Sabbato sera della scorsa andò in Scena nel Teatro à Sant'Angelo il quarto Drama in musica intitolato *La Fede Tradita, e Vendicata*, il quale riesce di universale applauso" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 709). The *fede* (Filza 296) for this work was issued on 10 January, twelve days before that for *Cunegonda*.

1726 DORILLA IN TEMPE (RV 709)

First performed on 9 November 1726.

An *avviso* of this date reports: "Questa sera anco per la p(ri)ma volta v` nel Teatro à Sant'Angelo la nuova Opera in musica intitolato *Dorilla in Tempe*". This happens to have been the date of the Public Entry of the French ambassador, Count de Gergy (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 709). No *fede* for this work has been found.

1727 FARNACE (RV 711)

First performed on 10 February 1727.

An *avviso* of 15 Febraro 1726 [*m.v.*] reports: "Lunedì sera andò in Scena nel Teatro à Sant'Angelo la nuova, et ultima Opera in musica intitolato *Il Farnace*, e mercoledì sera andò pure in Scena nell'altro à S. Moisè il Drama intitolato *L'Egeste*, che riescono di sodisfattione" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 709). The *fede* reported in *NRMI* (p. 279) to be dated 5 February 1726 is actually dated 5 February 1727 (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 297).

1727 ORLANDO [FURIOSO] (RV 728)

Precise date of performance not known.

The *avvisi* lapse from September 1727 to 1732, leaving us only with the date of the *fede* (5 November 1727) to establish that the work was performed in the autumn (Filza 297).

1728 ROSILENA ED ORONTA (RV 730)

First performed on 17 January 1728, according to Ryom in *The New Grove* (XIX, 44).

The *fede*, reported in *NRMI* (p. 281) as being dated 11 January 1728, seems instead to be dated 15 January 1728 (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 298).

1729 OTTONE IN VILLA (RV 729)

A *fede* dated 3 Ottobre 1729 reports the revival of this “drama per musica da recitarsi nel Teatro Dolfìn in Treviso nel mese di ottobre 1729” (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 298).

1733 MOTEZUMA (RV 723)

First performed on 14 November 1733.

An *avviso* of 21 November 1733 reads: “Nella sera del sud(dett)o g(ior)no [*i.e.* sabbato scorso] andò p(er) la p(ri)ma volta in scena nel Teatro à Sant’Angelo l’Opera in Musica, intitolato *Motezuma*” (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 710).

1734 DORILLA IN TEMPE (RV 709)

First performance of the revised version *c.* 2 February 1734. This comment occurs in an *avviso* dated 6 February 1733 [*m.v.*]: “Cambiatesi l’Opere in Musica nelli Teatri à San Gio(vanni) Grisostomo, ed à Sant’Angelo, andò nel p(ri)mo in Scena *L’Artaserse* e nel secondo *Dorilla in Tempe*” (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 710). The last day mentioned had been “martedì”, that is, 2 February.

1734 L’OLIMPIADE (RV 725)

First performed on 17 February 1734.

This report occurs in an *avviso* dated 20 Febraro 1733 [*m.v.*]: “La Sera del sud(dett)o g(ior)no [*i.e.*, mercoledì] andò in Scena nel Teatro à Sant’Angelo il terzo nuovo Drama in musica, intitolato *L’Olimpiade*, che riesce d’applauso” (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 710).

1735 LA GRISELDA (RV 718)

First performed on 18 May 1735.

This is the only Vivaldi opera that was presented in Venice during the Ascension Fair. Generally, as in this case, the work opened on the Vigil of Ascension, following the celebration of Vespers at San Marco. An *avviso* of 21 Maggio 1735 reads: "Nella sera del sud(dett)o g(ior)no [*i.e.*, mercoledì] andò in Scena nel Teatro à San Samuele l'Opera in Musica intitolato *Griselda*, che riesce d'universale gradim(ent)o e p(er) goder non solo q(ue)sto divertimento, ma anco della Fiera, sono qui gionti Dame, e Cav(alie)ri dalle Città estere in gran num(er)o" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 711). Possibly the supposed intermezzo *Aristide* (RV 698) was coupled with this performance.

1737 L'ORACOLO IN MESSENIA (RV 726)

First performed on 30 December 1737.

This première is reported in an *avviso* of 4 Gennaro 1738: "Sabato sera nel Teatro à S. Angelo andò in Scena il secondo drama musicale intitolato, *l'Oracolo in Messenia*, che riesce di sommo applauso" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 711). It is usually reported for 1738, following the indication on its title-page.

1738 ROSMIRA (RV 731)

First performed on 27 January 1738.

This première is reported in two *avvisi* dated 1 February 1738. The *avviso* of Trebbi reads: "Nella sera di detto giorno [*i.e.*, lunedì] nel Teatro da S. Angelo, fù posto in Scena il terzo drama intitolato *Rosmira*, che porta grand'applauso"; that by Donato varies the phrase to read "... che riesce d'universal applauso" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 711).

1738 ARMIDA AL CAMPO D'EGITTO (RV 699)

The revival opened on 12 February 1738.

An *avviso* dated 15 February 1738 reads: "... Mercordi sera andò in Scena nel Teatro da S. Angelo la quarta Opera intitolato *Armida al Campo d'Egitto*" (I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 711).

1739? TITO MANLIO (RV 738)

Giazotto's report of a *fede* dated "27 gennaio 1739" cannot be substantiated; if it exists it should be in Filza 304, but in fact no reports of opera libretti later than 1732 (Filza 300) have been found. Giazotto's designation "per il carnevale 1738" is in character with the *fedi*, but in the year 1738/9 a work that was not approved until that date would have had a very short run, since Shrove Tuesday fell on February 10. There is, however, no proof that the work was ever staged in Venice.

1739 FERASPE (RV 713)

First performed on 7 November 1739.

The première of this work is reported in an issue of "Pallade Veneta" for the week 7-14 November 1739 as follows: "Sabbato sera della scorsa p(er) virtuoso e dilettevole trattamento di questa Nobiltà, che v`a rimpatriando, si è aperto il Teatro à Sant'Angelo, e si cominciò la recita d'un drama musicale intitolato *Feraspe*, e fù tale il concorso e l'applauso quale meritano li Virtuosi che lo recitano, e tutte le altre cose che concorrono à renderlo plausibile".

¹ The major catalogues that consider the period—Bonlini's *Le glorie della poesia e della musica* (Venice, c. 1730), Groppo's *Catalogo di tutti i drammi per musica* (Venice, 1745), and the revision of the *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata...* (Venice, 1755)—echo the inconsistencies and perplexities cited below.

² These observations supplement the description of the problem and its remedies given by Bruno Brizi in the introduction (pp. 15-9) to *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, ed. ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI, and MARIA GRAZIA PENSA (Florence, 1982). The discrepancies between the earlier catalogues are described in this source and are not reiterated here except insofar as new information can be supplied.

³ R. GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Milan, 1965; same author, same title, Turin, 1973; the information is perhaps more easily consulted and more readily available in AGOSTINO GIRARD and GIANCARLO ROSTIROLLA, *Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi*, «Nuova rivista musicale italiana», XIII/1 (1979), pp. 276-83 (NRMI in the following material), although some errors in transcription are apparent.

⁴ These occur among the papers of the Inquisitori di Stato, suggesting that in all cases they are censor's copies. The one journal of direct relevance to this study is "Pallade Veneta"; for fuller information both on it and on the *avvisi* see E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, (Venice, 1984). Both the *avvisi* and manuscript copies of

"Pallade Veneta" were abundantly produced in the first half of the eighteenth century. However, neither source is completely preserved. For the purposes of the present study the *avvisi* are significantly more valuable, but where a citation occurs in "Pallade Veneta" it is often more informative than a corresponding entry in an *avviso*.

⁵ For fuller information see E. SELFRIDGE-FIELD, *Refining the Chronology of Venetian Opera: Social Influences on the Theatrical Calendar (1680-1740)*, forthcoming.

La datazione delle opere di Vivaldi

Questo studio affronta i problemi della datazione delle opere teatrali di Vivaldi, creati dall'uso contemporaneo – e a volte simultaneo – nelle fonti settecentesche di due calendari diversi: quello moderno e quello veneziano (detto *more veneto*).

Oltre ai libretti e agli spartiti esistono diversi tipi di fonti che possono servire alla precisa datazione di questo repertorio. Uno di essi riguarda le testimonianze dei Riformatori dello Studio di Padova, conservate nell'Archivio di Stato di Venezia. Tali documenti, pur oscillando liberamente tra i calendari veneziano e gregoriano, spesso permettono di stabilire almeno approssimativamente la data della prima rappresentazione dell'opera, in quanto il periodo che intercorre tra l'approvazione ufficiale del testo e tale rappresentazione varia da una media di 15 giorni (durante il secondo decennio del secolo) ad una sola settimana (per gli ultimi dieci anni della vita del nostro compositore). Altre due classi di documenti sono rappresentate dagli *avvisi* e *giornali* conservati anch'essi nell'Archivio di Stato veneziano. Qui le date citate sono specifiche, e l'impiego del calendario locale costante, eliminando in tal modo ogni equivoco dal punto di vista cronologico. Un altro mezzo talvolta utilizzabile a fini cronologici è quello del calendario lunare. Per un esempio si veda la datazione dell'opera *Nerone*.

Sia l'archivio dei Riformatori di Padova che quello degli *avvisi* e *giornali* sono molto lacunosi, ma utilizzati insieme possono permettere allo studioso di arrivare ad un quadro abbastanza completo della cronologia operistica vivaldiana. I documenti dei Riformatori sono in larga misura superstiti per il periodo 1710-30; gli *avvisi* e *giornali*, invece, sono abbastanza numerosi per gli anni tra il 1715 e il 1740.

In questo modo possono essere stabilite con esattezza le date delle prime esecuzioni di 194 delle 274 opere rappresentate a Venezia tra il 1713 e il 1739. Per una percentuale di circa il 20% dei casi le date tradizionalmente accettate risultano spostate di un anno.

Lo studio si conclude con una tabella nella quale si cerca di determinare la data delle « prime » a Venezia di ciascuna delle opere teatrali vivaldiane.

(*Riassunto di David Bryant*)

Vivaldi's Conch Concerto

Michael Talbot

The concerto to be discussed belongs to the group of 46 extant works by Vivaldi that are commonly described either as *concerti ripieni*, following the usage of the composer himself and of the Pietà, in which *ripieno* or simply *pieno* denotes a "full band" without soloists, or, following a more universal contemporary terminology, as *concerti a quattro*. It survives solely as an autograph score – a hastily-written *originale* from which the parts used in performance would have been copied – in the Giordano collection of the Biblioteca Nazionale, Turin.¹ Vivaldi writes on only seven sides of the single four-leaf quire (*foglio*) of music manuscript paper, which is oblong and has twelve staves per page, permitting three systems of music without wastage.

The appearance of the score is well conveyed by its first page, reproduced as Plate 1. The work's heading could hardly be more clearly laid out: first the title proper (*Conca*); then the description of genre (*Concerto*, resolving the abbreviation); and finally the authorship (*Del Viualdi*). But that is where the problem starts. The published catalogues of Mario Rinaldi (1945), Marc Pincherle (1948), and Antonio Fanna (1968), as well as some less well known inventories, with one accord omit all mention of the title, *Conca*.² The same is true of the modern edition by Angelo Ephrikan published as Tomo 9 of the *Opere strumentali* series.³ Not until the publication in 1973 of Peter Ryom's *Antonio Vivaldi. Table de concordances des œuvres* would anyone without first-hand knowledge of the Turin score have had an inkling that such a title existed.⁴ Even then, a non-Italian, at least, might have been forgiven for imagining that *Conca* was an abortive form of *Concerto*, since Ryom's list makes no generic distinction between *sinfonia* and *concerto*. The absence of a definite article before *Conca* may also have puzzled scholars, though a precedent in the title *Tempesta di mare* (RV 98/570) exists. With the publication in 1974 of the same author's *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, however, all doubts should have been laid to rest, since the work (RV 163) is now identified separately as *Conca* and as a *concerto*.⁵ It is surprising that in the past decade virtually no one has recognized the implications of Ryom's entry. I know of only one writer who has – Alan Kendall, who surmises: "Presumably... the indication *conca* on RV 163 is intended to evoke the sound of a conch shell with its repeated descending octaves with which the concerto opens."⁶

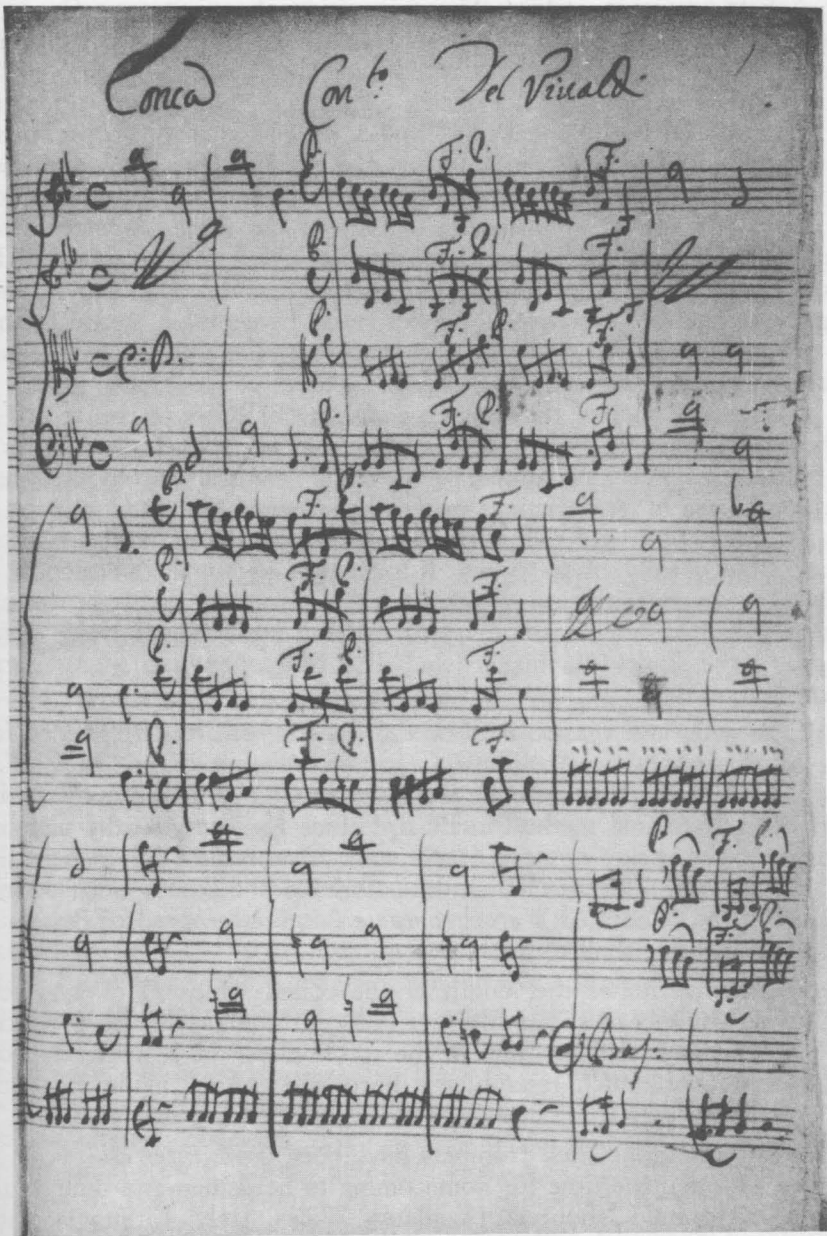


Plate 1
RV 163 / F XI,5: opening of first movement (Torino, Biblioteca Nazionale
Universitaria, Giordano 35, fol. 251r).

