

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

7

1986

RICORDI

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**7**

**1986**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

1986

© 1986 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

ISSN: 0393-2915

RICORDI

Fondazione Giorgio Cini  
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

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

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

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

*Curatore della Collana « I libretti delle opere di Antonio Vivaldi »:* BRUNO BRIZI.

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

*Corrispondenti:*

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

Cecoslovacchia: TOMISLAV VOLEK, Jílovská 1165, Praha 4.

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.

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

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



## Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III

*Paul Everett*

The two preceding articles in this series provided an introduction to the history and contents of "The Manchester Concerto Partbooks" and discussion of the nature and authority of the sources of Venetian provenance: *Le quattro stagioni* and twelve other concertos by Vivaldi.<sup>1</sup> The collection's remaining eight Vivaldi concertos, sets of parts compiled outside Venice and probably beyond the composer's supervision, are the subjects of this, the concluding article. Though they constitute a minority of the Vivaldi sources under review, it is these manuscripts, rather than the Venetian ones previously examined, which are perhaps most representative of the Manchester collection as a whole. Whereas the Venetian items comprise two relatively small repertoires, the non-Venetian copies belong to more substantial portions of the corpus each containing music by several composers besides Vivaldi.

Even if the disparate origins of such an archive were not obviously apparent from the genres, styles and composers represented by so many sources, they would be clearly evident from the materials the manuscripts comprise. However, the importance of the Manchester collection lies in the fact that there is no simple correlation between the number of texts and composers represented and the varieties of music-paper and handwritings exhibited. Though the considerable diversity implied by the existence of 18 anonymous works and 77 others attributed to no fewer than 23 composers is to a certain extent matched by the sources' many copyists' hands, paper-types and stave-rulings, these non-textual features are not nearly as diverse as might at first be believed. We have already seen, in the cases of the Venetian manuscripts, how physically separate and textually unrelated sources may be adjudged to be components of whole repertoires; their interconnection is revealed by the evidence of two or more copyists' collaboration, the simultaneous or at least contemporaneous use of two or more paper-types, and stave-rulings in common which show a distinctive regional style of rastrography. (Although such mutually supporting pieces of circumstantial evidence cannot actually prove beyond all doubt that the repertoires thus discerned are in fact groups of contemporaneous documents compiled by associated musicians at a single centre of activity, the inference alone is surely sufficient.) In a similar manner, the non-textual features of the rest of the collection

reveal not only something of the non-Venetian manuscripts' individual provenances but also their *composite* provenance as component sources within repertories which became conjoined in Italy – almost certainly at Cardinal Ottoboni's court. Limitations of space do not permit the collection's complexion to be illuminated here in its entirety. It is important, however, to display the main features, in order to show the relationships between the Vivaldi items and their companion manuscripts and thus to appreciate, in the fullest possible way, their provenance and textual significance.

### Vivaldi here, Vivaldi there...

Discounting the Venetian items 1-6, 8-15, 79 and 80 previously examined, the collection's 79 remaining items appear in a total of 45 hands on 34 paper-types exhibiting staves ruled with 57 rastra. Yet, as intimated earlier, this mass of non-textual data yields sufficient evidence of relationships between sources for as few as four non-Venetian repertories to be discerned. Indeed, 75 of the 79 items can be assigned, even if only tentatively in some cases, to these groupings:<sup>2</sup>

**"F" Repertory**<sup>3</sup> 15 items, by Corelli (2), Giovanni Chinzler (1), Antonio Montanari (1), Giovanni Battista Somis (1), Giovanni Lorenzo Somis (1), Giuseppe Valentini (1), *anon.* (7) and Vivaldi (item 46). Paper-types *F* & *L*. Stave-rulings, by 7 rastra, in the "F" style: black ink, thick lines, medium stave-gauge (five-stave spans average 83.5 mm.). Hand-groups *IV* & *X*, and hands *s2*, *s4* & *s7* (9 hands in total).

**Bolognese Repertory** 11 items, by Giuseppe Matteo Alberti (7), Girolamo Nicolò Laurenti (1), Angelo Maria Scaccia (1), *anon.* (1) and Vivaldi (item 19, *RV 314/F I*, 91). Paper-types *H*, *I*, *P*, *Q*, *R*, *S*, *T* & *Y*. Stave-rulings, by 8 rastra, in the "Bolognese" style: thin grey-black ink, thick lines, wide stave-gauge (five-stave spans average 85.5 mm.). Hand-groups *VI* & *VII*, and hands *s8*, *s9* & *s10* (8 hands in total).

**Milanese (?) Repertory** 6 items, and 2 parts for a 7th, by Johann Joachim Quantz (2), Gasparo Visconti (2), Ignazio Balbi (1), Giovanni Lorenzo Somis (1) and Vivaldi (item 85, *RV 189/F I*, 169). Paper-types *G*, *N*, *U* & *X*. Stave-rulings, by 3 rastra, in the "Bolognese" style.<sup>4</sup> Hand-groups *V* & *XII*, and hand *III/4* (5 hands in total).

**Roman Repertory** 43 items, by Giuseppe Valentini (8), Giuseppe San Martino (4), Carlo Marino (3), Tartini (3), Andrea Zani (2), Mauro d'Alai (1), Bettinozi (1), Girolamo Nicolò Laurenti (1), Francesco Manfredini (1), Giovanni Mossi (1), Paghetti (1), Angelo Maria Scaccia (1), Gasparo Visconti (1), *anon.* (9)<sup>5</sup> and Vivaldi (6, items 7, 16, 62, 81, 82 & 87). Paper-types C1-C10, J, K & O. Stave-rulings, by 34 rastra, in the "Roman" style: jet black ink, thin lines, narrow stave-gauge (five-stave spans average 81 mm.). Hand-groups III, VIII, IX & XI, and hands s1, s3 & s6 (18 hands in total).

The full significance of the "F" repertory will continue to elude us until its regional provenance is established. With six incomplete sets of parts and eight works lacking attributions, it is clearly residual: the remainder left after many companion manuscripts were removed or lost. Though it contains no concertos by Vivaldi, its contents are not irrelevant to these pages, and four related points of interest may be mentioned. First, Vivaldi's music is indeed represented by the unattributed item 46, the violin and viola parts only for an unnamed *da capo* aria; this was only recently identified as "Al vezzezzgiar d'un volto" in *Farnace* (1727), Act I Sc. 9.<sup>6</sup> Second, the discovery of this aria's authorship now strongly suggests that the similarly unidentified item 47, violin, viola and recorder parts for a companion aria bound consecutively with the parts for item 46, is also by Vivaldi; these parts' hand, paper and staves are identical, after all, to those of item 46. The music (see its incipit, Example 1) is not of *Farnace*, yet it remains to be confirmed that it too belongs, as I suspect, to one of Vivaldi's operas of the mid-1720s. Third, hand s4, in which items 46 and 47 as well as 38-42 appear,<sup>7</sup> is to be seen among the Vivaldi manuscripts in the Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin. It was this copyist who penned the violone part for *Nisi Dominus*, RV 608, and contributed to this work's short score which is otherwise autograph.<sup>8</sup> Having compiled 16 pages of the score (probably in order to incorporate certain revisions), Vivaldi appears to have directed copyist s4 to complete the two final pages – see Plate 1 – although the last eight bars of the piece are again autograph. Fourth, such conclusive evidence of the copyist's close collaboration with the composer stands as a direct link between Vivaldi himself and the "F" repertory, not least because these parts for *Nisi Dominus*, together with two more parts in other copyists' hands, comprise quires of paper-type F.<sup>9</sup> We may speculate that Vivaldi had at least brief contact with the creators and users of the repertory, and hope that the location and date of this activity may yet come to light.

Central to the Bolognese repertory are the related sources of seven concertos by Giuseppe Matteo Alberti, which appear to be a selection, made probably in the mid-1720s, from his recent and early works. It would have been natural for Pietro Ottoboni to have acquired these items; he was, after all, the *protettore* of the *Accademia filarmonica* in Bologna, the august body of which Alberti was elected *principe* on six occasions from 1721. But although the origin of such a unitary sequence of works (eventually bound consecutively as items 66-72) is most likely to be the centre where the composer resided and worked throughout his career, the notion that this repertory is of Bolognese provenance is not based solely on speculation. Of these manuscripts' eight varieties of paper, type *P* so far remains the only one whose likely circulation in the environs of Bologna is corroborated by its recorded use for another document: Antonio Ghisilieri's *Cometa*, published in that city in 1735.<sup>10</sup> If type *P* is Bolognese, so almost certainly are the other types; some were used simultaneously with others, and the incidence of stave-rulings and handwritings reveals the likely contemporaneity of all these sources except the Vivaldi item 19. The rastrological links are especially important; the various stave-rulings common to more than one paper-type not only indicate that paper-dealers in the locality were responsible for preparing quantities of music-paper but also hint at likely associations between copyists who shared batches of paper from those dealers.<sup>11</sup>

Item 19, ten unattributed parts for Vivaldi's concerto in G major, RV 314/F I, 91,<sup>12</sup> belongs to the repertory only by a tenuous link. Because neither its hands (VI/1 and VI/2) nor its stave-rulings (by rastrum 5/83.75) appear elsewhere, there are no grounds on which to conclude that it shares the other items' date and the circumstances under which they were compiled. Its paper and style of rastrography demonstrate at least its similar regional provenance; paper-type *H* was used also for item 22, a partly autograph concerto in D major by the Bologna-based Laurenti, itself related to the Alberti manuscripts by virtue of its stave-rulings. The Bolognese provenance of item 19 therefore need not be doubted, though these parts' non-textual features suggest no connection between Vivaldi himself and the musicians who copied and used them. Their existence confirms only what would be expected to have been the case: that Bologna, by tradition a centre for excellence in instrumental ensemble music, cultivated the works of leading composers active in centres elsewhere.

The origins of the next repertory will remain unknown until the provenance of at least one of its paper-types is established; the notion that Milan is possibly the centre these sources represent is based purely

– and thus somewhat illogically – on biographical considerations.<sup>13</sup> The manuscripts' common denominators are their style of rastrography and the appearance of all five hands on paper-type *N*. The use of this paper with staves ruled with rastrum 5/89.5 indicates, moreover, that the provenance of the Vivaldi item 85,<sup>14</sup> in hand *V/1*, is identical, at least in terms of location and approximate date of compilation, to that of the parts in hands *XII/1* and *XII/2* for item 45, a concerto in *A* major by Lorenzo Somis. Indeed, it is not unlikely that these sources' copyists were associated with each other. Copyist *V/1*, in collaboration with copyist *V/2* and using music-paper of a different kind, also produced item 18, unattributed parts for a concerto in *F* major by Visconti.

There can be little doubt that the Roman repertory stands as the largest and most pervasive group of sources because it is the collection's core – the original unit, indigenous to Ottoboni's court, to which the other units were appended. (Conversely, one may suppose that the other repertories are relatively small and less diverse precisely because they were selections removed from their primary contexts outside Rome to be conjoined with the Roman repertory.<sup>15</sup>) The 43 items represent a remarkable variety of composers (of whom only Mossi and Valentini are known to have been active in Rome on a regular basis), concerto traditions and musical styles. Indeed, it is the very diversity of the repertory which is significant, for only a patron of Ottoboni's commitment and considerable resources is likely to have encouraged the performance of music composed outside his immediate sphere of influence by musicians he might have known only by reputation.

Full details of the repertory are now available elsewhere,<sup>16</sup> and it is only necessary to describe here the relationships between the Vivaldi items and their companion sources. The catalogue below lists pertinent data in the following order after each item's identification:

- the parts' instrumental designations;
- the location (volume/ff.) of each part (column 2);
- the portion of a sheet (originally imposed in oblong quarto format) which each part comprises (column 2);
- classifications, for each part, of the paper-type and the rastrum used to rule the staves (columns 3 & 4);
- transcriptions of selected title-pages and superscriptions;
- classifications of hands, with descriptions of where each is found;
- remarks, when applicable, concerning missing or incomplete parts;
- details and locations of concordant and partly concordant sources.<sup>17</sup>

**Item 7** Concerto in G major, RV 302/F I, 168

5 parts:

<i>Violino Principale</i>	I, 10-13; quire (4 leaves)	C1	5/77.25
<i>Violino Secondo</i>	II, 10; single folio	C1	5/77.25
<i>Violino Terzo</i>	III, 10; single folio	C1	5/77.25
<i>Violino Quarto o Viola</i>	IV, 8; single folio	C1	5/77.25
<i>Basso</i>	VI, 12; single folio	C1	5/77.25

Title-page, I, 10r: *Concerto dell Sig<sup>r</sup>: Antonio Viualdi / Violino Principale.*  
*Hand s1*: all titles, superscriptions and musical texts.

*Concordances Dddr-Dlb*, Mus. 2389-0-95; a score of Venetian provenance copied by Pisendel. *F-Pn*, Rés. F. 446, Fonds Blancheton, "Op. 1 No. 2"; 7 parts, of French provenance, attributed *Del Sig<sup>re</sup>: Gio. Baptista Somis*.

**Item 16** Concerto in G minor, RV 334/F I, 52

5 parts:

<i>Violino Prencipale</i> (sic)	I, 37; bifolio	C1	5/79.5
<i>Violino 2<sup>do</sup></i>	II, 26; single folio	C1	5/82
<i>Violino 3<sup>o</sup></i>	III, 26; single folio	C1	5/82
<i>Violino Violetta</i>	IV, 25-26; bifolio	C1	5/82
<i>Violone ò Cembalo</i>	VI, 28-29; bifolio	C1	5/82

Title-page, VI, 28r: *Concerto del Sig<sup>re</sup>. d: / Antonio Viualdi / Veneto*

*Hand III/1*: all titles, superscriptions and musical texts.

*Concordance* Print, Op. IX No. 3; Amsterdam, Le Cène No. 533 [1727].

**Item 62** Concerto in A major, RV 348/F I, 54

5 parts:

<i>Violino 2<sup>o</sup></i>	VII, 52; bifolio	C1	5/82
<i>Viol<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup></i>	VIII, 36; bifolio	C1	5/82
<i>Violino 3<sup>o</sup></i>	IX, 23; bifolio	C1	5/82
<i>Al<sup>o</sup>. Violino</i>	XI, 18; bifolio	C1	5/82
<i>Violoncello</i>	XII, 9; bifolio	C1	5/82

Title-page, XII, 9v: *Concerto à 4 con Violino Scordato / del Sig. D. Antonio Viualdi / Veneto.*

*Hands III/1*: superscriptions on the *VI 2*, *VI 2*, *Alto VI* and *Vc* parts, and the musical text of one *VI 2* part (VII, 52). *III/8*: musical texts of the *VI 2* (VIII, 36), *Alto VI* and *Vc* parts. *III/9*: *VI 3* part.

The *scordatura* solo violin part is lost.

*Concordances I-Nc*, M.S. 11144-11149; 6 parts of Italian provenance, with *VI pr* dated à 20 Agosto 1733 Roma. Print, Op. IX No. 6; Amsterdam, Le Cène No. 533 [1727].

**Item 81** Concerto in C minor, RV 761/F I, 239

6 parts:

<i>Violino Principale</i>	VII, 100; bifolio	C1	5/80.3
<i>Violino 2°. Concer<sup>no</sup>:</i>	IX, 51; single folio	C1	5/80.3
<i>Violino 3°. Obl<sup>to</sup>.</i>	XI, 45; single folio	C1	5/80.3
<i>Violino</i>	VIII, 66; single folio	C1	5/80.2
<i>Violoncello</i>	XII, 14; single folio	C1	5/80.2
<i>Violone à Cembalo</i>	XIII, 75-76; bifolio	C1	5/80.3

Title-page, XIII, 75r: [incipit] / *Concerto à 4. del. Sig<sup>r</sup>. D. / Antonio Viualdi / Veneto / detto, Amato Bene.*

Hand III/1: all titles, superscriptions and musical texts.

Concordances: none.

**Item 82** Concerto in A minor, RV 354/F I, 200

5 parts:

<i>Violino Prencipale (sic)</i>	VII, 101; bifolio	C1	5/82
<i>Violino 2<sup>do</sup>.</i>	VIII, 67; single folio	C1	5/82
<i>Violino Primo Rinforso</i>	IX, 52; single folio	C1	5/82
<i>Violetta</i>	XI, 46; single folio	C1	5/82
[Basso]	XIII, 77-78; bifolio	C1	5/82

Title-page, XIII, 77r: (in a later hand) *Cattiuo è non di Viualdi / (in hand III/1) Concerto del Sig. D. / Antonio Viualdi / Veneto*

Hand III/1: all original titles, superscriptions and musical texts.

Concordance Print, Op. VII No. 4; Amsterdam, Jeanne Roger No. 470 [1716-1717].

**Item 87** Concerto in B flat major, RV 764

5 parts:

<i>Violino Primo</i>	VII, 111-112; bifolio	C1	5/82
<i>Violino 2<sup>do</sup>. Obbligato</i>	VIII, 72-73; bifolio	C1	5/82
<i>Violino 3°. Obbligato</i>	IX, 57; single folio	C1	5/82
<i>Alto Viola</i>	XI, 51; single folio	C1	5/82
<i>Basso</i>	XIII, 86-87; bifolio	C1	5/82

Title-page, XIII, 86r: *Concerto à 2 Violini Obbligati / del Sig<sup>e</sup>. D. Antonio Viualdi / Veneto.*

Hand III/1: all titles, superscriptions and musical texts.

Concordances: none of RV 764. The work also exists, however, as RV 548/F XII, 16, with violin and oboe solo parts: *I-Tn*, Giordano 34, ff. 133-140; autograph score.

Paper C1, used for these and 30 other items, has a thick, crusty texture and, for a *foglio reale*, a relatively small average sheet-size: 580x430 mm. Its sole watermark, a *fleur-de-lys* within two concentric circles surmounted by the letter "V", is a generic sign common to several varieties of type C found in Manchester and elsewhere;<sup>18</sup> clearly, this kind of paper was manufactured in abundant quantities, probably at several mills. The "Roman" style of rastrography, with its thin black lines, contrasts well with the creamy-white paper, and the preferred five-stave rastra of slight dimensions were designed to rule, in two strokes, ten staves ideally suited to the shape of the oblong page: see Plate 2. The appearance of similar stave-rulings on more than one paper-type (5/82 on C1, C7 and C8, for example) strongly suggests that quires from various mills were prepared by paper-dealers as batches of music-paper in quantities to meet local demand. Indeed, evidence of the commercial provision of music-paper in Rome has already come to light. In a Roman document dated 1712, Prince Ruspoli's steward, Domenico Castrucci, asked Giuseppe Fiorese, a *cartolaio*, to dispatch some ten-stave paper to Antonio Caldara in Albano.<sup>19</sup>

Vivaldi himself was no stranger to such materials; varieties of paper-types C (including C1), J and O (another putatively Roman paper) were used for the autograph manuscripts of the concertos RV 263, 369/F I, 65 and RV 488/F VIII, 19, the motet RV 626, *Giustino* (RV 717) and *Tigrane* (RV 740) preserved in Turin.<sup>20</sup> The connection between Ottoboni and these operas (and the lost *Ercole su'l Termodonte*, RV 710) has already been discussed,<sup>21</sup> but it may be supposed that all these sources were written during Vivaldi's visits to Rome in the mid-1720s. Because he is not likely to have travelled with large quantities of his usual Venetian music-paper, he would have purchased batches from local dealers or, like Caldara, arranged for supplies to be delivered to him. A sole rastrological link between one of these Turin sources and the Manchester Roman repertory is meagre but sufficient evidence of their possible relationship; the stave-rulings on just one leaf in the score of *Giustino* (f. 6, a single folio giving the end of the sinfonia) match those made with rastrum 6/82.75 in two parts for item 25 and one part for item 51, both concertos by Valentini. Because other rastrological data suggest the contemporaneity of the Valentini and Vivaldi items, this factor hints that at around the time when Vivaldi was preparing for the premier of *Giustino*, members of Ottoboni's *cappella* were compiling items 7, 16, 62, 81, 82 and 87, and perhaps other copies which have not survived, from exemplars the composer had given or lent to them.

The theory that the Roman musicians were personally acquainted with Vivaldi, and would therefore have had opportunities to consult, borrow and copy his scores, is not without foundation. Respectful familiarity with him, based perhaps on regular professional contact, is conveyed by the sobriquet "Well Beloved" added by copyist III/1 to item 81: *Vivaldi...detto, Amato Bene*.

The view that these six Vivaldi sources are of cognate provenance, probably having been compiled at a single establishment within a short period of time, is based primarily on the handwritings and stave-rulings they exhibit. One obviously significant factor is the use of quires ruled with rastrum 5/82 for four Vivaldi manuscripts and so many others.<sup>22</sup> Copyist III/1, responsible for nine complete items (including 16, 81, 82 and 87 by Vivaldi) and the majority of parts for six others (the Vivaldi item 62, for instance), was perhaps a principal scribe who supervised much of the activity this repertory represents. The invariably untidy style of this calligraphy – see Plate 2 – hints at the haste with which he completed a busy schedule of duties; textual inaccuracies, probably more often caused by his own carelessness than the appearance of exemplars, are a frequent hallmark of his work. Although he was not involved in the compilation of the remaining Vivaldi manuscript, item 7, we may suppose, with some confidence, that its scribe was associated with the members of hand-group III. Item 7, in hand s1, comprises a kind of music-paper used also for item 74 in hands III/1 and III/5: type C1 ruled with rastrum 5/77.25.<sup>23</sup>

The disparities between the nomenclatures of the Vivaldi items require explanation. Of the 38 concertos in the repertory, no two possess precisely identical instrumentations; one is wary of equating such functional terms as *ripieno* with *rinforzo* or *concerto grosso*, *obbligato* with *principale* or *concertino*, and – for the instruments themselves – *alto violetta* with *viola*, when perhaps their meanings were once unique within distinct traditions. The copyists' apparent inconsistencies may seem surprising to us, given that such works – in what is, after all, a repertory of related sources – fall into only three general categories: *concerti grossi*, concertos for solo violin and concertos with more than one solo part. Many designations would have been derived, however, from the parts' exemplars, of which some must have been prepared outside Rome, and there is evidence here to suggest that Roman musicians had come to accept a mixed terminology reflecting an intermingling of traditions.

Vivaldi's customary scheme of violin part-designations for solo violin concertos – *violino principale*, *violino primo* (doubling the

principal part in *tutti* periods) and *violino secondo* – is found only once: not for his compositions, as might have been expected, but for item 56 by Mauro d'Alai. Although the term *principale* was retained for items 7, 16, 81 and 82, the part Vivaldi would have termed *violino primo* was qualified by the term *rinforso* in item 82 and elsewhere became *violino 3<sup>o</sup>*. (items 7 and 16), *violino 3<sup>o</sup>. obl<sup>o</sup>*. (81) and *violino 2<sup>o</sup>*. (62). Hybrid nomenclatures for several of the repertory's concertos perhaps arose out of a desire to avoid confusion between dispensable *ripieno* parts in the typically Roman *concerto grosso* disposition and non-solo parts in other traditions which are obligatory voices within the ensemble. Although item 81 has only one soloist, it may have been necessary for copyist III/1 to emphasize by the word *concertino* that the second violin part contains obligatory passages not played by any other instrument, and by the word *obbligato* that the third violin part is not merely a *ripieno* voice supplementing *tutti* passages. No such precarious logic can account for the copyist's evident confusion in the case of item 87, however. The work, for two soloists, is suitably defined on its title-page (...à 2 Violini Obbligati), but, contrary to what is implied, only one of the two parts marked "obbligato", the *Violino 2<sup>o</sup>. Obbligato*, contains solo episodes according to Vivaldi's intentions. The concerto's other real solo part is merely – and thus ambiguously – termed *Violino Primo*, while the *Violino 3<sup>o</sup>. Obbligato*, although obligatory in performance, supplies the second voice in *ritornelli* and only accompaniment elsewhere.<sup>24</sup>

The absence, in 21 concertos, of a part notated for viola is a curious and particularly significant feature of the repertory. When four of the Vivaldi works were copied, each score's original viola voice was rewritten as an extra violin part: *Violino Quarto o Viola* (item 7), *Violino Violetta* (16), *Alt<sup>o</sup>. Violino* (62) and simply *Violino* (81). In converting these parts, the Roman copyists had not only to use alternative clefs but also to raise by an octave certain notes and even whole phrases which lay below the range of the violin.<sup>25</sup> Inevitably, mistakes were made in the process. The entire part for the slow movement of item 7, for instance, was notated a tone lower than it should have been – an extraordinary error which usefully reveals that the copyist's exemplar probably included a *bona fide* viola part.<sup>26</sup> One wonders why the copyists substituted a violin in certain sets of parts but retained – apparently during the same period – a viola in several other manuscripts including the Vivaldi items 82 and 87. It would seem that the Roman band for which the copies were prepared sometimes included violas and sometimes did not, and

that whether or not players were engaged depended not on the nature of these concertos but on the requirements of other music to be performed, the availability of instrumentalists or even financial considerations. At any rate, the repertory's variant instrumentations lend further credence to its probable Ottobonian origins; the frequent absence of violas from bands assembled on occasions after 1720 is indeed indicated by the payments to musicians listed in the cardinal's household accounts.<sup>27</sup>

### Textual matters

Any group of six concertos by Vivaldi is but a small sample of the hundreds he composed. But because the six in the Roman repertory appear to have been copied within a short period by persons with whom the composer was probably associated, they may possess a collective significance which ideally we might discern. Were they purposely selected or were they simply the only pieces available for copying? If they were a selection, were they chosen by Vivaldi himself or did the Roman musicians take their pick from scores he travelled with? To what extent is the sample representative of Vivaldi's music at a particular date? These questions cannot be answered with absolute certainty, unfortunately, but an examination of the manuscripts' texts at least provides some clues to the possible circumstances in which these works came into the possession of the Roman *cappella*.

Two general points are immediately apparent. First, not all of the six concertos were recent compositions in the mid-1720s. Second, the texts of items 7 and 82 are distinctly less accurate than those of the other four manuscripts. One assumes that if Vivaldi had made the selection he would have provided reasonably reliable copies and preferred to offer his most modern works. Interestingly, these considerations of textual accuracy and composition-date seem to be related; it may not be coincidental that the two corrupt texts, items 7 and 82, present concertos which were about a decade old by the mid-1720s, while the two most authoritative texts, items 16 and 87, cannot have been in existence for long. We may speculate that Vivaldi allowed some of his latest concertos to be copied from drafts or fair copies he had brought to Rome – this would explain the textual authority of items 16 and 87 especially – and simply increased his gift to Ottoboni's music library with older works in the form of dispensable copies – surely non-autograph ones – whose textual reliability, because of a history of transmission over several years, could not be guaranteed.

It remains to summarize each text's important or otherwise interesting features and its relationship with concordances, including in this section the Bolognese and putatively Milanese items.<sup>28</sup> Little else need be said of item 81, however, essentially because it lacks a concordance with which its text might be assessed. Like the concerto *L'ottavina*, item 80, it is an important recent discovery thoroughly deserving the attentions of performers.<sup>29</sup>

**Item 7** Pisendel's score, almost certainly copied during his visit to Venice in 1716-1717 from a now lost autograph draft, is undoubtedly the earliest and most authoritative source of RV 302/F I, 168.<sup>30</sup> Although the Paris concordance, like other manuscripts in the Fonds Blancheton, is relatively inaccurate,<sup>31</sup> it is not nearly as corrupt as item 7 itself. The Manchester parts contain at least fifty errors – besides the incorrectly arranged viola part mentioned above – in places where the Dresden and Paris texts, in agreement, are correct. It is difficult, indeed, to know whether these prove the scribe's incompetence or the erroneous nature of his exemplar; most probably they indicate both. Nevertheless, a handful of errors common to two or all three texts reveals their distant filiation, and a few apparently correct readings unique to the Manchester parts hint that some minor details in Vivaldi's original score were revised at a time after the Dresden score was copied but before a later text was derived which ultimately became transmitted to item 7.

**Item 16** As the only surviving source of a version of RV 334/F I, 52 differing substantially from Op. IX No. 3 published in 1727,<sup>32</sup> this is a manuscript of considerable value. Without it we might never have learned that the concerto was revised; we are again reminded that Vivaldi was not a composer to regard any single text as either perfect or definitive and that texts known to us from extant sources are not necessarily the only versions which existed formerly.<sup>33</sup> In this case, the Manchester and Le Cène texts are undoubtedly the earlier and revised versions respectively; the latter is more elaborate and less predictably structured than the former, and the manner in which Le Cène readings were derived from corresponding Manchester variants is invariably easy to reconstruct. It is interesting to note that the earlier version – almost certainly the original version of the music – had not been in existence for long before the revisions were made in or before 1727. The appearance in the Manchester parts of Vivaldi's idiosyncratic triple-metre time-signature, a large "3", indicates that

item 16 was copied either from an autograph compiled after c. 1724 or from a copy derived from such a source.<sup>34</sup> Vivaldi is unlikely to have revised a work so thoroughly after only a short time – a few years at the most – unless a good reason compelled him to do so; the need to ensure that the concertos destined for Amsterdam fully represented his talents was motivation enough, it seems.

Vivaldi's conversions are of three kinds: (i) cosmetic changes of detail; (ii) more ornamental treatments of the solo part; (iii) structural changes. Variant slurring patterns and extra dynamic markings in the Le Cène text belong in the first category; these and other minor revisions do not greatly alter the original musical effect. The consequences of the added quaver anacrusis and the filled-out viola part in all *ritornelli* in the first movement, revisions which similarly required only minimal intervention by the composer, are less superficial, however: see Example 2. Twelve passages in the Le Cène solo part are more elaborate versions of their Manchester variants, but, by limiting added embellishments to appoggiaturas, repeated notes, anticipatory notes and chromatically altered pitches, Vivaldi was able to retain the original bass in most places. Only rarely did the revision of the violin part inspire changes of harmony: see Example 3.