Fair comment, indeed. The recognition of a programmatic, or at least allusive, content at last provides clues to the musical substance of what has always been considered a most unusual composition. The unnamed writer of the sleeve-note of an old gramophone recording (Decca AXTL 1061) speaks of "One of the many curious experiments on the road to sonata-form, ... a far-off herald of that much-discussed nineteenth century development, cyclic form." I myself drew attention to the cyclic aspect, quoting the incipits of the three movements for comparison, in 1978.⁷ More recently, Karl Heller has subjected the concerto to a brief analysis in which its thematic economy is once again emphasized. Ironically, Heller, who perceptively suggests that a programmatic idea underlies the concerto, rules out the title *Conca* as a significant pointer.⁸

The relevance of the conch, or marine shell, lies of course not in the sound it makes when held against the ear, but in its use as a primitive musical instrument – a truly "natural" trumpet. Shell trumpets are of very ancient origin, have been used (and remain in use) in many parts of the world, and have served (and still serve) an incredible variety of purposes. Information about shell trumpets is abundant in organological, conchological and folkloristic literature, and even the most general summary of existing knowledge would go far beyond the limits of this article.⁹ The following points are worth noting, however:

1. The genera of marine mollusc that have most often been used for shell trumpets are *Strombus*, *Cassis*, and *Charonia* (the "Tritons"). The blowing hole is made either by breaking off the apex of the shell, the usual method in Europe since Antiquity, or by piercing a hole in the *spira* close to the apex, a procedure common in the Pacific area. Artificial mouthpieces have sometimes been added, as in the celebrated *Wettertrompete* (or *Wetterhorn*) of Bohemia, to which we shall return.¹⁰
2. Baines calculates the length of the coiled windway of a typical shell trumpet as about two feet (61 centimetres), which produces a fundamental note "low in the treble clef;" in acoustic respects "the conch much resembles a horn and can be made to sound harmonics up to h₃ or 4 [3rd or 4th harmonics] with an effort."¹¹
3. Within Europe shell trumpets have been used, *inter alia*:
 - to signal the time for homecoming to herdsman and their cattle or to field labourers (England, Wales, Italy, Lithuania, Russia).¹² This function is already recorded by Columella (first century A.D.), whose *buccina* might, however, refer to an instrument of horn or metal rather than shell.¹³

- for signalling between ships (Jersey, Sicily).¹⁴
- for noise-making in the contexts of celebration, public derision, sounding the alarm, scaring off birds or intruders, etc. (Crete, Jersey, Naples, Nice, Ischia).¹⁵
- as hunting horns (Andalusia).¹⁶
- for solemn blasts in church services (Piedmont, Liguria).¹⁷
- to cause or ward off rain by magic (Bohemia).¹⁸
- for military signalling, in lieu of ordinary trumpets (Corsica).¹⁹
- as an accompaniment to folk-dancing (Santander).²⁰ The *baile de Ibio*, a stick dance named after Ibio village in Santander province (Old Castile), where the conch complements tambourines and side drums, is described and illustrated by a photograph in the “Spain” article of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.²¹

All these uses call for a loud, unrefined sound. Baines aptly characterizes the shell trumpet as “the only small portable sound-maker which can deliver a really loud noise that can be heard two miles away.”²² It is entirely fitting, therefore, that Vivaldi eschews solo tone when imitating the sound of a conch – in contrast to his representation on a solo violin of the posthorn (RV 363), the hunting horn (RV 293 and 362), or the trumpet (RV 221); indeed, he seeks to thicken the tone by doubling “conch” notes at the same pitch (with unison violins) and sometimes in other, lower octaves.

By the same token the uses mentioned above were at, or beyond, the margins of the polite society of Vivaldi’s day. Nevertheless, even those among his listeners who were unfamiliar with conches as real, living instruments could scarcely fail to have been acquainted with their role in Classical mythology. Hardly surprisingly, some of the mythological uses are “backward projections” of real ones.

According to the *Fabulae* of Hyginus (CCLXXIV. 20, “Quis quid invenerit”), the trumpet was invented by Tyrrhenus son of Hercules, who wished to convene the widely scattered inhabitants of the region in order to give burial to a man who had died (previously, the dead had been consumed!); he achieved his purpose by making a hole in, and blowing on, a shell.

But the conch was associated above all with Triton, the son of the marine deities Poseidon (Neptune) and Amphitrite, or with the group of mermen, attendants of Poseidon, collectively known as Tritons. In the *Astronomica* (II. 23) Hyginus tells how the Tritons, during the war between the Gods and the Giants, succeeded in putting the latter to flight with the awesome sound of their conches, mistaken for that of advancing monsters. The *Metamorphoses* of Apuleius (IV. 31) paint a merry picture of Neptune’s escort of Tritons letting

P. 69



XVIII

Bucina Marina

Plate 2
Arnold Westerhout's engraving of a shell trumpet from Filippo Bonanni's *Gabinetto musicale* (first published 1722).

off high spirits (and, no doubt, signalling their position, like fishing boats, in order to keep together) through conch-blowing. The *Metamorphoses* of Ovid (I. 330-47) show Triton, at Poseidon's command, blowing the flood waters a signal to subside. Virgil, in the *Aeneid*, mentions conches twice: first, when he relates how the Aeolid Misenus rashly entered into competition with his bronze trumpet against Triton's one of shell, and was drowned by the jealous god (VI. 171-76); second, when he describes how Triton (either the god himself or a ship's figurehead representing him – the text is ambiguous) stirs up the waves with his conch (X. 209-12).²³

It remains to examine the allusive content of RV 163, which can best be done in conjunction with an analysis of some relevant aspects of the work. Our starting point is the published score: *Opere strumentali*, Tomo 9. For ease of reference we will follow the system of bar numbering used in that edition:

1st movement (no tempo marking) – 47 bars in common time numbered 1-47²⁴

2nd movement (*Andante*) – 11 bars in common time numbered 48-58

3rd movement (*Allegro*) – 59 bars in 2/4 metre numbered 59-117.

It is instructive to compare the autograph manuscript with the edited score, since the latter contains some significant errors and questionable interpretations. We may immediately disregard as editorial the *Contrabbassi* and *Cembalo* parts in their entirety; marks of accentuation (>); prescriptions for up-bow and down-bow (V , ▣); commas signifying a break between phrases; and all other directions in parentheses.

Otherwise, the following discrepancies should be noted:

1. Bar 9. The first note for Second Violin should be *f*" , not *b*" (*flat*) (see Plate 1). Interestingly, Vivaldi, who very often left till last the completion of inner parts, originally placed here his standard abbreviation for *Vt supra*; in other words, he considered having the Second Violin in unison with the First.
2. Bars 19-23. These bars are left completely blank in the Viola part of the autograph score. In such situations one has to consider three possibilities: (a) that rests have, perhaps deliberately, been omitted; (b) that an independent part has inadvertently been omitted; (c) that a cue to another part has inadvertently been omitted. In two comparable places (bar 14, Second Violin, and bars 29-32, Viola) Ephrikan opts, correctly, for solution (c);

here, however, he fills the five bars with rests. He may have been influenced by the fact that when notes for Viola reappear in the autograph manuscript (bar 24) no alto clef is prefaced – which tends to argue against solution (c), since to cue notes from the Bass part into the Viola (which plays them in the upper octave) Vivaldi habitually uses the symbol of a bass clef, often followed by “B” or “Bas.” (see Plate 1, first and penultimate bars), cancelling it with an alto clef when the Viola reverts to an independent line. Despite the absence of a cancelling clef, however, the context strongly suggests a “col basso” interpretation. To omit the Viola from a passage of unmistakably “tutti” character would be out of keeping for Vivaldi; one observes that on the restatement of the material during bars 39-47 the cue is present.

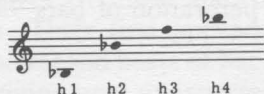
3. Bar 48. The first six notes of the First Violin (cued into the Second Violin, which throughout the *Andante* remains in unison with the First) are marked with vertical dashes; obviously, they provide a model for the rest of the movement. These dashes are indistinguishable in appearance from those over the Bass notes of bar 9 and the first half of bar 10, which Ephrikan renders, reasonably enough, as *staccato* dots. Yet the dashes in bar 48 (and subsequent bars, as editorial additions) are made horizontal by Ephrikan, who adds the direction “con molto arco”; *staccato* has become *pesante*. One result of this change is to suggest a slower tempo than that intended, and it is significant that the editor has appended “molto” to the original “Andante”, which Vivaldi, following contemporary usage, probably intends more as an indication that the notes be performed distinctly and evenly than as one of notably slow tempo.
4. Bars 89-98. Once again, Ephrikan’s solution for bars left blank in the Viola part is to have rests. Here, a cancelling alto clef in bar 99 places the “col basso” intention beyond doubt. Since bars 94-98 are in other respects almost identical, in the manner of a reprise, to the opening bars of the movement (59-63), one might have expected that the Viola would, as before, have an independent line; that it does not exemplifies Vivaldi’s common practice of simplifying, even coarsening, material on its restatement.
5. Bars 99-101. In bar 99 the direction “battute” appears in each of the three lower parts, which are alike in having the rhythm repeated on a monotone for four bars (see Ex. 4 below). Ephrikan confuses the issue by adding the same direction, not marked as editorial, to the First Violin. The original direction “come stano” in bar 103, cancelling “battute” in the same three parts, is tacitly suppressed.

“Battute” occurs earlier, at bar 19 in the Bass part. One can hardly quarrel with Ephrikan’s footnote interpreting the meaning as *balzato*, or “bouncing” (the bow being lifted off the string after each stroke). Walter Kolneder’s more radical suggestion that Vivaldi meant *col legno* is less convincing, since one can just as well “beat” with horsehair as with wood.²⁵ It is fair to add that Kolneder keeps an open mind on the subject. One can agree, at least, that the particular percussive effect sought must be very distinctive to justify the ensuing *come stano*.

The motivic basis of all three movements of the concerto is reducible to three very simple types, respectively of one (repeated), two, and three notes. The two-note and three-note motives include forms that are directly onomatopoeic as well as derivatives or cognate forms (transposed by octave or by key, rhythmically modified, etc.) that are not. The repeated-note (monotone) group of motives also seems allusive – though, as we shall see, not necessarily to the conch.

The first, second, third, and fourth harmonics of a fundamental note *b flat* (“low in the treble clef”, as Baines describes it) yield the following repertory of “conch” notes:

Ex. 1



From these four notes is extracted the basic stock of two-note motives occurring in the melodically prominent parts (i.e., the First Violin and the Bass, each frequently doubled). Nearly always, the two notes appear in a descending configuration; the music proceeds in “cascades”, where the ascents occur between, not within, the motives. An entirely typical case is the opening of the second movement.

Ex. 2

RV 163, bars 48-49

Andante

A musical score for the opening of the second movement of RV 163, bars 48-49. The tempo is marked "Andante". The score includes parts for Violin I and II (Vni I II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a descending melodic line in the violin parts and a supporting bass line in the viola and bass parts.

The single exception to this marked “descending” tendency occurs in the violin line of bars 61-62 (restated without the upbeat as bars 96-97); these can be viewed as a paraphrase, with melodic inversion

and rhythmic modification of certain elements, of bar 3 with its upbeat (see Ex. 5 below and Plate 1).

The germinal motive of the work is that given out twice in succession in bars 1-2. Its spondaic rhythm is lent particular emphasis by the choice of minim rather than crotchet note-values and by the absence, through unison scoring, of "background". We can choose to regard the octave either as the progression h2-h1 or as h4-h2. In a trochaic transformation, effectively in 12/8 metre (though the time signature does not change), it opens the dance-like, quasi-*tarantella* final section (bars 19-23) of the long first period.

Ex. 3

RV 163, bars 19-21

Allegro molto

In shorter spondees of quavers, it opens the second movement (see Ex. 2); in crotchets it occurs at many points in the last movement – most insistently in the peroration of bars 99-103.

Ex. 4

RV 163, bars 99-103

In crotchets again, a motive of repeated fifths corresponding to the progression h3-h2 opens the last movement.

Ex. 5

RV 163, bars 59-63

Allegro

The same intervals of a fifth and an octave – once, even the double octave (h4-h1) – are also much exploited, in the outer movements, as an “upbeat” pattern of a short, unaccented note (quaver) followed by a stressed one. The *forte* pair of quavers in bar 3 (see Plate 1) – a common form of cadential reinforcement that also usefully closes the hiatus between one phrase and the next – can be regarded in this light; so can the “hiccoughs” in bars 106-108. Other chord-based descending intervals, ranging from the unobtrusive third leading into bar 3 to the almost grotesque tenths in the second movement (beginning in bar 49), and adhering rhythmically either to the spondaic or to the “upbeat” formula, lend variety while strengthening the over-all thematic coherence. For completeness, one should also consider longer-range melodic relationships (i.e., ones concerning prominent notes separated by other notes), several of which conform to the octave/fifth structure of Ex. 1. For instance, the quasi-fugal response, in F major, of bars 5-8, followed by the restoration of B flat harmony in bar 9 – to which, in the last movement, correspond bars 64-68 and bar 69 – produces an *Auskomponierung* of the B flat – F – B flat formula expressed at closer range in Ex. 2.

The three-note motives are linear and composed of either ascending or descending steps. Their first appearance, in a quick dactylic rhythm, is on the first and second beats of bar 3, but their characteristic “conch” form is that arriving very unexpectedly (in place of the drive to a cadence) in bar 14.

Ex. 6

RV 163, bars 14-18

The musical score for Ex. 6, RV 163, bars 14-18, is presented in two systems. The first system covers bars 14, 15, and 16. The second system covers bars 17 and 18. The score is for three staves: Vni I & II, Vla, and B. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The first system shows bars 14-16. Bar 14 has dynamics 'p' and 'f'. Bar 15 has dynamics 'p' and 'f'. Bar 16 has dynamics 'p' and 'f'. The second system shows bars 17-18. Bar 17 has dynamics 'f' and 'p'. Bar 18 has dynamics 'f' and 'p'. The score includes various articulations such as accents and slurs.

Much condensed, both this “conch” motive and the equally unexpected “feminine” answering phrase in slurred thirds (again using the linear motive, but in its descending variant) are reintroduced as an interpolation during the reprise of the “tarantella” episode (bars 41-43). The quasi-*portamento* approximates an effect that can be produced on conches by hand-stopping.²⁶ Stricly speaking, the pitch should rise **to**, not **from**, the fundamental note, but, wittingly or unwittingly, Vivaldi ignores the point. We will not examine here the further appearances and transformations of the three-note motive, which pervades the accompanying as well as principal voices, but it is worth pointing out that the structure is knit together even more firmly through the interlocking of motives, where the last note of one motivic statement serves also as the first note of the next, and through long-range relationships; consider, for example, the *d''*, *c''*, and *b' flat* on the first, second, and third beats of bar 3, or their inversion as the first notes of bars 61, 62 and 63 respectively.

The one-note (monotone) motive is particularly associated with the Bass part, which is often doubled in the higher octave by the Viola. In staccato triplet quavers it emerges without warning in bars 9-13; faster (*Allegro molto*), and in *battuto* triplets, it returns in bars 19-23. Then, in all parts simultaneously, it becomes a bowed tremolo of measured demisemiquavers marked “stricciate” (= *strisciate*, or “stroked”) occupying the whole of the short, modulating second period (bars 24-28).

Ex. 7

RV 163, bars 24-29

stricciate


The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Vno I, Vno II, Vla, and B. (Bass). The Vno I and Vno II parts feature a rapid tremolo of demisemiquavers. The Vla part has a similar tremolo pattern. The B. part has a more rhythmic pattern of demisemiquavers. The second system continues the Vno I and Vno II parts, while the Vla and B. parts have a different rhythmic pattern.

After the third period, a *ritornello* that presents the material of bars 1-8, condensed and in G minor, some more repeated bass notes, this time in duplet quavers, take the music back to B flat major in a four-bar linking period (bars 35-38).²⁷ After the first movement the repeated notes do not recur – but then how dramatically! – until bar 99 in the last movement (see Ex. 4), where they acquire chordal sonority and appropriate the dactylic rhythm previously associated with the three-note motives. In bars 109 and 111 the same chord is hammered out in semiquavers.

Repeated, short notes are and were certainly part of the shell trumpet repertory. Baines states: “Calls are distinguished in the obvious way, by long and short notes.”²⁸ The similarity of a conch call to a horn call is illustrated by the “Tanz der Tritonen” in Telemann’s *Ino* (1765), a dramatic cantata to a libretto by K.W. Ramler after the account in Book IV of Ovid’s *Metamorphoses*; here, the call is a composite of an **ascending** octave (in contrast to Vivaldi’s always **descending** interval) and a repeated note in 6/8 quavers.²⁹

Ex. 8

Telemann, *Ino*, “Tanz der Tritonen”, bars 1-4 (horns omitted)

It is noteworthy that Telemann’s quavers appear in the bass quite as often as in the treble, though here imitative technique rather than descriptive realism may be the cause. On the other hand, the appearance, in RV 163, of the monotone in note-values too short to be negotiated successfully by a conch (except, conceivably, by flutter-tonguing), and in particular in the rhythmic figure , characteristic of martial music or of a dance such as the Fandango, could equally well suggest percussion instruments (drum, tambourine, castanet, etc.), and a link, therefore, to the world of the *baile de Ibio* or of the Corsican militia. The ambiguity does not end there, since repeated-note figures can, in the affective vocabulary of late baroque

music, represent trembling or shivering (as in Vivaldi's "Winter" Concerto), or stormy weather and thunder (apposite to the nautical use of the conch or to the *Wettertrompete*). It would be a bold man indeed who would dare to come down on one side or the other.

Were one to interpret the repeated-note motive as an affective rather than allusive element, it would be possible to devise a "scenario" for the first movement of the concerto, in which the repeated notes represented the gathering and then (bars 24-28) breaking storm, and the conch blasts the warnings or prophylactic attempts of sailors or countryfolk. But everything hinges on precisely which use of the conch Vivaldi aims to portray.

Of those we have mentioned only the storm-prophylaxis (or storm-warning) and folk-dance roles receive any support from musical features additional to the conch motives. In an interesting article Johann Ziskal relates how the village smith of Proseč-Křemešník in western Bohemia blew a conch trumpet with a tin mouthpiece to ward off storms; the instrument had been bought 150 years earlier (thus c. 1746) from a steward of a neighbouring estate.³⁰ In view of Vivaldi's extensive connections with the Austro-Czech nobility (Counts Wrthby, Sporck, Morzin, and Collalto), to whom he supplied numerous compositions, it does not stretch credibility impossibly to hypothesize that he heard, and was commissioned or inspired to portray, a *Wettertrompete*. Similarly, although reports of shell trumpets from the Adriatic region of the Mediterranean are lacking, it is not impossible that Vivaldi, resident in Venice, was familiar with their use aboard ships as sirens or foghorns.