All of the seven structural alterations are simply cuts, made with only small adjustments to the music where originally separate bars were grafted together. Requiring very little re-composition, this method of revision fails to disguise Vivaldi's innate indolence but at least reveals his growing preoccupation, in the 1720s, with the tautness of fast-movement structures and the arresting effects of unanticipated *tutti* entries. The recurrence of elements within *ritornelli* was already irregular in the original (Manchester) version, with only two restatements (one in each movement) identical to the initial periods. It is significant, therefore, that the most extensive revisions pruned even more elements from *ritornelli* at the closing stages of the movements. The fact that earlier *ritornelli* were not tampered with is textual evidence in support of what has long been believed: that Vivaldi strove to generate an exciting musical experience by first causing the listener to expect the inevitable recurrence of the full or only partly reduced *ritornello* and then denying his expectation by the severe curtailment of later statements. In Example 4, the end of the finale, we see how the composer fashioned concluding divisions from the originally unornamented solo part (Manchester bars 147-148), dovetailed the soloist's cadence with the *tutti* entry (by cutting the Manchester bar 149) and substituted merely one abbreviated

element (Le Cène bars 141-147) for the full four-element *ritornello* indicated in item 16 by a *da capo* direction to repeat bars 1-27.

**Item 19** Though we know little of its origins, this manuscript is important for the light it sheds on the history of RV 314/F I, 91. Two autographs establish that the concerto was in existence by 1716-1717.<sup>35</sup> The Turin score, originally entitled simply *Con<sup>to</sup>: del Vivaldi* but later marked *p(er) Mon: Pisend[el]*, was perhaps the exemplar on which Vivaldi based the Dresden score inscribed *Con<sup>to</sup> fatto p(er) Mon<sup>r</sup>: Pisendel*. Many features common to both texts hint at this, but certain Dresden readings show that Vivaldi took the opportunity, when compiling this score, to revise the music with the German violinist's performance in mind. It is hardly surprising to find that item 19 has more in common with the Turin text than the copy destined for Pisendel; interesting though they are, the Dresden variants therefore do not concern us.

Passing over many readings which confirm a close textual relationship between the Manchester and Turin sources, we may concentrate on variants in item 19 which represent a different version of the music. Example 5 shows two instances where neither text is incorrect. Scratched paper and traces of ink clearly indicate that Vivaldi amended the Turin score at these points by erasing readings identical with those in item 19. Because these particular Manchester readings are thus proved to be both authentic and of earlier date than their Turin variants, it follows that other correct but divergent readings in Manchester also belong to an earlier version of the concerto. And as the Turin score exhibits no additional signs of revision in places where variants occur, the possibility that its originally unaltered text was the earlier version must be ruled out. We may conclude that an earlier autograph, perhaps a composition draft, must once have existed; this would have contained the few single readings and whole passages Vivaldi subsequently revised when compiling the Turin score but which eventually appeared in the Manchester parts.<sup>36</sup> The most substantial of these is a 15-bar passage of semiquaver figuration within a solo episode in the finale, beginning as shown in Example 6, for which a 19-bar passage in quavers was later substituted.

**Item 62** Like item 16, this manuscript offers what appears to be the original text of a concerto revised before its publication in the Op. IX collection (1727). It is considerably less important than item 16, however, being neither complete nor the only source of the version it represents. Because concordant manuscript parts preserved in Naples

duplicate virtually all details of the surviving Manchester parts, they usefully show what would have been the text of the lost *scordatura* part belonging to item 62. The Roman origins of the Naples parts, evident from a copyist's inscription à 20 Agosto 1733 Roma, hint at a close relationship between the two sources. Indeed, there can be little doubt that their texts are cognate by virtue of their derivation from a single exemplar; this view is supported particularly by the facts that they duplicate errors discrepant with correct Le Cène readings and show an identical arrangement, for violin, of the original viola part.

Some variants between the Manchester/Naples and Le Cène texts may be attributed to careless copying or engraving; others suggest that Vivaldi must have revised the concerto. A few apparent changes of a minor nature fail to indicate which version is the earlier, and only the thorough revision of the closing stages of the first movement, from bar 76, provides sufficient clues to the composer's actions. Discounting the Manchester/Naples bars 122-133, a final *ritornello* intended in but mistakenly omitted from the Le Cène version,<sup>37</sup> the Roman manuscripts' passage is longer than the print's by 27½ bars. The shorter Le Cène passage comprises phrases appearing in the manuscripts too, however, and we may confidently suppose that Vivaldi simply cut the long original version – probably by deleting bars in his draft score, now lost – when considering the work for publication. (The alternative possibility, that the Manchester/Naples version is an extension of the Le Cène text, is surely less plausible; Vivaldi is unlikely have composed extra music for insertion between Le Cène phrases he was at pains to retain.) We must presume that he wished – in this case as in that of item 16/Op. IX No. 3 – to improve the nature of the movement's conclusion by contracting its structure. Two lengthy solos (17½ bars originally occurring between the Le Cène bars 76 and 77, and 8½ bars between beats 3 and 4 of the print's bar 90) were rejected, and a *tutti* partial *ritornello* (Manchester/Naples bars 94-97) was reduced to a mere passing reference, for the solo violin alone, to its initial element (Le Cène bars 77-78).

**Item 82** *Cattivo è non di Vivaldi*: so reads a remark added to this manuscript's title-page. Whether one likes the music or not, item 82 is indeed a poor *text*, replete with errors. But are we really to believe that this concerto, known from its publication by Roger as Op. VII No. 4, was not composed by Vivaldi? It is prudent to consider the remark seriously; the person who wrote it – presumably in Italy – was sufficiently familiar with these pieces to attribute item 85 to

Vivaldi and to add occasional critical comments elsewhere.<sup>38</sup> Perhaps, then, the comment contains a grain of truth, but at the very least it cautions us against taking on trust the stated authorship of certain printed collections. This is not the first time, after all, that the authenticity of the works in Op. VII has been questioned.<sup>39</sup>

We are not greatly enlightened by the text of the present manuscript, however. Because virtually all of the many errors in one source differ from those in the other, it is clear that the two texts are not cognate, but their distant relationship – a complex filiation impossible to define – is suggested by the duplication of a few strange details. The second violin's *b'' flat* in bar 12 of the first movement, for instance, and the omission from the viola part of three obligatory accidentals in bars 26-27 are readings unlikely to have been transmitted so far unless these texts were originally derived from a single source.<sup>40</sup> Leaving aside doubts concerning the work's authorship, one wonders which text is more representative of the original composition. Five bars in the slow movement comprise the only variant passage from which conclusions may be drawn: see Example 7. The bass in the Roger version is obviously nonsensical, having been contrived, it would seem, without skill; it conflicts with some viola notes (circled) and even creates parallel fifths, but ironically its purposeful quaver motion gives the false impression that the upper parts are wrong. Item 82 provides the genuine bass which not only proves the circled notes in the print's version to be correct but also reveals the true effect of the particularly Corellian counterpoint by completing the sequential harmony and continuing in quaver motion to the cadence. Clearly, the Manchester version supplies the music, in this passage at least, as it was originally conceived, but its own inherent flaws (the boxed notes here, for instance) render tentative the conclusion that item 82 is the more authoritative source.

**Item 85** Of this manuscript's five concordances, two share a single shelf-mark in Dresden: a set of parts copied in hand *I/4* on Venetian paper and an unrelated score likely to be of German provenance.<sup>41</sup> The presence in Dresden of parts produced by a copyist known to have been closely associated with the composer is evidence of their early date and textual authority;<sup>42</sup> it is probable that Pisendel acquired them from Vivaldi when visiting Venice in 1716-1717. The only autograph of this work, concerto II in the Vienna manuscript *La Cetra* compiled in or before 1728, unfortunately lacks a solo part, and thus the comparison of its text with those of other sources is severely limited.<sup>43</sup> As has been noted in connection with other works,<sup>44</sup> this

source contains apparent revisions of a cosmetic nature besides several errors which betray the composer's haste and carelessness when copying.

Certain incorrect readings, particularly omissions of obligatory accidentals, common to the Manchester, Vienna and Dresden (*I/4*) sources indicate their texts' relationships and probable derivation from Vivaldi's draft score, no longer traceable. Because the Manchester text is thus authenticated, it is reasonable to believe that the few variants (excluding mistakes) exhibited in item 85 reflect a degree of revision by the composer, initiated not in these Bolognese parts, of course, but earlier in the text's line of transmission. Of these, only the solo episode shown in Example 8 differs substantially from the Dresden (*I/4*) version. The fact that the Manchester part at first elaborates upon the simpler Dresden figuration but later, at bar 110, reverts back to it suggests that the Manchester text is a revised version of a concerto composed by 1716-1717. This particular feature of item 85 may indeed have appeared in the lost principal violin part belonging to the Vienna manuscript.

**Item 87** An autograph draft score preserved in Turin, exhibiting Vivaldi's customary crossings-out and hasty style of calligraphy, gives the previously-known version of this concerto, RV 548/F XII, 16, scored for oboe and violin soloists.<sup>45</sup> Containing no major variants, the present manuscript's text is not significantly different, however; its separate identification, RV 764, merely reflects the fact that its solo parts are both designated for violin. In view of the nature of the autograph, we need not doubt that the Turin scoring is the earlier one; features of this source show, in fact, that only a single solo part was originally conceived – at first for a mandoline and later an oboe – before the composer opted, having written out the initial *ritornello* and at least part of the first solo episode, to arrange the music in the way it now appears.<sup>46</sup> The decision to specify two solo violins is more likely to have been made by the Roman musicians, perhaps because an oboist was not available, than by Vivaldi himself. The Manchester text preserves the composer's careful differentiation of material, with passages of arpeggio figuration, unsuitable for an oboe and originally allotted only to the violin, confined to the second solo part.

The two texts are remarkably similar in virtually all respects. Their close filiation supports the notion that item 87 was compiled from an accurate exemplar which was either lent or given to the Roman musicians by Vivaldi, and that this particular concerto was selected because it was then a recent composition. It is clear, in fact,

that the text transmitted to the Manchester parts must have been copied from the Turin autograph at an early stage, before Vivaldi made certain corrections and minor revisions to the draft. The score's original readings in these places, discernible from traces of ink left after the notations were erased, concur with the Manchester text. From this evidence and the fact that the large "3" time-signature appears in both sources,<sup>47</sup> we may conclude that the Turin score cannot have been in existence for long before item 87 was copied if, as has been proposed, this and other Manchester manuscripts of similar provenance date from the period of Vivaldi's activities in Rome during the mid-1720s.<sup>48</sup>

<sup>1</sup> PAUL EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: I*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 5, Ricordi, Milan, 1984, pp. 23-51, and idem, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 6, Ricordi, Milan, 1985, pp. 3-56; hereinafter *Article I* and *Article II*, respectively. "The Manchester Concerto Partbooks", the subject and title of the present writer's doctoral dissertation (University of Liverpool, 1984), comprise thirteen volumes (I-XIII) preserved in the Central Library, Manchester (GB-Mp, MS 580 Ct51) and one (here termed volume XIV) in the British Library, London (GB-Lbl, RM. 22. c. 28).

<sup>2</sup> The sources which remain separate from the repertories, because their paper-types, stave-rulings and hands are exclusive to each set of parts, are items 44, 78, 83 and 95, by [G.B.?] Somis, Gasparo Visconti, Giovanni Bitti and Giuseppe Antonio S. Martino, respectively. All classifications of paper-types, rastra, hands and hand-groups cited throughout this article are those adopted in EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks*, *cit.* Without full descriptions such labels admittedly lack meaning, though they usefully convey a sense of the diversity of data. The hands of scribes who are believed to have collaborated are collectively defined as a "hand-group", while those of copyists who, for the present manuscripts, did not collaborate are given the prefix "s" to denote "separate" in this respect. (Hand-groups *I* and *II* are discussed in *Article II*, pp. 12-16 and *Article I*, pp. 34-36, respectively.)

<sup>3</sup> So-named after its principal paper-type whose region of manufacture and use has yet to be identified. See note 9.

<sup>4</sup> The style of rastrography for these manuscripts is indistinguishable from that evident from the sources in the Bolognese repertory, although the average of the spans of the three five-stave rastra is wider: 89.5 mm.

<sup>5</sup> Including item 74, a concerto in G major spuriously attributed to Albini.

<sup>6</sup> The complete aria is preserved in *I-Tn*, Giordano 36, ff. 33r-36v.

<sup>7</sup> Items 38-40 comprise violin and viola parts for an unidentified series of three *intermezzi* (whose style, incidentally, is not particularly Vivaldian), while items 41 and 42 are complete sets of parts for Corelli's Op. I Nos. 8 and 10, respectively. Textual evidence indicates that the exemplar used by copyist s4 was a copy of the trio sonatas' second edition, first published in 1682 by Giacomo Monti of Bologna and reprinted in 1684, 1688, 1697 (by Marino Silvani) and

1704 (also Silvani). For more detailed information on these items, see EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 346-51. The contents of the manuscripts in hand *s4* – fresh copies of Corelli sonatas (old music, by the mid-1720s) which are contemporaneous with parts for modern *intermezzi* and operatic arias – indicate that this copyist worked not for an individual composer but at an establishment where a variety of music was performed.

<sup>8</sup> Separate parts for *Nisi Dominus* occupy ff. 251-298 in the volume Foà 40, and appear, to judge by their various hands and papers, to comprise three incomplete sets – each possibly relating to a particular occasion when the work was performed. The violone part in hand *s4* is ff. 251-254; the score, of the *basso* and solo alto parts only, was bound contiguously, as ff. 255-264.

<sup>9</sup> The variety used for all but one of the repertory's 15 items, and on which all nine hands appear. This paper, to which type *L* is probably related, is dense, brown-coloured, and has an approximate sheet-size of 580 x 464 mm. Its sole watermark is an oddly-shaped trefoil (?) positioned near one corner of the sheet. The leaves of paper *F* used for *Nisi Dominus* exhibit stave-rulings (rastrum 6/104) not found in Manchester, and thus their date is not necessarily of the period during which the present repertory was compiled. Because Vivaldi used the full forms of triple-metre time-signatures in the short score of *Nisi Dominus*, these particular parts for RV 608 are likely to be earlier than c. 1724. (See *Article II*, p. 34, for an explanation of this point.) The two additional Turin parts comprising paper-type *F* are for first and second violins: Foà 40, ff. 265-268 and 279-282, respectively.

<sup>10</sup> This print's watermark, an eight-pointed star above the initials "C M", is cited in EDWARD HEAWOOD, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries*, Paper Publications Society, Hilversum, 1950, tracing 3870. Watermarks in the leaves of type *P* used for the present manuscripts – items 61 (Scaccia), 71 and 72 (Alberti) – show the additional letter "B" (for Bologna?) below the initials.

<sup>11</sup> The evidence on which these claims are based is summarized in 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 (especially pp. 152-3), and presented comprehensively in idem, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 363-9.

<sup>12</sup> The division of labour for the copying of the ten parts is particularly revealing: five parts in hand VI/1: *Violino Primo di Concerto, Violino Primo Rip[ieno]., Violino 2º., Viola, Organo* (with bass figures); a *Violino 2º.* part begun in hand VI/1 and completed in VI/2; and four parts in hand VI/2: *Violino Primo Ripº., Violino 2º., Basso and Contrabasso* (both without figures). Copyist VI/1, who added all superscriptions, appears to have supervised his colleague; the set of five parts in his hand served as exemplars for the duplicate parts prepared by copyist VI/2. The use of a single batch of music-paper (type *H*, with staves ruled with rastrum 5/83.75) indicates that the set of parts was probably intended from the outset for a relatively large ensemble: perhaps six first violins (including the soloist), six second violins, two violas and a continuo group including bass instruments at 8-foot and 16-foot pitch. Item 19 is the only concerto in the collection with duplicate parts; all other items are "binder's sets" (providing only one copy of each part), and the possibility that some originally included additional parts, which facilitated performance by an enlarged band, should not be overlooked.

<sup>13</sup> Specifically, the inclusion of a work by the Milanese Balbi, Balbi's friendship with Lorenzo Somis, the likely presence of Visconti in nearby Cremona and Quantz's itinerary; see EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 371-83. Any one of several other cities (Turin, Bologna, Florence, etc.) might equally have been the location.

<sup>14</sup> Originally unattributed; the inscriptions *Vivaldi* and *Vivaldi Bello* appear in a later hand on the *Violino Principale* and *Organo* parts, respectively. The work's other parts are designated *Violino P<sup>o</sup>*, *Violino 2<sup>o</sup>*. and *Viola*.

<sup>15</sup> This is certainly true of the Vivaldi items of Venetian provenance, if they were indeed presented to the cardinal's *cappella* on occasions of contact between Ottoboni and the composer. See *Article I*, pp. 29-32.

<sup>16</sup> PAUL EVERETT, *A Roman Concerto Repertory: Ottoboni's "what not"?*, "Proceedings of the Royal Musical Association", cx (1983-84), pp. 62-78. This cites these manuscripts' non-textual data, identifications and concordances, briefly discusses their contents and examines the evidence for the repertory's Ottobonian provenance.

<sup>17</sup> For explanations of oblong quarto format (and the division of a quire into bifolios and single folios) and the classifications of *rastra*, see *Article I*, notes 46 and 48.

<sup>18</sup> Each paper-mould may be distinguished only by details of the shape of each watermark and the distances between chain-indentations which surround and bisect it. Paper-type *J* similarly exhibits variant watermarks, of a stag within a circle, and it is difficult to decide whether such different marks represent separate mills or the use of two or more moulds at a single mill. I have in fact classified two variants as type *C1*, for quires of both forms were consistently used together for the present items. This is undoubtedly a case of "twin" moulds having been used by one manufacturer; see ALLAN STEVENSON, *Watermarks are Twins*, "Studies in Bibliography", iv (1951-52), pp. 57-91. Watermarks similar to those in paper *C* are cited in HEAWOOD, *op. cit.*, tracings 1592, 1600, 1636 & 1637. Varieties of types *C* and *J* were used for the Manchester manuscripts of music by P.P. Bencini, C.F. Pollarolo, Gaetano Boni, C. Cesarini, G. Della Porta, Francesco Scarlatti, Alessandro Scarlatti, G.B. Bononcini and F. Mancini, sources whose probable Ottobonian provenance was discussed in *Article I*, pp. 28-9.

<sup>19</sup> "Sig. Giuseppe Fioesse [*sic*] si compiacchia mandare per serv<sup>o</sup>. Del E. Pnpe Ruspoli Prone un giulio di carta di musica tirata a 10 lunga per mandarla in Albano al Sig<sup>re</sup>. Caldara, e la saluto caram<sup>e</sup>. / Agosto 1712 / Dom<sup>o</sup>. Castrucci"; Archivio Segreto Vaticano, Fondo Ruspoli, Filze delle Giustificazioni del Maestro di Casa (Roma), fasc. 164. Quoted (Anhang 178) and discussed (p. 67) in URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara; sein Leben und seine venezianisch-römische Oratorien*, Verlag Böhlau, Graz & Cologne, 1966.

<sup>20</sup> Respectively, Foà 30, ff. 214-226 (with Venetian paper); Foà 31, ff. 39-51 (with Venetian paper); Foà 32, ff. 143-153; Giordano 32, ff. 189-198; Foà 34, ff. 2-184; Giordano 37, ff. 2-56. The non-autograph scores of the motets RV 623 and 631 (Giordano 32, ff. 140-149 and 179-188) also comprise papers *C*, *J* and *O*. Since I have not consulted all volumes in Turin, this cannot yet be regarded as a complete list of the occurrences of such Roman paper.

<sup>21</sup> *Article I*, pp. 29-30.

<sup>22</sup> Items 27 (Marino), 28, 31, 51, 64 & 65 (Valentini), 43 & 60 (Tartini), 48 (Zani), 52 (Scaccia), 55 (Paghetti), 59 & 74 (*anon.*), 77 (Visconti), 84 (Laurenti) and 90-93 (San Martino).

<sup>23</sup> A diagram clarifying all probable relationships between copyists represented by hands *s1*, *s6* and hand-groups *III*, *VIII* and *IX* is given in EVERETT, *A Roman Concerto Repertory*, *cit.*, p. 72.

<sup>24</sup> The cause of the copyist's confusion could easily have been the appearance of his exemplar. This is likely to have been a copy of RV 548 derived from the extant autograph draft, which is itself less than specific concerning instrumentation.

<sup>25</sup> Notes thus displaced are retained for the reconstructed viola part in a recent edition of item 81; no concordances, against which suspect readings would normally be checked, exist for this concerto. See ANTONIO VIVALDI, *Concerto per violino principale, due violini, viola e basso*, F I, 239/RV 761, ed. Paul Everett and Michael Talbot, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Ricordi, Milan, 1983.

<sup>26</sup> Because it provides the bass throughout the movement, the viola part in an autograph (or any copy of one) would almost certainly have been written in the bass clef an octave lower than it is to be played; this, an example of Vivaldi's customary *bassetto* notation, appears in the Dresden concordance, a score of Venetian provenance copied by Pisendel. Misunderstanding the system, copyist *s1* must have read the notes in such a part as if they were written in the alto C-clef; thus the first note *e* (bass clef), mistakenly read as *d'* (alto clef), was inadvertently transposed to *d'* (treble clef), and so forth.

<sup>27</sup> Preserved in the Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, vols. 1450-1620. See SVEN HÖSTRUP HANSELL, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, "Journal of the American Musicological Society", xix (1966), p. 399.

<sup>28</sup> For full examinations, with more musical examples, see EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks*, *cit.*, pp. 260-87, 385-9 & 409-19.

<sup>29</sup> See the edition cited in note 25.

<sup>30</sup> For further information on this source, see KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, p. 118. Modern edition: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 358, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1962.

<sup>31</sup> See *Article II*, p. 25 and note 44.

<sup>32</sup> Modern edition of the Le Cène text: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 127, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1952.

<sup>33</sup> The frequency with which Manchester texts and their concordances document revisions leads us to believe that Vivaldi would have been inclined to revise, at least minimally, any other concerto intended for a second or subsequent performance, publication or presentation to a patron or customer. See *Article II*, pp. 17, 18, 22-4, 26 & 27-33, and discussions of items 19, 62, 85 and 87 here.

<sup>34</sup> This evidence for dating is explained in *Article II*, p. 34.

<sup>35</sup> *I-Tn*, Giordano 30, ff. 264-272; *Dddr-Dlb*, Mus. 2389-0-70. Modern edition of the Turin text: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 192, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1954.

<sup>36</sup> Item 19 is not unique in this respect. Another Dresden concordance, a set of eight parts within a collection of fourteen (*Dddr-Dlb*, Mus. 2389-0-70a), exhibits these apparently original readings. Information on this source is given in HELLER, *op. cit.*, pp. 100-1.

<sup>37</sup> The Le Cène parts end nonsensically at bar 94 with an incomplete cadence and no final *tutti* period. It seems that a *dal segno* direction, indicating

a repetition of bars 9-20 of the opening *ritornello* (written out as bars 122-133 in the Manchester/Naples version), was either overlooked by the engraver or inadvertently omitted from his exemplar. Oddly, the modern edition of the print's text offers no solution: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 129, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1952.

<sup>38</sup> The few later annotations, in his and another hand, usefully reveal something of the collection's history during the period when the repertoires came together; see EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 423-44.

<sup>39</sup> Attention has been drawn to the set's lack of a dedication, its numerous textual errors and the uneven quality of its music; see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Dent, London, 1978, pp. 58-9 & 154.

<sup>40</sup> Reference may be made to the modern edition of the Roger text: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 445, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1966.

<sup>41</sup> *Ddr-Dlb*, Mus. 2389-0-66. See HELLER, *op. cit.*, pp. 96-7, where hand I/4 is classified as *Schreiber e*. The score, in an unknown copyist's hand (*Schreiber x66*), contains many errors not found in the parts and is therefore unlikely to have been compiled by reference to them. It is this score, whose corrupt text can only be distantly related to a version of the concerto sanctioned by Vivaldi, on which the modern edition of RV 189/F I, 169 is based (*Opere strumentali*, tomo 376, Ricordi, Milan, 1963), and one wonders why the editor, Gianfranco Prato, did not consult the more authoritative and accurate text offered by the parts.

<sup>42</sup> The known activities of copyist I/4 have been summarized before; see *Article II*, pp. 14-16.

<sup>43</sup> *A-Wn*, Cod. 15996; see *Article II*, note 22 for the manuscript's title-page. Two further concordances, another manuscript (*F-Pn*, M. S. 8659) and concerto I in the anthology published in c. 1735 by Witvogel in Amsterdam (*VI Concerti a Cinque Stromenti... d'Alcuni Famosi Maestri comme Antonio Vivaldi, Bernado Polazzo, Gasparo Visconti e Lorenzo Rossi... N°.* 35), have not been consulted.

<sup>44</sup> *Article II*, pp. 18 & 24.

<sup>45</sup> Modern edition: VIVALDI, *Opere strumentali*, tomo 73, ed. G.F. Malipiero, Ricordi, Milan, 1949.

<sup>46</sup> See EVERETT, *The Manchester Concerto Partbooks, cit.*, pp. 267-8.

<sup>47</sup> See note 34.

<sup>48</sup> I am indebted to the Faculty of Arts, University College, Cork, for granting financial assistance which has enabled me to study in Turin and thereby to gather supporting information for these articles.



PLATE 1: *I-Tn*, Foà 40, f. 263r; *Nisi Dominus*, RV 608. Hand s4 appears from the twelfth bar on this page.



PLATE 2: GB-Mp, MS 580 Ct51; I, 37r. Item 16 (RV 334/F I, 52), principal violin part, movement i. Hand III/1. (Reproduced by permission of the Director of the Manchester Public Libraries.)

Ex. 1:

Andante

VI.1 VI.2  
VI.3



Ex. 2:

(a) Manchester

(b) Le Cène

Allegro



Allegro non molto



Ex. 3: movement iii, bars 35-38

(a) Manchester

(b) Le Cène



Ex. 4: movement iii, conclusion

Musical score for Manchester, measures 146-149. The score is written for Violin parts and Viola/Comb. The first system (measures 146-147) features a first violin part with a fermata over measures 146 and 147. The second system (measures 148-149) is marked "Tutti" and "(a due)".

146  
Vi. 1.  
Vi. 3

147

148  
Tutti

149  
(a due)

Vi. 2  
Vi. [Viola]

Viola/  
Comb.

Manchester

Musical score for Le Cène, measures 138-140. The score is written for Violin parts, Viola, and Organ/Contra Bass. The first system (measures 138-139) features a first violin part with a fermata over measures 138 and 139. The second system (measures 140-141) is marked "Tutti" and "(a due)".

138  
Vi. 1  
Vi. 2

139

140  
Tutti

141  
(a due)

Vi. 3  
Viola

Org.  
e V.c.

Le Cène

Musical score for measures 145-150. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Tenor. Measure 145 is marked with a bracket and the number 145. Measure 150 is marked with a bracket and the number 150. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical score for measures 151-156. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Tenor. Measure 151 is marked with a bracket and the number 151. Measure 156 is marked with a bracket and the number 156. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. There are two upward-pointing arrows in the first two staves of measure 151.

Ex. 5: (a) movement i, bar 36  
Manchester

(b) bar 41

Ex. 6: Item 19, movement iii, bars 89-92

Ex. 7: movement ii, bars 16-20

(a) Roger

(b) Manchester

Ex. 8: movement iii, bars 101-112

Dresden (1/4)

101 Solo

Musical notation for Dresden (1/4). It consists of a single staff for Violin (VI. pr.) in treble clef. The music starts at bar 101, marked 'Solo'. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 1/4. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes.

Manchester

Solo

VI. pr. ...[tutti] [s] [s]

Org.

105 [s] [s]

110 [s] [s]

Musical notation for Manchester. It consists of two staves: Violin (VI. pr.) in treble clef and Organ (Org.) in bass clef. The music starts at bar 101, marked 'Solo'. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 1/4. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings [s] and [s] in the violin part. The organ part has a [tutti] marking. The music continues through bars 105 and 110, with further dynamic markings [s] and [s].

## I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: III

Questo terzo contributo, che conclude la serie di studi riguardanti le fonti delle musiche vivaldiane conservate tra i « Manchester Concerto Partbooks », tratta di otto manoscritti non ancora esaminati in questa sede in modo approfondito. Essi fanno parte dei vari repertori di provenienza non veneziana, che si ritiene siano stati annessi alla raccolta presso la corte romana del cardinale Pietro Ottoboni.

In sei casi (nn. 7, 16, 62, 81, 82, 87), le serie di parti comprendono fogli di carta fabbricata a Roma, con pentagrammi tracciati nei modi dello scrittoio « romano ». Tali manoscritti, con altri 37 ad essi imparentati che trasmettono musiche non vivaldiane, costituiscono il più grande dei repertori compilato ed utilizzato (lo si può affermare con quasi certezza) dai membri della cappella ottoboniana durante il terzo decennio del secolo. A quanto pare, Vivaldi conobbe questi musicisti, e ben si potrebbe immaginare che i manoscritti di cui sopra siano stati da loro copiati da fonti date loro (o in prestito o in via definitiva) da Vivaldi stesso durante il suo soggiorno romano. Anche le partiture autografe delle opere *Giustino e Tigrane* – entrambe allestite nel Teatro Capranica (di cui era protettore lo stesso Ottoboni) per la stagione di Carnevale del 1724 – sono costituite da analoghi tipi di carta musicale romana.

La presenza di musiche vivaldiane in ciascuno degli altri tre repertori della raccolta serve anche a mettere in rilievo la grande diffusione delle sue opere, pur in ambienti estranei a quelli veneziani. Alcuni elementi sono indicativi di una certa associazione tra il compositore ed i creatori del repertorio « F », ma non si può stabilire se Vivaldi sia stato in contatto o meno con i compilatori od utilizzatori dei nn. 19 (di provenienza bolognese) e 85 (milanese?). È probabile che questi due manoscritti abbiano raggiunto la biblioteca musicale dell'Ottoboni indipendentemente dalle attività dello stesso Vivaldi.