Since the rhythms and inflections of the dance are heard at many points in the outer movements of RV 163, reminding one at times of the *Concerto alla rustica* (RV 151), and since many appearances of the repeated-note motive arguably conjure up percussion instruments, the allusion might be, rather, to a dance (from Spain or western Italy?) featuring the conch.

Finally, the Classical connection, present in Telemann's movement, cannot be ignored. Could a short concerto evocative of Tritons have found a place, comparable with that of the four instrumental works attached to *Il coro delle Muse*, in the lost *Il Mopso* (RV 691), Vivaldi's "egloga pescatoria" of c. 1738?

It is safest to keep the options open, remembering that Vivaldi might quite easily have chosen to depict the conch in universal terms, alluding now to one, now to another, of its functions.

Where does one situate RV 163? Quite definitely, it is a relatively late work. This is shown by the omission of clefs after the opening system (see Plate 1), a feature of Vivaldi's autograph scores

that Peter Ryom assigns to the post-1727 period.³¹ The musical style conforms to general tendencies of the 1730s, strengthening treble and bass at the expense of the middle register, presenting phrases in duplicate (bars 1 and 3 repeated as bars 2 and 4, for instance), and making use of a particular form of cadential reinforcement (i.e., the *forte* notes in bars 3 and 4) already commented on.

We must admit it to the small group of Vivaldi concertos for strings in which lip-reed instruments are imitated (RV 221, 362, 363), remembering, of course, that the absence of a solo violin sets it apart from the three other works. Its extreme thematic concentration remains remarkable, but can now be viewed not as an abstract essay in formal design but as an urge to make the descriptive function as pervasive as possible.³²

When we possess some kind of chronology, based on the analysis of paper, rastrology, and handwriting, for the Vivaldi works in the Turin manuscripts, the time may be ripe for a reconsideration of the questions posed by this fascinating concerto. Until then it will, like so many other instrumental works of Vivaldi, keep from us its deepest secrets.

¹ Gioradno 35, fols 251-54.

² RINALDI M., *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*, Editrice Cultura Moderna, Rome, 1945, p. 210 (as Op. 60 n. 2); PINCHERLE M., *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, tome second (= Inventaire-thématique)*, Floury, Paris, 1948, p. 61 (as P. 410); FANNA A., *Antonio Vivaldi. Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, Ricordi, Milan, 1968, p. 123 (as FXI,5).

³ *Concerto in Sib maggiore per Archi e Cembalo*, Ricordi, Milan, 1947.

⁴ Engstrøm & Sødning, Copenhagen, 1973, p. 20.

⁵ Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1978, p. 43.

⁶ *Vivaldi*, Chappell, London, 1978, p. 70.

⁷ *Vivaldi*, Dent, London, 1978, pp. 113-14.

⁸ *Concerto ripieno und Sinfonia bei Vivaldi*, unpublished dissertation, University of Rostock, 1982, pp. 160-63. I should mention that some time ago Antonio Fanna expressed to Karl Heller and to me his doubts about whether the word *Conca* was a title; in his view the word should be understood, rather, as an annotation by the composer for his private use (which does not, of course, invalidate its allusive significance).

⁹ Of the literature in English the following are especially recommended: JACKSON J.W., *Shells as Evidence of the Migrations of Early Culture*, Manchester University Press, Manchester, 1917; BAINES A., *Brass Instruments. Their History and Development*, Faber & Faber, London, 1976; MONTAGU J., *The Conch in Prehistory: Pottery, Stone and Natural*, in "World Archaeology", 12 (1981), 273-79. Mr Jeremy Montagu, who is Curator of the Bate Collection of Musical Instruments, University of Oxford, has been generous, through correspondence, with advice, opinion, and information. Naturally, I alone take responsibility for what appears in this article.

¹⁰ The section "Schnecken trompete" in L. KUNZ, *Die Volksmusik-instrumente der Tschechoslowakei* (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974), 1, pp. 130-33, gives a comprehensive account of the construction, provenance, and former ritualistic use of the several such instruments, most with artificial mouthpieces, preserved in Czech museums.

¹¹ Op. cit., p. 42. Mr Montagu tells me that he can obtain the same partials in practical experiments on shell trumpets. The use of an artificial metal mouthpiece could be expected to make further harmonics available.

¹² BAINES, op. cit., p. 43; JACKSON, op. cit., p. 32.

¹³ *Res rustica*, VI.23.

¹⁴ BAINES, op. cit., p. 44; JACKSON, op. cit., p. 32.

¹⁵ BAINES, op. cit., p. 44; JACKSON, op. cit., pp. 32-33; MONTAGU, art. cit., p. 273.

¹⁶ BAINES, op. cit., p. 43.

¹⁷ JACKSON, op. cit., pp. 32-33.

¹⁸ BAINES, op. cit., p. 43; KUNZ, op. cit., 1, pp. 132-33; MONTAGU, art. cit., p. 273.

¹⁹ JACKSON, op. cit., p. 33. This use was, according to Jackson, current in the eighteenth century.

²⁰ BAINES, op. cit., p. 43.

²¹ Macmillan, London, 1981, 17, p. 800.

²² Op. cit., p. 43.

²³ Filippo Bonanni's *Gabinetto armonico* (Placho, Rome, 1722), later reissued, as *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere*, in a revised version by Giacinto Ceruti (Monaldini, Rome, 1776), gives the Latin citations from Apuleius, Ovid and Columella (see note 13) in a section headed "Buccina marina" (pp. 69-70 of the 1776 edition); the corresponding engraving by Arnold Westerhout (1651-1725) is reproduced as Plate 2. The shell is obviously not drawn from nature, but is closest in appearance to the genus *Charonia*.

²⁴ The marking *Allegro molto*, suggesting a previous *Allegro (non molto)*, appears over bar 19. Ephrikan is probably right to assume that the faster tempo applies only to the sections with triplet quavers (bars 19-23 and 39-47).

²⁵ KOLNEDER W., *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Amadeus, Adliswil-Zürich, 2/1973, pp. 42-43.

²⁶ I owe to Mr Montagu both the identification of the unison motive opening bar 14 as proper to the conch and the explanation of its production. Baines (op. cit., p. 43) discusses the change of pitch achievable by hand-stopping in connection with the Santander stick dance. Kunz (op. cit., 1, p. 131) quotes in musical notation a three-note melody spanning the interval of a third produced in this manner on the *Wetterhorn*.

²⁷ To use the term *ritornello* here is not to dispute the important and valid thesis recently advanced by Karl Heller in his article *Ueber die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis*, in "Informazioni e Studi Vivaldiani", 4 (1983), pp. 41-60, as well as in the dissertation cited earlier (see note 8), that in Vivaldi's *concerti ripieni* the distinction between *ritornello* and episode is inappropriate. But in the first movement of RV 163 it does seem justified, exceptionally, to classify bars 1-23, 29-34, and 39-47 as "ritornello", bars 24-28 and 35-38 as "episode". This is yet another respect in which RV 163 departs from the common run.

²⁸ Op. cit., p. 43.

²⁹ A modern edition of *Ino*, edited by M. SCHNEIDER and H.J. MOSER, was published as Volume (*Band*) 28 of the first series (*Abfolge*) of the

Denkmäler deutscher Tonkunst (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907; reprinted by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and Akademischer Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1958).

³⁰ ZISKAL J., *Eine Wettertrompete in Böhmen*, in "Zeitschrift für österreichische Volkskunde", 2 (1896), pp. 336-37. From Kunz's account (see note 10) it is clear that the use of the *Wettertrompete* was widespread in Bohemia and part of Moravia.

³¹ RYOM P., *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977, p. 247.

³² Heller (*Concerto ripieno*, p. 208 n. 121) rightly singles out RV 363, *Il corneto da posta*, as a concerto to be compared, on account of its high degree of thematic unity, with RV 163; the significant common factor (which Heller missed) is the imitation of a lip-reed instrument.

Il concerto « Conca » di Vivaldi

L'autografo della partitura del concerto ripieno RV 163 / F XI, 5 di Vivaldi, conservato a Torino, porta il titolo descrittivo « Conca ». L'esistenza di questo titolo non trova menzione negli studi sulla musica di Vivaldi prima della pubblicazione a partire dal 1973 del catalogo di Peter Ryom; pare infatti che il significato reale del termine « Conca » non sia mai stato investigato, a parte una breve allusione nella monografia *Vivaldi* di Alan Kendall (1978). Molto commentata in questo articolo è l'estrema economia tematica – la forma « ciclica » – del concerto.

Il titolo si riferisce ad una conca, o conchiglia marina, che funge da tromba primitiva. In Europa, e nel mondo intero, le conche sono state utilizzate sin dai tempi antichi per fare segnali e rumori in genere, nonché per balli, riti magici e molti altri scopi. Tali usi trovano riscontro nella mitologia classica, in cui la conca viene associata ai Tritoni accompagnatori di Posidone.

Anche senza l'aggiunta dell'imboccatura artificiale, la conca è in grado di produrre fino a tre suoni armonici sopra il tono fondamentali, spesso nella regione del do centrale. Toni contigui possono essere ottenuti tramite un sistema di tappatura a mano.

Un'analisi del concerto RV 163 / FXI, 5 dimostra come quest'opera riceva un proprio carattere tematico, fortemente coerente, dalla citazione invadente e dallo sviluppo di motivi basati su squilli della conca reali o immaginari.

Rimane da chiarire a quale contesto appartenga la conca imitata da Vivaldi, benché possano essere formulate varie ipotesi. Tale incertezza impedisce di distinguere tra un'intenzionalità « programmatica » da parte del compositore e uno stile meramente allusivo.

L'analisi del concerto RV 163 / FXI, 5 è preceduta da una presentazione critica dell'edizione pubblicata da Ricordi come Tomo 9 delle *Opere strumentali*, a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

(Traduzione di David Bryant)

Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di « revisione » ottocentesca

Francesco Degrada

Nel 1871 l'erudito veneziano Federigo Stefani pubblicava in un opuscolo per nozze¹ sei lettere inedite di Antonio Vivaldi,² traendole – come egli stesso afferma – dalla sua privata raccolta di autografi. Tali lettere, tutte indirizzate al marchese Guido Bentivoglio, dovevano essere conservate in origine presso l'Archivio Bentivoglio, attualmente depositato presso l'Archivio di Stato di Ferrara. Qui, in anni recenti, Adriano Cavicchi ne trovò altre cinque, insieme alle minute della corrispondenza del Bentivoglio allo stesso Vivaldi e ad altri personaggi.³ Dallo stesso archivio provenivano altre due lettere di Vivaldi, edite rispettivamente nel 1886 da Marie Lipsius (*La Mara*)⁴ e nel 1948 da Marc Pincherle.⁵ Gli autografi delle lettere vivaldiane pubblicate dallo Stefani furono successivamente dispersi in collezioni private;⁶ pertanto gli studiosi hanno dovuto forzatamente far riferimento alle sue trascrizioni, mancando ogni possibilità di riscontro sugli originali.

Che il testo offerto dallo Stefani non fosse una scrupolosa trascrizione degli autografi di Vivaldi poteva intuirsi da molti particolari: il sospetto che le lettere non fossero trascritte nella loro integrità fu confermato dalla pubblicazione di altre missive del carteggio Bentivoglio, relative alle infauste vicende teatrali ferraresi, alle quali tutte queste lettere si riferiscono.⁷

Ora, grazie al ritrovamento dell'autografo di una delle lettere di Vivaldi appartenente al gruppo di quelle pubblicate dallo Stefani, possiamo renderci conto di quali metodi egli seguì nel suo lavoro di trascrizione. Riteniamo utile, a questo fine, pubblicare il facsimile dell'autografo vivaldiano conservato presso la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.⁸

Facciamo seguire la trascrizione dello Stefani, che si potrà mettere a confronto con un'altra, da noi curata.⁹

Esellenza

1788

Non cessano giamai in favorirmi li tenerissimi
consigli della Benignità di V. O. e
credo giamai S. C. la Signora Brocavari aver
ricerato le di lei Benignità premura.
Devo però riferire a V. O. che tutti i giorni
sono stato tormentato acciò la Signora
Coluzzi in S. Pio Indof, e già Ca. Brimani ha
parlato con il M. Mastro de' Cont. de' Balli
in materia d'oro: affines faccia li Cont.
anco senza la Coluzzi, mentre questa è abita
ad impararsi in due giorni. Stando però
che V. O. si è degnata di assumere quest
affare, io ho risposto a S. O. Michiel Brimani.

che scrivi a V. C. mente dicendo intieram^{te} da
Sei Mueriff: cenni. Per tanto dug. credo
che g' sta sola li scrivendo e V. C. più faci:
= litare gnto lo piace, mentes a' g'ceff: ar
mi sono già a' p'parato che in g'rat si
uaglia tempo rianghi' la Cruzzi semore
andero in scena il giorno S. Stefano,
il che non ha' m'vaver p' molto denaro.
Guredi piacendo a' d'ito partito Ferraro,
Na' tanto a' p'ima con l'oy: sivo
unil' s'iman: qui va' segno.

Di V. C.

Ven. 23 gote 1737

Antonio Viraldi
Servitore

Venezia, 13 novembre 1737.

Eccellenza. Non cessano mai di favorirmi li generosissimi contrassegni della benignità di V. E. e credo che ormai S. E. la signora Procuratessa avrà ricevuto le di Lei benignissime premure.

Devo però riferire a V.E. che tutti questi giorni sono stato tormentato affinchè lasci ballare la Coluzzi a S. Gio. Grisostomo. Già Ca' Grimani ha parlato col mio Maestro Compositore de' balli in materia d'ordine affinchè gli accomodi anche senza la Coluzzi, essendo questa capace d'impararli in due giorni. Stante però che V. E. si è degnata di assumere quest'affare, io ho risposto a S. E. Michele Grimani che ne scriva a Lei, mentre io dipendo interamente da riveritissimi di Lei cenni. V. E. può facilitare quanto le piace, poichè a quest'ora mi sono già assicurato che, in qualsivoglia tempo venga la Coluzzi, andrò sempre in scena pel giorno di S. Stefano, ciocchè non trascurerei per molto denaro. Lunedì, a Dio piacendo, partirò per Ferrara, e frattanto mi rassego ecc.

[Trascrizione Degrada]

Eccellenza

Non cessano giammai in favorirmi li generosissimi contrassegni della benignità di Vostra Eccellenza, e credo giammai Sua Eccellenza la Signora Procuratessa averà ricevuto le di Lei benignissime premure. Devo però riferire a Vostra Eccellenza che tutti questi giorni sono stato tormentato acciò lasci ballare la Coluzzi in San Giovanni Grisostomo, e già Cà Grimani ha parlato con il mio mastro de' concerti de' balli in materia d'ordine affine faccia li concerti anco senza la Coluzzi, mentre questa è abile ad impararli in due giorni. Stante però che Vostra Eccellenza si è degnata di assumere quest' affare, io ho risposto a Sua Eccellenza il Signor Michiel Grimani che scrivi a Vostra Eccellenza, mentre dipendo intieramente da' di lei riveritissimi cenni. Per tanto dunque credo che questa sera li scriveranno e Vostra Eccellenza può facilitare quanto le piace, mentre a quest'ora mi sono già assicurato, che in qual si voglia tempo venghi la Coluzzi, sempre anderò in scena per il giorno di S. Stefano, il che non trascurarei per molto denaro. Lunedì, piacendo a Iddio, partirò per Ferrara; frà tanto assieme con le Signore Girò umilissimamente mi rassego.

Di Vostra Eccellenza

Affezionatissimo, Devotissimo, Obbligatissimo Servitore

Venezia 13 Novembre 1737

Antonio Vivaldi

Prescindendo volutamente da ogni considerazione sul contenuto documentario della lettera, ormai del tutto chiarito dagli studi sopra citati, ci pare interessante segnalare le varianti della trascrizione curata dallo Stefani rispetto all'autografo.

Al di là di sistematiche modernizzazioni e correzioni ortografiche, spesso del tutto arbitrarie (che ormai per *giammai*; affinché per *acciò* e *affine*; a per *in*; scriva per *scrivi*; cioè per *il che*; venga per *venghi*; anche per *anco*; capace d'impararli per *abile ad impararli*; trascurerei per *trascurrerei*, etc.), di inversioni francamente incomprensibili di parole (« da riveritissimi di lei cenni » per « *da' di lei riveritissimi cenni* »; « andrò sempre » per « *sempre anderò* »; « a Dio piacendo » per « *piacendo a Iddio* »), si rilevano tracce di una lettura interpretativa del tutto fuorviante. « Il mio mastro de' concerti de' balli » diventa il « mio Maestro Compositore de' balli » (dove il coreografo è scambiato per il compositore della musica); « affine faccia li Concerti [cioè le prove] anco senza la Coluzzi » diventa « affinché gli accomodi [i balli] senza la Coluzzi », dove l'ambiguo "accomodi" sembra riferirsi, ancora, a un intervento sulla musica.