Oltre alla recente scoperta del n. 81 (RV 761), il testo più significativo è costituito dal n. 16, che restituisce una versione finora sconosciuta del concerto RV 344/F I, 52. Altre versioni, qui descritte, attribuibili con certezza a Vivaldi (in base alle rispettive varianti e concordanze), sono quelle dei nn. 19, 62, 85, 87.

(Traduzione di David Bryant)

## Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713

Bruno Brizi

Il bresciano Carlo Francesco Pollarolo, il più affermato compositore del primissimo Settecento veneziano, aveva offerto al pubblico vicentino durante la fiera di maggio del 1712 un'opera seria, *Peribea in Salamina*, con gli intermezzi comici (*Pimpinone*), in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro delle Grazie eretto sulle macerie del preesistente teatrino della Racchetta. Non era trascorso un anno e la città di Vicenza, a quanto riferisce il memorialista Giovanni Favetta (*Memorie di quanto successe nella città di Vicenza dall'anno 1702 sino all'anno 1816*; Vicenza, biblioteca Bertoliana, ms. G. 23.10.15), patì un'epidemia contagiosa:

« Anno 1712. 6 novembre. Furono erette delle stanze di sequestro alle porte della città, essendosi introdotto il contagio mortifero, quale durò gran parte dell'anno susseguente ».

Ancora:

« 1713. Il governo deve prendere delle nuove misure per salvare il paese dal male contagioso, non essendo totalmente estirpato ».

In questa cornice di desolazione generale e di miseria, mentre i responsabili della municipalità si davano un gran daffare con tridui, processioni e disinfestazioni, il teatro musicale sembra rappresentare l'unica nota diversiva.

Per il carnevale del 1713 (fatto questo eccezionale, in quanto le compagnie veneziane arrivavano generalmente ad allestire l'opera nei teatri di terraferma dopo la stagione veneziana che si svolgeva per l'appunto durante il carnevale) lo stesso Pollarolo produce al teatro delle Grazie *La pazzia degl'amanti* e *Le violenze d'amore*; a maggio A. Vivaldi esordisce come operista con l'*Ottone in villa* (versi di D. Lalli) nel teatro di Piazza (ex-Garzerie), teatro in un certo senso in disarmo ma che per motivi di concorrenza con i compadroni dell'altro teatro riesce a ospitare, in tempo protratto e in occasione della tradizionale fiera di maggio, uno spettacolo d'interesse notevole per il pubblico. Si vede come il prete rosso Vivaldi si muova con circospezione, per timore di censure ecclesiastiche (che in seguito turbarono la sua esistenza) e con le dovute precauzioni: in un teatro secondario e non veneziano. Si tratta di un avvio in sordina che però, se consideriamo altre circostanze, denota la forte determinazione imprenditoriale del musicista.

La *troupe* di cantanti ingaggiati da Vivaldi viene impiegata anche durante il mese di giugno. Vivaldi aveva ottenuto per questo periodo

l'esonero dalle sue mansioni di « Maestro de' Concerti delle figlie del Pio Ospitale della Pietà » di Venezia. Rinomato in Europa come compositore di musica strumentale (aveva già pubblicato a stampa *L'estro armonico* e *La stravaganza*) e come violinista, durante i festeggiamenti che si tennero a Vicenza nella chiesa di S. Corona per la canonizzazione di papa Ghisilieri, Pio V (1504-1572), dell'ordine dei domenicani,<sup>1</sup> compose espressamente un oratorio a quattro voci, tuttora non incluso nei repertori vivaldiani e fino a poco tempo fa sconosciuto, e cioè *La vittoria navale predetta dal santo pontefice Pio V Ghisilieri* (un esemplare dell'ed., rarissimo e forse unico superstite, si trova a Ca' Goldoni, Venezia)<sup>2</sup> e si esibì come virtuoso di violino. Dal teatro alla chiesa con una disinvoltura propria dei tempi: nell'interno della chiesa corre un brivido di mondanità che lo stesso apparato posticcio rococò ispira (è eseguito con gli stessi materiali e lo stesso intento illusionistico del teatro: legni, stucchi e intonaci, drappi di filo d'oro e d'argento, lumi, ecc.).

Queste strutture posticce, per la cui esecuzione era stato chiamato un non meglio identificabile A. Leonardi « aparatore veneto », così circostanziatamente descritte nella relazione del monastero, ospitarono la musica di Vivaldi. I cantanti nella maggior parte erano quelli dell'opera; qui eseguirono mottetti, messe e l'oratorio.

E, come l'opera prevedeva gli intermezzi, anche qui, a intervallo dell'azione sacra musicale, Vivaldi si esibì come violinista, in gara a distanza con l'organo grande appositamente costruito per le celebrazioni, sul palco apprestato nel mezzo della chiesa, ricalzato dal suono dell'orchestra, con musica scenografica che rende lo spazio barocco costruito, cangiante e ricco di riverberi di luce, il luogo adatto per l'illusione musicale; sicché, come a teatro, il pubblico non può trattenere l'applauso scandendo paronomasicamente dei Viva.

Il testo che qui viene riprodotto (Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms. G. 25.9.10) è un esempio curioso di descrizione dell'apparato barocco, ma documenta anche un particolare aspetto dell'attività di Vivaldi concertista e operista.<sup>3</sup>

Per i caratteri della grafia si segnalano: la presenza, non obbligatoria, di -t- e -h- etimologici (*relatione, illuminatione, fontione, haveva*, ecc.), i latinismi *monasterio, capella, aqua, efigie*, gli ipercorrettismi di carattere settentrionale (*sollene, telle, collone, candelloto*, ecc.), la frequenza delle consonanti scempie (*aparato, stuchi, stemi, moti*, ecc.), i dialettismi grafici (*lisse, cornise*, ecc.), sintattici e fono-sintattici (*a dirimpetto di, tall'ingano*) e lessicali (*soaza, sfrisi*). Di rilievo è anche un dettaglio relativo alla resa della -s- sorda a fine di parola: si tro-

vano le forme *risolsse, scansi, sciolsse*, ecc., del resto abbastanza comuni in area settentrionale. Per i termini tecnici va tenuto d'occhio il *glossarietto* accluso.

Tra parentesi quadre stanno le integrazioni, tra quelle uncinatate le lezioni dubbie e una lacuna.

RELATIONE DELL'APARATO, ILLUMINATIONE,  
MUSICA, ORATORIO, PANEGIRISTI  
E PROCESSIONE, FATTO IL TUTTO NEL SOLLENE  
OTTAVARIO DI S. PIO V NELLA CHIESA  
DI S.<sup>TA</sup> CORONA DI VICENZA.  
L'ANNO 1713 A' 18 GIU.<sup>O</sup>

Non volendo il Monasterio di S.<sup>ta</sup> Corona essere inferiore nella divotione e nella magnificenza a verun altro, risolsse dar principio ad un sollene ottavario li 7 p.<sup>o</sup> giugno 1713; che per ciò scielse il Sig. Antonio Leonardi aparatore veneto di non poca stima che in giorni 22 fece l'aparato, fu goduto per l'ottavario e poi si disfaccé.

RELATIONE DELL'APARATO

All'altar mag[iore] ove si fece lo sforzo più grande, si diede principio col ridurre, a forza di voltoni di legno, la capella dal Gotico al Moderno; perciò vedeano una nuova capella moderna di dentro alla vecchia. Questi voltoni erano coperti al di sotto di telle bianche lisce, tutti lavorati a stuchi d'oro che con vago intrecio fregiavano stemi, moti et arma del Santo. Il fondo di q.<sup>te</sup> imprese, stemi e moti a' fianchi erano di carte vaghe e ben dipinte a mezzo poi di pelle tutte d'oro. Spezavano questi voltoni alcuni sfrisi di brocato d'oro pitoresco che gli davan un non ordinario risalto. Questi gran voltoni eran appoggiati ad un gran cornisone foderato di scoti bianchi che, camminando all'intorno di tutta la gran capella con spezure di capitelli, gli dava del vago assai. Il gran cornisone era appoggiato a sei vaghi collonami tutti guarniti di pelli mischie di oro e d'argento nella di cui distanza fra l'una e l'altra vi campeggiavan le sue spaliere di damaschi cremesi fregiati a festoni di zendaline giale a rosette; le collone poi eran appoggiate ad una gran bassa spezata, la misura delle spezure del cornisone armata tutta di telle alla pittoresca. Nel mezzo poi vedeano un altare fatto di pianta con tre scalini magnifici e spatiosi ove nel mezzo d'un nichio ben alto e maestoso, guarnito tutto di cape di pelle d'argento trinate di oro nel contorno, vedeano il quadro del Santo in vaga sozza tinta di serpentino e fregiata di Cherubini e angioletti inargentati. Al di sotto del quadro eravi un gran raggio rotondo fatto di christalli con anima di christallo trasparente ove se gli presentava l'ostensorio che, come era tutto al di dentro illuminato, sembrava fosse nel mezzo della Gloria. Di sotto poi a questo gran raggio v'era un promontorio alla rustica fatto tutto di pelli d'argento che, fiancheggiato da dodici gran candellieri d'argento armati di dodici gran candelloti, ingrandiva la maestà dell'altare a' fianchi del quale v'erano due gran collone di cristalli trasparenti spezati da certe ampolle piene di aqua dorata che illuminate accompagnavano il luminoso raggio e difondevano con esso un eccessivo splendore, con tall'ingano de' spetatori che credevano vi

fossero i lumi senza numero, quando non eran più di 400. A' lati di queste due gran collone di cristallo v'erano due meze collone di argento et oro in pelli, a' quali succedevano in prospetiva due ben alti e grandi quartoni dipinti et allumati di oro fatti a bissoni che, trasforati e armati di cristalli di color vinato, ne' loro fori accompagnavano con diverso gusto il gran lume sì delle collone come del gran ragio. Pendevano nel mezo di questi due quartoni due fasci di rose dipinte e lumate d'oro che fatte in forma di cascata allargavano ed ornavano con lumi la prospetiva dell'altare. Di sopra a collone, quartoni e nichio del Santo camminava una cornice spezata di telle bianche di sopra alla quale v'era in chioche 6 segate a fogiame, dipinte e allumate d'oro, un vago comparto di lumi ove, al di sopra di esse, vi si allargava un padiglione di damasco il quale a mezo haveva una chiocha di ferro dorato piena di lumi, a' fianchi due vasi ben grandi di legno con le rose dipinte e lumate d'oro, e nel mezo d'ognuno di questi due gran vasi v'era un foro con un gran cristallo vinato che illuminato da una gran face faceva intiera armonia agli altri cristalli. Disopra al padiglione di cremese v'eran compartite in prospetiva tre chioche di ferro dorato piene di lumi; e perché fra gli voltoni della capella e l'eminenza dell'altare v'era un gran foro da coprire, questo tutto fu coperto con pelli d'argento così che, formando queste una gran capa, ricevevano in sé il riverbero di tutti i lumi non solo dell'altare ma de' laterali e scalinata che si va descrivendo che sembrava un mar di luce. A sì bel vago di luce succedevan due giardini l'uno per parte con spaliere fatte di bosso a feriate e tutte tempestate di rose fresche, e queste formavano li laterali alla scalinata di pietra del detto altare. Di sopra a dette spaliere vi spicavano in <fuori> tre conche per parte fatte a bissoni dipinte et allumate d'oro, a' di cui ben vaghi giri corrispondevano a bisca tanti lumi d'una libra l'uno come erano sopra ed attorno l'altare. Nel fondo di detta scalinata v'eran due gran chioche di legno fatte a piramide, una per parte, con tre ordini di lumi d'una libra l'uno, contorniate tutte di bosso e tempestate di rose bianche, gialle e rosse che, dando principio a quella grande illuminatione, metevano in chiaro un gran stupore. A questa gran capella sì ben ornata ed illuminata succedeva l'aparato della chiesa che principiava la sua magnificenza da due gran cantorie, una per parte, coperte di cremese e fregiate di festoni di cendaline gialle a rosette. Succedevano li collonami tutti coperti di cremese trinato a festoni di cendaline con le sue basse all'intorno di damaschi ornati di un vago cornice di telle bianche con nel mezo un gran portone dipinto a fogiame a scanssi, allumato d'oro con la sua statua bianca e tre gran chioche, una per parte e l'altra nell'alto in mezo con lumi d'una libra l'una e due torcie per statua, ove al di sopra ben distante v'era un quadro con un miracolo del Santo guarnito a soaza, di lavoro a rilievo di tella bianca con contorno a misura di oro. Nel mezo della chiesa v'era una cantoria a due chori sostenuta da collonami quadrati ornati con spezature di pelli d'argento et oro, telle, damaschi color di perla e passamani d'oro. La cornice di questa cantoria era tutta di damasco cremese spezato con passamani d'oro a cui succedeva un parapetto o prospetiva tutta a stuchi di tela bianca con fondi di pelle d'ar-

gento con in mezzo l'arma del Santo spicata affatto e quasi in aria con suo camauero e chiavi; ed a' fianchi in detta prospetiva v'eran gli stemi pontifici con fondi d'argento.

A dirimpetto di questa cantoria v'era il pulpito tutto a damaschi stucati a telle bianche, con che, con sprezzatura pittoresca prendendo nel mezzo l'immagine del Santo, lo rendeva vago al sommo.

Nel fondo della chiesa ove vi è la porta grande eravi eretto al di dentro un gran prosenio o prospetiva con basse di damasco contorniate a telle bianche, al di sopra delle quali eranvi quattro colone, due per parte, di pelli d'oro et argento, e ne' loro campi pure di damasco cremese v'eran li due ritratti de' cardinali regnanti della nostra Religione al di sopra un gran cornicione di telle a cui v'eran apoggiati due quartoni a bissonne dipinti et allumati d'oro, a' fianchi de' quali vi eran due gran chioche fatte a foggiam, il tutto pieno di lumi, che prendendo nel mezzo l'immagine del reg.<sup>te</sup> Pontefice, faceva capitello ad un gran specchio in cui vedeasi il ritratto del Santo senza sapere od intendere ove fosse detto ritratto. Li voltoni poi tutti della chiesa e travature eran fregiate a festoni; con questo, che li volti delle collone eran tutti guarniti di damaschi cremezi, incartonati a pelle lavorate a quori con contorno di cendaline giale a rosette e festoni, da ogni uno de' quali pendevan nel mezzo festoni di bosso tempestati di rose e spezzati con pelle d'argento.

## RELATIONE DELLA MUSICA

Ma perché la stagione era calda assai, si pensò abbreviare la lunghezza che porta nelle fontioni la musica, onde si risolsse fare il p.<sup>o</sup> e l'ultimo giorno Messa e Vespro sollene in musica, gl'altri giorni in choro con Messa in musica sì, ma non sollene, che vuol dire non con tutti li musici né con tutti gli stromenti, però ogni dopo pranzo l'espositione, con illuminatione intiera e motteti de forastieri e concerti.

Li virtuosi che intervenero in q.<sup>ta</sup> musica furono:

P.<sup>o</sup> M. di cappella il virtuoso sig. d. Theofilo [*Orgian*]

organista

il sig. Monti [*Francesco Monte*]

soprani

il sig. abatino Bortolo Bertoli virtuoso di Faenza [*Bartolomeo Bortoli*]

<contralti>

il sig. d. Giuseppe Rossi virtuoso di Vicenza

il sig. d. Perino [*Pietro Antonio Veronese*]

il sig. d. Nicholino [*Nicòlò Rosetini*]

tenori

il famoso sig. Gaetano Mossi forastiero

il sig. d. Matteo Curti

bassi

il sig. d. Ventura [*Esman*]

il sig. Cararo [*probabilmente in sostituzione di Zuane Benvenuti*]

violone

il valoroso sig. Momolo Personé forastiero

viola da braccio

il sig. Bortolo valorosissimo di Venetia

violette	due [Antonio Meneghetti, Domenico Piano]
aboè	[Domenico De Marchi vicentino]
tromba	forestiere [Domenico] Ricaldini valoroso
violini	forestieri quattro, cioè il sig. d. Antonio Vivaldi maestro de' concerti delle figlie della Pietà di Venetia, il sig. suo padre e due forastieri, il valoroso sig. Gaetano [Meneghetti] vicentino, il suo arlievo Bartoletti [Bartolamio Milan].

Così si continuò sino al giovedì, ove si fece il dopo pranzo l'oratorio a quattro voci che riuscì mirabile sì per il concorso e quiete, distribuzione di dame da cavalieri, sì per la compositione che fu del virtuoso sig. d. Antonio Vivaldi maestro di concerti della Pietà di Venetia, il quale con il suo miracoloso violino fe' un intermedio di cornemuse <marnate> e poi un ecco aplaudito in eccesso fra l'organo nostro grande e il suo violino, con una fuga poi di tutti gli stromenti che raportò il Viva da tutti.

Alla musica così aplaudita seguì la gloria degli insigni panegiristi che oltre il concorso strepitoso lasciarono immortalato il loro nome nell'opinione di tutta la città, e questi furono:

il P. d. Theofilo Martini benedettino bianco  
il P. d. Luigi dall'Aqua m. osserv.<sup>te</sup>  
il P. d. Gaetano Merati chierico regolare teatino  
il P. d. Bartolomeo da Vezolla di S. Sebastiano  
il sig. d. Morelati, prette secolare valorosissimo  
il P. Pietro di S.<sup>ta</sup> Teresa, carmelita scalzo  
il P. d. Franco Gingali, chierico regolare somasco  
il P. d. Benedetto Galvani, benedettino, che coronò il tutto.

Con sì bell'ordine si ridusse la fontione all'ultimo giorno, nel quale si ordinò il dopo pranzo una sollene processione con un solaro magnifico in cui vi sedea, sopra sede di veluto cremese, con rico peviale, la statua del S.<sup>to</sup> Pontefice che in piedi portava la sua vera pantofola, baciata da infinito popolo.

L'ordine della processione fu così. Precedeva un bellissimo stendardo cremese con l'arma, effigie del Santo, a cui succedevan gli Ospitali, sì di donne come di fanciulli tutti < >. A questi seguivan le scòle de' Turchi e Rosarianti, a questi li Padri, accompagnati ognuno con un padre Zoccolante, dappoi la statua del Santo, dappoi li torzi della Nobiltà vicentina, finalmente un numero innumerabile di gente. Passò questa per la Piazza, e per l'Isola si ridusse alla chiesa ove si entrò con esservi in piedi tutta l'illuminazione, e nell'entrare li P.P. si diede da' musici il principio ad un sollene *Tedeum*; il quale finito, si diede la beneditione, e così terminò l'Ottavario, ma restò la memoria.

## GLOSSARIETTO

- ABOÈ, « oboe ».  
 APARATORE, « architetto ».  
 ARMA, « insegna, stemma ».  
 BASSA, « base, basamento ».  
 BISSONE, accrescitivo di *bissa*, *bisso*: tela finissima molle e delicata, proveniente in origine dalla Morea.  
 CAMAURO, il berretto del papa.  
 CHIOCHE (leggi *cioche*), « ciocche ».  
 COLLONAME, da *colonnare*, « attrezzare in colonne ».  
 CORNEMUSE, « *musette*, cornamusa ».  
 FERIATA, « inferriata ».  
 INCARNATO, nella terminologia dei lanaioli, « trattato con cartoni messi dentro il panno ».  
 LUMATO, « illuminato, lucidato ».  
 MARNATE, aggettivo da Marne in Francia; qui però la parola è di difficile interpretazione e potrebbe essere *d'armata*. Ciò che si legge è *marmata*.  
 MISCHIO, « mescolato »; il sostantivo vale anche per « pannolano di più colori assembrati ».  
 PELLE, quell'ornamento che si fa attorno agli scudi dell'arme, a cartelle, con varie piegature, quasi fosse pelle d'animale; in pittura vale anche per « patina », trattamento particolare che ottiene il risultato di invecchiamento.  
 PIVIALE, « piviale ».  
 PROSENIO, « proscenio ».  
 QUARTONI, accrescitivo plurale di *quarto*, « la quarta parte di checchessia »; nel linguaggio araldico, la quarta parte dello scudo o dello stemma.  
 QUORI, sta per cuori.  
 SCOTO, « scozzese », specie di drappo spinato.  
 SERPENTINO, « color verde screziato ».  
 SFRISO, « fregio, ritaglio ».  
 SOAZA, « cornice ».  
 TELLE, « tele »: quelle metalliche erano formate come una tela di canapa, ma con fili d'ottone e di ferro, talora anche d'argento e d'oro.  
 TORZO, « torcia », *doppiero*, *quadrone*: più candele di cera attaccate insieme.  
 TRINATO, « guarnito di trine » (specie di guarnizione di refe, seta o simili, lavorati a traforo).  
 VINATO, « del colore del vino rosso ».  
 VOLTONE, accrescitivo di *volta*.  
 ZENDALINE, *celandine*: fettucce tessute di seta finissima che non superano una spalla di larghezza (da *zendalo*).

<sup>1</sup> Si tratta del papa della Lega Santa, della battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), della Congregazione dell'Indice (1571), della scomunica a Elisabetta d'Inghilterra a favore di Maria Stuart. Venne proclamato santo da Clemente XI nel 1712.

<sup>2</sup> Mario Rinaldi ne segnalò per primo la presenza in un breve articolo della rivista « Il mondo della musica », XVI, 2 (luglio-dicembre 1978). L'oratorio viene ora trascritto in *Appendice* (cfr.).

<sup>3</sup> I dati informativi, a questo proposito, sono stati in parte desunti dai materiali archivistici pubblicati da Mario Saccardo in uno studio sull'attività musicale a S. Corona: in particolare si è tenuto conto della nota di spesa per tali celebrazioni; cfr. SACCARDO, *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona*, Vicenza, 1976, pp. 103 ss.

# LA VITTORIA

N A V A L E

Predetta dal Santo Pontefice

PIO V. Ghislieri

DELL' ORDINE DE PREDICATORI

O R A T O R I O

Da farsi nella Chiesa di Santa Corona  
Di Vicenza.

In occasione dell'Ottavario per la sua  
Cannonizzazione solennizzato da  
Padri del medesimo Ordine.

POSTO IN MUSICA

*Dal Signor*

D. ANTONIO VIVALDI

Maestro de Concerti del Pio Ospitale  
della Pietà di Venezia

IN VICENZA, MDCCXXII

Per Tomaso Lavezari

*Co Licenz. a de Superiori.*

## APPENDICE

*La stampa dell'oratorio vivaldiano si conserva a Venezia, Ca' Goldoni (segnatura 59 F 14.1) in un esemplare rarissimo.*

*Si è ammodernato il testo nell'interpunzione e regolarizzato nei metri. La grafia in via di massima è conservata, sia nelle forme etimologiche (comando v. 126, improvviso v. 126, honori v. 262, hora v. 2, hor v. 254, ma ora v. 106, ecc.), sia in quelle dovute a ipercorrettismi di natura dialettale (con raddoppiamenti del tipo querello v. 249, straggi v. 118, doppio v. 165, ecc., e con scempiamenti: afflito v. 62, smariti v. 160, ecc.). Si sono mantenuti anche il puro nesso grafico -ti- per -z- (cannonizatione sul frontespizio, annuntia v. 180, ecc.) e la forma elisa c' (= che) davanti alle voci del verbo avere che presentano l'h- (c'ha v. 40). Si è emendato solo nel caso di sospetto errore di stampa e quando altrimenti il senso risultava compromesso. Ad ogni buon conto si registrano qui di seguito in tondo le lezioni dell'originale non accolte: v. 3 fatto/fato; v. 130 invitta/invita; v. 261 invitto/invito; v. 177 pressenta/presenta (da presentire); v. 181 volo/voto.*

LA VITTORIA | NAVALE | predetta dal santo pontefice | Pio V Ghisilieri | dell'ordine de' Predicatori. | Oratorio | da farsi nella chiesa di santa Corona | di Vicenza | in occasione dell'ottavario per la sua cannonizatione, solennizzato da' | padri del medesimo ordine. | Posto in musica | dal signor | D. Antonio Vivaldi | maestro de' concerti del Pio Ospitale | della Pietà di Venezia. | In Vicenza, MDCCXIII. | Per Tommaso Lavezari, | con licenza de' Superiori.

Ex libris P. Abbat. Jo. Benedicti Tassis.

LETTORE,

Ti è nota abbastanza la predizione fatta dal santo pontefice Pio V della famosa vittoria navale riportata a Lepanto dall'armi cristiane contro i Turchi. Sì come dal leggere e dall'udire il seguente oratorio, conoscerai da te stesso esser opera di breve tempo, tanto la poesia quanto la musica. Le parole che si scostano dall'espressioni cattoliche, non le sentirai che in bocca all'Infedeltà, e però riconoscibile come effetti del suo costume, non come sentimenti di chi scrisse. Vivi felice.

INTERLOCUTORI

S. PIO V  
ANGELO  
VALORE  
INFEDelta

## PARTE PRIMA

INFEDELTA' Chi più lieta di me, s'oggi s'appresta  
l'ora de' miei trionfi e in un sol punto  
l'invidia d'un gran tempo il fato arresta!  
Spero calcar col mio superbo piede  
la mia nemica, la Cristiana Fede.  
Ferme nel mio staranno,  
più che in capo di Pio, le sue corone;  
ben per quest'alte imprese  
non manca sdegno al core,  
ma sol nel braccio mio vieni, o Valore! 10

La Vendetta  
già m'aspetta  
a sfogare il mio furor.

Non è incerta  
la Vittoria  
quando l'ira è col Valor.

La Vendetta *ecc.*

VALORE Io, che sì audace e forte  
vado sovente a cimentar la morte,  
l'adamantino scudo,  
a cui s'oppono invano 20  
d'una sorte nemica il cieco assalto,  
e quel, che in pugno mio non so se chiami  
fulmine o brando, in tuo favor prometto.

Spirerò su le tue genti  
tutta l'arte del ferir.

Si vedrà su l'oste uccisa  
ogni guisa  
di spaventì,  
ogni modo di morir.

Spirerò *ecc.*

INFEDELTA' Là, di Lepanto a fronte, or or m'affretto 30  
ove, sotto le mie sparse bandiere,  
come hai promesso, aspetto,  
seguace de' miei sdegni, il tuo potere.

VALORE Ti seguirò, ma prima  
voglio dell'armi mie l'usato peso,  
ché un Valor disarmato è troppo audace.

La tardanza più mi rende  
alla pugna acceso il cor.

Quella fiamma più m'accende  
c'ha men libero l'ardor.

40

La tardanza *ecc.*

S. PIO

Signor, tu che nel Cielo  
non sol sei fonte e possessor del bene,  
ma, qualor ci conviene,  
stendi ancora la mano  
per dispensarlo a chi pietoso il chiede,  
adopra il tuo potere e senta il colpo  
della tua mano istessa,  
sotto de' miei, l'infedeltade oppressa!

Questi regni che tuoi sono,  
questa sede  
mi donasti in libertà.

50

Mi difendi sì bel dono,  
se lo diede  
l'invocata tua pietà.

Questi *ecc.*

ANGELO

Ma qual raggio improvviso  
per gl'occhi miei va a ricercarmi il core?  
Vengo dal paradiso,  
da quelle eccelse e risplendenti soglie,  
luce inviata a illuminar tua mente.  
Sappi, dolce Pastore,  
che esaudì tue preci un Dio clemente.

60

Povero afflito core,  
consola il tuo dolore  
e spera nel cimento  
vittoria e libertà.

Il Ciel, che tutto vede,  
la tua libera sede  
in buon riposo e pace  
sempre custodirà.

Povero *ecc.*

S. PIO

Dunque sì presto il tuo signor pietoso  
alle suppliche mie volge il suo sguardo?

70

Io, che sì vile e indegno  
non merto ancor di far ricorso a lui,  
son sì presto sentito e quivi accolgo  
un nuncio suo da quell'eterno regno  
di sì presta mercede a darmi il pegno!  
ANGELO Furon le tue speranze in Dio riposte,  
e a nome suo t'accerto  
che, irato sopra i tuoi nemici alteri,  
egli ti disegnò novelli imperi. 80

Verserà la turba esangue  
sopra il mare un mar di sangue  
dal cadavero infedel.

Nel svenare, nel punire  
un che degno è di morire,  
non fu mai ferro crudel.

Verserà *ecc.*

S. PIO Se pria sperava di veder compagne  
dell'umane armi mie l'armi celesti  
e mi pareo che fosse 90  
in faccia al mio demerto  
troppa temerità crederlo certo,  
ora lo credo appieno ed or sarebbe,  
in faccia a sì gran pegno,  
un error della fé sperarlo solo.

È la Fede un fermo scoglio,  
ché nel mar delle sciagure  
lo raffina la costanza

per far base a quel gran soglio  
a cui sempre il cor fedele  
preci e suppliche gl'avanza. 100

È la Fede *ecc.*

VALORE Già sono in pronto alla battaglia e spira  
tutto furore ed ira  
questo scudo, quest'elmo e questo brando.  
ANGELO T'armasti a tempo e quel desio che tieni  
di star sempre fra l'armi  
corrisponde in quest'ora a' miei disegni.  
In guerra or meco vieni  
là dove il mare, a tanti legni angusto,  
sotto l'incarco lor mormora e geme;

quivi con quel di Pio popolo armato  
l'infedeltade affronta  
e vibra nel suo seno,  
quanto puoi più crudel, l'oltraggio e l'onta. 110

Col fiero tuo furore  
abbatti, atterra, uccidi  
l'insana Infedeltà.

E tutto pien d'orrore  
semina straggi e sangue  
con barbara empità.

Col fiero *ecc.*

VALORE Scusami, Infedeltà, se t'abbandono,  
se quell'armi che presi 120  
per secondar, tuo duce, i tuoi disegni  
contro de' tuoi disegni ora rivolgo.  
T'offria della mia spada  
l'elsa più volontier che la sua punta,  
ma un commando improvviso  
degl'accordi primier ha il fil reciso.