Di fronte a questi particolari di ordine tecnico, emerge la scarsa preparazione specifica dello Stefani, che contrariamente a quanto si ritiene comunemente, musicologo non era, dato che egli stesso si definiva nella prefazione all'opuscolo « occupato in altri e diversi studi »; egli accenna, anzi, a Francesco Caffi (che per la verità nel 1871 aveva la venerabile età di 93 anni), e ad Antonio Canal come ad esperti cui eventualmente rivolgersi per aver più precise e dettagliate notizie su Vivaldi.

Ma questo non giustifica lo Stefani per l'incompletezza delle sue trascrizioni. Tornando infatti alla nostra lettera, si nota che il penultimo periodo manca del primo inciso: « Per tanto dunque credo che questa sera li scriveranno », e che dall'ultimo periodo è assente la frase conclusiva: « frà tanto assieme con le Signore Girò umilissimamente mi rassego ».

In conclusione, le sei lettere edite dallo Stefani, lungi dall'essere fedeli trascrizioni degli autografi vivaldiani, appaiono come libere parafrasi basate su una lettura del testo frettolosa e approssimativa; contengono inoltre fraintendimenti vistosi e lacune. Se si tien conto che la sesta lettera (datata Venezia, 16 novembre 1737) è forse il documento biografico più significativo che possediamo di Vivaldi, e il più ricco di informazioni sulla sua vita e sulle sue qualità umane, non possiamo non rammaricarci che il lavoro dello Stefani sia stato così poco scrupoloso.

In attesa che da qualche raccolta pubblica o privata riemergano gli autografi delle altre cinque lettere e che, più in generale, l'episto-

lario vivaldiano si arricchisca di nuovi apporti grazie a una più sistematica indagine archivistica, occorrerà usare questi documenti con molta cautela e circospezione. Essi offrono di Vivaldi l'immagine deformata e arbitraria che – su un altro piano – davano le contemporanee libere « revisioni » delle sue musiche. Come tali, appunto, esse andranno d'ora in poi considerate.

¹ F. STEFANI, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano maestro compositore di musica della prima metà del secolo XVIII*, Venezia 1871 (Per le nozze Dal Covolo-Guarnieri alla nobile Augusta Dal Covolo).

² Si tratta di un gruppo di lettere indirizzate da Venezia e da Verona al Marchese Guido Bentivoglio a Ferrara, datate da Venezia, I: 3.XI.1736; II: 2.I.1737; da Verona, III: 3.V.1737; da Venezia, IV: 6.XI.1737; V: 13.XI.1737; VI: 16.XI.1737.

³ A. CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi Bentivoglio*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », I (1967), pp. 45-79, ristampato in appendice a W. KOLNEDER, *Vivaldi*, trad. it. Milano 1978, pp. 311-356 col titolo: *L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio*. Una riproduzione in facsimile delle cinque nuove lettere di Vivaldi ritrovate dal Cavicchi, corredata dalla traduzione in italiano, inglese e francese, si può consultare in « Vivaldiana », Bruxelles, N. 1, 1969, pp. 117-141.

⁴ M. LIPSIUS (LA MARA), *Musiker Briefe aus fünf Jahrhunderten*, Leipzig 1886. La lettera fu ripubblicata da F. VATIELLI, *Un ritratto di Antonio Vivaldi?*, in « La Rassegna Musicale », 1938, p. 266 (l'autografo di questa lettera, datata Venezia, 26.XII.1736, è conservato presso l'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna).

⁵ M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, Vol. I, pp. 281-82. L'autografo di questa lettera, datata Venezia, 29.XII.1736, già di proprietà del Pincherle, e riprodotto in facsimile nella sua monografia, fu messo all'asta dopo la morte dell'autore.

⁶ Cfr. M. PINCHERLE, *Op. cit.*, p. 279.

⁷ Così è senz'altro mutila la lettera III (Verona 3.V.1737), come si arguisce dalla risposta del Bentivoglio datata Ferrara, 5.V.1737.

⁸ Segnatura: Conc. 369/46. La lettera pervenne all'Accademia dei Concordi nel 1883 per lascito testamentario dell'erudito di Rovigo Giovanni Durazzo (1817-1880). Mi è grato ringraziare il direttore dell'Accademia dei Concordi Prof. Adriano Mazzetti per avermi cortesemente fornito queste notizie.

⁹ Ci siamo attenuti all'autografo di Vivaldi, intervenendo solo sulle maiuscole e gli accenti e sciogliendo le non sempre chiarissime abbreviazioni.

The letters of Antonio Vivaldi in the Edition of Federigo Stefani: an Example of 19th-Century "Revision"

Subject of the present article is a comparison between the autograph of a letter by Vivaldi (dated Venice, 13 November 1737) and a transcription of this letter published in 1871 by Federigo Stefani. Subsequently, the original was lost; it was only recently rediscovered in the Biblioteca dell'Accademia dei Concordi of Rovigo. Thus, for many years, Stefani's edition remained the only known source of the text.

The number and type of alterations imposed by Stefani on the original letter, his misunderstandings (at times truly remarkable) of the text, and the gaps in his transcription: these three factors all lead to the conclusion that the 1871 edition of this and a further five letters by Vivaldi is to be regarded as no more than a paraphrase of the 18th-century originals, presumably incomplete and in any case far from reliable.

(Translation by David Bryant)

I luoghi di Vivaldi a Venezia

Gastone Vio

Non è raro il caso, anche per chi fino dalla nascita vive a Venezia, di notare, inaspettatamente, in qualche calle o canale o rio della città visti e rivisti le mille volte, particolari nuovi, sfuggiti per il passato: un caratteristico camino, una bifora gotica, tracce di antichi dipinti murali.

Lo stesso vale anche per gli itinerari cittadini: i campi, le calli che per i più svariati motivi gli abitanti di Venezia o i turisti qui attirati percorrono con occhi più o meno attenti, possono sovente suggerire qualcosa di nuovo.

Ai molti interessi che la città suscita ci permettiamo aggiungere uno tipicamente vivaldiano, ripassando, magari solo con lo sguardo su una carta topografica della città, i luoghi legati alla famiglia di Antonio Vivaldi e, quel che più conta, legati al Vivaldi per antonomasia.

I Vivaldi ai santi Apostoli

Non è determinabile con esattezza il mese ed il giorno in cui, provenendo da Brescia, il primo nucleo della famiglia Vivaldi si trasferì a Venezia: dovrebbe essere avvenuto nella prima metà dell'anno 1665.

Abbiamo la stessa incertezza circa la località veneziana in cui nonna Margherita, già vedova, con i due figli, Agostino ventiduenne e Giovanni Battista undicenne, abbia fissata la sua residenza costì. Non crediamo però di essere molto lontani dal vero se riteniamo che la loro prima residenza sia da situarsi in una, a tutt'oggi imprecisata, abitazione nell'ambito della parrocchia dei santi Apostoli, nel sestiere di Cannaregio.¹ È noto che in quella parrocchia il 26 giugno 1665 venne battezzato quello che in mancanza di altre notizie riteniamo essere il primogenito di Agostino Vivaldi, zio paterno del nostro Antonio.

I Vivaldi a san Martino

In una imprecisata data anteriore al 12 settembre 1671, i Vivaldi si trasferirono nella parrocchia di san Martino, essendo divenuto Agostino, il fratello maggiore di Giovanni Battista, « partitante ai forni ». In questa veste fruiva di una abitazione per sé e la sua famiglia, nei locali degli stessi forni, nei quali si preparava il pan biscotto per la marineria veneziana. Per poco meno di un secolo i Vivaldi, direttamente o indirettamente, con il suocero del primogenito di Agostino, conserveranno qui la loro residenza.²

Quando in data 11 giugno 1676 Giovanni Battista Vivaldi sposò Camilla Calicchio, abitava ancora « ai forni » di san Martino.³

I Vivaldi a san Giovanni in Bràgora

Non ci sono dubbi sulla residenza della famiglia Vivaldi nell'area della parrocchia di san Giovanni in Bràgora, o più semplicemente, secondo l'uso veneziano, « alla Bràgora ». Dal 6 maggio 1678 al 24 aprile 1697 troviamo ricordati, nei registri di quella parrocchia, il battesimo di nove rampolli, nati da Giovanni Battista Vivaldi e da Camilla Calicchio, sua moglie, a partire dal nostro Antonio fino a quel Giuseppe che fece parlare di sé e che venne ricordato altre volte solo perché era fratello del « prete rosso ».⁴

All'epoca del suo matrimonio con Giovanni Battista, mamma Camilla abitava alla Bràgora, in « Campo grande », come è ricordato nel testo delle pubblicazioni canoniche, in una casa di proprietà di « Cà Salamon ». Non è improbabile che nella stessa casa i novelli sposi abbiano fissata la loro residenza. Controllando le proprietà dei caseggiati che si affacciano sul campo, andando per esclusione, l'abitazione di Camilla Calicchio, all'epoca del suo matrimonio, doveva trovarsi nell'area compresa tra la chiesa parrocchiale e la vicina calle « del Dose », che immette sulla riva degli Schiavoni.

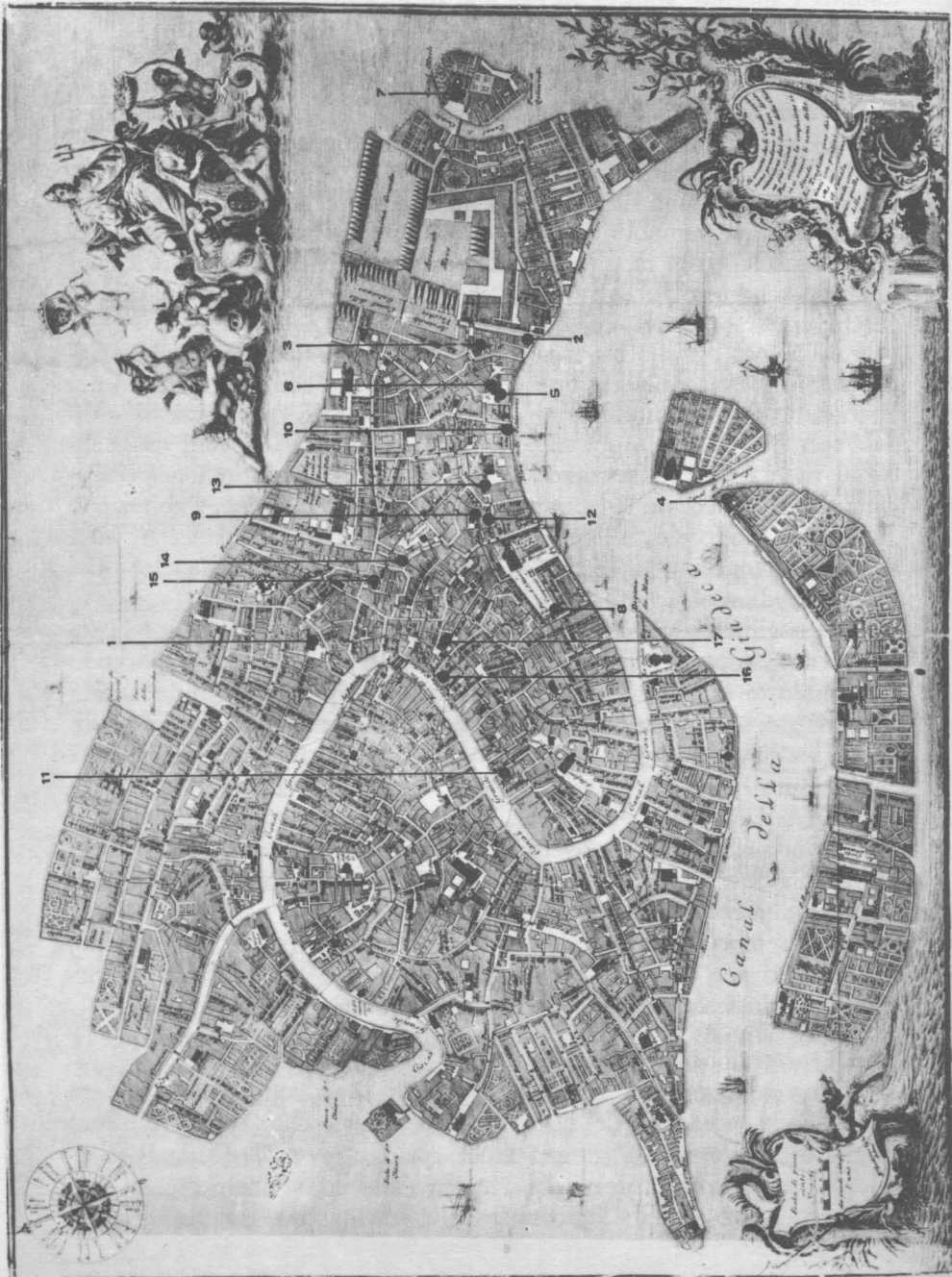
È assai probabile che in quel campo, il piccolo Antonio, con le sorelline nate dopo di lui, abbia trascorso molti dei suoi giorni giocando e saltando, e non crediamo ci voglia molta fantasia per immaginarlo nei suoi giochi, con un grembiulone che gli arrivava quasi fino ai piedi, per nulla diverso da quello usato anche dalle sue sorelline, fin verso i 5 o 6 anni di età.

Quand'anche i Vivaldi, con il crescere della famiglia, avessero mutata la loro residenza, rimasero pur sempre nel territorio della stessa parrocchia della Bràgora, fin verso il 1711; quindi il nostro Antonio trascorse lì metà della sua vita.

Nel tempo in cui la famiglia Vivaldi rimase in questa parrocchia, maturarono per il nostro tre eventi importanti: il sacerdozio, il virtuosismo musicale, l'attività didattica alla Pietà.

a) La formazione ecclesiastica.⁵

Non sappiamo quando, in casa Vivaldi, si sia cominciato a parlare dell'avvio al sacerdozio del nostro Antonio, ma la data non deve essere di molto anteriore al 17 giugno 1693, quando presso la Curia Patriarcale di Venezia, su richiesta dello stesso Antonio, vennero escussi due testi per la prova della legittimità della sua nascita, e della « buona



Didascalie della foto accanto

1. Prima residenza dei Vivaldi a Venezia (Parrocchia dei santi Apostoli)
2. Abitazione di Giovanni Battista Vivaldi prima del suo matrimonio (« Ai forni »)
3. Chiesa di S. Martino, parrocchia d'appartenenza di G.B. Vivaldi
4. Chiesa di S. Giovanni alla Giudecca, dove venne celebrato il matrimonio Vivaldi-Calicchio
5. Prima abitazione dei Vivaldi in Campo san Giovanni in Bràgora
6. Chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Bràgora
7. Cappella del patriarcato di Venezia nella quale Antonio venne ammesso ai vari gradi dell'ordine sacro
8. Chiesa parrocchiale di S. Geminiano alla quale apparteneva il chierico Antonio
9. Chiesa di S. Giovanni Novo nella quale Antonio celebrò la sua prima messa solenne
10. Ospedale della Pietà
11. Teatro di S. Angelo
12. Seconda abitazione dei Vivaldi in Campo santi Filippo e Giacomo
13. Chiesa parrocchiale di S. Provolo, nel cui territorio era la seconda abitazione vivaldiana
14. Terza abitazione dei Vivaldi in Fondamenta del Dose, ai piedi del Ponte del Paradiso
15. Chiesa parrocchiale di santa Marina, nel cui territorio era la terza abitazione vivaldiana
16. Ultima abitazione dei Vivaldi in Calle sant'Antonio, affacciatesi sulla Riva del Carbon (Canal Grande)
17. Chiesa parrocchiale di san Salvador, nel cui territorio era l'ultima abitazione vivaldiana

vita et fama » dell'aspirante al sacerdozio. Sebbene la sua famiglia abitasse sempre alla Bràgora (e ne abbiamo la riprova dal fatto che dopo tale data nella stessa parrocchia vennero battezzati altri due fratellini del nostro e che ivi si svolsero anche i funerali dei due fratelli minori morti in tenera età),⁶ Antonio figura come chierico nella parrocchia di san Geminiano. Più tardi, appartiene come chierico alla parrocchia di san Giovanni in Oleo, per tornare, con il suddiaconato e l'incardinazione canonica, nella parrocchia di san Geminiano, dalla quale, in contropartita delle sue prestazioni sacerdotali, avrebbe avuto il necessario per vivere.

Al momento in cui riceve il diaconato, Antonio appartiene alla parrocchia di san Giovanni in Oleo, e lo stesso dicasi per quanto riguarda la sua promozione al presbiterato. In questa chiesa egli celebrò la sua prima messa solenne, con la festosità usuale a quei tempi: suono di campane a festa nei giorni prossimamente antecedenti, corteo – preceduto dalla Croce astile e con l'accompagnamento del clero di parrocchia – dalla casa del neo-sacerdote (o da quella nella quale, almeno per l'occasione, egli aveva fissato un domicilio elettivo, il che è molto probabile se i genitori suoi abitavano ancora nella parrocchia della Bràgora) alla chiesa di san Giovanni Novo (in Oleo), forse anche con sparo di mortaretti, certo con le strade imbandierate, e con affissi sui muri gli immancabili « sonetti » a stampa: cose tutte che non hanno lasciato alcun ricordo particolare, essendo di normale routine. Non è improbabile che, nella stessa occasione della sua prima messa, sia stato fatto al Vivaldi un « ritratto » da qualcuno degli innumerevoli pittori operanti a Venezia in quell'epoca. È assai frequente infatti leggere nei testamenti di sacerdoti specifiche destinazioni di loro « ritratti », a volte di rinomati autori – non esclusi i grandi maestri del rinascimento – ma ugualmente spariti nel nulla, compresi quelli che per disposizione testamentaria avrebbero dovuto rimanere custoditi in sacrestie o in case parrocchiali.

Non dobbiamo ritenere un privilegio particolare se alla prima messa solenne celebrata dal Vivaldi parteciparono membri della Cappella Marciana: e ciò per « solidarietà » verso papà Giovanni Battista, strumentista marciano. Anche questo entrava nella prassi abituale: era previsto che i musicisti marcianti arrotondassero i loro stipendi con esecuzioni « extra », così da gravare meno sulle casse dello Stato.⁷

b) La formazione musicale.

Resta sempre insoluto il problema di chi sia stato il maestro di Vivaldi, anche se è molto probabile che ad invogliare e ad introdurre il nostro nei primi rudimenti della musica sia stato proprio suo padre, Giovanni Battista, quotato violinista.⁸

Se la memoria non ci tradisce, ci pare di aver letto in qualche parte che Vivaldi avrebbe appreso l'uso del violino in una bottega di barbiere. La cosa, di per sé, non sarebbe campata in aria: siamo in possesso di parecchie decine di nominativi di persone che si formarono, musicalmente, essendo garzoni di barbieri e che divennero strumentisti e come tali iscritti all'arte dei « Sonadori »: esercitavano dunque una doppia professione, ed erano quindi soggetti a doppia tassazione.⁹ Per il Vivaldi crediamo però che sia da escludere una tale ipotesi.

È certo che nella solennità del Natale dell'anno 1696 Antonio Vivaldi, ancora semplice chierico, venne chiamato dal Legrenzi, Maestro della Cappella Marciana, come violinista nei « concerti » straordinari;¹⁰ e se il Legrenzi non è stato uno dei maestri del nostro, era indubbiamente tra i più qualificati per riconoscere il valore del giovane strumentista.

Abbiamo già accennato altre volte alla stretta amicizia che c'era tra Giovanni Battista Vivaldi e don Bonaventura Spada, maestro di Violino alla Pietà per molti anni, e di cui, vedi caso, sarà proprio don Antonio, poco dopo la sua ordinazione sacerdotale, il successore.¹¹

c) Maestro alla Pietà.

È molto importante la data del primo settembre 1703, per le relazioni del Vivaldi con l'Ospedale della Pietà.

Il 12 agosto precedente, ai « Deputati sopra il coro » era stata demandata, dai Governatori dell'Ospedale, con otto voti affermativi, due contrari ed uno « non sincero », la assunzione di tre Maestri di strumenti, elencati in quest'ordine: Viola, Violino ed Oboe. Si voleva, con queste nomine « ... ridur sempre più perfettionato il choro e renderlo di maggior politia nell'armonia... ».¹² Allora però venne effettuata la sola nomina del maestro di Violino, e la scelta cadde su Vivaldi, da poco tempo divenuto sacerdote diocesano. Dai registri contabili si ricava che la nomina avvenne in data primo settembre di quell'anno.

In pari data, venne assegnata a Vivaldi una mansioneria amministrata dallo stesso Ospedale della Pietà, con l'obbligo di una messa quotidiana, e la rendita annua di 80 ducati. Ogni tre mesi, nella veste di mansionario, Vivaldi percepiva 20 ducati. La « partita contabile » di questa mansioneria ci informa che fino al 30 agosto 1705 il Vivaldi restò nell'incarico.¹³ Ci informa anche che nel trimestre « giugno-agosto » 1705 egli celebrò 45 messe, anziché le 90 previste, per cui percepì solo 10 ducati. Le altre messe furono celebrate da altri sacerdoti tra la seconda metà di agosto ed i primi giorni di ottobre. Fu dunque nell'estate del 1705 che Vivaldi cessò di celebrare messa, ed il fatto è largamente documentato,¹⁴ anche se in epoca successiva, con ricordi piuttosto lontani e quindi sfumati, Vivaldi scrive diversamente.

Sono stati variamente commentati i così detti « licenziamenti » del Vivaldi, come Maestro di Violino. Se si tengono bene sott'occhio i limiti delle nomine decise il 12 agosto 1703 (i nuovi maestri sarebbero rimasti « ... al servizio per quel tempo che conosceranno necessario... ») ed i motivi fondamentali per i quali ogni anno i dipendenti dell'Ospedale dovevano essere riconfermati (oculatezza e parsimonia nelle spese), vengono a cadere tutte le supposizioni.¹⁵ A Vivaldi non venne a succedere nessun altro maestro di Violino, ed il nostro non venne riconfermato perché si ritenne, almeno al momento della votazione per la riconferma, che non fosse più necessaria la sua presenza, e quindi la spesa relativa.

Le date fondamentali relative alla presenza o meno del Vivaldi tra i salariati dell'Ospedale della Pietà, si possono così riassumere:

1-9-1703: Maestro di Violino, ducati 5 mensili	
17-8-1704: Maestro di Viola all'inglese, ducati 40 annui, oltre ai 60 come Maestro di Violino	
Non riconfermato	24-2-1709
27-9-1711: Maestro di Violino, ducati 60 annui	
30-4-1713: Licenza per un mese	
2-6-1715: Gratificato con 50 ducati	
Non riconfermato	29-3-1716
24-5-1716: Maestro di Concerti, ducati 60 annui ¹⁶	
5-7-1735: Maestro di Concerti, ducati 100 annui	
Non riconfermato	28-3-1738 ¹⁷

L'abitazione dei Vivaldi ai santi Filippo e Giacomo

In mancanza di indicazioni contrarie c'è da supporre che fino al 1711 i Vivaldi siano rimasti nella parrocchia della Bràgora. Con il contratto d'affitto firmato da Antonio Vivaldi, anche a nome del padre suo, sappiamo che la famiglia in data 20 aprile 1711 venne ad abitare in una casa di proprietà delle monache di san Zaccaria, nell'ambito della parrocchia di san Proculo, comunemente detta, a Venezia, « san Provolo ». Dai documenti veniamo informati che in quella che era stata l'abitazione dei Vivaldi a san Provolo, il 2 ottobre 1722 subentrano altri affittuali.

Abitava a san Provolo, il nostro, all'epoca dei suoi incontri con il Pisendel. Per quello che riguarda strettamente la famiglia Vivaldi sappiamo che in questo periodo Cecilia, sorella minore di Antonio, andò sposa a Giovanni Mauro, rimanendo con tutta probabilità sotto il tetto paterno anche dopo il matrimonio; nella stessa casa vide la luce il primogenito di questi sposi, Pietro.¹⁸

Siamo del parere che l'edificio oggi contrassegnato con l'anagrafico 4358 del sestiere di Castello e che fu l'abitazione dei Vivaldi, sia rimasto inalterato nelle strutture murarie perimetrali, sia sul lato del Campo san Filippo e Giacomo sia sulla calle che va verso san Giovanni Novo. Certamente non esisteva il vasto locale, al piano terreno, nel quale oggi si trova un pubblico esercizio. Con tutta probabilità lì vi erano la cucina e il « tinello », che all'occorrenza diveniva una stanza da letto. Siamo incerti sul fatto che esistesse allora l'attuale secondo piano. Pensiamo piuttosto che vi fosse solamente una finestra nel mezzo dell'attuale secondo piano, che illuminasse una stanza ricavata nel sottotetto; forse vi sarà stata un'altra stanza anche verso la calle. Vediamo oggi la targa di un laboratorio odontotecnico presso quella che fu la porta di casa dei nostri.

È forse il caso di annotare anche un'altra notizia, peraltro già conosciuta: nello stesso periodo in cui i Vivaldi si trasferiscono con la loro abitazione nella parrocchia di san Provolo, il nostro Antonio ha un secondo domicilio in una povera casa adiacente al teatro di sant'Angelo: può essere che si sia trattato di un « pied-à-terre », necessario al nostro a causa dei suoi disturbi di respirazione, per rendere meno gravose le sue prestazioni musicali in quel teatro che è stato testimone delle produzioni operistiche del nostro.¹⁹

L'abitazione dei Vivaldi ai piedi del Ponte del Paradiso

Per pochi anni, dalla fine di settembre del 1722, ai primi di maggio del 1730, i Vivaldi abitarono nella parrocchia di santa Marina, nella breve « Fondamenta del Dose » (del Doge), al di là del Ponte del Paradiso per chi provenga da san Lio. Attualmente sono rilevabili tre numeri anagrafici del sestiere di Castello: 5878, sulla sinistra, verso la Calle del Dose che porta appunto a santa Marina; 5879, proprio ai piedi del Ponte del Paradiso, e 5880, un po' più a destra, presso l'altro ponte che porta a santa Maria Formosa. Non siamo riusciti, a tutt'oggi, ad avere prove sicure per stabilire con certezza quale fosse la casa dei Vivaldi; propenderemmo per quella contrassegnata con l'anagrafico 5879 e non ci meraviglieremmo se la porta accanto, contrassegnata con l'anagrafico 5880 fosse stata, a quei tempi, la « balconata » della « bottega da barbier » situata al pianterreno, in tempi successivi ingrandita fino a divenire una porta d'ingresso per una nuova abitazione.

In questo periodo vengono ricordati due episodi tristi, per ragioni diverse, riguardanti la famiglia Vivaldi: la morte di mamma Camilla avvenuta il 6 maggio 1728 ed il processo contro Giuseppe, l'ultimo rampollo di casa Vivaldi, conclusosi con il bando dell'inquisito che si era nel frattempo reso latitante.

Eppure pareva che dovesse aprirsi nel migliore dei modi l'orizzonte per la famiglia Vivaldi che abitava lì da appena un anno quando nel 1723 proprio lo stesso Giuseppe pareva volesse farsi religioso francescano.²⁰

L'ultima residenza vivaldiana a Venezia

Quando nel maggio del 1730 i Vivaldi si trasferirono nella nuova abitazione sulla Riva del Carbon, nella parrocchia di san Salvador, non crediamo pensassero che quella dovesse essere la loro ultima dimora veneziana: in questa casa chiuse gli occhi papà Giovanni Battista, ultraottuagenario, il 14 maggio 1736. Da questa casa partì il nostro cinque anni più tardi, per quello che fu anche materialmente il suo ultimo viaggio, prima di essere colto dalla morte a Vienna.

È molto verosimile che il fabbricato avesse lo stesso aspetto, nelle sue linee architettoniche generali, di quello che appare ai nostri giorni. È evidente che non esisteva l'attuale locale pubblico al piano terra della casa, dove ai tempi del nostro vi erano dei locali che servivano agli inquilini della casa come cantina, deposito di legna e viveri, e forse anche come lavanderia.²¹

Indubbiamente stonano un po' le attuali controfinestre metalliche sul « mezzà », tra il piano terra e il « piano nobile ». Non è improbabile che qui avesse fissato almeno per qualche tempo il suo alloggio Francesco, sfortunato fratello di Antonio. Pare che abbia tentato varie strade per avere successo nella vita, ma senza alcun risultato, perseguendo allora, ma solo per non morire di fame, la via intrapresa da ragazzino come lavorante barbiere.

Il primo piano, almeno dall'esterno, si presenta spazioso e doveva contenere quella sala nella quale avvenne l'incontro tra il nostro e Carlo Goldoni, del quale lo stesso Goldoni lasciò due relazioni, in due momenti diversi, relazioni sostanzialmente uguali fra loro. Nello stesso piano pensiamo vi fossero anche quelle che dovevano essere le camere da letto dei due Vivaldi importanti: papà Giovanni Battista e don Antonio.

Le stanze superiori, al secondo piano, con tutta probabilità sono state aggiunte nel secolo scorso.

Quando anni addietro segnalammo l'ubicazione di questa ultima residenza vivaldiana, ci saremmo aspettati che le autorità preposte prendessero in esame l'opportunità di intitolare a Vivaldi quel primo tratto della calle (è usuale infatti, nella toponomastica veneziana, che ad una calle o ad una corte si dia il nome di chi, in un'epoca a volte non ben precisabile, abbia avuto colà la sua residenza. Ad esempio, nell'isola in cui si trova quello che fu un tempo l'Ospedale degli In-

curabili, vi erano in quell'epoca la Calle Masquadra e la Calle del Navaro.²² La prima è sparita, l'altra esiste ancora ed entrambe indicano cognomi di persone un tempo ivi abitanti). Vi è stato invero un cambiamento, ma non in meglio: sullo spigolo della casa vi è ora una vistosa insegna luminosa di un noto ristorante.

Le chiese vivaldiane a Venezia

Con questo titolo intendiamo indicare le chiese con le quali ebbero a che fare papà Giovanni Battista e il nostro don Antonio.²³

La prima, in ordine di tempo, è la chiesa di san Giovanni della Zuecca dove venne celebrato il matrimonio dei genitori del nostro: con le soppressioni napoleoniche venne chiusa al culto. Pareva si dovesse salvare per i pregi artistici della sua struttura architettonica, ma venne poi demolita, e nell'area si trova ora, con i suoi reparti operativi, la Guardia di Finanza.

La seconda è la chiesa di san Giovanni in Bràgora, dove furono battezzati i nove figli di papà Giovanni Battista, e dove impropriamente si dice che sia stato battezzato anche il nostro, il quale invece, presentandosi problematica la sua sopravvivenza dopo la nascita, fu subito battezzato dalla levatrice. Più tardi Antonio fu portato nella chiesa parrocchiale per quelle che venivano chiamate le « cerimonie suppletive ». Qualora al battesimo vero e proprio avesse fatto da padrino una persona diversa da quella che presenziava alle successive cerimonie in chiesa, spesso quest'ultima veniva indicata, nei registri parrocchiali, come il padrino « al catechismo ». La chiesa anche ai nostri giorni è la chiesa parrocchiale di san Giovanni in Bràgora.

La chiesa di san Geminiano fu frequentata dal chierico Antonio all'epoca della sua formazione ecclesiastica. Anche questa venne demolita, per la costruzione della cosiddetta « Ala Napoleonica », sullo sfondo della Piazza di san Marco.

Nella chiesa di san Giovanni Novo, o « in Oleo », il nostro celebrò la sua prima messa solenne ed in questa avrebbe dovuto esercitare le sue funzioni sacerdotali se non fosse stato subito distratto da altre attività: quelle musicali, dandosi alle quali Vivaldi non ha però mai rinnegato la sua condizione di sacerdote. Quella che oggi noi vediamo non è la chiesa dei tempi del nostro: nella seconda metà del '700 venne rifatta totalmente. Da alcuni anni è chiusa al culto.

Nella chiesa di san Provolo venne battezzato il primo nipotino dei Vivaldi, figlio di Cecilia. Era chiesa parrocchiale ed in questa, da buon cristiano, papà Giovanni Battista soddisfaceva il precetto della « comunione pasquale ». Anche questa chiesa, in occasione delle soppressioni napoleoniche e dei ridimensionamenti delle parrocchie urbane

di Venezia, venne prima chiusa al culto e poi demolita: nella sua area sorgono ora scuole professionali.

Altra chiesa vivaldiana per eccellenza è quella della Pietà, ma anche questa venne chiusa nel Settecento, dopo la costruzione della nuova attuale chiesa del Massari. I muri perimetrali dell'attuale Hotel Metropole sono quelli della vecchia chiesa della Pietà.

Anche santa Marina divenne, per meno di un decennio, chiesa vivaldiana, nel senso che abitarono nel suo territorio i Vivaldi. È certo che in questa chiesa venne celebrato il funerale di mamma Camilla, ed è altrettanto certo che qui papà Giovanni Battista soddisfaceva il suo precetto pasquale. Pure questa, con le vicende napoleoniche e la ristrutturazione delle parrocchie, venne chiusa al culto; restano solo le strutture perimetrali, mentre nel vano della chiesa vennero ricavati negozi e appartamenti.

Ultima, in ordine di tempo, è la chiesa di san Salvador, dove si celebrarono i funerali di papà Giovanni Battista; anche ai nostri giorni essa continua ad essere chiesa parrocchiale, non in mano a religiosi, come allora, ma affidata al clero diocesano.

Delle otto chiese ricordate, due sole hanno dunque conservata la qualifica e la struttura originaria (Bràgora e s. Salvador); le altre hanno avuto diversi destini.