CORO DE' FEDELI Dietro all'orme di duce sì grande  
sù, corriamo con rapido piè.

Già n'invita la tromba che spande 130  
somma gloria e sicura mercé.

Dietro *ecc.*

IL FINE DELLA PRIMA PARTE.

## SECONDA PARTE

S. PIO Debellar si tenta invano  
con terrena audace mano  
chi l'Empiro ha in suo favor.

S'offran pure a Dio li voti  
ch'egli infonde ai cor devoti  
e la forza ed il valor.

Debellar *ecc.*

- Io quel Davide sono  
 che, inerme pastorel di nulla armato  
 che del favor de' Cieli, 140  
 l'orgogliosa e gigantesca fronte  
 delle turbe infedeli  
 farò cadermi al trionfante piede,  
 né già volgo in mia gloria un simil vanto:  
 so questo bel trofeo donde procede,  
 trofeo che non è mio  
 se non in quanto a me lo dona Iddio.  
 ANGELO Deh ferma, anima grande, i tuoi desiri:  
 l'amico Cielo aspetta  
 un tributo di grazie e non di voti. 150  
 L'Infedeltade è doma  
 ed or naufraga in parte  
 e, per gloria di Roma,  
 in parte ancora alle caverne avvinta  
 è mezzo imprigionata e mezzo estinta.
- Né già al sangue ch'esce a fiumi  
 mille piaghe son bastanti;  
 ma s'affretta per i lumi  
 ad uscirne ancora in pianti.
- Né già *ecc.*
- S. PIO Eh dove siete, o miei smariti affetti 160  
 ch'a Dio non rivolgete i vostri ardori?  
 Troppo con lenti sguardi  
 la sua clemenza io riconosco tardi,  
 se un momento d'indugio  
 dopo i soccorsi suoi tanto amorosi,  
 anima ingrata, a ringraziarlo io posi.
- Pur, s'io penso, reo non sono  
 e innocente invan mi pento  
 di un error che non è error.
- Ché in sì grande eccelso dono 170  
 il tacer per un momento  
 non fu colpa, fu stupor.
- Pur, s'io *ecc.*
- ANGELO Non t'intorbidi il cor vano spavento.  
 Dalla mia bella sede io lieto venni  
 a portarti coi scettri anco il contento  
 perché dalla tua voce

presenta Roma i suoi trionfi e, quanto  
sciolta è più da' nemici, a Dio si stringa.

Questi lauri trionfali  
prima a Roma annuntia, o Pio.

180

E la Fama sparga il voto  
che non solo  
tu favelli coi mortali,  
ma che parli ancor con Dio.

Questi *ecc.*

Né già qui vengo a lusingar tua spene;  
or or t'appaga e senti  
il fremito crudel de' suoi lamenti.

INFEDELTA'

Ah, Valor, tu mi lasciasti  
per uccidermi infedel.

VALORE

Contro il Cielo tu pugnasti.  
Io non m'armo contro il Ciel.

190

INFEDELTA' Quel veder che il mio Trace  
era più numeroso e meglio armato  
all'inimico Fato  
più facevami esporre il petto audace;  
ma trovo, oimè, che serve  
questo mio vasto seno a far di lui  
maggior bersaglio alle saette altrui.

Non potea un cor portare  
alla pugna più l'ardir;  
quella sete di pugnare  
era sete di morir.

200

Non potea *ecc.*

VALORE

Deh, se sei vinta, arrendi  
al vincitor romano il capo altero:  
non ridonda a tua lode  
vantar ch'io ti lasciai sola ai cimenti.  
Così più vil ti rendi e non più prode,  
ché sempre alfin, ove non è Valore,  
in braccio alla Viltà corre il timore:  
è più di scusa alle tue forze oppresse  
dir che mal combattesti  
perché contro del Ciel l'armi volgesti.  
Ché, quando al Ciel s'invia dardo mortale,  
d'ogni trionfo scarco,  
ritorna irato a ricader su l'arco.

210

Se per Pio combatte il Ciel,  
è invincibile.  
È impossibile  
ch'egli perda con altrui.

220

La Fortuna variabile  
sempre stabile  
è con lui,  
o le gira almen fedel.

Se per *ecc.*

ANGELO

Mira, santo Pastor, quanto secondi  
le tue sì giuste brame  
e quanto in consolarle il Cielo abbondi.  
Tu desiavi solo  
ch'egli t'avesse i tuoi guerrier difesi  
e pur oltre al desio  
Dio liberal vuol che trionfi un Pio.  
Né più questa vittoria  
io l'annuncio in speranze ed offro in fiore,  
ma la porgo in certezze e l'offro in frutto.  
Per tuo piacer, dalla sua bocca istessa  
odine il testimonio.

230

INFEDELTÀ

Eccomi oppressa.

ANGELO

Or men volo al mio lasciato  
splendidissimo soggiorno,  
immutabile mercé.

Più a trovarti non ritorno  
se non quando spirto alato  
al ricovero beato  
ancor tu verrai con me.

240

Or men volo *ecc.*

S. PIO

Ah resta, amica luce;  
non mi lasciar qui solo  
perché ha tua grazia avezzi  
i miei deboli sguardi al tuo splendore.  
Tu te ne voli al tuo beante Empiro,  
al tuo ricovro ed io,  
ed io qui mi querello,  
invogliato del Ciel senza del Cielo,  
innamorato in Dio, lungi da Dio.

250

VALORE

Pur sia così, ché l'alma mia non deve  
prendere teco inobbediente volo;  
mi contento per hor che parti solo.  
Dunque il seguirlo al suo voler rimetti,  
e il desio di riposo  
alle tue grandi imprese,  
più che romperne il filo, il corso affretti.  
Io, che sono il Valore,  
pronto instrumento ai cenni tuoi m'arreco  
e t'invito, o grand'Alma, a vincer meco.

260

Sin che Pio sostien gl'honori  
di regnante maestà,  
sempre all'ombra degl'allori  
Roma invitta siederà.

Sin che *ecc.*

IL FINE.

## Vivaldi at Vicenza: a Baroque festival of 1713

Vivaldi's *début* as an operatic composer may be traced to Vicenza in May 1713, when the city was still in the grip of an outbreak of plague. The epidemic had caused numerous victims; the municipal government was heavily involved in attempts at disinfection, while the ecclesiastical authorities invite the participation of the people in prayers and processions. Vicenza, in 1712, had seen the inauguration of the new Teatro delle Grazie – risen from the ashes of the little Teatro della Racchetta – with the opera *Peribea in Salamina* by C.F. Pollarolo; in Carnival of the following year, the same composer was responsible for the two new productions at the Grazie: *La pazzia degli amanti* and *Le violenze d'amore*. At Vicenza, then, Vivaldi appears only later that year at the Teatro di Piazza (ex-Garzerie) – a theatre, so to speak, somewhat out of commission, which for reasons of competition with the co-proprietors of the other new theatre now stages a production of notable interest: *Ottone in villa*. This subdued beginning to Vivaldi's operatic career (not at Venice, but at a provincial theatre of secondary importance) serves nevertheless to demonstrate the composer's great determination as an impresario, particularly in the light of one further circumstance: the cast engaged by Vivaldi for *Ottone in villa* makes a second appearance in June on the occasion of the celebrations, in the Dominican church of S. Corona, of the canonization of Pope Pius V; the music consisted of motets, masses, a *Te Deum* and Vivaldi's re-evocation of the victory of Lepanto: the oratorio *La vittoria navale*.

The description of the celebrations, as also of the "set" erected in the church, is transcribed from a contemporary manuscript in the Bibl. Bertoliana of Vicenza and given as an appendix to the present study; this account re-evokes the atmosphere of the scenes and other material techniques employed in the creation of the illusionistic theatrical effects. The various temporary structures also serve as vehicles for edification of somewhat more worldly orientation; thus, during the intervals of the oratorio, Vivaldi himself appeared on a temporarily erected stage in the middle of the church, vying, in his capacity of "virtuoso di violino", with the tones of the newly inaugurated great organ.

The present study contains a note on the use of spelling in the aforementioned document, together with a short glossary of terms; it concludes with a critical edition of the oratorio libretto, based on a single surviving copy now held at the Casa Goldoni, Venice.

(Translation by David Bryant)

## Il « Farnace » fiorentino del 1733

Ferruccio Tàmmaro

Del *Farnace* di Vivaldi, il lavoro su testo di A.M. Lucchini rappresentato per la prima volta al S. Angelo veneziano all'inizio del 1727 e giunto sino a noi in due partiture (Giordano 36, cc. 2r-138v e Giordano 37, cc. 58r-159v, quest'ultima mutila del III atto), possiamo sette edizioni librettistiche:<sup>1</sup>

Venezia, S. Angelo, 1726 *more veneto*

Venezia, S. Angelo, autunno 1727

Praga, Teatro del Conte Sporck, primavera 1730

Pavia, Omodeo, 4 Maggio 1731 (data della dedica)

Mantova, Arciducale, carnevale 1732

Firenze, Pergola, carnevale 1733

Treviso, Dolfìn, carnevale 1737

Di questi sette libretti uno, quello pavese del 1731, si attaglia quasi totalmente alla versione di Giordano 36, al punto da poter attribuire appunto a questa rappresentazione la partitura; un altro, quello fiorentino del 1733, si discosta da tutti gli altri al punto da far fondatamente ritenere di non essere riferibile ad un « Farnace » di Vivaldi.

Sappiamo del resto che il lavoro di Lucchini venne messo in musica più volte, ad esempio da Vinci (1724, Alibert, Roma; 26.12.1725, Pergola, Firenze; 1729, S. Bartolomeo, Napoli), da G.M. Orlandini (1728, Ducale, Milano, con il titolo di *Berenice*)<sup>2</sup> e da G. Porta (1731, Malvezzi, Bologna).

Se infatti gli altri sei libretti, pur nelle inevitabili e scontate varianti, denunciano una sostanziale comunanza di recitativi, arie e impianto drammaturgico, quello di Firenze invece rivela particolarità uniche, soprattutto per quanto riguarda il tipo e la distribuzione delle scene e dei passi musicali. Vero è che pure il libretto di Praga lascia emergere singolari caratteristiche introvabili altrove (a incominciare dall'inserimento della figura buffa di Grillone, servo di Farnace), tuttavia lungo tale libretto è pur sempre ravvisabile lo scheletro originale ed è parimenti agevole stabilire continui riferimenti con le altre versioni. Del resto, anche questo libretto praghese, come gli altri cinque, dichiara esplicitamente che « la musica è del sempre celebre Sig. D. Antonio Vivaldi ». Invece quello fiorentino non fa menzione del compositore, limitandosi a citare gli « inventori » dei balli, degli abiti e delle scene.

Cercheremo ora di additare alcune sostituzioni, soppressioni, aggiunte e spostamenti di arie, vale a dire le più significative peculiarità che rendono tale libretto diverso da tutti gli altri; infatti dei 30 passi musicali previsti, al di là dei recitativi, da questa edizione, solo 1/3 trova alcuni riscontri in altri « Farnaci » vivaldiani.

Prima però dobbiamo ancora notare, da un punto di vista generale, che il nostro libretto è l'unico a destinare la parte del protagonista non ad un tenore (come lo erano Antonio Denzio per il 1730, Antonio Barbieri per il 1731 e Pietro Mauro « detto il Vivaldi » per il 1737) né a donne contralto (come Maria Maddalena Pieri per il 1726 m.v. ed il 1732, a Lucia Lancetti per il 1727), ma ad un contraltista, Giovanni Carestini. E pure contraltisti furono l'Andrea Pacini che interpretò il personaggio eponimo nel *Farnace* di Vinci del 1725 e l'Antonio Bernacchi che prese invece parte alla *Berenice* di Orlandini ed al *Farnace* di Porta.

## Atto primo

La vicenda si apre con un dialogo fra Gilade e Berenice, mentre tutti gli altri libretti esordiscono con un incontro tra Farnace e la moglie Tamiri. Ed anche i lavori di Vinci, Orlandini e Porta seguono la struttura del nostro libretto fiorentino.

*scena 2<sup>a</sup>*: Pompeo canta l'aria *Più contento dal suo monte*, assente in tutti gli altri libretti nonché nelle due partiture, che si limitano al recitativo. Tale aria è invece riscontrabile, con alcune insignificanti mutazioni, nell'*Ipermestra* vivaldiana (I, 12), l'opera del 1727 anch'essa rappresentata alla Pergola. Inoltre anche il *Farnace* di Vinci del 1725 riporta al fondo del libretto *Più contento dal suo monte* in sostituzione dell'aria di Pompeo in I, 2 *Espugna, abbatti, atterra*.

*scena 3<sup>a</sup>*: manca il coro *Dell'Eusino con aura seconda*, presente, sempre a I, 3, nelle due partiture e nei libretti del 1726 m.v., 1727, 1731, 1732 e 1737. Parimenti è omesso da Vinci, Orlandini e Porta.

*ibidem*: troviamo a questo punto l'aria di Berenice *Da quel ferro*, mentre tutti gli altri libretti e le due partiture la inseriscono alla fine del medesimo atto. E sempre a I, 3 la pongono Vinci (1724 e 1725), Orlandini e Porta.

*scena 4<sup>a</sup>*: Farnace canta l'aria *Parli di madre amante*, che non si ritrova nelle partiture e negli altri libretti; è invece presente in Vinci (1724 e 1725, I, 5), in Orlandini (I, 6) ed in Porta (I, 5).

*ibidem*: Tamiri canta l'aria *Vincerà l'aspro mio fato* che non è presente in alcun altro Farnace vivaldiano, ma nella *Semiramide* (II, 10) del 1732: aria interpretata da quella Maria Maddalena Pieri che nella successiva stagione a Firenze avrebbe impersonato Farnace. *Vincerà l'aspro mio fato* è sostituita al fondo da *Ricordati che sei*, aria che è sì presente a I, 1 nelle due partiture e nei libretti del 1726 m.v., 1727, 1731, 1732 e 1737, ma affidata a Farnace.

*scena 7<sup>a</sup>*: Gilade interpreta l'aria *Rivolgi del tuo ciglio*, mentre nelle due partiture e nei libretti del 1726 m.v., 1727, 1731, 1732 e 1737 si ha, sempre a I, 7, *Nell'intimo del petto*.

*ibidem*: Selinda ha l'aria *Quel labbro vezzoso*, mentre tutti gli altri libretti (1730 e 1737: a I, 8; 1726 m.v., 1727, 1731 e 1732: a I, 9) e la partitura Giordano 36 (I, 9) presentano *Al vezzeggiar d'un volto*. *Quel labbro vezzoso* è presente nel Farnace di Vinci del 1725, ma aggiunta al fondo per sostituire l'aria *Un caro e dolce sguardo* (I, 8).

*scena 11<sup>a</sup>*: nel dialogo fra Tamiri e Pompeo il libretto fiorentino non affida l'aria alla donna, così come fanno gli altri libretti e le due partiture, ma a Pompeo: si tratta in particolare dell'aria *S'accenda il ciel tuonante*, che non ha riscontri altrove.

*scena 13<sup>a</sup>*: Aquilio ha l'aria *Bei labbri io penserò*, che è una variante di *Begl'occhi io penserò* presente nei libretti del 1726 m.v. e del 1727. Questa medesima variante è riscontrabile nel Farnace di Vinci del 1724 (I, 14) e del 1725 (I, 14) e nella *Berenice* di Orlandini (I, 16).

*scena 14<sup>a</sup>*: la scena, con l'aria di Selinda *Arderò per te d'amore*, è assente nelle due partiture e negli altri libretti. È invece rinvenibile, ma senz'aria, nel Farnace di Vinci del 1724 (I, 18) e del 1725 (I, 15).

*scena 15<sup>a</sup>*: la scena, con le arie di Gilade *L'augellin posa in quel ramo* e di Berenice *Quando piomba improvvisa saetta*, è assente nelle due partiture e negli altri libretti. Al fondo del libretto l'aria della donna è sostituita con *In sì torbida procella*, rinvenibile altresì nel *Tamerlano* del 1735 (I, 3). Questa scena, ma senza arie, è presente nel Farnace di Vinci del 1724 (I, 19) e del 1725 (I, 16).

## Atto secondo

*scena 3<sup>a</sup>*: Berenice ha l'aria *Folle sei come nocchiero*, assente negli altri libretti e nelle due partiture.

*ibidem*: Gilade canta *Là tra i furori / d'orrido Marte*, assente nelle corrispondenti scene (II, 4) degli altri libretti e delle due partiture, che prevedono per questo personaggio arie diverse.

*scena 8<sup>a</sup>*: Farnace ha l'aria *Il cor che sdegnato*, mentre gli altri libretti e le due partiture presentano arie diverse.

*scena 9<sup>a</sup>*: Pompeo canta l'aria *Bella consolati*, mentre gli altri libretti e le due partiture presentano arie diverse. *Bella consolati* è viceversa riscontrabile nel *Farnace* di Vinci del 1724 (II, 14) e del 1725 (II, 10).

*ibidem*: Berenice canta l'aria *Acceso il mio core*, mentre gli altri libretti e le due partiture presentano arie diverse.

*ibidem*: Aquilio canta *Fino alla goccia estrema*, mentre gli altri libretti e le due partiture presentano arie diverse. In particolare le due partiture (II, 14) e i libretti del 1726 m.v. (II, 14), del 1730 (II, 15) e del 1731 (II, 14) hanno un duetto di Aquilio (nel 1730 Gilade) con Selinda: *Io sento nel petto*.

*scena 11<sup>a</sup>*: il libretto fiorentino anticipa a questo punto l'incontro fra Tamiri e Farnace che in *Giordano* 36 e nei libretti del 1726 m.v., del 1727, del 1731, del 1732 e del 1737 si trova all'inizio del terzo atto. Per di più Farnace intona l'aria *Destrier che all'armi usato* che non ha riscontri negli altri libretti e neanche nelle due partiture. È invece presente nel libretto del *Tamerlano* del 1735 (I, 12), ma assente nella partitura (stesso volume *Giordano* 36) che a questo punto (cc. 198r-201r) presenta un'aria di Geminiano Giacomelli.

## Atto terzo

*scena 1<sup>a</sup>*: Berenice canta l'aria *Quanto mai felici siete* che non ha riscontri nella partitura e negli altri libretti.

*scena 2<sup>a</sup>*: Tamiri possiede l'aria *Sento da un non so che*, assente nella

partitura e negli altri libretti. È invece rinvenibile nel *Farnace* di Vinci del 1729 (III, 4) con alcune inessenziali varianti testuali.

*scena 3<sup>a</sup>*: Gilade canta l'aria *Qual farfalla a due facelle*, assente nella partitura e negli altri libretti. La si ritrova invece, con alcune varianti, nell'*Ipermestra* del 1727 (II, 6), opera che andò anch'essa in scena alla Pergola.

*scena 5<sup>a</sup>*: Pompeo possiede due terzine (*Senza rugiade...* e *Senza cimenti...*, questa seconda virgolata), assenti in Giordano 36 e in tutti gli altri libretti. Questa coppia di terzine è invece presente nel *Farnace* di Vinci del 1725 (III, 6) e del 1729 (III, 8).

*scena 7<sup>a</sup>*: Aquilio possiede, anche se virgolata, l'aria *Rendimi la mia pace*, assente negli altri libretti e nella partitura (che è addirittura priva di questa scena). *Rendimi la mia pace* è invece ritrovabile nel *Farnace* di Vinci del 1724 (III, 10) e del 1725 (III, 8, anche qui virgolata).

*scena 10<sup>a</sup>*: *Farnace* per l'ultimo addio alla moglie canta *Cara, addio, dammi un amplesso*. Questo congedo, e con esso l'aria, sono totalmente assenti nella partitura e negli altri sei libretti. Tale scena è invece riscontrabile, anche se con arie diverse, nel *Farnace* di Vinci del 1724 (III, 13), del 1725 (III, 11), nella *Berenice* di Orlandini (III, 11) e nel *Farnace* di Porta (III, 10).

Se dunque non attribuiamo a Vivaldi la musica di questa rappresentazione fiorentina, quale altro compositore proporre?

Invero il frontespizio del libretto, in particolare nella copia (probabilmente unica) conservata alla Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze (segnatura E VI 3575), reca la dicitura a penna ed in grafia antica *Di Giò. Porta*: ma il lavoro di Porta del 1731 non sembra giustificare questa attribuzione in quanto presenta, rispetto al nostro, non solo molte arie diverse, ma anche due personaggi differenti: Merione, « principe greco, amante di Berenice », al posto di Pompeo, e Arbante, « generale di Merione », al posto di Aquilio; e questo anche se le funzioni dei personaggi rimangono le stesse e la vicenda non muta.

Da ciò si comprende perché il Pavan,<sup>3</sup> recentemente affiancato da R.L. e N.W. Weaver,<sup>4</sup> lascia in sospeso qualunque attribuzione. Ma indubbiamente il compositore che nella nostra breve disamina è stato più sovente citato per le coincidenze tra i suoi libretti ed il nostro è

Vinci; del resto anche il libretto del *Farnace* fiorentino del 1725 non reca alcun nome di compositore, ma l'attribuzione al musicista calabrese è sostanzialmente certa.<sup>5</sup> Si potrebbe anche proporre Orlandini, che nel 1732 era stato confermato come maestro di cappella sia alla corte del Duca di Toscana sia al Duomo di Firenze; tuttavia la sua *Berenice* presenta gli stessi personaggi di Porta ed è quindi più vicina al *Farnace* di quello.

La questione dunque rimane ancora aperta: il libretto fiorentino del 1733 potrebbe anche essere servito ad un « pasticcio » con musiche di vari autori (Vivaldi compreso) e forse l'analisi di quanto ci è pervenuto delle partiture dedicate al *Farnace* da Porta, Orlandini e Vinci potrà arrecare ulteriori chiarimenti.

<sup>1</sup> Si veda al proposito il prezioso catalogo di A.L. BELLINA, B. BRIZI e M.G. PENSA, *I libretti vivaldiani*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 58-65.

<sup>2</sup> Si tenga presente che Orlandini aveva già scritto un altro lavoro intitolato *Berenice*: venne rappresentato per la prima volta a Venezia il Carnevale del 1725 al S. Giovanni Grisostomo; è su testo di B. Pasqualigo e non presenta somiglianze con il nostro. Si veda R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, « Analecta Musicologica », Band 16, 1976, II, p. 195.

<sup>3</sup> G. PAVAN, *Saggio di cronistoria teatrale fiorentina. Serie cronologica delle opere rappresentate al Teatro degli Immobili in via della Pergola nei secoli XVII e XVIII*, Ricordi, Milano, s.d. [1901], p. 7.

<sup>4</sup> R.L. e N.W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, (« Studies in Music Bibliography », 38), Detroit, 1978, p. 269.

<sup>5</sup> U. Sesini (*Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Libreria Romagnoli Dell'Acqua, Bologna, 1943) e U. Morini (*La Reale Accademia degli Immobili e il suo teatro La Pergola*, Simoncini, Pisa, 1926) indicano appunto Vinci. Pavan (*Op. cit.*) propone invece N.A. Porpora, il quale tuttavia non sembra aver scritto alcun *Farnace*.

## “Farnace” (Florence, 1733): a Vivaldi spuriosity?

Vivaldi's *Farnace* (text by A.M. Lucchini) has been preserved in a total of two separate scores (Giordano 36, fols 2r-138v; Giordano 37, fols 58r-159v) and seven presumed libretti: Venice, S. Angelo, early 1727; Venice, S. Angelo, autumn 1727; Prague, Count Sporck, 1730; Pavia, Omodeo, 1731; Mantua, Arciduciale, 1732; Florence, Pergola, 1733; Treviso, Dolfin, 1737. Of these libretti, one – Pavia, 1731 – so closely resembles the version of Giordano 36 as to permit identification of the score with this particular performance. Another – Florence, 1733 – is so obviously removed from the others as to provide reasonable grounds for believing the composer is other than Vivaldi. Unique features of this libretto regard, in particular, the type and distribution of the scenes; of the thirty musical numbers (recitatives aside), moreover, no more than 1/3 have concordances in other of the aforementioned libretti. Yet again, while in other libretti the music is attributed specifically to Vivaldi, the Florentine edition cites only the “inventors” of the ballets, costumes and scenes. Finally, it might be added that the Florentine libretto is alone in assigning the part of the protagonist to a male alto (Giovanni Carestini); in all other editions, the voice in question is a tenor or female contralto.

If Vivaldi is not to be identified as the composer of Florence 1733, with whom can the performance in question be associated? Lucchini's text was, in fact, set by several other musicians, among them Vinci (Rome, Alibert, 1724, with subsequent revivals at Florence and Naples), G.M. Orlandini (Milan, Ducale, 1728, under the title of *Berenice*) and G. Porta (Bologna, Malvezzi, 1731). Though Porta's name appears in a manuscript addition to the title-page of the 1733 libretto (of which a single known copy is held in *I Fc*), comparison of this with the “authentic” libretto of 1731 not only reveals a large number of “substitute” arias but also two changes of character (the plot, however, remains unchanged, as also does the function of the characters concerned). Orlandini had only recently been confirmed in his appointment as *maestro di cappella* at the court of the Grand Duke of Tuscany and the Duomo of Florence; his *Berenice*, however, is marked by identical character variants to Porta 1731. The question of authorship thus remains unresolved. It is, indeed, by no means impossible that the libretto of 1733 represents nothing but a “pastiche” entertainment with music by various composers (Vivaldi included).

(Summary by David Bryant)

Vivaldi und das Horn.  
Mutmassungen über die Genese der Concerti  
RV 538 und RV 539  
Michael Stegemann

Die Verwendung des Horns (« corno da caccia ») als Instrument des Opernorchesters geht in Italien vermutlich bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Eines der frühesten Beispiele dürfte Michelangelo Rossis *Erminia sul Giordano* sein, die ihre Premiere am 2. Februr 1633 am Teatro di Palazzo Barberini zu Rom erlebte;<sup>1</sup> sechs Jahre später läßt sich das Instrument erstmals in Venedig nachweisen – in Pier Francesco Cavallis erster, 1639 am Teatro San Cassiano uraufgeführter Oper *Le Nozze di Teti e di Peleo*.<sup>2</sup> Seither waren die meist paarweise eingesetzten « corni da caccia » – vor allem zur Illustration von Jagdszenen – aus dem Klangfarben-Repertoire des venezianischen Musiktheaters nicht mehr wegzudenken, und es ist also nicht weiter erstaunlich, daß auch Vivaldi in kaum einer seiner Opern auf sie verzichtet hat. Als mögliche Vorbilder seines Gebrauchs der Hörner hat Marc Pincherle<sup>3</sup> auf Carlo Agostino Badias *Diana rap-pacificata con Venere e con Amore* (1700) und Marc'Antonio Zianis *Il Meleagro* (1706) hingewiesen. Während etwa in Deutschland zu dieser Zeit noch nicht immer ausdrücklich zwischen dem Horn und der in Mensur, Mundstück und Technik verwandten Trompete unterschieden wurde – Reinhard Keiser zum Beispiel gibt in der Partitur seiner Oper *Die Edelmüthige Octavia* (Hamburg 1705) die Vorschrift « Tromba o corno » –,<sup>4</sup> findet sich in den Werken Vivaldis keinerlei Hinweis auf eine solche Alternatim-Praxis.

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts löste sich das Horn mehr und mehr aus dem bis dahin verbindlichen Kontext der Jagdmusik, und verstärkt findet es nun auch in anderen Gattungen als der der Oper seinen Platz. So schreibt Johann Mattheson 1713 in seinem *Neu-eröffneten Orchestre*:<sup>5</sup>

Die lieblich pompösen Waldhr. sind bei ietziger Zeit sehr en vogue kommen, sowohl was Kirchen- als Theatral- und Cammer-Music anlanget, weil sie theils nicht so rude von Natur sind als die Trometen, theils auch weil sie mit mehr Facilité können tractiert werden.

Gerade in der Kirchenmusik scheint die Besetzung mit zwei Hörnern weithin gebräuchlich gewesen zu sein; Charles de Brosses etwa berichtet (am 16. Juli 1739) aus Mailand:<sup>6</sup>

Bei der Kirchenmusik werden die Stimmen von der Orgel und von den Hörnern begleitet.

Und noch am 6. August 1770 hörte Charles Burney am Ospedale degli Incurabili ein doppelchöriges Oratorium Baldassare Galuppi (unter Leitung des Komponisten), bei dem jede der beiden Orchestergruppen mit Streichern, einer Orgel und zwei Hörnern besetzt war.<sup>7</sup>

Angesichts dieser mehrfach belegten Instrumentationspraxis ist es freilich erstaunlich, daß Vivaldi während seines Wirkens am Ospedale della Pietà in seinen kirchenmusikalischen Werken offenbar keine « corni da caccia » verwendet hat. Nicht einmal in der so außergewöhnlich farbig besetzten Partitur der *Juditha triumphans* (RV 644) sind Hörner vorgeschrieben; dabei hätte Vivaldi gerade hier kaum darauf verzichtet, alle ihm zu Gebote stehenden Klang-Register einzusetzen – « ad maiorem Serenissimae gloriam ». So stellt sich die Frage, ob es zwischen 1703 und 1740 überhaupt « corni da caccia » an der Pietà gegeben hat. Es ist immerhin merkwürdig, daß Charles de Brosses in seiner (wohl kaum zufälligen)<sup>8</sup> Aufzählung der von den Ospealiere beherrschten Instrumente Violine, Flöte, Orgel, Oboe, Violoncello und Fagott erwähnt,<sup>9</sup> nicht aber das Horn. Und erst im Dezember 1747 – mehr als sechs Jahre nach Vivaldis Tod – findet sich in den Verwaltungsakten der « Ospitali e luoghi pii » der Nachweis für die Bestallung Francesco Lanaris als erstem « maestro di corno da caccia » an der Pietà.<sup>10</sup> Möglich wäre allenfalls, daß Trompete spielende Ospealiere (wie jene namentlich bekannte « Cattarina dal Cornetto »)<sup>11</sup> gelegentlich auch als Hornistinnen eingesetzt wurden.