A voler essere pignoli, resterebbe da aggiungere che non esiste, ai nostri giorni, neppure la cappella del palazzo patriarcale, nella quale Vivaldi ricevette i vari gradi degli ordini sacri, essendo divenuto il vecchio patriarcato, sempre dopo i rivolgimenti napoleonici, sede militare, da quando la basilica di san Marco cessò di essere « cappella ducale » per divenire la cattedrale di Venezia.

Gli itinerari vivaldiani

Sulla scorta di quanto abbiamo già detto torna facile, a nostro avviso, percorrere le strade veneziane sulle quali con maggior frequenza chiunque avrebbe potuto incontrare il nostro « prete rosso », e prima il padre suo Giovanni Battista, partendo dai « forni » di san Martino, proprio di fronte all'attuale approdo (detto dell'Arsenale) della linea « accelerata » dei mezzi pubblici che collegano Piazzale Roma con il Lido. Ci pare di vedere il piccolo Giovanni Battista avviarsi per la vicina Calle dei Forni alla chiesa di san Martino, per mano della mamma sua. L'attuale Riva degli Schiavoni alla Cà di Dio era assai meno spaziosa ed il ragazzino avrà trovato modo di giocare forse proprio nel campo di san Martino, di fronte alla chiesa.

Quando si trattò di scegliersi una sposa Giovanni Battista non fece molta strada; forse saranno state persone amiche sia della fami-

glia Vivaldi che di quella dei Calicchio a favorire la conoscenza, ma i due possono anche essersi conosciuti da piccoli, proprio nel campo di san Giovanni in Bràgora, nei comuni giochi infantili. Quello che è certo è che il loro matrimonio fu un matrimonio felice, nel senso comune della parola.

Per arrivare dai « Forni » al campo della Bràgora basta valicare il rio della Cà di Dio, attraversando il ponte omonimo; ciascuna delle quattro calli che si trovano sulla destra, porta con itinerario più o meno lungo in quel campo. I nuovi sposi partirono con barche, forse con due « burchielli », dalla riva degli Schiavoni per recarsi alla Giudicca dove scambiarono il loro mutuo consenso. Là alla Bràgora si svolse gran parte della loro vita coniugale per circa trent'anni.

Quando il piccolo Antonio si avviò alla preparazione al sacerdozio, partiva dalla Bràgora ogni giorno per recarsi a san Geminiano, prima, e poi a san Giovanni Novo, per le sue prestazioni di chierichetto nei servizi liturgici e per frequentare le lezioni nelle scuole sestierali: di san Marco nel tempo in cui figura addetto a san Geminiano, in quelle di Castello quando invece prestava servizio a san Giovanni Novo. In ogni caso la strada abituale per il nostro doveva essere quella della Riva degli Schiavoni fino alla Piazza san Marco, quando doveva andare a san Geminiano; quando invece doveva recarsi a san Giovanni Novo, dopo il terzo ponte Vivaldi girava a destra, per la Calle delle Razze, raggiungendo dopo il Campo dei santi Filippo e Giacomo la chiesa parrocchiale.

Per raggiungere la Pietà, dove era maestro di violino e mansionario, riteniamo che il nostro non percorresse la Calle del Dose e passasse per la Riva degli Schiavoni, ma che vi andasse invece per la calle che dal Campo della Bràgora porta appunto alla Pietà: la scuola di musica era allora con molta probabilità in una stanza assai prossima all'abside della vecchia chiesa, nel retro dell'attuale Hotel Metro-pole.

Quando i Vivaldi andarono ad abitare in Campo san Filippo e Giacomo, per andare alla Pietà il nostro percorreva a ritroso il cammino che aveva fatto da chierico: Calle delle Razze, Ponte del Vin, Ponte della Pietà.

Era assai usata, a quei tempi, la gondola o la barca in genere per gli spostamenti in città, forse quasi quanto ai nostri giorni viene usata in terraferma l'automobile; non riteniamo però che Vivaldi si servisse allora della gondola per andare alla Pietà.

Per raggiungere la nuova abitazione dei Vivaldi sulla Fondamenta del Dose, partendo dal campo di san Giovanni Novo il percorso non è difficile: si raggiunge la Fondamenta del Rimedio attraverso il

« Sotoportego dello Stua » che è a destra della chiesa, alla quale si volta la schiena; segue subito il Campiello Querini Stampalia, si fiancheggia tutta la chiesa di santa Maria Formosa fino a raggiungere la base del campanile, si gira a destra, si percorre la Fondamenta dei Preti e valicando il ponte si è subito in quella che a nostro avviso è stata la nuova abitazione dei Vivaldi dal 1722 al 1730. Non pare che in questo tempo Vivaldi abbia insegnato alla Pietà, ma la riva lì vicina deve averlo visto quasi quotidianamente imbarcarsi o sbarcare da qualche gondola specie per recarsi al teatro di sant'Angelo.²⁴

La vicina Calle del Dose vide snodarsi il corteo funebre, con la partecipazione di tutto il clero di santa Marina, per il funerale di mamma Camilla. Dietro la bara seguivano i figli ed il marito, papà Giovanni Battista, e molta altra gente che indubbiamente prese parte a quel funerale.

Forse anche per dimenticare tristi ricordi legati alla scomparsa di mamma Camilla i Vivaldi cambiarono la loro residenza, andando ad abitare sulla Riva del Carbon, nei pressi dei palazzi dove ha sede ai nostri giorni il Comune di Venezia.

È possibile raggiungere, dalla Fondamenta del Dose, la nuova (e ultima casa) dei Vivaldi: si percorre la Calle del Paradiso, che malgrado i nuovi ambienti legati alle esigenze turistiche conserva oggi ancora molto del suo colore antico, soprattutto in vecchie botteghe tuttora esistenti. Si gira a destra per san Lio, il Ponte di sant'Antonio, Calle della Bissa, Campo san Bartolomeo (assai piccolo a quei tempi), la Merceria « due Aprile », (allora assai stretta), Campo san Salvador, Calle del Lovo; dopo il ponte omonimo si percorre ancora un piccolo tratto di calle,²⁵ quindi a destra la Calle Bembo che sfocia sulla Riva del Carbon. Prima del termine della calle, sulla sinistra, c'era la « porta di casa » del nostro.

In questa casa venne a morire papà Giovanni Battista, come abbiamo ricordato, e da qui partì il corteo per quel funerale, con la partecipazione dei monaci del convento di san Salvatore, ai quali era affidata la parrocchia. Anche a causa della maestosità del tempio di san Salvatore, crediamo che i funerali di papà Giovanni Battista siano stati più solenni, almeno nell'apparato esteriore, di quelli di mamma Camilla.

Se non proprio per dimenticare tristi ricordi legati agli ultimi giorni di vita di papà Giovanni Battista, ma approfittando forse della coincidenza di altri interessi, il nostro lasciò Venezia da questa casa, per non farvi più ritorno se non attraverso le sue musiche e l'interesse (piuttosto tardivo, ma impegnato e serio) per la sua vita e le sue opere.

Lo stesso Vivaldi afferma che per muoversi di casa usava la gondola, e non stentiamo a credergli data la diffusa pratica di servirsi di questo mezzo per recarsi da un punto all'altro della città: le tariffe, anche per la comune parsimonia di vita, erano accessibili. È peraltro vero che già nel Settecento un anonimo annotatore di notizie scrisse che Vivaldi ebbe a guadagnare, durante la sua vita, migliaia di ducati. C'è però un proverbio veneziano che dice: « schei (soldi) e santi-età metà della metà » per indicare che quanto si afferma circa la santità personale e le possibilità finanziarie di qualcuno va preso con il beneficio dell'inventario.

Con la morte di Antonio Vivaldi viene a cadere ogni interesse per gli altri membri della sua famiglia. Resta il fatto che Francesco e Zanetta finiscono i loro giorni nella parrocchia dei santi Apostoli,²⁶ quasi per chiudere il cerchio della presenza vivaldiana a Venezia: i primi Vivaldi si erano infatti insediati ai santi Apostoli, venendo a Venezia, e lì hanno finito per estinguersi, almeno quelli più direttamente congiunti al nostro.

¹ Vedi *Informazioni e Studi Vivaldiani*, 1980, p. 33 e ib. 1983, p. 84.

² Vedi ib., 1980, p. 39 e 1983, p. 85.

³ Vedi ib., 1980, p. 39.

⁴ Vedi ib., 1983, pp. 82-84.

⁵ Vedi ib., 1980, pp. 34-38.

⁶ Vedi ib., 1983, p. 84.

⁷ Meriterebbero di essere pubblicati gli atti relativi alla controversia tra la Procuratia de Supra ed il Consiglio dei Dieci per l'opposizione di quest'ultimo alla costituzione di una vera e propria società tra i cantori marciani che si erano organizzati in modo tale da poter assicurare esecuzioni musicali in altre chiese, costituendo quattro gruppi ciascuno costituito da un soprano, un contralto, un tenore e un basso. I Procuratori marciani non erano in grado di aumentare gli stipendi ai cantori, e quest'argomento valse a far recedere il Consiglio dei Dieci dalla opposizione.

⁸ Per le capacità didattiche di Giovanni Battista Vivaldi basti ricordare che il 22 luglio 1689 egli venne nominato Maestro di strumenti all'Ospedale dei Mendicanti, e rimase in carica fino al 1693, quando venne soppresso tale ufficio (v. *Arte e Musica all'Ospedaletto*, Venezia, 1978, p. 161 e p. 157).

⁹ Anche solo a titolo di pura e semplice curiosità meriterebbero di essere conosciuti alcuni atti riguardanti i barbieri che erano anche musicisti. Anzi, le botteghe da barbiere erano nei secoli passati vere e proprie scuole non solo nel campo strettamente e puramente professionale, ma anche in quello musicale. È tutt'altro che raro il caso di Capi Maestri Barbieri – come venivano qualificati i proprietari e conduttori di negozi da barbiere – che si impegnano, per contratto, ad insegnare ai loro apprendisti non solo la loro vera e propria arte, ma anche la musica e l'apprendimento di qualche strumento, da quelli più elementari « da penna » (a plectro), a quelli a tasto (clavicembalo) e ad arco (viola, violino).

¹⁰ Vedi *Informazioni ...*, 1981, pp. 53-56.

¹¹ Già dal 1677 i fratelli sacerdoti Giacomo e Bonaventura Spada avevano iniziato la loro attività didattica all'Ospedale della Pietà. Nel capitolo del 28 giugno 1682, i Governatori di quell'Ospedale avevano deciso che con il primo agosto successivo i due fratelli avrebbero ripreso in pieno la loro attività, revocando ogni incarico a Giovanni Rosenmüller. (V. ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, Ospedali e luoghi pii, Busta 687, Notatorio C, c. 86. Useremo in seguito la sigla A.S.V.). Nel capitolo citato è detto appunto che don Giacomo avrebbe ripreso l'insegnamento della musica, don Bonaventura quello di « sonare ». Il primo quindi era Maestro di Coro, l'altro, Maestro di Strumenti. Nell'occhiello marginale che indica l'oggetto del capitolo tenuto dai Governatori in data 7 maggio 1690, i due fratelli sono indicati come « Maestri del Coro » (ib. Notatorio D, c. 122 verso).

¹² A.S.V., Ospedali, Busta 688, Notatorio G, c. 102.

¹³ A.S.V., Ospedali, Registro 999, c. 205.

¹⁴ A.S.V., Ospedali, Busta 698, Scontro per l'anno 1704, dove però non si ricava nulla di nuovo rispetto a quanto è già indicato sia pure per sommi capi nel registro di cui alla nota 13.

¹⁵ A.S.V., Ospedali, Busta 688, Notatorio G, c. 196 verso.

¹⁶ Malgrado questa nomina, il Vivaldi non compare negli anni successivi tra i salariati dell'Ospedale, come non compare negli anni 1727-29 nei quali riceve pure dei pagamenti per sue composizioni fornite all'Ospedale. Il 20 marzo 1718 (A.S.V., Ospedali, Busta 690, Notatorio L, c. 116), viene ricordato che i salariati dell'Ospedale costano 1781 ducati l'anno, e viene aggiunto che non possono essere pagati quelli che non sono stati confermati.

¹⁷ Per i riferimenti archivistici delle varie nomine e non riconferme del Vivaldi, vedi quanto abbiamo già segnalato in *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle « Figlie del Coro »*, in *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di F. Degrada, Fiernze, 1980, pp. 105-108.

¹⁸ Vedi *Informazioni ...*, 1980, p. 40 e 1982, p. 63.

¹⁹ A.S.V., Savi alle Decime, Busta 427, Registrino della Parrocchia di sant'Angelo al progressivo numero 122.

²⁰ Vedi *Informazioni ...*, 1982, pp. 61-65.

²¹ Vedi *Informazioni ...*, 1980, pp. 44-45.

²² Il toponimo « Calle Masquadra », da tempo caduto in disuso, è ricordato da G.B. PAGANUZZI, *Iconografia delle trenta parrocchie di Venezia*, Venezia, 1821, nella pianta del territorio della parrocchia di Santa Maria del Rosario (vulgo Gesuati), Tavola XXIX, al n. 66 (Calle Cedrara detta Masquadra). Pochi anni più tardi la calle divenne di proprietà privata, e le due imboccature sono, ai nostri giorni, le porte d'entrata dei due condomini per i dipendenti della Provincia di Venezia, l'una sulla Fondamenta della Fornace, o Soranzo, l'altra sul Rio Terrà san Vio. Il toponimo « Calle del Navaro » sussiste anche ai nostri giorni. L'origine di questo toponimo risale forse ai primi del 1500: nella loro « condizione di decima » (equivalente all'odierna denuncia dei redditi) i fratelli Maffio e Fantino Viaro (14 febbraio 1515) dicono di essere proprietari della metà di uno squero, situato nel territorio di san Gregorio, ricevendone il canone di 4 ducati l'anno da un certo Bartolomeo Navaro (v. A.S.V., Savi alle Decime, Busta 45, fasc. 34, Parrocchia di santa Maria Maddalena, al n. 27).

²³ Per le notizie sulla fondazione delle chiese che ricordiamo, rimandiamo a V. PIVA, *Il Patriarcato di Venezia e le sue origini*, Vol. 2°, Venezia, 1960. Pag. 164: san Giovanni Battista della Giudecca: eretta nel 1333 dai monaci camaldolesi, nel 1771 - soppresso il monastero - venne officiata dal clero secolare. Chiusa nel 1806, venne poi demolita. Pag. 51: san Giovanni in Bràgora:

fondata nel 650, fu rifabbricata nell'817, nel 1090 e nel 1475. Pag. 45: san Geminiano: ricostruita nel 1173 sul fondo della Piazza di san Marco, rifabbricata nel 1556 dal Sansovino, chiusa al culto nel 1797, riaperta nel 1798, fu nuovamente chiusa nel 1807 essendo stata decretata la sua demolizione per la costruzione dell'Ala napoleonica. Pag. 99: san Giovanni Novo: eretta nel 968 e dedicata a san Giovanni Evangelista, venne rifabbricata agli inizi del 1400 sotto il titolo del martirio del santo Evangelista (6 maggio). L'attuale chiesa è stata rifabbricata nel 1762: chiesa parrocchiale fino al 1808. Pag. 78: san Proculo vescovo: sorta nell'814, fu ricostruita nel 1398 e nel 1642. Era chiesa parrocchiale dal 1389, venne chiusa al culto il 28 giugno 1808 e demolita nel 1814. Pag. 167: santa Maria della Pietà: sorta nel 1370, era annessa all'Istituto che raccoglieva l'infanzia abbandonata, di giuspatronato ducale. Nel 1745 fu posta la prima pietra della chiesa attuale progettata da G. Massari. Solo agli inizi di questo secolo venne compiuta la facciata. Pag. 108: santa Marina: eretta nel 1030 con altro titolo (san Liberale vescovo e sant'Alessio), rifabbricata nel 1244 con il titolo di santa Marina, parrocchia fino al 1808, fu chiusa al culto nel 1810. Pag. 48: san Salvador: eretta nel 638 fu ricostruita verso il 1000 e nel 1167. L'attuale sorse tra il 1507 e il 1534. È sempre stata parrocchiale. Per le vicende legate agli edifici soppressi e alle opere d'arte che contenevano, rimandiamo a: A. ZORZI: *Venezia scomparsa*, Milano 1973, p. 343 per san Giovanni Battista della Giudecca; pp. 332-337 per san Geminiano; p. 382 per san Proculo e pp. 370-373 per santa Marina.

²⁴ Se davvero l'abitazione dei Vivaldi era quella ora contrassegnata dall'anagrafico 5879, dalla gondola Vivaldi poteva salire direttamente in casa, avendo quell'abitazione una porta anche sul rio.

²⁵ Qui, come ci ha segnalato M. Talbot, (v. *Informazioni ...*, 1983, p. 89, nota 7) c'era la bottega dei fratelli Mauro, copisti di musica.

²⁶ Vedi *Informazioni ...*, 1980, p. 45 per l'abitazione di Francesco Vivaldi ai santi Apostoli dopo la morte di Antonio e *Informazioni ...*, 1983, p. 83 per la sua morte e quella della sorella Zanetta.

Vivaldi's Venetian Haunts

On the basis of information published in earlier issues of the Bulletin of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi it is here attempted to trace a brief itinerary of the localities particularly associated with Vivaldi and his family in their native city of Venice.

Over half the Vivaldi biography is centred on the Parish of San Giovanni in Bràgora. This was the home of the composer's mother Camilla Calicchio, even prior to her marriage with Giovanni Battista Vivaldi; here Antonio and his eight brothers and sisters were born (their baptisms are recorded in the parish registers); here Vivaldi spent his early years, began his training for the priesthood, and built up and perfected a knowledge of music that would subsequently lead him to fame; in San Giovanni in Bràgora, finally, we learn of the funerals of two of the composer's brothers and sisters.

1703 was a year of particular importance for Vivaldi: his ordination as priest, his nomination as *maestro di violino* at the Ospedale della Pietà and the award of a benefice which enabled him to give up his duties in the Parish of San Giovanni in Oleo.

Subject to the discovery of new and more precise information to the contrary, it may be assumed that the Vivaldi family moved directly from San Giovanni in Bràgora to a larger house in Campo SS. Filippo e Giacomo. The period in question is that of the marriage of his sister Cecilia and the composer's acquaintance with Pisendel.

The family's next place of abode was in the little Fondamenta del Dose, next to the famous Ponte del Paradiso. Here, the composer's mother was eventually to die.

The fourth and last dwelling of the family was located on the Riva del Carbon, easily reached by a walk through the winding alleyways of the surrounding area (though even these alleys are straight by comparison with those of centuries ago).

An interesting footnote regards the fate of the eight churches (six of them parish churches) with which the Vivaldi family was in some way or other connected. Of these buildings, only two survive intact (both are still parish churches); two (the Pietà and San Giovanni Novo) were completely rebuilt in the second half of the 18th century; three were razed to the ground; one was converted to shops and residential accommodation. The number of churches increases by one if we include the Chapel of the Palazzo Patriarcale, where Antonio received the various ranks in his priestly career – from tonsure to presbyterate.

(Translation by David Bryant)

Discographie Vivaldi n° 5 - 1983

aux soins de Roger-Claude Travers

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1^{er} janvier 1983 au 31 décembre 1983 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: 1983/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^{ème} 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 1983

- 1983/1 Gloria RV 589
Moscow Conservatory Orchestra & Choir, Sveshnikov (dir.)
ALLEGRO 88.106
- 1983/2* (II) Farnace RV 711
M. Dupuy (Farnace), K. Angeloni (Berenice), P. Malakova (Tamiri),
D. Dessy (Selinda), L. Rizzi (Pompeo), K. Gamberucci (Gilade), R.
Garaziotti (Aquilio), Membri dell'Orchestra Sinfonica di San Remo,
M. de Bernart (dir.)
ARKADIA (3 d.) N. ARK 105.3
- 1983/3 Le Quattro Stagioni Op. VIII n° 1-4
J.-L. Garcia (violino e dir.), English Chamber Orchestra
A.S.V. ABM 756
- 1983/4 Sinfonia per archi RV 133 / FX, 43
Mainzerkammerorchester, G. Kehr (dir.)
BELLAPHON 670.01003
(+ Dall'Abaco, Albinoni, Corelli, Geminiani, Torelli)
- 1983/5 Concerto per flautino RV 443 / FVI, 4
von Bahr (piccolo), K. Hindart (pianoforte)
BIS 50
(+ Pergament, Meliñas, Bashmakov, Martinu)
- 1983/6 Concerto per flautino RV 445 / FVI, 9
von Bahr (piccolo), Stockholm Chamber Ensemble, Wedin (dir.)
BIS 100
(+ Albinoni, Gluck, Molter, Nielsen, Debussy, Marttinen)
- 1983/7 Concerto per flauto dolce RV 441 / FVI, 11
Oien (flauto), Norwegian Chamber Orchestra, Tonnesen (dir.)
BIS 118
(+ Blavet, Quantz, Tartini)
- 1983/8 Concerto per flautino RV 444 / FVI, 5
von Bahr (piccolo), Stockholm Chamber Ensemble, Wedin (dir.)
BIS 125
(+ JS Bach, Mozart, Grieg, Sommerfeldt, von Koch, Rachmaninoff)
- 1983/9 Concerto per flauto Op. X n° 3
C. Phersson (flauto), Drottingholm Baroque Ensemble
BIS 210
(+ Sammartini, Telemann)
- 1983/10 Concerto per 2 trombe RV 537 / FIX, 1
L. Güttler, K. Sandau (trombe), Kammerorchester Berlin,
H. Haerschen (dir.)
CAPRICCIO (2d.) 292011
(+ Albinoni, Fasch, Grossi, M. Haydn, Hertel, Neruda, Torelli)
- 1983/11 Trascrizioni per tromba e organo:
Il Pastor Fido Op. XIII n° 6; Sonata per violino Op. II n° 4; Con-
certo per violino e oboe RV 548 / FXII, 16; Concerto per flauto
RV 436 / FVI, 8
J.-C. Jorand (tromba), P. Galli (organo)
CASSIOPEE 369219
- 1983/12 Gloria RV 589 (1. movimento)
Mormon Tabernacle Choir, J.D. Ottley (dir.)

- CBS 37.297
 (+ Bach, Fauré, Haendel, Haydn, Mozart, Poulenc, Puccini, Schubert, Verdi, Mendelssohn)
- 1983/13* Cantata per alto RV 684; Cantata per soprano RV 680; Arie per tenore « *Sei tiranna se un bel fedele* » (La Silvia RV 734; II, 2), « *Chi s'oppone ai miei voleri* » (La candace RV 704; I, 3), « *Mi fa' reo l'amor d'un figlio* » (La Verità in Cimento RV 739; I, 1) P. Esswood (controttenore), B. Hendricks (soprano), U. Studer (baritono), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (dir.) CBS 74.094
- 1983/14* J.J. ROUSSEAU; trascrizione per flauto traverso da Vivaldi Op. VIII n° 1 (1. movimento);
 N. CHEDEVILLE: Le Printems ou les Saisons amusantes pour vielle à roue et orchestre da Vivaldi (trascrizioni di Conrad Steinmann)
 - le Printems (da Op. VIII, 1): largo-allegro
 - La Moisson (da Op. VIII, 8): allegro-largo-allegro
 - l'Eté (da Op. VIII, 2): allegro non molto-adagio-presto
 - Les Plaisirs de la St-Martin (da Op. VIII, 6): largo e cantabile
 - l'Automne (da Op. VIII, 3): allegro, adagio molto
 C. Flagel (ghironda), M. Huggett (violino), P. Ros (viola di gamba), J. Sonnleitner (clavicembalo), C. Steinmann (flauti)
 CLAVES D. 8302
 (+ E.P. Chédeville, N. Chédeville, F. Couperin)
- 1983/15 Concerto Op. III n° 10
 Minn Chamber Soloists
 CORO 2737
 (+ Mozart, Corelli, Hindemith)
- 1983/16 Concerto per fagotto RV 478 / FVIII, 3; RV 496 / FVIII, 11
 de Bott (fagotto), Philharmonia Choir Society Orchestra, Russo (dir.)
 C.R.S. 8321
 (+ Bond, Jacob, Tchaikowsky)
- 1983/17 Le Quattro Stagioni Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 10
 I. Stern, I. Perlman, P. Zukerman, S. Mintz, I. Gitlis, I. Haendel (violini), Israël Philharmonia, Z. Metha (dir.)
 DG (2d.) 2741.026
 (+ JS Bach, Mozart)
- 1983/18* Serenata a tre RV 690
 D. Mazzucato (Eurilla), S. Browne (Nice), E. Palacio (Alcindo), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)
 ERATO (2d.) NUM 75 0732
- 1983/19 Concerto per 2 violini RV 510 / FI, 14
 E. Khayat, F. Morelli (violini), Camerata Bariloche
 FSM ed. Brockhoff 68.202
 (+ Albinoni, Baston, G. Sammartini)
- 1983/20 Sonata per flauto e fagotto RV 86 / FXV, 1
 M. Scheider (flauto dolce), M. Mac Grow (fagotto), G. Darmstadt (violoncello), B. Tracey (clavicembalo)
 FSM Toccata 53634
 (+ Barsanti, Mancini, B. Marcello, Veracini)
- 1983/21 Concerto per 2 mandolini RV 532 / FV, 2 (2. movimento)

- A. Kuskin (flauto), D. Bender (oboe), G. Kessler (chitarra)
 FSM Mo 1138
 (+ JS Bach, Haydn, Ibert, Loeb, Satie, Telemann, Torgerson,
 Villa-Lobos)
- 1983/22 Concerto per 2 trombe RV 537 / FIX, 1; Concerto per violino e
 oboe RV 548 / FXII, 16
 M. André, B. Soustrot (trombe), I. Brown (violino), Academy of
 St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (dir.)
 HMV ASD 143 5301 / EMI 067-1435301
 (+ Stölzel, Telemann)
- 1983/23 Concerti per violino Op. VIII n° 5, 6, 10, 11; e RV 199 / FI, 2
 Y. Menuhin (violino), Orchestra da Camera Polacca, J. Maksymiuk
 (dir.)
 HMV ASD 143 4421 / EMI 069-43442
- 1983/24 F. KREISLER: Concerto per violino (nello stile di Vivaldi) RV
 anh. 62
 Shumsky (violino), W. Kaye (pianoforte)
 MUSICMASTER (3d.) 20.035/7
 (+ Kreisler)
- 1983/25* Concerti per violino RV 511 / FI, 35 e RV 513 / FI, 222
 Sonate a tre Op. I n° 9, 12
 Aston Magna
 NONESUCH 79.056
- 1983/26* Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione Opus VIII
 A. Bury, M. Huggett, C. Mackintosh, C. Hiron, J. Holloway (vio-
 lini), M. Piguet (oboe), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood
 (dir.)
 OISEAU-LYRE (2d.) D 279 D 2 / BARCLAY 595.095
- 1983/27 Il Pastor Fido Op. XIII n° 2
 F. de Roos (flauto dolce), J. Willemyns (clavicembalo)
 PAVANE ADW 7.055
 (+ anonyme, Barsanti, Santini, Marcello, Mancini)
- 1983/28* Concerti per archi RV 121 / FXI, 30; RV 127 / FXI, 19;
 RV 133 / FXI, 43; RV 142 / FXI, 2; RV 145 / FXI, 32;
 RV 151 / FXI, 11; RV 152 / FXI, 27; RV 161 / FXI, 26;
 RV 166 / FXI, 3
 I Musici
 PHILIPS 6514.371
- 1983/29 Concerti Op. III n° 10 e 11; Concerto per 3 violini
 RV 551 / FI, 34; Concerto per violino e violoncello RV 544 / FIV, 5
 B. Warchal, V. Dobrucky, P. Hamar, Q. Hölbling, A. Dölblingova,
 P. Raska, L. Satury (violini), J. Alexander (violoncello), Orchestra da
 Camera Slovacca, B. Warchal (dir.)
 RCA RL 871 AW
- 1983/30 Concerto per violino e organo RV 542 / FXII, 41 (*);
 Concerto per mandolino RV 425 / FV, 1 (**);
 Il Pastor Fido Op. XIII, 1; Sonata per flauto dolce RV 52 / FXV, 4;
 Sonata per flauto traverso RV 49 / FXV, 5 (***)
 A. Domingue (violino), A. Heiler (organo), Barockensemble, O.P.
 van Erden (dir.) (*);
 V. Hladky (mandolino), Pro Musica Orchestra, H. Hagen (dir.) (**);

- H.M. Linde (flauti), M. Jappe (viola di gamba), E. Mueller (clavicembalo) (***)
SAGA 5484
- 1983/31* Concerti per violoncello RV 407 / FIII, 23 e RV 410 / FIII, 17
M. Nyikos (violoncello), R.S.O. Berlin, H. Maile (dir.)
SCHWANN VSMS 1626
(+ G.B. Cirri)
- 1983/32 Sonata per flauto e fagotto RV 86 / FXV, 1
M. Achilles (flauto), B. Brauckmann (violoncello), J. Lamke (clavicembalo)
SPIRELLA 5463 XC
(+ J.C. Bach, J.S. Bach, Marais)
- 1983/33 Motetto per soprano RV 623; Cantata per soprano RV 675
F. Hahne (soprano), F. Sander (organo)
SPIRELLA 2111 XD
(+ Langlais)
- 1983/34 Concerti per oboe RV 447 / FVII, 6; RV 452 / FVII, 17;
RV 457 / FVII, 12 e Op. VIII n° 9
J. Krejčí (oboe), I Musici Praguenses, F. Vajnar (dir.)
SUPRAPHON 1110 3170 H
- 1983/35 Trascrizioni per 2 cembali (arr. Pixton):
Concerti Op. III, 11 (BWV 595 BACH); Op. III, 8 (BWV 593 BACH); Concerto per 2 mandolini RV 532 / FV, 2; Concerto in fa maggiore (?)
Pixton e Parmentier (clavicembali)
TITANIC 72

II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1983/C1 Sonata a tre Op. I n° 12
Musica Antiqua Köln
ARCHIV PRODUCTION 2566.127
(+ Pachelbel, Haendel, JS Bach)
- 1983/C2 Concerto per violino Op. VIII n° 3 (1. movimento)
C. Altenburger (violino), Die Bachsolisten, H. Winschermann (dir.)
RCA VL 30.889 AG
(+ Albinoni, Bach, Haendel, Frederic II, Pergolesi, Telemann)

III. PRECISIONS

- 1979/11 nouvelle référence = SERAPHIM S 60362
- 1979/22 Benkö (liuto)
- 1980/38 nouvelle référence = PRO ARTE 1028
- 1982/11 nouvelle référence = MUSICMASTER 20018
- 1982/17 nouvelle référence = RCA ZL 30 890 DX
- 1982/18 nouvelle référence = RCA ZL 30 881 DX
- 1982/C6 couplage: (+ Gluck, Haendel, Pachelbel)

IV. COMMENTAIRE SUR LES MEILLEURS DISQUES DE L'ANNEE

Une vague d'austérité a déferlé en 1983 sur les éditions discographiques vivaldiennes. Le nombre de disques proposant des pages de Vivaldi reste relativement stable – 35 – mais beaucoup ont des couplages variés, sans grand intérêt. Il reste quinze enregistrements entièrement consacrés au « Prete Rosso », ce qui est fort peu, et parmi ceux-là huit qui méritent un commentaire.

Dans le domaine instrumental, signalons tout d'abord comme chaque année la gravure traditionnelle de *I Musici* (1983/28), consacrée cette année à neuf concertos pour archets, dont deux inédits, en ré mineur RV 145 / FXI, 32 et si bémol RV 166 / FXI, 3, qui n'ont rien de transcendant. On saluera par contre la nouvelle gravure du concerto en fa majeur RV 142 / FXI, 2, un des tout premiers édités par Ricordi, et assassiné il y a longtemps par Schumacher et l'Angelicum de Milan (Angelicum). Son curieux rythme syncopé introductif et surtout son allegro final délicieux, jeu de colin-maillard mélodique entre les premiers et seconds violons sont du meilleur Vivaldi. La fugue du sol mineur RV 152 / FXI, 27 est articulée de manière exemplaire, comme d'ailleurs les mouvements de chacune des oeuvres. Toute comparaison faite avec les versions concurrentes, la palme revient presque toujours à *I Musici*. Scimone est balayé dans les RV 127 / FXI, 19 et RV 133 / FXI, 43, Leppard dans le RV 121 / FXI, 30, Malgoire dans le RV 161 / FXI, 26. Reste « *Alla Rustica* » RV 151 / FXI, 11, aux tempi extrêmement rapides et d'une grande netteté... mais sans les deux hautbois dans le troisième mouvement.

Les USA nous proposent chez Nonesuch (1983/25) un inédit parmi les concertos pour 2 violons RV 511 / FI, 35 et une nouvelle interprétation du magnifique ré majeur édité chez Witvogel (n. 48). On peut à ce propos s'étonner du maigre intérêt pour les concertos à 2 violons chez les virtuoses, qui rabâchent sans cesse J.S. Bach sans se pencher du tout sur le cas Vivaldi. Aston Magna montre ici l'exemple.

Les Allemands se consacrent au violoncelle vivaldien (1983/31), avec un concerto de jeunesse du fonds Wiesendheid RV 407 / FIII, 23, très « *Estro Armonico* », dont les sections solistes s'essoufflent vite, et dont les tutti encore patauds sont pleins de promesses. Il est à ma connaissance inédit au disque, de même que celui, plus mature, en fa majeur RV 410 / FIII, 17, avec plus grande participation de l'orchestre aux interventions du soliste et complexification de la technique du violoncelle. L'interprétation est propre, mais un peu impersonnelle.