Andrerseits gibt es – abgesehen von den Opern – eine ganze Reihe von Instrumental- und Vokalwerken Antonio Vivaldis, in denen zwei « corni da caccia » vorgeschrieben sind:

- RV 97 (Concerto F-Dur für Viola d'amore, 2 Hörner, 2 Oboen, Fagott und Basso continuo)
- RV 135 (Sinfonia F-Dur)
- RV 140 (Concerto/Sinfonia F-Dur)
- RV 538 (Concerto F-Dur für 2 Hörner)
- RV 539 (Concerto F-Dur für 2 Hörner)
- RV 562 (Concerto D-Dur für Violine, 2 Oboen und 2 Hörner)
- RV 562a (Concerto D-Dur für Violine, 2 Oboen, 2 Hörner und Pauken)
- RV 568 (Concerto F-Dur für Violine, 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott)
- RV 569 (Concerto F-Dur für Violine, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott und Violoncello)

- RV 571 (Concerto F-Dur für Violine, 2 Oboen, 2 Hörner, Violoncello und Fagott)
- RV 573 (Concerto F-Dur für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte)
- RV 574 (Concerto F-Dur für Violine, 2 « Trombon da Caccia », 2 Oboen und Fagott)
- RV 686 (*Qual in pioggia dorata* für Alt, 2 Hörner, Violinen I und II, Viola und Basso continuo)
- RV 688 (*Serenata a tre*).<sup>12</sup>

Wenn man nun davon ausgeht, daß Vivaldi am Ospedale della Pietà keine « corni da caccia » zur Verfügung standen, so müssen diese Werke in einen anderen biographischen Kontext gehören. Stilkritische Untersuchungen und die Quellenlage lassen dabei die folgenden Einordnungen zu:

Die Sinfonien RV 135 und 140 sind ab origine in reiner Streicherbesetzung überliefert; die Bläserstimmen (2 Hörner, 2 Oboen und Fagott) wurden erst nachträglich – wohl für eine Dresdner Aufführung – von Georg Pisendel hinzugefügt.<sup>13</sup> Aus der Dresdner Vivaldi-Sammlung stammen auch die vier annähernd gleich besetzten Concerti RV 562, 568, 569 und 571, die von Pisendel zum Teil kopiert (RV 562), zum Teil bearbeitet worden sind (RV 568, 569 und 571);<sup>14</sup> die Bläserstimmen stammen hier allerdings von Vivaldi selbst. Auch wenn eines dieser Concerti (RV 569) ebenfalls im Bestand der Turiner Giordano-Sammlung zu finden ist,<sup>15</sup> scheinen sie doch alle vier mehr oder weniger « expresse » für die Dresdner Hofkapelle komponiert worden zu sein, und zwar vermutlich 1716/1717: zwischen Pisendels Aufenthalt in Venedig und Vivaldis Abreise nach Mantua.<sup>16</sup> Rudolf Eller<sup>17</sup> hat wohl nicht unrecht, einen Einfluß der Concerti RV 568, 569 und 571 auf Bachs *Brandenburgische Konzerte* zu mutmaßen. Die Umarbeitung des Concertos RV 562 zu RV 562a hat Vivaldi gleichfalls nicht für die Pietà vorgenommen, sondern für sein Amsterdamer Festkonzert zur Hundertjahrfeier des Schouwburg-Theaters am 7. Januar 1738.<sup>18</sup>

Einige Fragen wirft das Concerto RV 574 auf: sind es tatsächlich (« Jagd- ) Posaunen », die Vivaldi hier verlangt? Vom Ambitus und von der Substanz der beiden Partien her könnte es sich bei den « Trombon da Caccia » durchaus auch um « corni da caccia » handeln.<sup>19</sup> Auch wenn Jean-Pierre Demoulin in seinem wertvollen Versuch einer Chronologie der Werke Vivaldis<sup>20</sup> dieses Concerto der Mantuaner Periode 1718-1720 zuordnet, scheint es der Besetzung nach eher in die Nähe der Concerti RV 562, 568, 569 und 571 zu gehören; möglicherweise hat Pincherle dann mit seiner Deutung recht, daß sich hinter dem Kryptogramm « p. S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.S.M.B. »<sup>21</sup>

die Scherz-Widmung « per Sua Altezza Serenissima il Signor Pisendel Giorgio... » verbirgt.<sup>22</sup> Sicher aber ist auch dieses Werk nicht für die Ospeliere der Pietà komponiert worden.

Das viersätzigte Concerto da camera RV 97 wiederum scheint aufgrund seiner Form und seiner kleinen Besetzung jenen Werken nahezustehen, die Vivaldi als Kapellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt an dessen Hof zu Mantua verfaßte; für diese Zuordnung hat sich auch Demoulin entschieden.<sup>23</sup> In dieselbe Periode gehören ohne jeden Zweifel auch die Solokantate *Qual in pioggia dorata* RV 686, die ausdrücklich « In Lode di S.A.S. il S<sup>r</sup> Prencepe Filippo d'Armistath Govern<sup>e</sup> di Man<sup>a</sup> etc. »<sup>24</sup> geschrieben wurde, und die « Pour Monsieur le Mar. du Toureil »<sup>25</sup> komponierte *Serenata a tre* RV 688. Das (verschollene) Concerto RV 573 schließlich dürfte desgleichen für die Kapelle des Landgrafen Philipp entstanden sein; der einzige Nachweis seiner Existenz ist jedenfalls ein Incipit in der Kartei der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.<sup>26</sup>

Während die « corni da caccia » in all diesen Werken als Concertino- oder sogar nur als Tutti-Instrumente eingesetzt werden, stehen sie in den beiden Concerti RV 538 und 539 als echte Soli im Vordergrund des musikalischen Geschehens und haben zum Teil recht virtuose Aufgaben zu erfüllen. Beide Werke sind als Kopie mit autographen Eintragungen (RV 538), beziehungsweise als Autograph (RV 539) in der Turiner Giordano-Sammlung überliefert, ohne daß es einen verbindlichen Hinweis darauf gäbe, wann und für wen Vivaldi sie komponiert hat.<sup>27</sup> Roger-Claude Travers hat zwar vermutet, sie seien für das Ospedale della Pietà entstanden,<sup>28</sup> aufgrund der oben angeführten Indizien scheint diese Zuordnung allerdings fraglich zu sein. Geht man weiter davon aus, daß Vivaldi den spieltechnischen Anspruch seiner Concerti dem Können des (oder der) Interpreten anpaßte, für den (oder für die) sie komponiert wurden – man denke einerseits an die recht einfachen Soli der « Wiesentheid »-Cellokonzerte,<sup>29</sup> andererseits an die Virtuosität der für Antonio Besozzi geschriebenen Oboenwerke –,<sup>30</sup> so waren die Concerti RV 538 und 539 wohl weder für die Hornisten der Dresdner Hofkapelle gedacht, noch für die des Landgrafen Philipp: die Anforderungen, die sie an die Solisten stellen, sind ungleich höher als die aller anderen « corni da caccia »-Partien.<sup>31</sup> Wo aber sonst standen Vivaldi zwei Hornisten zu Gebote, die dem Anspruch diese beiden Concerti gewachsen gewesen wären?

Im zweiten Jahrgang (1784) von Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* findet sich eine längere Notiz, die vielleicht eine Antwort auf diese Frage zu geben vermag:<sup>32</sup>

Beytrag zur Geschichte des Waldhorns, aus einem Briefe aus L\*\* im März 1784. Im zweyten Theile der: *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiae & Moraviae, una cum brevi vitæ operumque ipsorum enarratione*, im Leben des Grafen von Sporck, davon sich ein Auszug im Hannöv. Magazin findet, treffe ich eine Notiz an, die vielleicht hier nicht am unrechten Ort stehet.

« Der sehr edle und vortrefliche Graf Franz Anton, aus dem Niedersächsischen Geschlechte von Spörken, aber in Böhmen begütert, war in Verfolg seiner Reisen, 1680 zu Paris. Hier war erst kurz zuvor das Waldhorn erfunden, und Graf Sporck, der, als ein Herr von vielen eignen Kenntnissen und großem edlern Geiste, alles was zu Kunst und Wissenschaften gehört, und jede Erweiterung derselben leidenschaftlich liebte, und beschützte, fand so viel Wohlgefallen an dieser Erfindung, daß er 2 seiner Böhmschen Bedienten auf dem neuen Instrumente lernen ließ. Nach der Zuhausekunft des Grafen, wurden diese beyden Leute die Väter des Waldhorns in ihrem Vaterlande, wo man seitdem sich so darauf befließ, daß bekanntlich schon lange und noch jetzt, selbst nach Paris, Böhmen verschrieben werden, wenn man gute Hornisten haben will. Der Liebe der Böhmen, und besonders des Grafen Sporck zum Waldhorne hat sogar der St. Hubertus = Jagdorden, von welchem bekanntlich viele gekrönte Häupter Mitglieder gewesen sind, seine Entstehung und Wapenzeichen, in goldnes Waldhorn, zu verdanken. »<sup>33</sup>

Die bereits von Ernst Ludwig Gerber gewürdigte<sup>34</sup> Bedeutung des Grafen Sporck für die Verbreitung des Horns ist zwar nie verkannt worden,<sup>35</sup> doch hat man ihn bisher offenbar nicht in Zusammenhang mit den beiden Concerti RV 538 und 539 von Vivaldi gebracht. Nach dem heutigen Stand der Forschung scheint es indes sehr wahrscheinlich zu sein, daß beide Werke für das Orchester des Grafen Sporck, genauer gesagt für « 2 seiner Böhmschen Bedienten » geschrieben wurden, und zwar wohl während Vivaldis mutmaßlichem Aufenthalt in Prag 1730/1731.<sup>36</sup>

Seit wenigstens 1725 stand Vivaldi in Verbindung zu Graf Sporck, auf dessen Theater schon in der Karnevalssaison 1726 *La tirannia castigata* (RV Anh. 55, mit den Arien von Vivaldi) aufgeführt worden war,<sup>37</sup> allein zwischen dem Frühjahr 1730 und der Karnevalssaison 1732 gingen dann auf dieser Bühne fünf weitere Opern Vivaldis in Szene.<sup>38</sup> Hinsichtlich der beiden fraglichen Concerti verdient die erste dieser fünf « Sporckschen » Opern – *Il Farnace* (RV 711) – besonderes Interesse: gleich in zwei Arien – *Alle minaccie di fiero belva* (II. 2) und *Nell'intimo del petto* (I. 7) –<sup>39</sup> verlangt Vivaldi « corni da caccia ». In der zuletzt genannten Arie scheinen die langen, zum Teil über zwölf Takte ausgehaltenen Liegetöne der Horn-Partie zwar nur für ein Instrument gedacht zu sein, doch in Vivaldis handschriftlicher Partitur von 1738 findet sich der folgende, möglicherweise nachträglich hinzugefügte Hinweis zur Aufführungspraxis:<sup>40</sup>

Questo pedale del Corno non deue mai mancare; per tanto deuono suonare due Corni unisoni e sempre piano affine uno lascia prendere fiato all'altro.

*Farnace* war bereits in der Karnevalssaison 1726 am Teatro Sant'Angelo aufgeführt worden – hat Vivaldi die Hornpartie, die sich entgegen seinem Usus in der Partitur zwischen Viola- und Vokaltimme findet,<sup>41</sup> « nachkomponiert »? Handelt es sich bei dieser Arie, wie Peter Ryom vermutet,<sup>42</sup> um das Kontrafakt eines fremden Werkes? Möglich ist immerhin auch eine andere Deutung: für die Aufführung des *Farnace* am Theater des Grafen Sporck hat Vivaldi seine Partitur von 1726 höchstwahrscheinlich einer Revision unterzogen und sie den Prager Gegebenheiten angepaßt. Man weiß, wie großen Wert er darauf legte, die Probenarbeiten und möglichst auch die Premieren seiner Opern persönlich zu überwachen;<sup>43</sup> er wird sich also bemüht haben, auch für die Prager Inszenierung des *Farnace* « vor Ort » zu sein.<sup>44</sup> Ist erst hier die *Nell'intimo del petto* – Arie um die « corno da caccia »-Partie erweitert worden, « expresse » für die beiden offenbar hervorragenden Hornisten Sporcks? (So jedenfalls ließe sich der merkwürdige Umstand erklären, daß Vivaldi in dieser c-moll-Arie Naturhörner verwendet, deren Tonvorrat nicht mit der Grundtonart übereinstimmt.)<sup>45</sup> Nimmt man dagegen an, daß die « corni da caccia » in dieser Arie bereits 1726 vorgeschrieben waren, so ist es dennoch wahrscheinlich, daß sich der oben zitierte Vermerk in der Partitur von 1738 (der wohl für die geplante Aufführung des *Farnace* in Ferrara gedacht war)<sup>46</sup> erst aus Vivaldis Prager Erfahrung ergeben hat. Und wenn die Hornisten des Grafen Sporck tatsächlich so exzellent waren, wie es allen Zeugnissen nach den Anschein hat, dann werden ihnen auch die außergewöhnlich hohen Spitzentöne des Concertos RV 538 (ohne Oktavtransposition)<sup>47</sup> möglich gewesen sein.

Es ist natürlich vorerst nur eine Vermutung, daß Vivaldi seine beiden Concerti für zwei « corni da caccia » für die Hornisten des Grafen Sporck geschrieben habe – eine Vermutung aber, die durch zahlreiche Indizien gestützt wird. Es muß weiteren Forschungen vorbehalten sein, sie zu verifizieren.

<sup>1</sup> Vgl. OSCAR MISCHIATI, *Michelangelo Rossi*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 11, Kassel, 1963, Sp. 942; REGINALD MORLEY-PEGGE, *Horn*, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 2, London, 1984, S. 238.

<sup>2</sup> Vgl. ANNA-AMALIE ABERT, *Francesco Cavalli*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Kassel, 1952, Sp. 927; REGINALD MORLEY-PEGGE, a.a.O.

<sup>3</sup> MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* 1, Paris, 1948, S. 95.

<sup>4</sup> GEORG KARSTÄDT, *Horninstrumente*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6, Kassel, 1957, Sp. 746.

<sup>5</sup> Zit. nach GEORG KARSTÄDT, a.a.O.

<sup>6</sup> CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, zit. nach MARC PINCHERLE, a.a.O.

<sup>7</sup> CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1773, S. 155; CHARLES BURNEY, *Music, Men and Manners in France and Italy 1770*, Reprint, London, 1969, S. 75.

<sup>8</sup> Vgl. MICHAEL STEGEMANN, *Vivaldi*, Reinbek, 1985, S. 107.

<sup>9</sup> CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, Neuausgabe, Paris, 1931, S. 238.

<sup>10</sup> GASTONE VIO, *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle « Figlie del coro »*, in *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, 1980, S. 109 (A.S.V., *Osp.*, B. 693; *Not. S.*, c. 154v).

<sup>11</sup> Vgl. u. a. PETER RYOM, *Les Manuscrits de Vivaldi*, Kopenhagen, 1977, S. 34.

<sup>12</sup> PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (Kleine Ausgabe)*, Leipzig, 1974.

<sup>13</sup> Vgl. PETER RYOM, *Verzeichnis, cit.*, S. 163; KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig, 1971, S. 145 f.

<sup>14</sup> KARL HELLER, *op. cit.*, S. 116 f. (RV 562), S. 78 f. (RV 568), S. 115 f. (RV 569) und S. 80 f. (RV 571).

<sup>15</sup> Giordano XXXI, fol. 104-133.

<sup>16</sup> Vgl. JEAN-PIERRE DEMOULIN, *A propos de la chronologie des œuvres de Vivaldi*, in *Vivaldi Veneziano, cit.*, S. 33.

<sup>17</sup> RUDOLF ELLER, *Vivaldi, Dresden, Bach*, in *Antonio Vivaldi - da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, 1978, S. 76 f.

<sup>18</sup> Vgl. u. a. PETER RYOM, *Verzeichnis, cit.*, S. 102; MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi*, dt. Stuttgart, 1985, S. 115.

<sup>19</sup> Vgl. WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi*, Wiesbaden, 1965, S. 174.

<sup>20</sup> JEAN-PIERRE DEMOULIN, *op. cit.*, S. 34.

<sup>21</sup> Vgl. PETER RYOM, *Verzeichnis, cit.*, S. 168.

<sup>22</sup> Vgl. WALTER KOLNEDER, a.a.O.

<sup>23</sup> JEAN-PIERRE DEMOULIN, a.a.O.

<sup>24</sup> Vgl. PETER RYOM, *Verzeichnis, cit.*, S. 170.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Vgl. PETER RYOM, *Verzeichnis, cit.*, S. 103.

<sup>27</sup> Giordano XXXI, fol. 164-175 (RV 538) und fol. 176-189 (RV 539); vgl. PETER RYOM, *Les Manuscrits, cit.*, S. 154.

<sup>28</sup> Plattentext zu Erato ZL 30881 DX.

<sup>29</sup> Vgl. WALTER KOLNEDER, *op. cit.*, S. 159.

<sup>30</sup> RV 53 und 455; vgl. u. a. MICHAEL STEGEMANN, *op. cit.*, S. 108 f.

<sup>31</sup> Vgl. WALTER KOLNEDER, *op. cit.*, S. 173 f.

<sup>32</sup> CARL FRIEDRICH CRAMER, *Magazin der Musik (Zweyter Jahrgang 1784)*, Hamburg, 1784, S. 8 f.

<sup>33</sup> Für seine wertvolle Hilfe bei der Sichtung dieser Quelle danke ich Oskar Prinz zu Bentheim.

<sup>34</sup> ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1792; vgl. REGINALD MORLEY-PEGGE, *op. cit.*, S. 240.

<sup>35</sup> Vgl. REGINALD MORLEY-PEGGE, a.a.O.; GEORGE KARSTÄDT, a.a.O.

<sup>36</sup> Vgl. MICHAEL TALBOT, *op. cit.*, S. 102; MICHAEL STEGEMANN, *op. cit.*, S. 93 ff.

<sup>37</sup> Vgl. TOMISLAV VOLEK/MARIE SKALICKA, *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, in *Acta Musicologica*, 1967, S. 64 ff.; ELVIRA GARBERO, *Drammaturgia vivaldiana: Regesto*, in *Antonio Vivaldi - Da Venezia, cit.*, S. 131 f.

<sup>38</sup> Vgl. TOMISLAV VOLEK/MARIE SKALICKA, *op. cit.*, S. 67.

<sup>39</sup> Vgl. PETER RYOM, *Les Manuscrits, cit.*, S. 184 f.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> So schreibt Vivaldi am 16. November 1737 an den Marchese Bentivoglio: « Far l'opera senza di me non posso »; vgl. *Antonio Vivaldi - Da Venezia, cit.*, S. 97.

<sup>44</sup> Aufgrund des aktuellen Stands der Vivaldi-Forschung ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären, ob der *Farnace* in Prag tatsächlich in Anwesenheit des Komponisten geprobt und aufgeführt wurde. Zu der Problematik der biographischen Überlieferung des fraglichen Zeitraums vgl. u. a. MICHAEL STEGEMANN, *op. cit.*, S. 93 ff.; MICHAEL TALBOT, *op. cit.*, S. 102 f.

<sup>45</sup> Vgl. MICHAEL TALBOT, *op. cit.*, S. 23 f.

<sup>46</sup> Zur Geschichte der *Farnace*-Aufführung in Ferrara vgl. u. a. LINO MORETTI, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario*, in *Antonio Vivaldi - Da Venezia, cit.*, S. 26 ff.

<sup>47</sup> Vgl. WALTER KOLNEDER, *op. cit.*, S. 173 f.; MICHAEL TALBOT, *op. cit.*, S. 230 ff.

## Vivaldi e il corno.

### Ipotesi sulla genesi dei concerti RV 538 e RV 539

La presenza in Italia dei « corni da caccia », quali strumenti dell'orchestra nell'opera teatrale, si riscontra sin dalla prima metà del XVII secolo. Per parte sua Vivaldi solo eccezionalmente ha rinunciato all'impiego di essi nelle sue opere teatrali, mentre risulta sorprendente il fatto che egli non faccia uso dei « corni da caccia » nelle composizioni di musica sacra, ivi compresa la *Juditha triumphans* RV 644, peraltro dalla strumentazione così ricca dal punto di vista timbrico. Se si considera che questo strumento non era usato nell'orchestra dell'Ospedale della Pietà quando Vivaldi vi insegnava, ne deriva che le 14 composizioni di Vivaldi (escluse le opere) in cui vi sono parti per « corni da caccia » sono state scritte per un'altra orchestra.

Secondo le conoscenze attuali sembrano probabili le seguenti attribuzioni:

– le parti per fiati nelle sinfonie RV 135 e 140 furono aggiunte successivamente da Pisendel (senza dubbio per esecuzioni fatte a Dresda). I concerti RV 562, 568, 569 e 571 furono essi pure verosimilmente composti per Dresda, e ciò negli anni 1716-1717. Lo stesso vale per il concerto RV 574, di cui le parti di *Trombon da caccia* sono presumibilmente parti di « corni da caccia », e che presenta caratteri simili alle quattro composizioni sopraelencate;

– Vivaldi ha proceduto al rimaneggiamento del concerto RV 562 (RV 562a) per la solenne manifestazione concertistica di Amsterdam del 7 gennaio 1738;

– il concerto da camera RV 97, la cantata *Qual in pioggia dorata* RV 686 e la *Serenata a tre* RV 688 appartengono all'epoca in cui Vivaldi era Maestro di cappella del Langravio Filippo d'Assia-Darmstadt alla corte di Mantova. La stessa cosa vale certamente per il concerto RV 573 (considerato perduto);

– mentre nelle composizioni sopraelencate i « corni da caccia » sono usati quali strumenti di concertino o di ripieno, nei due concerti RV 538 e 539 essi svolgono il ruolo di strumenti solisti. Ciò fa supporre che i concerti furono composti per un'orchestra che disponeva di due solisti di prima grandezza. A questo proposito può essere utile un'indicazione che si trova nella rivista *Magazin der Musik* (*Zweyter Jahrgang 1784*) di Carl Friedrich Cramer. Vi si fa menzione infatti dell'importante ruolo sostenuto da Franz Anton conte di Sporck, a partire dal 1680, per quanto riguarda la diffusione del corno in Eu-

ropa, e del fatto che lo stesso conte di Sporck fece istruire due dei suoi domestici che divennero due eccellenti suonatori di corno.

Se Vivaldi fu effettivamente a Praga – come si può supporre – nel 1730-1731 e venne a trovarsi in stretta relazione con l'orchestra di Sporck, sembra probabile che egli abbia composto i due concerti in questione per i due celebri suonatori di corno di quell'orchestra. Ed infine, le parti importanti per corno nell'opera *Il Farnace* RV 711, che fu rappresentata nel teatro del conte di Sporck, non farebbero che confermare questa tesi.

(Traduzione di Antonio Fanna)

## La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà

Gastone Vio

Chi voglia appagare la propria curiosità di sapere come si presentasse nei tempi antichi una particolare zona di Venezia, non ha che da porre l'occhio sulla non mai a sufficienza ammirata vecchia pianta di Venezia del De Barbari<sup>1</sup> e godersi l'antica visione. Non così però avviene per chi voglia vedere dove e come fosse l'antica chiesa della Pietà: evidentemente, alla fine del 1400, essa non era stata ancora edificata tra la calle della Pietà, ben visibile nella pianta del De Barbari, ed il vicino ponte del Sepolcro (verso Est), che prendeva il nome dal preesistente monastero sito immediatamente dopo il ponte stesso.

Non è improbabile che per le pratiche religiose delle pie donne che si occupavano dell'assistenza all'infanzia abbandonata e degli ospiti cresciuti in età, si sia pensato, inizialmente, ad una semplice cappella interna, che occupava forse un'area immediatamente retrostante all'attuale albergo Metropole, con la porta sulla calle della Pietà e l'altare nella direzione Est. Ma siccome l'Ospedale viveva esclusivamente grazie alle offerte della popolazione, si rese successivamente necessario che la chiesa prospettasse sulla Riva degli Schiavoni, luogo di maggior traffico che non l'angusta calle. Determinare quando questo sia avvenuto è piuttosto difficile; si resta nel campo delle pure supposizioni, ma ciò avvenne certamente in data ben posteriore a quella della pianta del De Barbari.

Per trovare qualche traccia visiva della vecchia chiesa della Pietà dobbiamo ricorrere all'incisione di A. Porzio e A. della Via, pubblicata nel 1686. Crediamo che questi autori non avessero intendimenti strettamente topografici: i loro disegni erano destinati più alla illustrazione dei « Giochi festivi e militari »<sup>2</sup> che a tracciare gli esatti profili degli edifici che si vedono sullo sfondo.

Quando nel secolo scorso A. Quadri ebbe la felice idea di tracciare il profilo degli edifici che costeggiano il Canal Grande e la Riva degli Schiavoni,<sup>3</sup> pare abbia riprodotto l'antico disegno. Bisogna però aggiungere che da parecchi decenni la vecchia chiesa era stata totalmente incorporata nell'Ospedale (la sostituiva ora la nuova chiesa, che è l'attuale) e ristrutturata nel suo interno, secondo le sue nuove funzioni. Le inevitabili trasformazioni non furono, a quanto sembra, del tutto radicali, se nella pianta dei Combatti<sup>4</sup> sembra si possa leggere ancora, nel suo insieme, tutta l'area della vecchia chiesa.

In un notissimo dipinto di Francesco Guardi (*La partenza del Bucintoro*, Parigi, Louvre; vedi particolare a fig. 1) sono ben indivi-

duabili, quasi in una fotografia a colori ante litteram, sia la nuova chiesa della Pietà che la vecchia.<sup>5</sup> La nuova, naturalmente, si presenta con la facciata incompiuta; la chiesa vecchia, sulla destra, sull'orlo estremo del dipinto, è ben individuabile, assai povera nelle sue linee architettoniche, ma con una certa dignità, non così goffa quindi come appare nelle incisioni appena citate.

Il dipinto del Guardi merita attenzione, perché ci dà l'idea dell'altezza del vecchio edificio: il culmine del tetto sorpassava di poco l'altezza della grondaia della nuova chiesa. I muri perimetrali avevano la stessa altezza dell'attuale albergo Metropole.<sup>6</sup>

È possibile ancor oggi rilevare la profondità del vano della vecchia chiesa seguendo il tracciato della Calle della Pietà e facendo attenzione alla piccola rientranza del muro esterno, una ventina di metri oltre l'imboccatura della calle. Lì cominciava il presbiterio, l'area cioè nella quale si trovava l'altar maggiore.

Abbiamo la possibilità di verificare quanto si è detto (che cioè la vecchia chiesa della Pietà si trovava sul lato destro della calle) esaminando la pianta di Venezia delineata dall'Ughi nel 1729.<sup>7</sup>

A chi volesse farsi una idea più chiara circa la superficie ed il volume della vecchia chiesa, potremmo indicare la chiesa di san Basso (prospiciente la piazzetta dei Leoni, presso la basilica di S. Marco) che è rimasta tuttora intatta nelle sue strutture interne e che viene usata ai nostri giorni come sala per convegni e manifestazioni culturali.<sup>8</sup>

La vecchia chiesa della Pietà, rispetto alle chiese degli altri ospedali di Venezia, era indubbiamente la più povera quanto ad abbellimenti artistici: sui cinque altari che si trovavano in essa, e così pure alle pareti, non vi erano dipinti di grande spicco.

Con tutta probabilità i quattro altari addossati alle pareti laterali erano di legno « dipinto finto marmo », come era largamente in uso a quei tempi.

È noto che passarono parecchi anni prima che il progetto della nuova chiesa dell'Ospedale della Pietà venisse realizzato concretamente. In quel lasso di tempo furono trattati e risolti dai Governatori dell'Ospedale vari problemi inerenti alla attuazione del progetto prescelto, e tra questi quello di far occupare alla nuova costruzione un'area tale che la chiesa avesse a presentarsi come l'edificio più importante di quel tratto della Riva degli Schiavoni. Quand'anche fosse stato ritenuto fin da allora che il progetto del Massari non si sarebbe attuato intieramente, c'era una questione da risolvere: l'allargamento della fondamenta su cui avrebbe prospettato la futura nuova chiesa. Di questo problema vennero investiti i Savi ed Esecutori alle Acque,<sup>9</sup> negli atti della qual Magistratura si trova, datata 27 dicembre 1740, una relazio-

ne scritta firmata da Bernardino Zendrini e da Giovanni Filippini. La relazione è accompagnata da una mappa nella quale è riscontrabile come la vecchia fondamenta fosse alquanto « curva all'indietro », come si legge nell'elaborato (vedi fig. 2). I tecnici consultati erano del parere che il progettato allargamento della fondamenta non sarebbe stato causa di danni. Nel caso si fosse realizzato il progetto minimo, essi suggerivano la curvatura dei due lati estremi della nuova fondamenta, e ciò per dare maggiore spinta alle acque che a seconda del corso della marea entrano od escono da due rii laterali. Nell'attuazione del progetto massimo, cioè di un maggior allargamento della nuova fondamenta, non era ritenuto necessario l'accorgimento della curvatura delle due estremità.<sup>10</sup>

Riteniamo importante la riproduzione di questa mappa perché vi si possono ricavare le seguenti utili annotazioni.