D'Angleterre, nous vient un nouvel Opus VIII (1983/26), qui a enthousiasmé Nicholas Anderson dans Gramophone, qui le place sur le même plan que celui de Pinnock (CRD). Mon enthousiasme est plus tempéré. Les atouts d'Hogwood sont, avouons-le, bien maigres. Les solistes interchangeables ne jouent à armes égales que sur la pochette du coffret. A côté d'une Maestra comme Monica Huggett, impérieuse dans les 11^{ème} et 8^{ème} concertos, et d'Alison Bury, à l'introversion rappelant un peu Milstein dans le très beau second mouvement d'*Il Piacere*, pas de phrasé passionnant, pas de fougue captivante. Une propreté d'exécution, honorable sans plus, qui frôle l'indigeste avec John Holloway et son allegro non molto de *L'Estete*. Ultime déception, les cordes pincées mal choisies pour colorer la basse continue. La guitare baroque alourdit trop la pâte de *La Primavera* et de *L'Autunno*.

Pour en terminer avec la musique instrumentale, signalons enfin le curieux disque Claves (1983/14), qui nous leurre en affirmant proposer *Les Saisons amusantes* de Nicolas Chédeville d'après Vivaldi. En fait, dans cet enregistrement kafkaïen, Claude Steinmann joue des transcriptions d'après Chédeville, réalisées par lui-même, avec en intermède quelques mouvements réellement joués dans la version Chédeville, et la transcription pour flûte de Rousseau. Un véritable *imbroglio*, qui nous laisse sur notre faim. Nous attendons toujours une version intégrale de la transcription de Chédeville.

En ce qui concerne la musique vocale, aucune gravure, et c'est surprenant, ne renferme des oeuvres sacrées, hormis un banal *Gloria* soviétique importé. Trois enregistrements font honneur, par contre, au lyrique vivaldien.

Jean-Claude Malgoire et sa Grande Ecurie et la Chambre du Roy (1983/13), comme pour souligner sa participation au Festival Vivaldi de Venise en 1983, se lance dans un programme fort original, groupant cantates et airs d'opéras, avec des chanteurs de renom. Après Jacobs, voici Esswood dans « Cessate omai » RV 684, où son superbe registre de tête fait merveille. Les da capo sont joliment ornements. La cantate pour soprano et violon RV 680 est une création au disque et une petite merveille de modernité. Le premier air a des affinités mozartiennes lointaines, ce qui explique peut-être l'entraînement de Barbara Hendricks vers le péché d'une ornementation un peu osée. Les trois airs d'opéras sont d'une trempe inégale. Je soupçonne Malgoire de paresse. On les retrouve en effet sous le numéro OP. 315 (cat. R) du catalogue Rinaldi, où le chef français a sans doute été les chercher. « Mi fa' reo » est digne des airs de Geminio dans *Tito Manlio*. « Sei Tiranna » et « Chi s'oppone » sont nettement inférieurs.

Claudio Scimone nous offre cette année la *Serenata a tre* (1983/18), à laquelle Nicholas Anderson réserve un accueil mitigé, préférant l'interprétation de René Clemencic chez Harmonia Mundi (1981/35) plus conforme à l'instrumentation, aux intentions, au texte-même du compositeur. Mouvements plus rapides, ornementation romantique des da capo, chanteurs inhomogènes (soprano-contralto), remplacement de l'accompagnement: archets plus hautbois, dans l'air « La dolce aurette », par un orgue positif, transpositions incongrues dans le terzetto final. Musicologiquement, Anderson a prafaitement raison. Lyriquement, il a complètement tort, car Scimone a délibérément fait tous ces choix pour épouser l'allégorie du livret, révélée par Michael Talbot il y a quelques années. Tout d'abord, il y a cette intuition remarquable de confier à Sandra Browne (Alcina, la sorcière dans *Orlando*) le rôle de Nice: l'inquisition. Démoniaque! Daniela Mazucato exprime à souhait la fraîcheur, la fluidité des airs d'Eurilla, tandis qu'Alcindo et son orgueil un peut niais est campé par Ernesto Palacio, qui a un petit défaut de prononciation. Idéal pour évoquer l'abbé de Tourreil et le tourner gentiment en ridicule, comme l'allégorie le souhaitait. En réalité, on l'aura compris, les versions Clemencic et Scimone se complètent plus qu'elles ne se concurrencent.

Comme l'an passé, nous terminons par *Farnace* (1983/2), avec la seconde version de l'opéra en deux ans! L'édition Arkadia, comme le dit Sergio Segalini, est le reflet d'une soirée captée sur le vif le 1^{er} décembre 1982 au cours des manifestations données par l'Opera Giocosa. Massimo de Bernart, à la direction soignée et précise, a résolu les problèmes des parties destinées à des castrats par l'emploi de voix féminines. Martine Dupuy, brillante cantatrice française, est remarquable. A ses côtés, le mezzo Daniela Dessy est une Selinda musicale et de belle allure. Le reste de la distribution n'est peut-être pas tout à fait au même niveau. Le direct confère à cet ensemble une vérité, une spontanéité difficilement retrouvées dans d'autres intégrales lyriques de Vivaldi. A signaler un texte très détaillé de Gianfranco Prato sur l'oeuvre et le production lyrique de Vivaldi.

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

COLIN LAWSON, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

In questo volume Colin Lawson descrive minuziosamente la storia dello chalumeau, uno strumento barocco di lontane origini popolari simile al flauto ma provvisto di ancia; attraverso l'esame degli esemplari sopravvissuti e delle descrizioni dei teorici, commentando il repertorio musicale ad esso attinente, l'indagine perviene a focalizzare il carattere del suo oggetto, evidenziandone l'autonoma natura espressiva anche nei confronti del diretto successore clarinetto. Dal 1706 fino alla metà del secolo lo chalumeau soprano compare in moltissimi melodrammi viennesi, a commento di scene pastorali ed amoroze; se ne servono compositori come Fux, Giovanni Bononcini e Caldara, ma lo ritroviamo anche nella prima edizione dell'*Orfeo* di Gluck. La musica sacra tedesca preferisce invece i membri più gravi della famiglia; Telemann, che in gioventù aveva suonato lo strumento, se ne serve occasionalmente, mentre Johann Christoph Graupner, evidentemente stimolato dalla presenza del famoso virtuoso Johann Klotzsch fra gli orchestrali di Darmstadt, lascia una produzione vasta, ricca ed articolata. La difficoltà di ottenere un suono gradevole fu probabilmente il fattore che impedì la diffusione dello chalumeau, decretandone il rapido declino: i buoni esecutori erano rari, ed i costruttori si sentivano incoraggiati nella ricerca di nuove soluzioni timbriche. A questo proposito, Colin Lawson fa notare come la tradizionale attribuzione dell'invenzione del clarinetto sia insostenibile; il nome di Johann Christoph Denner va sostituito almeno con quello del figlio Jacob. Sulla diffusione dello chalumeau in Italia, lo studio si dichiara onestamente provvisorio ed introduttivo; vengono esaminate solamente le cinque composizioni di Antonio Vivaldi ove il « Salmoè » è chiaramente identificabile. Si profilano interessanti questioni sulla natura costruttiva degli strumenti disponibili a Venezia: cinque esempi sono tuttavia pochi per un discorso definitivo, specialmente se si pensa che nel 1706 la Pietà stipendiava regolarmente il tedesco Ludwig Erdmann perché ne insegnasse alle allieve la pratica.

Luigi Lera

ANTONIO VIVALDI, *Vier Sonaten für Violine und Basso Continuo*, RV 2, 29, 25, 6. Faksimile nach den Autographen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Nebst Violinsonate RV 19 nach dem Autograph der Bibliothèque Nationale de Paris und einem Kommentar von Karl Heller. Zentralantiquariat der DDR, Leipzig, 1982.

La collana *Musik der Dresdener Hofkapelle* presenta riproduzioni in facsimile di autografi e copie uniche conservati presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda. Ortrun Landmann, che dirige la collana in collaborazione con il Zentralantiquariat der DDR, giustamente ricorda nella sua nota introduttiva l'eccezionale ricchezza di questa bibiloteca: fondata nel 1556 come Kurfürstliche Bibliothek, essa conserva il materiale musicale della Cappella di Corte di Dresda, che una tradizione ininterrotta ad altissimo livello pone tra le più antiche ed importanti istituzioni musicali europee. Il Settecento e in particolare la prima metà di quel secolo rappresenta il periodo più splendente della sua storia e a quell'epoca risale il corpus maggiore delle musiche conservate a Dresda, tra le quali spiccano il fondo Hasse e quello Zelenka.

Nelle fonti di Dresda il rapporto tra Johann Georg Pisendel, membro della Cappella dal 1712, e Vivaldi è testimoniato, per quanto concerne le sonate per violino e b.c., da sette sonate di Vivaldi copiate da Pisendel e dagli autografi delle sonate vivaldiane a lui dedicate. A Dresda si conservano inoltre gli autografi di sei concerti per violino, anch'essi dedicati a Pisendel, i numeri 172, 205, 237, 242, 314 e 340 del catalogo Ryom. Solo quattro delle cinque sonate per violino e basso continuo dedicate a Pisendel sono ancor oggi conservate a Dresda. La sonata RV 19, originariamente a Dresda, nel tardo Ottocento, in circostanze non chiarite, venne in possesso del collezionista francese Charles Malherbe ed è attualmente conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. L'edizione in facsimile delle sonate per Pisendel, pubblicata a Lipsia nel 1982, presenta comunque tutte le cinque sonate (nell'ordine RV 19 / F. XIII, 47; RV 2 / F. XIII, 11; RV 29 / F. XIII, 12; RV 25 / F. XIII, 13; RV 6 / F. XIII, 14) non solo quattro, come si legge nel titolo di copertina che, attenendosi rigidamente allo spirito della collana, menziona solo le fonti attualmente conservate a Dresda.

Nel suo commento storico-critico, Karl Heller, uno dei maggiori specialisti vivaldiani, affronta in primo luogo il problema della datazione di queste sonate. L'esame della grafia e quello della filigrana (il frequentissimo segno di tre lune in varie posizioni) non fornisce alcuna evidenza certa. Heller prende in esame l'ipotesi che le sonate fossero

già state composte prima del soggiorno veneziano di Pisendel, ipotesi suffragata dal fatto che la dedica fu certamente aggiunta a posteriori, con un'inchiostrazione più leggera e una grafia più inclinata, tra il titolo del brano (*Suonata* oppure *Sonata à Solo*) e il nome del compositore (*Del Vivaldi*). Invece a favore dell'ipotesi di una spedizione per posta di queste opere a Pisendel, depone il segno della piegatura centrale delle carte. Heller si dice dell'opinione che la redazione completa di queste sonate sia avvenuta nel periodo del contatto personale tra Vivaldi e Pisendel e che gli autografi gli siano stati regalati a Venezia in segno di amicizia e di stima e risalgano quindi al periodo del suo soggiorno italiano tra l'aprile 1716 e la tarda estate 1717.

Questi autografi non costituiscono un gruppo organico di sonate, bensì sono manoscritti singoli riuniti in una successione casuale. Essi rappresentano dei manoscritti di lavoro, presumibilmente la prima stesura completa di queste composizioni, e non delle belle copie vergate dall'autore. Questo è dimostrato dalla struttura esterna del manoscritto e, con maggior forza probante, dai segni di integrazioni, ripensamenti e cambiamenti avvenuti nel corso del processo compositivo, puntualmente descritti nel commento di Heller. Un caso evidente compare ad esempio nella Sonata in La maggiore (RV 29): Vivaldi compose il *Presto* conclusivo dopo aver scritto e rifiutato un finale diverso, che aveva abbozzato nella sola parte di violino. Anche nel caso della Sonata in Sol maggiore (RV 25) l'autografo documenta l'evoluzione della composizione: originariamente prevista in sei movimenti, fu portata a sette con l'aggiunta di una Siciliana scritta su una carta semplice e tracciata con grafia diversa. Dall'indicazione *Graue* posta dopo il terzo movimento si arguisce che questa parte aggiunta doveva essere eseguita al centro della sonata, evitando così l'anomala successione di due Allegri presente nell'edizione di Gian Francesco Malipiero (Tomo 371 dell'edizione Ricordi delle opere strumentali) che non menziona l'indicazione « Grave » e pubblica la Siciliana dopo il *Finis* della sonata, seguendo la struttura dell'originale vivaldiano.

L'insieme di questi autografi presenta due casi di intervento di una mano estranea: nel verso dell'ultima carta della Sonata RV 2 compare la stesura completa, seppur di difficile lettura, di un brano definito *Saraband* e sul verso della carta aggiunta alla Sonata RV 25 compare un abbozzo di poche battute. Secondo Heller in entrambi i casi questi interventi estranei sono di Pisendel.

Dal punto di vista stilistico infine, le Sonate per Pisendel con la loro struttura ciclica, generalmente in quattro movimenti nella successione Adagio - Allegro - Adagio - Allegro, appartengono a un tipo misto di sonata, nel quale le caratteristiche della sonata da camera prevalgono su quelle della sonata da chiesa.

L'accurato e illuminante commento di Heller e la preziosa documentazione fornita da questa pubblicazione costituiscono un fondamentale contributo per l'edizione critica di queste sonate. L'unica riserva di dettaglio che si può muovere a Heller riguarda la sua lettura della dedica a Pisendel: sull'intestazione di ciascuna sonata si legge a suo avviso *fatto per il Maestro Pisendel*, anziché *fatto per Monsieur Pisendel*, come ritiene Malipiero. A questa interpretazione si può obiettare che l'abbreviazione « per » non sottintende l'articolo « il » e che essa contrasta con la tradizione linguistica settecentesca, nella quale il termine di Maestro non veniva usato nell'accezione attuale.

Anna Maria Morazzoni

KARL HELLER, *Concerto ripieno und Sinfonia bei Vivaldi*, Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Wissenschaft (doctor scientiae philosophiae) vorgelegt dem Wissenschaftlichen Rat der Wilhelm-Pieck-Universität. Rostock, 1982, 233 pp. (dattiloscritto).

Karl Heller avviò nel 1976 i suoi studi sul concerto ripieno e le sinfonie di Vivaldi e, dopo una serie di contributi ampiamente apprezzati a livello internazionale, ha dedicato a questo argomento anche la dissertazione per il conseguimento del titolo accademico di *Doctor scientiae philosophiae*, lavoro portato a termine nel settembre 1982 e presentato all'Università di Rostock nel maggio 1983.

In questo studio Heller prende in esame le circa 70 composizioni vivaldiane per orchestra che ci sono pervenute (i numeri 109-169 del catalogo Ryom e le sinfonie d'opera) al fine di coglierne la natura e le qualità specifiche e di precisare la loro posizione nell'evoluzione della musica orchestrale italiana del primo Settecento. In senso lato questo lavoro si pone come un contributo alla chiarificazione di quel complesso insieme di eventi storico-musicali che caratterizzarono l'origine e la prima fortuna della sinfonia. Heller non prende in considerazione qui i problemi relativi al contesto sociale e culturale nel quale si svilupparono i generi e le forme musicali trattate: questa delimitazione non intende sottovalutare l'importanza di questa problematica, ma semplicemente rinviarla ad un ulteriore approfondimento della ricerca.

I primi capitoli della dissertazione sono dedicati all'esame della musica orchestrale italiana all'inizio del XVIII secolo e alle caratteristiche generali della produzione vivaldiana in questo campo. Questa indagine è svolta anche attraverso l'analisi della letteratura relativa, sia quella storica, sia quella più recente. La sezione centrale, quella più estesa di tutto il lavoro, esamina analiticamente i singoli movimenti (allegro, adagio, allegro) nei quali Vivaldi articolò queste composizioni fin dall'inizio della sua attività in questo campo, che Heller, per quanto riguarda specificamente i concerti ripieni, in base a vari criteri di indagine, fa iniziare dal 1720. Segue la trattazione della struttura, dei tipi e dei caratteri di queste composizioni e qui Heller distingue due tipi fondamentali di concerti, quelli « grandi », che impiegano procedimenti contrappuntistici e fugati, e quelli « piccoli », che rinunciano ad essi. I capitoli conclusivi sono dedicati rispettivamente alle opere di dubbia autenticità e ad una valutazione storico-estetica della produzione orchestrale di Vivaldi.

L'ampia e documentatissima appendice che fornisce informazioni sulle fonti, sulle edizioni moderne e una rassegna bibliografica, conferma l'interesse e la validità scientifica di questo studio che costituisce un momento imprescindibile per ogni ulteriore indagine sulla materia.

Anna Maria Morazzoni

INDICE

Maurizio Grattoni, <i>Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli</i>	3
<i>New Vivaldi Sources in Udine and Cividale del Friuli</i>	22
Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I</i>	23
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: I</i>	52
Eleanor Selfridge-Field, <i>Dating Vivaldi's Venetian Operas</i>	53
<i>La datazione delle opere di Vivaldi</i>	65
Michael Talbot, <i>Vivaldi's Conch Concerto</i>	66
<i>Il concerto « Conca » di Vivaldi</i>	82
Francesco Degrada, <i>Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di « revisione » ottocentesca</i>	83
<i>The letters of Antonio Vivaldi in the Edition of Federigo Stefani: an Example of 19th-Century "Revision"</i>	89
Gastone Vio, <i>I luoghi di Vivaldi a Venezia</i>	90
<i>Vivaldi's Venetian Haunts</i>	106
Discographie Vivaldi n. 5 - 1983 (R.C. Travers)	107
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1980-1982, parte terza (L. Lera e A.M. Morazzoni)	115