La vecchia chiesa si sviluppava in profondità tanto quanto la nuova, « ... comprese le muraglie... », si sarebbe sviluppata in larghezza.<sup>11</sup> La vecchia calle che fiancheggiava la chiesa avrebbe acquistato maggiore larghezza (quasi il doppio).<sup>12</sup>

Nel mappale si è tenuto conto solo del « vano chiesa » per quanto si riferisce alla vecchia chiesa della Pietà, non del presbiterio che era sul fondo e la cui larghezza era leggermente inferiore a quella della chiesa. Non c'è traccia del corridoio sopraelevato che congiungeva il vecchio edificio dell'Ospedale con quelli di nuova acquisizione. Agli estensori della relazione questi particolari non interessavano, perché al di fuori dei quesiti sui quali veniva richiesto il loro parere tecnico. Per quanto ne sappiamo è questo, se non l'unico, uno dei pochi documenti grafici nei quali compaia la vecchia chiesa dell'Ospedale, che seppur piccola (circa venti metri di profondità, una diecina di larghezza, altrettanti, o poco più, di altezza) poteva accogliere un discreto numero di fedeli, tanto più se consideriamo che il vano chiesa era del tutto sgombro da panche o inginocchiatoi. Le pareti laterali, e anche quella d'ingresso, là dove non vi erano gli altari, erano rivestite (fino a circa due metri di altezza) in legno, sul quale era fissato un lungo sedile per la comodità dei fedeli.<sup>13</sup> Tra le chiese dei quattro ospedali veneziani, questa della Pietà era senza dubbio la più piccola e tale rimase finché non venne realizzato il progetto del Massari.

Nelle quartine satiriche anonime, pubblicate da Francesco Degradà nel 1965, troviamo una vivace descrizione sia delle ragazze del coro, cantanti o strumentiste che fossero, sia della folla che si assiepava in chiesa per godere delle loro esecuzioni, le une colte nella loro valentia o caratteristiche personali, l'altra in tipici atteggiamenti propri di chi sta per gustare profondamente le melodie proposte.<sup>14</sup>

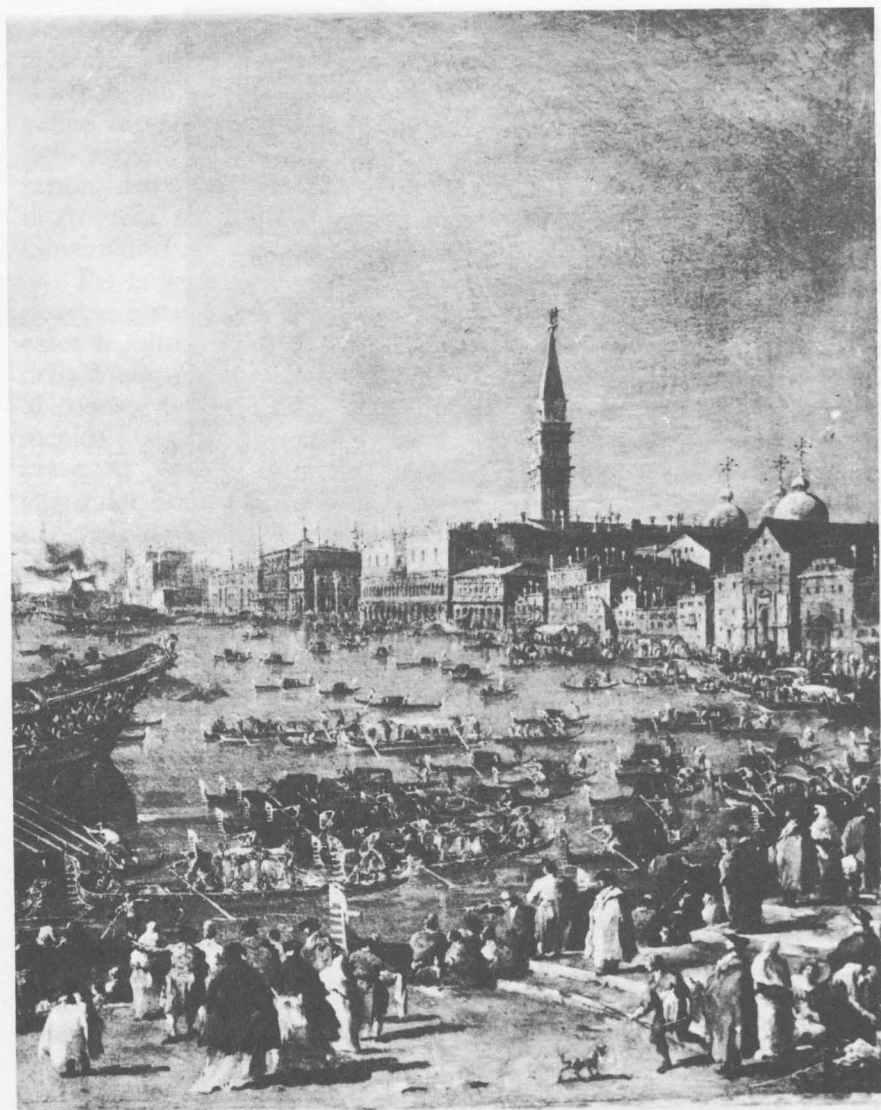


Fig. 1

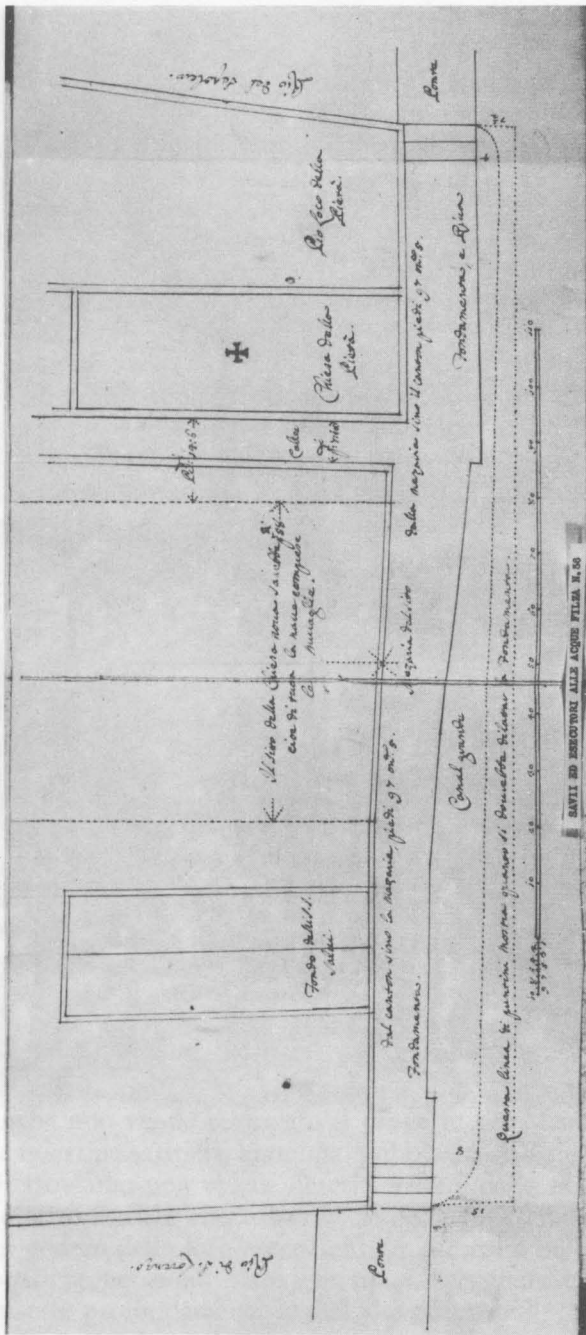


Fig. 2 (Per gentile concessione dell'Archivio di Stato di Venezia).

Nell'ultimo decennio del XVII secolo vennero eseguiti nella vecchia chiesa della Pietà lavori di una certa consistenza: l'area del presbiterio, con l'arretramento della parete di fondo, venne ingrandita e venne costruito un nuovo altare tutto di marmo.<sup>15</sup> Questi lavori vennero eseguiti per apprestare una degna sepoltura ad un insigne benefattore dell'Ospedale della Pietà, Giusto Vaneyche, nobile originario di Anversa, che da decenni operava a Venezia e che era stato uno dei Governatori dello stesso Ospedale.

Per la verità il Vaneyche, nel suo testamento,<sup>16</sup> non stabiliva dove dovesse essere tumulato il suo cadavere ma solamente che desiderava esser sepolto o nella sua parrocchia, ai santi Apostoli, o nella chiesa della Pietà; non sappiamo dire perché la scelta sia caduta sulla Pietà. Si conosce invece il nome del progettista dei lavori: l'architetto Domenico Margutti che era stato discepolo di Baldassare Longhena. L'impresa che li eseguì fu quella di Baldissera Garzotti, che era stato designato dal Longhena come suo erede universale. Le sculture vennero realizzate da Enrico Merengo (o Mayringo, come troviamo scritto nei pagamenti).<sup>17</sup>

Non è improbabile che la parete di fondo del presbiterio terminasse con una piccola abside, nel cui vano può aver trovato posto il nuovo altare.

Questi nuovi lavori finirono per interessare anche il Coro propriamente detto della Pietà, il luogo cioè che veniva occupato dalle cantore e dalle strumentiste dell'Ospedale in occasione delle esecuzioni musicali e che si trovava al di sopra dell'altare maggiore (così com'è anche ai nostri giorni il Coro nella chiesa dell'Ospedaletto); ma non si hanno notizie esatte e particolareggiate dei lavori attinenti al coro propriamente detto.

L'area dell'Ospedale, con l'acquisizione in affitto dei fabbricati al di là della calle (verso Ovest), andò ampliandosi, e si impose la costruzione di un passaggio di raccordo tra il vecchio e quello che – almeno per l'acquisizione in uso – si potrebbe chiamare il nuovo Ospedale. Il 14 luglio 1719 venne decisa la costruzione di un « passalizio » che attraversava la calle all'altezza del secondo piano dei fabbricati.<sup>18</sup>

Qualche anno più tardi, e precisamente il 4 giugno 1723, venne avanzata la richiesta di costruire, lateralmente al coro esistente, due coretti, per dare posto a tutte le componenti dell'ormai famoso complesso musicale. La proposta, messa ai voti, non venne accolta. Il 2 luglio successivo venne ripresentata la richiesta che ottenne questa volta il voto favorevole. Il 6 agosto vennero votati ed accettati i progetti esecutivi.<sup>19</sup> E vogliamo qui sottolineare un fatto che non è puramente casuale: nello stesso giorno in cui venne approvata la costru-

zione dei due coretti laterali, i Governatori dell'Ospedale decisero anche di dare incarico a Vivaldi che producesse per l'Ospedale due concerti al mese « ... per conservar... il Choro nel credito sin hora riportato... ».<sup>20</sup>

In una relazione dei Deputati alla Chiesa e al Coro, senza alcuna datazione, ma chiaramente successiva all'esecuzione dei lavori appena accennati, si legge che i due nuovi coretti laterali devono essere completati ponendo in opera, anziché delle « gelosie » di legno, una « gradda di ferro doratta » come nel vecchio coro. Si suggerisce anche che negli angoli in cui le nuove grate di ferro si uniranno alle vecchie, « ... resti un maggior sporto... per dar additto alle figlie s'esserciteranno in quelli di poter ben osservar la Maestra farrà la battuda in Choro... ».<sup>21</sup>

Nel suo testamento dell'8 settembre 1739, il N. H. Pietro Foscarini,<sup>22</sup> Governatore dell'Ospedale della Pietà, disponeva un lascito annuo, a favore del Maestro di Coro di quell'Ospedale, di 300 ducati, con il preciso incarico di comporre « ... tutte le domeniche dell'anno un mottetto o antifona ad una delle figlie del Coro, una dopo l'altra... » esclusi i mesi di giugno e di ottobre (per la mietitura in giugno e per la vendemmia in ottobre forse non erano pochi quelli che lasciavano la città, e quindi vi era minore affluenza di popolo nella chiesa). Il lascito del Foscarini aveva due scopi: impegnare a rotazione le ragazze del coro e assicurare al Maestro di Cappella una adeguata ricompensa annuale. Nel suo codicillo del 4 ottobre 1744 il testatore, rilevando che l'Ospedale aveva nel frattempo provveduto all'aumento dello stipendio al Maestro di Coro, stabiliva che la rendita annua destinata all'integrazione dell'onorario del Maestro di Coro fosse divisa tra questi e gli altri maestri di musica alla Pietà.<sup>23</sup>

Nella chiesa della Pietà le esecuzioni musicali venivano realizzate nel migliore dei modi, come si può rilevare dalla composizione poetica già ricordata e dall'affluenza non mai diminuita dei fedeli che assiepavano la chiesa, nella quale, a quanto pare, non si ebbero da notare defezioni, come avvenne invece, attorno al 1730, ai Mendicanti.<sup>24</sup> In questa chiesa vennero eseguiti dei concerti, anzi quelli vivaldiani furono commissionati proprio nell'occasione dell'ampliamento del vecchio coro, come abbiamo ricordato. Esecutrici erano povere ragazze, che si impegnavano al massimo per interpretarli e proporli ai fedeli che frequentavano abitualmente la chiesa nelle domeniche e nelle feste. Non si esibivano nel bel mezzo della chiesa, come « belle statuine semoventi »; se ne stavano nel loro coro o coretto, non proprio del tutto invisibili, ma appartate quel tanto che bastava perché la chiesa rimanesse tale, e non divenisse una sala da concerto.

Nella stessa chiesa erano in attività due organi, uno nel coro propriamente detto, l'altro, a partire dal settembre dell'anno 1735, nel « ... coretto latterale... »; quest'ultimo venne commissionato all'organaro Giacinto Pescetti: doveva essere « unisono » con l'altro e per esso venne preventivata la spesa di 200 ducati.<sup>25</sup>

Nell'Ospedale si trovava un organo piccolo, ma non poteva servire allo scopo, per cui venne ceduto all'organaro che ridusse di 40 ducati la spesa prevista per il nuovo organo.

Non ne abbiamo la certezza, ma riteniamo che non sia improbabile che tale piccolo organo sia lo stesso che Francesco Maria Ondeo, nell'estate del 1667, voleva vendere in una pubblica lotteria, ma che alla fine ritirò perché fosse donato alla Pietà e destinato al servizio di quel coro, come si legge nel suo testamento datato 10 luglio 1667, testamento che però non venne mai reso effettivo.<sup>26</sup> Nel testamento del 10 ottobre 1694, pubblicato l'11 novembre successivo,<sup>27</sup> non si fa più menzione dell'organo, appunto perché, riteniamo, già da anni era in uso alla Pietà.

Con il passare dei tempi e l'inevitabile declino delle cose umane, la Pietà decadde da quel piedestallo sul quale, per l'impegno di alcuni e l'aiuto materiale di molti, meritatamente era stata posta. La vendita di uno dei due organi nuovi quasi si impose<sup>28</sup> (e non si è trovata traccia della data della sua sparizione). Pare quasi che si sia applicata quella che viene chiamata la politica del carciofo: un po' alla volta sparì tutto, a cominciare dalle ragazze che formavano il coro, per passare poi al ricchissimo archivio musicale ed agli strumenti, dei quali assai poco pare si sia salvato e sia rimasto a Venezia, sia pure in altra sede.<sup>29</sup>

Affermare che i Governatori della Pietà (che erano laici) nella costruzione della nuova chiesa mirassero alla « ... sua doppia funzione di luogo sacro e più ancora di sala da concerto... », <sup>30</sup> è quanto meno inesatto. Un tale disegno non entrava nei loro programmi: non risulta infatti che nemmeno una volta essi abbiano fatto uso della nuova chiesa per una manifestazione concertistica. Essi speravano solo, ed era legittima la loro aspettativa, di avere un luogo sacro nel quale le esecuzioni musicali fossero eseguite con maggior decoro che non nella vecchia chiesa; ma, a quanto pare, i risultati non furono secondo le aspettative.<sup>31</sup> Forse i più esigenti avranno rimpianto la vecchia chiesa che venne destinata ad altre finalità in funzione delle necessità specifiche dell'Ospedale, senza lasciare tracce documentate di come siano avvenuti questi cambiamenti. Una cosa è probabile: i problemi acustici che si presentarono nella nuova chiesa avrebbero potuto far pensare, ai Governatori della Pietà, all'opportunità di disporre di un am-

biente specifico per eventuali esecuzioni concertistiche; ma ciò non avvenne. Quando, per il moltiplicarsi delle richieste di visitatori stranieri a Venezia, si pose il problema di usufruire di un ambiente per far ascoltare agli illustri ospiti qualche esecuzione straordinaria, i Governatori destinarono alla bisogna quella che era stata la loro vecchia sala di riunioni; ma, anche in questo caso, non per avere un « salotto della musica », come pur fecero i Governatori dell'Ospedaletto, ma per evitare danneggiamenti ai muri a causa degli addobbi che si usavano per arredare l'ambiente (prescelto di volta in volta a seconda dell'entità del gruppo di visitatori) e dei pericoli di incendi causati dalle illuminazioni occasionali, pur necessarie.<sup>32</sup>

Da tempo immemorabile, nella chiesa di san Marco, in occasione della messa della notte di Natale, si tenevano dei « concerti ». I concertisti occupavano una pedana dietro l'altare maggiore, al di là della « pala d'oro ». Era loro richiesta una ben determinata esecuzione, non una esibizione al pubblico. Non crediamo debba destare meraviglia che anche alla Pietà, in determinati « momenti liturgici », avvenisse altrettanto. Aggiungiamo anzi che la cosa si ripeteva, in occasione di particolari festività e solennità, in quasi tutte le chiese veneziane, parrocchiali o religiose che fossero, tant'è vero che il primo aprile 1639 i Provveditori di Comun,<sup>33</sup> accogliendo un invito dell'autorità ecclesiastica, richiamarono « ... li Guardiani, Gastaldi et ogni altra sorte di capi... » delle confraternite veneziane a loro soggette, perché non venissero usati strumenti « ... bellici come sono trombe, tamburi et simili più accomodati ad usarsi nelli eserciti che nella casa di Dio... ». Nella stessa occasione richiamarono anche « ... a non permettere che in esse musiche sia fatta trasportatione di parole, overo cantate parole inventate da nuovo et non descritte sopra libri sacri... ». A queste esortazioni immediatamente aggiungono: « ... salvo che all'offertorio, all'ellevatione, e doppo l'Agnus Dei, et così alli Vesperi tra li salmi si possano cantar motetti di parole pie et devote, et che siano cavate da libri sacri et autori ecclesiastici... ». In san Marco, nella messa di Natale, anche dopo l'epistola si cantava un mottetto.

Per le ragazze del Coro della Pietà, quella che in san Marco era una eccezione natalizia (venivano infatti scritturati in quella circostanza le migliori voci ed i migliori concertisti che si potessero trovare a Venezia) era una prassi quotidiana. Dai commenti degli intenditori di musica che sono arrivati fino a noi, risulta che quelle « putte di coro » erano quanto mai all'altezza del loro compito; e non poteva non essere così, data la assiduità della loro preparazione e la diuturna applicazione, così come si conviene a chi della musica fa quasi un motivo di vita.

Nella presentazione di un piccolo libro di pietà, stampato ad uso degli abituali frequentatori pomeridiani delle chiese dei quattro ospedali di Venezia, si sottolinea il fatto che ogni ospedale aveva una sua particolare raccolta di mottetti; ma, almeno alla Pietà, vi si eseguivano, oltre a questi, anche dei concerti.<sup>34</sup>

<sup>1</sup> G. MAZZARIOL, T. PIGNATTI, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Iacopo de' Barbari*, Venezia, 1963.

<sup>2</sup> G. CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia*, Venezia, 1971, p. 89: *Veduta prospettica della riva destra del Canal Grande dall'Arsenale a Palazzo Moro-Lin*, incisa da A. PORZIO e A. DELLA VIA e inserita nei *Giochi festivi e militari...* di G. M. ALBERTI, Venezia, 1686.

<sup>3</sup> A. QUADRI, *Il Canal Grande di Venezia rappresentato in tavole rilevate ed incise da Domenico Moretti*, Venezia, 1828.

<sup>4</sup> B. e G. COMBATTI, *Nuova planimetria della regia città di Venezia*, Venezia, 1848, (Tav. XI). L'opera è stata riprodotta in facsimile nel 1982 con introduzione di G.D. Romanelli.

<sup>5</sup> Indubbiamente reca qualche sorpresa il notare sulla fiancata destra del tetto della vecchia chiesa alcuni comignoli; bisogna però tenere presente che il vano chiesa occupava grosso modo solo la metà sinistra dell'edificio, il resto e tutta la parte superiore era destinata dall'Ospedale ad altri usi.

<sup>6</sup> Non sappiamo quando in quello stabile si sia insediato l'attuale albergo, per le cui esigenze vennero rimaneggiati i locali interni ed i fori sia delle porte d'entrata che delle finestre. Le mura perimetrali esterne però rimasero inalterate nelle loro misure.

<sup>7</sup> G. CASSINI, *op. cit.*, p. 118: *Pianta topografica della città, 1729*, disegnata da L. UGHI.

<sup>8</sup> La chiesa di san Basso, compreso il presbiterio, è all'incirca lunga m. 20, larga m. 9 ed alta m. 10.

<sup>9</sup> ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (useremo la sigla ASV), *Savi ed Esecutori alle Acque, Relazioni Periti circa la Laguna*, Filza 56, Relazione del 27 dicembre 1740, corredata da un disegno che recentemente è stato numerato 20, essendo, in progressione, il ventesimo in quella filza.

<sup>10</sup> Il progetto minimo prevedeva un allargamento della fondamenta di 4 piedi (m. 1,39) verso il ponte del Sepolcro e di 8 piedi verso l'altro ponte (m. 2,78), mentre il progetto massimo prevedeva un allargamento di 7 piedi e mezzo da un lato e di 15 dall'altro (m. 2,60 e m. 5,20). Il piede veneziano misurava m. 0,347735; vedi A. MARTINI, *Manuale di Metrologia, ossia Misure, Pesi e Monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1863, p. 817.

<sup>11</sup> I 58 piedi segnati nella pianta corrispondono a m. 20,17.

<sup>12</sup> La vecchia calle aveva una larghezza di m. 2,47, con la nuova chiesa avrebbe avuto una larghezza di m. 5,04.

<sup>13</sup> A disposizione dei fedeli erano offerti, con la richiesta di un piccolo obolo, sgabelli di legno muniti anche di schienale. Attorno al 1940 se ne vedevano ancora in alcune chiese.

<sup>14</sup> F. DEGRADA, *Un'inedita testimonianza settecentesca sull'Ospedale della Pietà*, Edizioni del Convegno, Torino, 1965. La composizione poetica (si tratta di 71 quartine di versi ottonari) è stata pubblicata anche da R. GIAZZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Torino, 1973, pp. 389-396. È davvero imbarazzante scegliere tra

le rime riguardanti le ragazze del Coro: Apollonia « secca e brutta »; Agata dal « bel visetto » ma con la mano sinistra senza dita; « La dolcissima Apollonia / se vi canta in tuon patetico / chi l'ascolta in mel si stilla »; Maria la Bolognese « può piacere a chi l'ascolta », ma « in cadenza lunga è più di una Quaresima ». Giulietta, soprano, « ha una voce assai gustosa / dolce, tenera ed umana ». Ambrosina « voce grata ben sonora / alla qual mancavi niente », che appare come una ragazza « bruna, ferverida, feroce ». Marianna « ha del gusto, e al buon s'attacca », si presenta come « giovin, grande, bella e fresca / spiritosa, svelta e scaltra ». Fortunata « è soprana da gran lode », « sostenuta, anzi superba ». Bianca Maria « è una celebre organista ». Annamaria « il violin suona in maniera / che chi l'ode imparadisa, / se pur là sull'alta sfera / suonan gli Angeli in tal guisa », « anzi in tutto l'orbe intero / non ha equal femmina o uomo »; « Come lei qual professore / suona cembalo o violino, / violoncel, viola d'amore, / liuto, tiorba o mandolino? ». Nei confronti del popolo che assiepa la chiesa l'ignoto autore tra l'altro dice: c'è « chi applaude e fa schiamazzo », e « chi cade in svenimento »; c'è chi « il dito morde / e vi lascia impresso il morso. / Chi si accomoda gli occhiali / sopra il naso e stassi attento, / chi in bestemmie ereticali / dà, se alcun tosse un momento. / Chi si torce e chi la mano / tiene al sen, che par ferito / chi ad alcun che gli è lontano / fa a lodar con gli occhi invito ». L'accenno a Maria la Bolognese dà la possibilità di datare con discreta approssimazione la composizione poetica: nella strofa XXVII si dice che la sua età è di poco al di sopra dei vent'anni. Da un registro della Pietà risulta che è nata (o per lo meno vi fu qui portata) il 16 febbraio 1706 (v. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 907, Organico in data 12 marzo 1793). Siamo quindi attorno al 1730, o pochi anni prima. Venne nominata Maestra del Coro il 31 maggio 1748 e rimase in carica fino al 31 agosto 1794, quando venne « giubilata », come si soleva dire allora per chi veniva collocato a riposo (v. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 684, Filza parti).

<sup>15</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 80, Fasc. 15. In data 12 maggio 1692 c'è una bozza di contratto per il nuovo altare firmato da « Paulo Calalo, scultor alla Carità », nel quale si parla di statue, « puttini di marmo » e « teste di cherubini »; ma l'attuazione del progetto fu poi affidata ad altri. Nella descrizione dei lavori si parla di una stanza nella quale c'era la « rioda » per accogliere i neonati che venivano affidati all'Ospedale, stanza che venne incorporata nel progetto del nuovo altare, per cui la « rioda » venne spostata. Si parla anche di muraglie laterali tagliate, di collocazione di nuove travature, di nuove aperture di porte tra l'altare e la retrostante sagrestia (ib.).

<sup>16</sup> Il cognome dell'insigne benefattore della Pietà si presenta nei documenti in varie forme; crediamo sia da accettare quella rilevata dal Cicogna (BIBLIOTECA MUSEO CORRER [useremo la sigla BMC], *Codici Cicogna*, 2013, n. 12, in cui sono riportate dal Cicogna stesso le epigrafi della nuova chiesa, riguardo alle quali al n. 6 dell'elenco leggiamo che sui gradini della Cappella Maggiore vi è una scritta che ricorda che ivi sono conservate le ossa di Giusto Vaneyche). Il testamento del benefattore è riportato a stampa nel fascicolo n. 15 ricordato nella nota precedente. Esiste anche una relazione a stampa dei funerali del Vaneyche, come ricorda il Cicogna, nella « *Pallade Veneta* » del marzo 1688, di cui si trova copia in BMC, *Almanacchi*, 263.

<sup>17</sup> I nominativi del Margutti, Garzotti e Merengo si leggono nei registri contabili dell'Ospedale, vedi ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 696, Scontro per l'anno 1692, in data 1 luglio, 27 luglio e 6 febbraio 1693, per i primi pagamenti al Garzotti (c. 13) (dove si rileva che il contratto per il nuovo altare venne firmato il 12 giugno precedente), al Merengo (c.16) (il cui cognome è storpiato in

« Emirin ») e al Margutti (c. 37). Nella Busta 197, nel Registro « Scontro per l'anno 1693 », si leggono i versamenti di saldo a cc. 20 e 25 per il Merengo (il cui cognome viene scritto « Meyringo »), a c. 23 per il Margutti e a c. 25 per il Garzotti. Il vecchio altare venne acquistato il 20 luglio 1782 da Gregorio Morlaiter, figlio di Giovanni Maria Morlaiter, per 250 ducati (v. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Registro 1024, c. 2458, dove il nome dell'acquirente è storpiato in Gerolamo). Non è improbabile che le statue del Merengo, delle quali si ignorano per la verità i soggetti, possano trovarsi tutt'oggi in qualche chiesa di Venezia o dei dintorni. Il testamento di Baldassare Longhena (v. ASV, *Notarile, Testamenti*, Busta 487, Cedola n. 62) è stato pubblicato da L. PUPPI in *Interpretazioni veneziane, Studi di storia dell'Arte pubblicati in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, 1984, in appendice a *Le case, e il testamento di Baldassare Longhena*, p. 391.

<sup>18</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 690, Notatorio M, c. 5.

<sup>19</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 691, Notatorio N primo, rispettivamente a c. 175, c. 180 e c. 189.

<sup>20</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 691, Notatorio N primo, c. 179.

<sup>21</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 691, Notatorio N primo, c. 179. Si tratta di un foglio inserito nel registro. La relazione ha la firma autografa del Governatore Pietro Foscarini, Procuratore marciano. I lavori proposti vennero approvati il 7 gennaio 1723 more veneto (= 1724) come si può rilevare nello stesso registro a c. 216.

<sup>22</sup> ASV, *Notarile, Testamenti*, Notaio L. Mandelli, Busta 794, Cedola 58.

<sup>23</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 692, Notatorio R, c. 126 verso. Quando in data 6 gennaio 1741 more veneto (= 1742) Nicolò Porpora venne nominato Maestro di Coro, gli venne assegnato uno stipendio annuo di 570 ducati. Al suo successore, Andrea Bernasconi (26 maggio 1744, v. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 693, Notatorio S, c. 9 recto), vennero assegnati 500 ducati l'anno. Anche dopo la caduta della Repubblica l'Ospedale della Pietà continuava a beneficiare del lascito del Foscarini: Giannagostino Perotti, morto il 28 giugno 1855, come è ricordato nel necrologio pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale di Venezia* (n. 152 di giovedì 5 luglio 1855), nella sua qualità di Maestro di Coro della Pietà veniva stipendiato con il lascito del Foscarini. Siamo certi dell'esattezza di questa notizia, anche se nello stesso testo leggiamo che tra i suoi predecessori ci furono il Biffi ed il Galuppi, il che non è vero.

<sup>24</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 651, Filza atti Ospedale Mendicanti. In data 28 agosto 1731 venne deciso di rendere le figlie del coro partecipi degli utili che si ricavano dall'affitto degli « scagni » (sgabelli di legno con schienale), per invogliarle a far meglio. È allegato un prospetto dei ricavi dal 1729 al 1731, che sono in costante regresso. I Governatori dell'Ospedale avvertono che questi « noleggi » si facevano « ... nelle funzioni di Messe e Vesperi che fra l'anno si cantano... ». Nella prefazione di A. Tursi alla pubblicazione di A. PANCINO, *Cenni sulle origini e vicende dell'Istituto della Pietà*, Venezia, 1946, è citata una affermazione di Goethe: « ... si pagano due soldi per le sedie mentre non sarebbero troppi due ducati... ». Nella chiesa dei Mendicanti (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 642, Inventarii) nel 1721 c'erano 320 « scagni »; a due soldi l'uno davano un ricavo di 640 soldi, cioè 32 lire che equivalevano a 5 ducati e una lira. La chiesa della Pietà era più piccola, ed i fedeli che avessero voluto usufruire dello « scagno » erano quindi in minor numero.

<sup>25</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 693, Notatorio S, c. 54. Sugli organi ed organari attivi nella chiesa della Pietà vedi G. VIO, *Documenti di storia organaria veneziana*, « L'Organo », XVI (1978), pp. 169-197.

<sup>26</sup> Francesco Maria Ondeo, cembalario, viene ricordato da Pietro Francesco Caletti, detto Cavalli, nel suo testamento del 12 marzo 1675, presentato al notaio il 14 gennaio successivo (ASV, *Notarile, Testamenti*, Busta 488, Cedola 206). Ringraziamo l'amico dott. Loris Stella per la segnalazione di questo testamento inedito dell'Ondeo.

<sup>27</sup> ASV, *Notarile, Testamenti*, Busta 487, Cedola 195. In questo suo testamento l'Ondeo dice di essere nipote di don Giovanni Domenico Partenio, Maestro di Cappella di san Marco. Nell'atto di morte (ARCHIVIO PARROCCHIALE DI SANTA MARIA FORMOSA, *Morti*, Registro 1673-1695, p. 470), datato 11 novembre 1694, si legge: « lo farà seppellir il signor Maestro di Cappella suo zio ». Questa parentela era dovuta al fatto che nel luglio precedente l'Ondeo aveva sposato una nipote del Partenio. Aggiungiamo che il Partenio nacque a Venezia e fu battezzato a san Giovanni in Bràgora il 5 giugno 1633.

<sup>28</sup> Nella nuova chiesa vennero posti due organi nuovi, commissionati a don Pietro Nacchini, già dall'11 ottobre 1759 (v. L. LIVAN, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annuali del N. H. P. Gradenigo*, Venezia, 1942, p. 45). Ma non poterono essere usati in tutta la loro potenzialità, a causa dell'acustica della chiesa non perfettamente rispondente (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 694, Notatorio V, c. 71 verso, in data 22 agosto 1766).

<sup>29</sup> Per gli strumenti vedi: *Raccolte Correr, Elenco degli oggetti esposti*, Venezia, 1899, p. 277 e segg. Attualmente gli stessi strumenti si trovano presso la Fondazione Levi.

<sup>30</sup> U. FRANZOI, D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, p. 484. Nella « Scrittura Zandrini-Poleni », datata 4 febbraio 1744 more veneto (= 1745), a p. 6 si legge che la nuova chiesa avrebbe dovuto presentarsi di « figura tale che renda il canto più forte ed armonioso » (v. BMC, Codici Cicogna, 2320, III<sup>o</sup>, *Intorno la nuova fabbrica del Pio Luogo della Pietà di Venezia*, p. 6); il che è diverso da quanto è stato affermato.

<sup>31</sup> Oltre alla necessità di far addolcire la sonorità degli organi, « ... li registri de quali si raccoglie non esser stati sino ad ora nella maggior parte adoperabili... » (come si è ricordato nella nota 28), anche le cantorie risultarono insufficienti ad ospitare tutte le ragazze, cantanti o strumentiste che fossero; v. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 676, Filza parti, alla data 22 agosto 1766.

<sup>32</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 694, Notatorio V, c. 81 verso. La decisione reca la data del 13 febbraio 1766 (= 1767). Qualcosa di analogo avveniva anche ai Mendicanti, come si legge a p. 73 degli *Annali della città di Venezia*, Venezia, 1766 (BMC, Opuscoli provenienze diverse, 442): il 17 maggio (vigilia di Pentecoste) si svolse ivi un trattenimento musicale nelle « solite stanze terrene » che crediamo si possano individuare nei locali dell'attuale farmacia interna dell'Ospedale.

<sup>33</sup> ASV, *Provveditori di Comun*, Busta 47, *Terminationi et ordini dell'Illustrissimi Signori Provveditori di Comun...*, Venezia, senza data, editore G.P. Pinelli. Nella busta sono raccolte varie edizioni di queste terminazioni, contrassegnate nella copertina esterna da numero progressivo in matita. Il testo da noi citato si trova a pp. 52 e 53 di quella contrassegnata col numero 123.

<sup>34</sup> *Salmi che si cantano in tutti li Vesperi dei giorni festivi di tutto l'anno dalle figliuole nelli quattro Ospitali di questa città*, Venezia, 1752, per Antonio Groppo (BMC, Opuscoli provenienze diverse, 6581).

## The old church of the Ospedale della Pietà

A miscellany of archival and other types of documents are used to trace the history and circumstances – both musical and non-musical (location, dimensions, art, architecture, alterations) – of what was the “true” church of Vivaldi at Venice.

The old Church of the Pietà is conspicuous for its absence from De Barbari’s ancient map of Venice; clearly, it was not yet in existence at the end of the 15th century. The earliest visual traces are to be found in an engraving by A. Porzio and A. della Via, published in 1686; there is also the celebrated painting of Guardi, in which old and new churches are both clearly visible (the façade of the latter incomplete). Dimensions can be estimated both from the painting and from surviving mural structures.

The “old” Pietà was undoubtedly not only the smallest but also the poorest of all the Venetian Ospedale churches as regards its artistic adornments.

Alterations carried out in the final decade of the 17th century with the aim of providing a fitting burial-place for Giusto Vaneyche – Governor and illustrious benefactor of the Ospedale della Pietà – seem also to have necessitated modifications to the choir of the church, where the singers and instrumentalists were normally housed; the exact nature of these alterations, however, is unknown. On 4 June 1723, the Governors turned down a request for the construction of two small *coretti* on either side of the existing choir to accommodate the now famous musical ensemble; the request, however, was successfully re-presented on 2 July and the plans approved on 6 August. One other fact can hardly be coincidence: on the same day as the construction of the two new *coretti* was approved, Vivaldi was charged with the task of producing two *concerti* per month for the Ospedale, with the aim of “preserving ... the credit hitherto accorded the choir”.

In his testament of 8 September 1739, Pietro Foscarini (Governor of the Ospedale della Pietà) reserved a sum of 300 ducats *per annum* for the *maestro di coro*, with precise instructions that the latter provide “... a motet or antiphon for one of the *figlie del coro*, one after the other, ... every Sunday of the year”. This had two aims: the alternating involvement of all the various girls and (as subsequent documents reveal) the provision of adequate financial reward for the *maestro*.

In September 1735, the pre-existing organ (situated in the choir of the church) was supplemented by a second instrument. The latter was located in one of the lateral *coretti*; the builder, Giacinto Pescetti, accepted in part payment a small organ then to be found in the Ospedale.

(Summary by David Bryant)

## Discographie Vivaldi n° 7 - 1985

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1985 au 31 décembre 1985 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: 1985/n°...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ultérieure ou de changement de référence.

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Chédeville, Rousseau, Agrell, etc.) sont considérées comme des œuvres de Vivaldi, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

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

### – Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:

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

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

### – Compact - Discs (CD):

Les références sont indiquées dans le recensement annuel. La correspondance avec les LP déjà parus et la référence complète sont précisées.

### – 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 1985

- 1985/1 Trascrizioni per chitarra:  
Trii RV 82/FXVI, 3; RV 85/FXVI, 4; Concerto da Camera RV 93/  
FXII, 15; Concerto per 2 violini RV 524/FI, 40; Concerto per 2  
violoncelli RV 531/FIII, 2; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2  
G. Söllscher (chitarra), Camerata Bern, T. Füre (dir.)  
ARCHIV 415 487.1 / CD/ARCHIV 415 487.2
- 1985/2 Sinfonia per archi RV 149/FXI, 40  
The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
ARCHIV 415 518.1 / CD/ARCHIV 415 518.2  
(+ Pachelbel, Haendel, Avison, Haydn, Albinoni, Purcell)
- 1985/3\* Concerto per fagotto RV 470/FVIII, 33  
D. Smith (fagotto), English Chamber Orchestra, P. Ledger (dir.)  
ASV DCA 545  
(+ J.S. Bach, Graupner)
- 1985/4 Concerto con violino principale, con altro violino per eco in lontano  
RV 552/FI, 139; Concerto per violoncello RV 531/FIII, 2  
C. von der Goltz, K. Lieb (violini), K. von der Goltz, U. Zimmer-  
mann (violoncelli), C. von der Goltz Kammer-Orchester, C. von der  
Goltz (dir.)  
AUROPHON (2d.) 11.148  
(+ Járdányi, Tchaikowsky)
- 1985/5\* Trii RV 82/FXVI, 3; RV 85/FXVI, 4; Concerto da Camera RV 93/  
FXII, 15; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38  
J. Lindberg (liuto), N.E. Sparf (violino), M. Huggett (viola d'amore),  
The Drottningholm Baroque Ensemble  
BIS LP 290 / CD/BIS CD 290
- 1985/6 Concerto per violino *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (2. mov.); Concerto  
*Madrigalesco* RV 129/FXI, 10 (2. mov.)  
B. Slawson (strumenti a percussione)  
CBS M 39.704  
(+ J.S. Bach, Corelli, Pachelbel, Haendel, Elmenreich, Slawson)
- 1985/7 6 Concerti per flauto traverso, Opus X  
J.-P. Rampal (flauto traverso), I Solisti veneti, C. Scimone (dir.)  
CBS IM 39.062 / CD/CBS MK 39.062
- 1985/8 Concerto per archi RV 136/FXI, 14 (2. mov.)  
Orchestra Sinfonica di Milano della Rai, S. Celibidache (dir.) (Regi-  
strato: 22.02.60)  
CETRA « Archivio Rai » LAR 22  
(+ Corelli, Mozart, Schubert-Webern, Berlioz, Tchaikowsky, Sibe-  
lius, J. Strauss Jr.)
- 1985/9 Concerti per violoncello RV 424/FIII, 9; RV 413/FIII, 12; Con-  
certo per 2 violoncelli RV 531/FIII, 2  
Y. Turovsky, A. Aubut (violoncelli), I Musici de Montreal, Y. Tu-  
rovsky (dir.)  
CHANDOS ABRD 1145  
(+ Boccherini)
- 1985/10 Concerto per violino Op. VIII n° 11; Concerto per archi RV 163/  
FXI, 5

- Orchestre de Chambre de Wallonie, P. Hirshhorn (violino e dir.)  
 CHANTEL CHL 006  
 (+ Holst, Lekeu)
- 1985/11 Concerto da Camera RV 93/FXII, 15 (trascrizione per chitarra)  
 R. Kronig (chitarra), M. Schneider (organo)  
 CHRISTOPHORUS SCGLX 74.020  
 (+ Badings, Boccherini, Daetwyler, Pasquini)
- 1985/12 Concerti per fagotto RV 471/FVIII, 34; RV 480/FVIII, 14;  
 RV 490/FVIII, 32; RV 495/FVIII, 23; RV 503/FVIII, 35  
 D. Smith (fagotto), Ravina Chamber Orchestra  
 CRYSTAL S. 344
- 1985/13 Concerto Op. III n° 2; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2;  
 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
 Mi-Kyung Lee, L. Philips (violini), H. Foehr, M. van de Velde (violoncelli), S. e T. Ochi (mandolini), F. et S. Biessecker (trombe),  
 Heidelberger Kammerorchester  
 DA CAMERA 91.053
- 1985/14 Concerti per flauto dolce RV 441/FVI, 11; RV 442/FVI, 1; Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV 444/FVI, 5; RV 445/FVI, 9  
 M. Copley (flauti), Camerata Bern, T. Füre (dir.)  
 DG 415 275.1 / CD/DG 415 275.2
- 1985/15 Concerti per violino Op. III n° 8; Op. VII n° 11; Concerto per 2 oboi RV 535/FVII, 9  
 P. Dombrecht, P. Beelaerts (oboi), D. Vermeulen (violino), Collegium Instrumentale Brugense, P. Peire (dir.)  
 DG Belge 1980.502
- 1985/16\* *Le Quattro Stagioni* (manoscritti di Manchester), RV 269/FI, 22; RV 315/FI, 23; RV 293/FI, 24; RV 297/FI, 25  
 J. Holloway (violino), Taverner Players, A. Parrott (dir.)  
 CD/DENON C 37-7283
- 1985/17 Concerto per archi RV 158/FXI, 4; Concerto per 3 violini RV 551/FI, 84; Concerti Op. III n° 6, 8 e 10  
 I Solisti Italiani  
 CD/DENON C 37-7401
- 1985/18 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
 I. Perlman (violino), Israël Philharmonic Orchestra  
 EMI EL 270023.1 / ANGEL DS 38 123 DMM / CD/EMI CDC 7 47319.2
- 1985/19\* Concerti per violino *Per Solennità di S. Lorenzo* RV 286/FI, 20; *Il Riposo/Per Il Natale* RV 270/FI, 4; *Il Favorito* Op. XI n° 2; per violino *senza cantin* RV 243/FI, 11  
 S. Accardo (violino e dir.), I Solisti delle Settimane Musicali Internazionali di Napoli  
 EMI EL 270133.1
- 1985/20 Concerto per violino e oboe RV 548/FXII, 16 (trascrizione per violino e tromba)  
 M. André (tromba), I. Brown (violino), Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (dir.)  
 EMI EL 270175.1  
 (+ A. Scarlatti, J.S. Bach, Albinoni)

- 1985/21 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
G. Jarry (violino), Orchestre de Chambre Paillard, J.-F. Paillard (dir.) (registrazione: 1982)  
ERATO BUD 81 008
- 1985/22\* Mottetti RV 623; RV 626; RV 629; RV 634  
C. Gasdia (soprano), I Solisti veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO NUM 75 171 / RCA ZL 30 996 D5 / CD/ERATO ECD 88 094
- 1985/23\* *Catone in Utica* (Atti 2 e 3)  
C. Gasdia (soprano/Cesare), M. Schmiege (soprano/Marzia), S. Rigacci (soprano/Arbace), M. Zimmermann (mezzosoprano/Emilia), L. Lendi (mezzosoprano/Fulvio), E. Palacio (tenore/Catone), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO (2LP) NUM 75 204 / 2CD/ERATO ECD 88 142
- 1985/24 12 Sonate per violino, Opus II  
R. Ricci (violino), D. Nesbett (clavicembalo), M. Bassett (violoncello)  
ETCETERA ETC 2007
- 1985/25 Concerto Op. III n° 10; Cantata per contralto RV 675  
G. Banditelli (mezzo-soprano), H.L. Hirsch (clavicembalo), Academia Strumentale Italiana  
FREQUENZ VENETIA (5LP) DZB  
(+ J.S. Bach, Albinoni)
- 1985/26 Concerto per 2 corni RV 538/FIX, 1  
A. Spach, G. Roth (corni), Mainzer Kammerorchester, G. Kehr (dir.)  
FSM 33 4 078 (ed. Brockhoff)  
(+ Rossetti, Telemann)
- 1985/27\* Concerti per violino *L'Amoroso* RV 271/FI, 127; RV 382/FI, 233; RV 201/FI, 105; RV 390/FI, 77; RV 371/FI, 117  
J. Schröder (violino e dir.), Capella Savaria  
HUNGAROTON SLPD 12.684 / CD/HUNGAROTON HCD 12.684
- 1985/28\* Salmi RV 604; RV 605; RV 606; RV 607; RV 608  
K. Takács (mezzo-soprano), Choeur Madrigal de Budapest, Orchestre National Philharmonique Hongrois, F. Szekeres (dir.)  
HUNGAROTON SLPX 12.548
- 1985/29\* Concerti per mandolino RV 425/FV, 1; per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Trii RV 82/FXVI, 3; RV 85/FXVI, 4; Concerto da Camera RV 93/FXII, 15; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38  
P.O' Dette (liuto, mandolino), R. Jeffrey (mandolino), R. Goodman (violino, viola d'amore e dir.), The Parley of Instruments, P. Holman (dir.)  
HYPERION A 66 160
- 1985/30 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
J. Wallace (tromba), Philharmonia Orchestra, C. Warren-Green (dir.)  
NIMBUS NIM 5017  
(+ Monteverdi, Torelli, Albinoni, Franceschini, Purcell, Bononcini, Alberti)
- 1985/31 Concerto per violino Op. VIII n° 5

- P. Zukerman (violino e dir.), St. Paul Chamber Orchestra  
 PHILIPS 412 215.1 / CD/PHILIPS 412 215.2  
 (+ Purcell, Haendel, Pachelbel, Telemann, Rameau)
- 1985/32 Trascrizioni per chitarre:  
 Concerti Op. III n° 6 e 10; Concerto per mandolino RV 425/FV, 1;  
 Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Concerto da Camera RV  
 93/FXII, 15  
 Los Romeros (4 chitarre), Academy of St. Martin-in-the-Fields, I.  
 Brown (dir.)  
 PHILIPS 412 624.1 / CD/PHILIPS 412 624.2
- 1985/33 Concerto per flautino RV 444/FVI, 5  
 M. Petri (flautino), Academy of St. Martin-in-the-Fields, R. Sillito  
 (dir.)  
 PHILIPS 412 630.1 / CD/PHILIPS 412 630.2  
 (+ Telemann, Naudot, Marcello)
- 1985/34 Sonata Op. XIII n° 6  
 M. Petri (flauto dolce), G. Malcolm (clavicembalo)  
 CD/PHILIPS 412 632.2  
 (+ Corelli, Marcello, Bigaglia, Bononcini, Sammartini)
- 1985/35 6 Concerti per flauto traverso, Opus X  
 New Irish Chamber Orchestra, J. Galway (flauto e dir.)  
 RCA RL 85 316 / RCA HRC 1-5316 / CD/RCA RD 85 316
- 1985/36 Concerto per flauto traverso Op. X n° 2  
 Solway (flauto), Orchestre d'instruments anciens baroques du Cana-  
 da, Taurin's  
 CD/REFERENCE RECORDINGS CD RR13
- 1985/37 Sonata Op. XIII n° 6  
 H. Keller (flauto), K. Gohl (violoncello), B. Steinbrecher (clavicem-  
 balo)  
 SWISS PAN SP 10 017  
 (+ Blavet, Hotteterre, Locatelli, Mahault, L. Vinci)
- 1985/38 Sonata Op. XIII n° 4 (3. mov.)  
 W. Michel (flauto dolce), A. Zweistra (violoncello), J. Kleinbussinck  
 (clavicembalo)  
 SWISS PAN SP 10 027  
 (+ Corelli, Pez)
- 1985/39 6 Sonate per violoncello RV 40/FXIV, 5; RV 41/FXIV, 2; RV 43/  
 FXIV, 3; RV 45/FXIV, 4; RV 46/FXIV, 6; RV 47/FXIV, 1  
 Robinson (violoncello), Newman (clavicembalo)  
 VOX Cum Laude VCL - 9074

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1985/C1 Concerto per violino *La Primavera* (manoscritto di Manchester),  
 RV 269/FI, 22  
 S. Standage (violino), The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
 CD/ARCHIV 415 338.2  
 (+ J.S. Bach, Haendel, Pachelbel, Telemann)

- 1985/C2 F. KREISLER: Concerto per violino (nello stile di Vivaldi) RV anh. 62  
O. Shumsky (violino), M. Kaye (pianoforte)  
ASV AL 959  
(+ Tartini-Kreisler, Corelli-Kreisler)
- 1985/C3 Sonate per violoncello RV 43/FXIV, 3; RV 46/FXIV, 6  
J. Goritzki (violoncello), J.E. Dähler (clavicembalo)  
CLAVES 30.261  
(+ J.S. Bach)
- 1985/C4 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
M. Schwalbé (violino), Berliner Philharmoniker, H. von Karajan  
(dir.)  
CD/DG 415 301.2  
(+ Albinoni, Corelli)
- 1985/C5 Concerti per archi *Madrigalesco* RV 129/FXI, 10; *alla Rustica* RV 151/FXI, 11; Concerti per violino *L'Inquietudine* RV 234/FI, 10; *L'Amoroso* RV 271/FI, 127; Concerto per 2 violini RV 525/FI, 63; Sinfonia per archi *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7  
T. Brandis, E. Maas (violini), Berliner Philharmoniker, H. von Karajan (dir.)  
DG (2d.) 415 027.1  
(+ Corelli, Locatelli, Manfredini, Torelli)
- 1985/C6 Concerti per violoncello RV 398/FIII, 8; RV 413/FIII, 12  
M. Rostropovitch, A. Stein (violoncelli), Collegium Musicum Zürich, P. Sacher (dir.)  
DG (3d.) 413 865.1  
(+ Boccherini, Chopin, Dvorak, Glazounov, Schumann, Tartini, Tchaikowsky)
- 1985/C7 Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38; Concerto da Camera RV 93/FXII, 15 (trascrizione per chitarra)  
N. Yepes (chitarra), M. Frasca-Colombier (viola d'amore), Orchestre de Chambre Paul Kuentz, P. Kuentz (dir.)  
DG (3d.) 413 869.1  
(+ Anonimo, Bacarisse, J.S. Bach, Falla, Le Roy, Pujol, Llobet, Rodrigo, Ruiz-Pipo, D. Scarlatti, Tarrega, Villa-Lobos)
- 1985/C8 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
M. André (trombe), English Chamber Orchestra, C. Mackerras (dir.)  
DG (3d.) 413 853.1  
(+ Haendel, Haydn, M. Haydn, Richter, A. Scarlatti, Staelzel, Telemann, Torelli, Viviani)
- 1985/C9\* Concerto per 2 violini RV 516/FI, 6; Concerti per 2 corni RV 538/FX, 1; RV 539/FX, 2; Concerto per mandolino RV 425/FV, 1; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Concerto per violino e violoncello RV 546/FIV, 6  
E. Malanotte, F. Gulli (violini), B. Mazzacurati (violoncello), D. Ceccarossi, A. Marchi (corni), G. Anedda, F. Cornacchi (mandolini), I Virtuosi di Roma, R. Fasano (dir.)  
EMI EMX 41-2079.1 « eminence »
- 1985/C10 *Gloria* RV 589; *Kyrie* RV 587; *Credo* RV 591; *Magnificat* RV 610  
J. Smith, W. Staempfli, V. Schweizer, J. Spreckelsen (soprani), N.

Rossier, H. Schaer (contralti), J.-P. Maurer (tenore), Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, M. Corboz (dir.)  
CD/ERATO ECD 88 070

- 1985/C11 *L'Estro Armonico* Opus III\*; *Le Quattro Stagioni*\*\* Op. VIII n° 1-4; 6 Concerti per flauto traverso Opus X\*\*\*  
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim\*, S. Lautenbacher (violino)\*\*, A. Nicolet (flauto traverso)\*\*\*, Württenberger Kammerorchester Heilbronn, J. Faerber (dir.)\*\* e \*\*\*  
INTERCORD (5d.) 185.824
- 1985/C12 Concerto per 2 violoncelli RV 531/FIII, 2  
A. Bylisma, A. Pleeth (violoncelli), The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)  
OISEAU-LYRE 6510.789  
(+ Mozart, Haendel)
- 1985/C13\* Concerti per oboe Op. VIII n° 9 e 12; Op. VII n° 1 e 7; Op. XI n° 6; RV 446/FVII, 20; RV 447/FVII, 6; RV 448/FVII, 7; RV 450/FVII, 11; RV 451/FVII, 4; RV 452/FVII, 17; RV 453/FVII, 10; RV 455/FVII, 2; RV 456/FVII, 16; RV 457/FVII, 12; RV 458/FVII, 18; RV 461/FVII, 5; RV 462/FVII, 19; RV 463/FVII, 13; Concerti per 2 oboi RV 534/FVII, 3; RV 535/FVII, 9; RV 536/FVII, 8; Concerto per oboe e violino RV 543/FXII, 35; RV 548/FXII, 16; Concerto per oboe e fagotto RV 545/FXII, 36  
H. Holliger, M. Bourgue (oboi), P. Carmirelli (violino), K. Thunemann (fagotto), I Musici  
PHILIPS (5d.) 416.120.1
- 1985/C14 Concerti per flauto traverso Op. X n° 3, 4 e 5; Concerti per violino *La Caccia* Op. VIII n° 10; *Il Favorito* Op. XI n° 2; *Il Sospetto* RV 199/FI, 2; *Il Riposo/Per Il Natale* RV 270/FI, 4; *L'Inquietudine* RV 234/FI, 10; *L'Amoroso* RV 271/FI, 127; per violino principale con altro violino per eco in lontano RV 552/FI, 139  
S. Gazzelloni (flauto traverso), I Musici  
PHILIPS (2d.) 412.342.1

### III. PRECISIONS

- 1979/11 nouvelle référence = SUPRAPHON 50.671 / EMI EG 29.03031  
1979/18 nouvelle référence = CD/OISEAU LYRE 414.588.2  
1979/22 nouvelle référence = CD/HUNGAROTON HCD 11.978  
1980/13 nouvelle référence = ANACROUSE UM 3.912  
1980/35 nouvelle référence = PRO ARTE PAD-214  
1980/37 nouvelle référence = PRO ARTE PAD 229  
1981/5 nouvelle référence = CD/ASV CD ACA 1003  
1981/18 nouvelle référence = CD/DG 413.726.2  
1981/28 nouvelle référence = CD/EURODISC 610.086-231  
1981/36 nouvelle référence = FIDELIO 3372  
1981/40 nouvelle référence = 2CD/OISEAU LYRE 414.554.2  
1981/42 nouvelle référence = CD/PHILIPS 412.874.2  
1982/10 nouvelle référence = CD/CHANDOS CHAN 8319  
1982/12 nouvelle référence = CD/IMP (red label) PCD 800  
1982/19 nouvelle référence = CD/EURODISC 610.035-231

- 1982/26 nouvelle référence = CD/PHILIPS 411 480.2  
 1982/C4 Concerto Op. III n° 9 (2. movimento)  
 nouvelle référence = RICOPHON C 37215  
 1983/25 nouvelle référence = CD/NONESUCH 79 056.2 WK  
 1983/28 nouvelle référence = PHILIPS 411035.1/CD/PHILIPS 411035.2  
 1983/31 nouvelle référence = CD/SCHWANN 11624  
 1984/3 A. Schneider (dir.). Enregistré à St. John's Smith Square, London,  
 1983  
 1984/4 nouvelle référence = CD/ASV CD DCA 523  
 1984/12 RV 441 (arr. ottavino)  
 nouvelle référence = DENON BB.7003  
 1984/15 nouvelle référence = DG 413 309.1  
 1984/17 nouvelle référence = CD/EMI CD C7 47043.2  
 CD/EMI CD 567-747043.2  
 1984/19 RV 534 e RV 535 (arr. oboe e tromba)  
 Ensemble Orchestral de Paris, J.-P. Wallez (dir.)  
 nouvelle référence = CD/EMI CD C7 47140.2 /  
 CD/EMI CD 567-747140.2  
 1984/26 H. Kayaleh (violino), L. Vaucher (clavicembalo)  
 1984/27 nouvelle référence = 2CD/HUNGAROTON HCD 12 465/6.2  
 1984/29 nouvelle référence = CD/NONESUCH 79067.2 WK  
 1984/30 nouvelle référence = 2CD/PHILIPS 412 128.2  
 1984/35 nouvelle référence = 2CD/PHILIPS 411 356.2  
 1984/37 J. Dorrestein, O. Franssen, H. de Rijke (chitarre)  
 nouvelle référence = CD/RCA RD 70 220  
 1984/C5 nouvelle référence = SERENATA Sa 21 TJ

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

Excellente année discographique, dominée sans conteste par le premier enregistrement mondial de *Catone in Utica* (1985/23) par, et dans la révision de Claudio Scimone, qui ne cause à la partition de Vivaldi aucune altération sérieuse. Certes, dans l'aria *S'andrà senza pastore* (II. 3) d'Arbace, 2 flûtes traversières sont ajoutées au D.C., et le Coro finale est chanté deux fois, avec une reprise du thème à l'orgue positif, pour étoffer sans doute une conclusion un peu sèche, mais tout cela n'est que brouille musicologique, face à l'éclatante réussite d'un bonheur sonore constant. Le souffle de la vie investit la musique de bout en bout, définissant un véritable « espace de jeu » lyrique, et mariant la verve à une manière de rage qui fait oublier stéréotypes et conventions du temps. Emilia est le mezzo-soprano sombre, torturé, imprécatoire de Margarita Zimmermann, fascinante dans les tons cuivrés et les écarts orangeux (cf. le fabuleux air *Nella foresta leone invito* - III. 9 -, mis en exergue de l'acte II, dans l'idée sans doute d'établir un parallèle avec l'air de bravoure introduisant Orlando furioso, avant tout récitatif, dans la version Scimone).

Gasdia, Palacio, Rigacci, Lendi, Schmiege sont parfaitement dans leur rôle, et les Solisti Veneti excellents.

A noter cependant une présentation de l'opéra très insuffisante par Carlo Bologna, qui effectue un contre-sens assez grave de l'interprétation de la lettre du 3 mai 1737 de Vivaldi à Bentivoglio,<sup>1</sup> lui permettant d'extrapoler la théorie fantaisiste d'un acte 1 composé d'*arie* et récitatifs d'auteurs différents.

Scimone, décidément bien inspiré cette année, nous offre un excellent disque de motets pour soprano, avec Cecilia Gasdia (1985/22), qui possède les vertus d'une voix bien posée, puissante, et pas seulement dans l'aigü, avec un legato d'une étonnante fermeté. Saluons l'arrivée sur disque de *Vos aurae per montes*, RV 634, *per la Solennità di S. Antonio*.

Seul enregistrement sacré à signaler, les quatre courts psaumes en un mouvement RV 604-607 par le Chœur Madrigal de Budapest (1985/28), déjà gravés par Negri dans son intégrale de l'œuvre sacrée avec chœurs, mais indisponibles séparément. Le couplage avec le *Nisi Dominus* RV 608 n'est guère original, alors que certains chefs-d'œuvre, comme le *Confitebor* RV 596 restent encore inédits.

Le violon de Vivaldi est lui aussi fort bien servi. *Le Quattro Stagioni* de Parrott, à la tête des Taverner Players (1985/16) ont le mérite non négligeable de suivre, selon Nicholas Anderson, le manuscrit de Manchester, dont Pinnock restait à ce jour le seul exhumateur. Finesse des détails et des ornements, maniérismes baroquissimes dans le phrasé et les nuances, effectif réduit au minimum, mais dessin qui ne va pas sans quelque sécheresse et acidité résumant cette gravure en peu de mots.

Instruments anciens également pour la jeune Capella Savaria hongroise que le vieux routier du répertoire vivaldien Jaap Schröder entraîne dans la période de « haute maturité » chère à Jean-Pierre Demoulin, avec un programme d'une qualité exceptionnelle (1985/27). Si l'*Amoroso* RV 271/F I, 127 ne démerite pas, on redécouvre surtout avec émotion le splendide si mineur RV 390/F I, 77, immortalisé il y a vingt ans par Huguette Fernandez et l'Orchestre de Chambre Paillard. Les autres concerti sont inédits au disque. L'ut mineur RV 201/F I, 105, défendu en concert notamment par Arrigo Pelliccia, reste sans doute un des plus beaux. Le RV 371/F I, 117 en si bémol majeur est du même calibre et stylistiquement de la même période créatrice. Quant au RV 382/F I, 233, conservé à Vienne dans une copie d'attribution incertaine, selon Ryom,<sup>2</sup> on peut sans grand risque d'erreur en attribuer la paternité à Vivaldi à la simple écoute, et suggérer un rapprochement de style avec les concerti de *La Stra-*

*vaganza*. Avec de telles pages virtuoses et acrobatiques, l'archet baroque léger et très maniable est en parfaite adéquation, et soulage certainement l'interprète de problèmes techniques quasi périlleux, sinon insurmontables, avec l'archet moderne.

Mais esthétiquement, le plus beau disque pour violon revient à Salvatore Accardo, qui attribue à quatre des plus beaux concerti à titre un violon célèbre de Crémone, pris dans la collection du Palazzo Comunale, le choix de chaque instrument s'effectuant en fonction du caractère de chaque concerto (1985/19). Fantastique et magnifique idée. Pour le *San Lorenzo* RV 286/F I, 20, le plus vieux d'entre les violons: un *Andrea Amati* au son épanoui. Pour le virtuose *senza cantin* RV 243/F I, 11, un ferme *Guarnerius*. Pour le tendre *Riposo/Per il Natale* RV 270/F I, 4, un doux *Nicolò Amati*, et pour le sublime *Favorito* Op. XI n° 2, modèle d'équilibre, un *Stradivarius*. La leçon est magistrale, et Accardo olympien.

Parmi les autres instruments solistes, signalons la réédition en un seul coffret de la presque intégrale des concerti avec 1 ou 2 hautbois solistes par Holliger, Bourgue et I Musici (1985/C13), d'une interprétation toujours exemplaire. Pour être tout à fait complets, il leur aurait fallu également graver le concerto inachevé de Wiesendheid en sol mineur RV 459 (douteux!), le RV 563/F XII, 50 en ré majeur, la version pour 2 violons et hautbois du RV 554/F XII, 36, et les 2 concerti pour 2 hautbois et 2 clarinettes RV 559/F XII, 2 et RV 560/F XII, 1.

Indiquons ensuite la première discographique du concerto pour basson RV 470/F VIII, 33 (1985/3), dont on ne connaissait que la version pour hautbois RV 448/F VII, 7. Et enfin la très précieuse réédition en un seul disque (1985/C9) de concerti gravés par Fasano et I Virtuosi di Roma de 1956 à 1958 pour EMI, et tout particulièrement celui pour 2 violons RV 516/F I, 6, et le RV 546/F IV, 6 pour violon et violoncelle, avec Gulli, Malanotte et Mazzacurati comme solistes.

Terminons par la musique de chambre, avec deux anthologies de l'œuvre pour *liutino*. Pour John Duarte, celle de Lindberg avec le Drottningholm Baroque Ensemble est exemplaire par son style, son ornementation mesurée, l'usage d'instruments d'époque créant un parfait équilibre entre le luth et les archets (1985/5). Le *liutino* de O'Dette est tout aussi convainçant, avec une petite réserve dans le RV 540/F XII, 38 joué avec un luth grave. The Parley of Instruments soutiennent la comparaison avec leurs concurrents scandinaves, malgré une basse continue à l'orgue un peu envahissante (1985/29).

<sup>1</sup> Carlo Bologna semble s'inspirer de M. Rinaldi, *Il Teatro Musicale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze, 1979, p. 234, suivi de K. Hortschansky, *Ariente-texte Metastasio in Vivaldi Opern*, « Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi », 4, Ricordi, Milano, 1983, p. 74. Sans oublier Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, « Nuova Rivista Musicale Italiana », 1, maggio-giugno 1967, p. 60. La position de E. Cross, déterminée par l'examen des manuscrits, est musicologiquement satisfaisante: « ... un examen des partitions des actes 2 et 3, cependant, ne montre aucune indication de ce fait (que l'œuvre soit un pasticcio). C'est une copie claire d'une main nette, ce qui est matériellement différent des partitions des pasticci connus. Il n'y a pas non plus d'évidence à la paternité de Vivaldi » (in *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727-1738*, UMI, Research Press, Ann Arbor, 1981, vol. 1, p. 50). Elle est confirmée par R. Strohm, *Vivaldi's career as an opera producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro Musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, p. 60: « ... By implication, Catone was completely his own composition ».

<sup>2</sup> P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis* (Kleine Ausgabe), Leipzig, 1974, p. 154.

## Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1983-1985

a cura di Anna Maria Morazzoni e Luca Zoppelli

PAUL EVERETT, *The application and usefulness of "rastrology", with particular reference to early eighteenth-century Italian manuscripts*, in *Musica e Filologia*, a cura di Marco de Pasquale con la collaborazione di Richard Pierce, (« I Quaderni della Società Letteraria », 1), Edizioni della Società Letteraria, Verona, 1983, pp. 135-158.

Lo studio delle fonti manoscritte nei loro dati « fisici » e paleografici appartiene da tempo ai metodi d'indagine musicologica: ad esso si può aggiungere la « rastrologia », ovvero lo studio della rigatura dei fogli per musica. Tale operazione, che cronologicamente si situa fra la produzione del materiale scrittorio e la scrittura stessa (due fasi che possono distare anche anni), veniva effettuata con un pennino a cinque punte, il *rastro*, che poteva essere singolo o multiplo, fino a permettere la rigatura di un foglio intero in un colpo solo. Dimensioni e spaziature, sia all'interno di un pentagramma sia fra l'uno e l'altro, spessore dei segni, colore dell'inchiostro e direzione di rigatura costituiscono così un complesso quadro di identificazione che può fornire dati utilissimi, tramite opportuni riscontri, su provenienza dei manoscritti, cronologia e persino processi compositivi (come nel caso della più recente ricerca beethoveniana).

Everett avanza dei complessi criteri di classificazione, mette in guardia contro i fattori anomali che potrebbero fuorviare l'analisi, ed individua il problema centrale ai fini della rilevanza dell'indagine: *a chi spettava l'operazione di rigatura?* È probabile che compositori e copisti provvedessero da sé nei casi in cui essa appaia tracciata con uno strumento semplice; in ogni caso, fra Sei e Settecento si afferma l'uso di rastri sempre più ampi, testimoniando come l'operazione venisse demandata in misura crescente ai produttori di carta, dotati di strumenti tecnicamente perfezionati; e ciò in Italia prima che altrove (un problema connesso è quello di stabilire, volta per volta, se la rigatura sia stata effettuata prima della piegatura del foglio, o dopo). Everett allega alcuni esempi pratici, uno dei quali riguarda il corpus vivaldiano delle sonate di Manchester: vi si rileva la complessità ed il fascino insieme di questo tipo d'indagine, che può condurre a risultati assai apprezzabili sul piano della conoscenza storica.

L.Z.

PIERO MIOLI, *Antonio Vivaldi e la cantata profana*, in *Musica e Filologia*, a cura di Marco de Pasquale con la collaborazione di Richard Pierce, (« I Quaderni della Società Letteraria », 1), Edizioni della Società Letteraria, Verona, 1983, pp. 167-174.

Nell'ambito dell'opera vivaldiana, la cameristica vocale era tradizionalmente un campo poco studiato; di recente, essa pure ha preso a suscitare l'interesse che merita (grazie anche alla pubblicazione delle cantate in corso nell'ambito della *Nuova Edizione Critica* intrapresa dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi). Piero Mioli ci offre uno sguardo d'insieme, rapido ma completo, su questo genere, citando generosamente i due fondamentali studi di Colin Timms, *The Dramatic in Vivaldi's Cantatas*, e Gianfranco Folena, *La cantata e Vivaldi*, entrambi situati nel volume *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982. Dopo aver accennato alle fonti principali, l'autore tratteggia i caratteri generali e la funzione del genere, che pur essendo strettamente attiguo all'opera se ne distacca per la destinazione privata ed aristocratica, e quindi per una maggiore raffinatezza stilistica (senza tuttavia che venga meno l'impegno vocale, che in questi brani è spesso assai rilevante). I testi letterari, all'epoca di Vivaldi, si erano decisamente orientati verso l'ambientazione pastorale, e sfoggiavano un forte impegno descrittivo-narrativo, spesso vivificato da un'interna caratterizzazione drammatica e psicologica (cui corrispondeva, a livello musicale, l'evoluzione di carattere riscontrabile fra la prima e la seconda aria). Musicalmente colpisce l'assoluta chiarezza della formalizzazione funzionale in recitativo ed aria (due soli gli schemi usati: ARA, RARA); in tutto il corpus è possibile contare solo poche battute di recitativo accompagnato o di arioso.

La struttura dell'aria, così come il trattamento vivaldiano della vocalità, vengono esaminati con una certa ampiezza, in termini che si potrebbero spesso riferire all'aria d'opera; tuttavia l'autore non manca di rilevare talune particolarità che distinguono il genere e gli conferiscono caratteri in certa misura autonomi.

L.Z.

*Opera and Vivaldi*, Atti del convegno internazionale, Dallas 1980, a cura di Michael Collins ed Elise K. Kirk, University of Texas Press, Austin, 1984.

Nel 1980, parallelamente alla « prima » statunitense dell'*Orlando Furioso* di Verona (con Marilyn Horne), si svolse a Dallas un convegno internazionale i cui Atti (con alcune interpolazioni) sono stati ora

raccolti in volume: crediamo che esso sia destinato a diventare un costante punto di riferimento per quanti si occupano dell'opera seria nel primo Settecento, affiancandosi così agli Atti del convegno veneziano dell'81 (*Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982). Fra i due *sets* di studi si determina un'utilissima complementarità; il convegno texano, infatti, per un verso ha affrontato in maggior dettaglio determinate analisi specifiche (operate su quell'*Orlando* che ne costituiva il pretesto), per un altro si è esteso ad esaminare le tematiche generali dell'« opera seria », con un occhio di riguardo a caratteri stilistici ed implicazioni teorico-estetiche (il simposio veneziano, invece, focalizzava in maggior misura i meccanismi produttivi e gli aspetti sociologici del genere).

La prima sezione del volume, stimolata dalle illustri origini ariostesche del libretto di *Orlando*, affronta il tema del rapporto con le tradizioni letterarie e con le teorie drammatiche (Michael Collins), nonché quello, più specifico, dell'influsso di Ariosto sull'opera (C. Peter Brand, Gary Schmidgall, secondo il quale la struttura « accumulativa » del poema, oltre all'elemento fantastico, ha contribuito a farne un « magazzino » di materiali librettistici). Ellen Rosand sottolinea la scarsa fortuna dei temi ariosteschi nel Seicento veneziano (pochi titoli, ed anche quelli – come il *Medoro* di Aureli-Luccio, ora in *Drammaturgia Musicale Veneta* – ariosteschi solo « di facciata »), mentre Ellen T. Harris si occupa della loro fortuna settecentesca, che genera filoni diversi: un *Orlando* « eroico », uno « pastorale » (in cui i veri protagonisti sono Angelica e Medoro) ed uno « comico ». Sulla prevalenza della versione « pastorale » (con annesse connotazioni musicali, ad es. il tendenziale monotematismo delle arie) sia Rosand che Harris sottolineano come sia proprio l'Arcadia a « riscoprire » Ariosto (è arcade Braccioli, così come Capeci, autore nel 1711 di un *Orlando* romano per D. Scarlatti; su questa colorazione arcadica del tema vedi il programma di L. Bianconi per *Orlando* di Haendel, Teatro la Fenice, Venezia, 1985). Più in generale, invece, Sven Hansell descrive la fortuna declinante dei soggetti mitologici dopo il 1720 (ma più a Napoli che a Venezia), collegandola con le correnti di pensiero dell'epoca (un'*asse Vico-Metastasio*?).

La seconda sezione immerge l'opera veneziana del Settecento nel suo contesto culturale: William C. Holmes parla dei teatri e dello sviluppo della scenografia, lo storico dell'arte William L. Barcham legge gli affreschi del Tiepolo a villa Valmarana in base ad atteggiamenti operistici, mentre Shirley Winne affronta il tema del comportamento gestuale; Eleanor Selfridge-Field, invece, riferisce alcuni risultati delle sue ricerche fra le pagine di *Pallade Veneta*.

Con la terza sezione si affrontano alcuni spinosi problemi di carattere musicale, con particolare riguardo alla prassi esecutiva. Roger Covell interpreta il registro vocale come simbolo di età e status sociale del personaggio, ma anche della sua funzione drammaturgica, mentre Michael Collins e Mary Cyr si occupano del recitativo, entrambi affrontando il problema dell'accompagnamento strumentale tramite il ricorso a fonti teorico-critiche coeve. Collins, inoltre, affronta il difficile problema dell'esatta posizione della cadenza al basso (se l'accordo di dominante debba giungere dopo le ultime sillabe del canto, o contemporaneamente). Rettificando in parte le idee di S. Hansell (in MQ, 1968) egli sostiene che *entrambe* le forme erano usate, ma la seconda, sebbene impropria, era più frequente in campo operistico. Delle cadenze virtuosistiche vocali si occupa invece Howard M. Brown, allegando un'interessante documentazione, in parte sconosciuta.

Una quarta sezione si occupa direttamente del Vivaldi operista. Eric Cross considera le relazioni fra testo e musica, evidenziando non solo i mezzi d'espressione affettiva e pittorica, ma anche le tecniche di unificazione drammatica e i casi di superamento delle strutture consuete verso un concetto più ampio di « scena ». Klaus Kropfnger e John W. Hill affrontano poi la questione della parodia; Kropfnger si sofferma sul riuso di musiche strumentali (che può assumere valore strutturale e perfino di riferimento tematico, come il ritornello della *Primavera* nel primo atto di *Giustino*), mentre Hill si occupa a fondo dell'*Orlando* 1727, identificando la provenienza delle arie; in taluni casi, quando l'originale abbia testo diverso e musica perduta, egli attua il metodo (già applicato nel saggio su *Griselda*, JAMS 1978) consistente nell'identificarlo tramite similarità di carattere e di materiale metaforico, unite all'identità di struttura metrico-accentuativa. Dopo una serie di confronti appare chiaro come la parodia non fosse per Vivaldi un cinico riempimento, ma comportasse una grande attenzione nell'adattamento della musica al nuovo testo, e servisse persino a rinforzare i caratteri strutturali complessivi (in *Orlando*, una forte unità espressiva all'interno dei « gruppi » di scene).

Il volume si conclude infine con gli stimolanti interventi di Alan Curtis ed Andrew Porter, che analizzano problemi e necessità relativi agli allestimenti moderni di opere barocche: speriamo che anche queste pagine siano meditate a dovere da chi si assume il compito di restituirci un repertorio di tale interesse storico ed artistico.

L.Z.

LUCAS BILLIET, *La redécouverte de Vivaldi par le disque*, tesi di laurea, Université Libre de Bruxelles, 1984.

Se il titolo dello studio si richiama al saggio di R.-C. Travers, apparso in *Vivaldi Veneziano Europeo* (Olschki, Firenze, 1980), l'argomento effettivo è l'industria culturale del nostro tempo, analizzata nelle sue molteplici facoltà di costrizione ideologica e commerciale; il tutto sull'esempio delle *Quattro Stagioni* vivaldiane e del loro successo discografico. La comparsa di nuove incisioni evidenzia delle « fasi forti » (con un ritmo di cinque, sei prodotti all'anno) ed altre di riflusso. Se alla fine degli anni '50 (fase forte) Vivaldi venne lanciato dall'industria discografica come musicista « facile », sopravvenne di conseguenza una svalutazione dei suoi meriti artistici, che ne pregiudicava il prestigio (e dunque il valore di feticcio); solo l'allargamento del repertorio fra gli anni '60 e '70 permise una rivalutazione di cui beneficiarono anche le *Stagioni* (una terza fase forte è iniziata alla fine degli anni '70, grazie alle esecuzioni « filologiche » con strumenti originali). Un'analisi interessante viene condotta sulle note di copertina che, a parte pochi casi, da un lato tendono ad avvalorare un'immagine feticcistico-geniale del compositore (contesta di elementi biografico-romanzeschi), dall'altro a sottolinearne l'appartenenza ad un Pantheon di massimo prestigio culturale, sebbene nella pratica l'analisi si blocchi sul rilevamento del carattere descrittivo. Anche le illustrazioni dei frontespizi vengono sottoposte ad una serrata critica, che ne rivela i meccanismi devianti (ad es., il ritratto vivaldiano più utilizzato è quello – dubbio – di Bologna, primo perché a colori, secondo perché fortemente idealizzato, quasi angelicato). Viene poi esaminata la critica discografica specializzata, e l'estensione del successo (con esasperazione dei caratteri volgarizzanti) ad altre « forme » del disco (serie economiche, collane « grandi musicisti » – sublimazione dell'« effetto-Pantheon » – ecc.). Nel complesso viene rilevato come il vecchio fenomeno storiografico della svalutazione estetica di Vivaldi rinasca di fronte al suo massiccio « consumo », costringendo l'industria discografica ad affrontare una difficile dialettica fra sfruttamento del consumo stesso ed accanita difesa del suo prestigio culturale (magari, con l'aiuto di Bach...).

L.Z.

Sulla vicenda biografica di Antonio Vivaldi si sono sedimentati alcuni fastidiosi luoghi comuni, che ancora càpita di leggere nonostante siano stati ripetutamente ed autorevolmente smentiti; dei principali Gastone Vio fa veloce giustizia in queste pagine. Nell'ordine:

a) *Vivaldi sarebbe stato maestro di Violino alla Pietà dal 1703 al 1740*. Egli, come noto, ricoprì tale carica dal 1703 al 1709, poi dal 1711 al 1716, quando venne commutata in quella di *maestro di concerti*; successivamente Vivaldi non figura nei registri di pagamento, per riapparirvi dal 1735 al 1738. Quanto al ruolo ricoperto tra il 1717 ed il 1735, ovvero negli anni dei suoi più frequenti viaggi, Vio rileva che Vivaldi rimase in rapporto con l'Ospedale, ricevendone occasionali pagamenti, e ciò in rapporto alla maggiore elasticità della nuova qualifica (si ricorderà come Talbot, al contrario, ritenesse « non significativo » il cambio di qualifica; cfr. *Vivaldi*, [London, 1978] EdT, Torino, 1978, p. 57).

b) *Vivaldi sarebbe stato amante di Anna Giraud (Girò)*. Non esiste alcun indizio serio per suffragare questa tesi.

c) *Vivaldi si sarebbe fatto prete per convenienza, ed avrebbe ottenuto l'esenzione dal dire messa per ragioni di salute pretestuose*. Il fatto che Vivaldi non figurì fra gli iscritti al Seminario non significa nulla (solo una piccola parte del clero veneziano vi si formava), e non c'è ragione di dubitare della sua pietà (né, d'altra parte, il fatto che Goldoni lo descriva col breviario in mano ci permette di qualificarlo come bigotto); quanto alla celebrazione della messa, un prete non è tenuto a svolgerla, se non in casi particolari, e pertanto non ha bisogno di *esenzioni*; la rinuncia, in ogni caso, dev'essere stata una decisione sofferta, non fosse che per l'ingente danno economico che ne derivava.

L.Z.

HELMUT HELL, *Ein Doppelkonzert Antonio Vivaldis als Triosonate*, « Analecta Musicologica », Band 22: *Studien zur Italienischen Musikgeschichte*, XIII, Laaber, Regensburg, 1984, pp. 149-96.

La ricerca esposta in questo saggio ha come primo oggetto un gruppo particolare di sonate per le quali Vivaldi prevede l'esecuzione « anco senza basso ». Si tratta delle quattro sonate per due violini e basso continuo RV 68/F. XIII, 3; RV 70/F. XIII, 4; RV 71/F. XIII,

1 ed RV 77/F. XIII, 2, nelle quali il basso è raddoppiato alternativamente dai due violini, a volte con opportune modificazioni ritmiche. Le quattro sonate costituiscono un gruppo a sé non solo per questa particolare struttura compositiva, ma anche per la condotta esplicitamente « concertante » dei due violini. Inoltre la successione dei movimenti, ispirata a quella tipica del concerto solistico, allegro - adagio - allegro, piuttosto che a quella della sonata a tre, solitamente articolata in più di tre tempi e con forme di danza, pone queste composizioni in un genere intermedio tra il concerto e la sonata. Infine i loro autografi sono contenuti in un volume che accoglie altrimenti esclusivamente concerti per più strumenti solistici e questa loro collocazione può forse risalire allo stesso Vivaldi.

Nel caso della sonata in sol maggiore RV 71 l'affinità con il concerto può essere dimostrata concretamente in quanto ne esiste anche una versione come Doppio concerto per due violini, archi e basso continuo (RV 516/F. I, 6), probabilmente precedente alla sonata e contenuta nello stesso volume della collezione Foà subito dopo le quattro sonate prese in esame. Il confronto delle due versioni mette in risalto la stretta affinità della struttura compositiva, mentre le differenze riguardano soprattutto la disposizione dei movimenti.

Il saggio fornisce un'analisi puntuale delle componenti melodiche e della disposizione armonica e ritmica del ritornello iniziale del primo tempo del concerto e delle varianti ad esso apportate nelle successive cinque esposizioni. I quattro episodi solistici sono indagati con pari dovizia di particolari e il movimento nel suo insieme è considerato dall'autore come un chiaro esempio di come Vivaldi riesca per primo a descrivere musicalmente la contrapposizione tra individuo (Solo/i) e società (Tutti). L'Andante del concerto impiega esclusivamente i due violini solisti e il basso continuo e mostra quindi lo stesso organico della sonata a tre. L'articolazione in due parti con una chiara cadenza centrale è ulteriormente sottolineata nella versione sonatistica dall'aggiunta dei segni di ripetizione per entrambe le parti. Sono segnalate altre differenze tra le due versioni, introdotte per soddisfare i requisiti della sonata da camera, che tra l'altro confermano la provenienza della sonata dal concerto e non viceversa. Anche la parte del basso del movimento centrale è oggetto di un confronto dettagliato tra le due versioni; la stessa sezione fornisce inoltre nella versione sonatistica una diversa e più precisa notazione dei mordenti.

Grazie alle osservazioni svolte sul movimento centrale, risulta più semplice dimostrare la derivazione dei due movimenti estremi della sonata dai rispettivi movimenti del concerto. Negli allegri però la disposizione è diversa e tipicamente sonatistica: il primo tempo della so-

nata è infatti chiaramente tripartito e rinuncia alla terza e quarta esposizione del ritornello ed al terzo episodio solistico del concerto, restringendo insieme anche il decorso armonico. Il ritornello iniziale è a sua volta ridotto, con l'omissione delle componenti più direttamente legate al nuovo linguaggio strumentale dei concerti, al fine di uniformarsi al genere più conservatore della sonata. Nella prima parte del primo movimento manca anche una figura del basso che nel concerto era funzionale all'obiettivo di creare un'integrazione tra sezioni solistiche e sezioni orchestrali, preoccupazione affatto estranea al nuovo contesto. Le altre due parti del primo movimento della sonata e l'ultimo tempo sono analizzati con pari puntualità, sempre conducendo il confronto con le battute corrispondenti del concerto.

Se risulta così ampiamente confermata la derivazione di questa sonata dal doppio concerto, l'eventualità che le tre sonate ad essa affini siano a loro volta derivate da concerti è scartata dall'autore che adduce una serie di motivazioni a sostegno dell'ipotesi che queste tre sonate siano invece composizioni originali.

Le ultime pagine del saggio sono dedicate all'analisi di un caso analogo a quello considerato, cioè il movimento del concerto per violino in sol minore Op. 4 n. 6 (RV 316a/F. I, 185), pervenuto anche in versione sonatistica, precisamente come movimento finale dell'ultima delle sei sonate Op. 13 *Il pastor fido* (RV 58/F. XVI, 10). Si tratta qui di una trasposizione meccanica e non esplicitamente determinata dai requisiti del genere diverso, come avveniva nel caso preso in esame. La derivazione di questo movimento di sonata da un concerto conferma invece i dubbi avanzati a più voci sull'autenticità dell'Op. 13.

Complessivamente il saggio fornisce spunti illuminanti per cogliere la personalità artistica di Vivaldi dall'interno del processo compositivo ed offre un lucido e penetrante approccio analitico, basato sulla consultazione delle fonti autografe e sostenuto da un'approfondita conoscenza della produzione vivaldiana.

A.M.M.

MICHAEL STEGEMANN, *Antonio Vivaldi und Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu einer hypothetischen Feindschaft*, « NZ. Neue Zeitschrift für Musik », 145. Jg. (1984), Heft 6, pp. 12-15.

La documentazione fornita da Michael Stegemann nella sua recente monografia vivaldiana viene arricchita in questo saggio dai risultati di ulteriori ricerche d'archivio, volte a ricostruire alcuni aspetti delle vicende biografiche del musicista, sulle quali poco è noto. Si

tratta precisamente del periodo tra il settembre 1728 e l'estate 1731 e dei retroscena del suo ultimo viaggio a Vienna: in entrambi i casi, sulla base di alcuni documenti e con una serie di considerazioni, l'autore sostiene che Vivaldi sperava di trovare a Vienna un impiego di primo piano presso la Cappella di corte e che le sue aspettative svanirono per l'intervento, diretto o mediato, di Johann Joseph Fux.

Stegemann segnala un documento epistolare conservato a Venezia che descrive l'interesse dimostrato a Vivaldi dall'imperatore asburgico Carlo VI in occasione del loro primo incontro (avvenuto a Trieste nel settembre 1728), in termini così entusiastici che un invito di Vivaldi a Vienna da parte dell'imperatore sembra una logica conseguenza. In mancanza di documenti perspicui, l'ipotesi che Vivaldi si sia recato a Vienna nel 1729 su invito dell'Imperatore può essere suffragata da testimonianze documentarie indirette: da un lato l'accenno dello stesso Vivaldi a una chiamata a Vienna nella lettera al Marchese Bentivoglio del novembre 1737; d'altro lato la richiesta di un anno di congedo presentata alla Cappella Ducale il 30 settembre 1729 (ma, come d'uso, probabilmente postdatata) dal violinista Giovanni Battista Vivaldi « per accompagnare in Germania uno dei suoi figli ». La presenza del padre in un viaggio indubbiamente faticoso per una persona di 74 anni, suggerisce che Vivaldi pensava forse a un trasferimento definitivo, ma tutte le sue speranze andarono deluse: non rimane a Vienna alcuna testimonianza del suo soggiorno, né si ha notizia dell'esecuzione di alcuna sua composizione.

L'autore sostiene che il fallimento dei progetti di Vivaldi si può spiegare con un'azione di boicottaggio contro di lui, svolta da Johann Joseph Fux, allora maestro di cappella a corte. Musicista conservatore, legato alla severità del contrappunto palestriniano, Fux doveva considerare Vivaldi come il compositore più lontano dalla propria estetica, come il rappresentante di quello stile italiano « licenzioso » che egli osteggiava. Questo pregiudizio, basato sulla conoscenza dei soli concerti e non della produzione sacra di Vivaldi, può spiegare l'accanita ostilità di Fux verso un'eventuale sistemazione del musicista italiano a Vienna.

Durante l'anno trascorso a Vienna con il padre e la Girò, Vivaldi deve aver pensato di rivolgersi direttamente all'imperatore, ma difficilmente questi può avergli dato udienza in quel periodo di particolare instabilità nella politica internazionale. Anche un appoggio eventualmente cercato in altra sede, ad esempio presso il Cardinale Ottoboni, si sarebbe scontrato con le ambizioni di carriera degli altri musicisti italiani attivi a corte, come Antonio Caldara e Luca Antonio Predieri, che potevano vedere in Vivaldi un temibile concorrente.

Il ritorno a Venezia deve aver rappresentato un'amara delusione, ma Vivaldi indubbiamente continuò ad aver fiducia nelle promesse di Carlo VI, tanto da decidere di intraprendere un secondo viaggio a Vienna nella tarda estate del 1740, quando l'avversario Fux non era ormai più tanto potente a causa dell'età avanzata. La morte dell'imperatore e la guerra per la successione fecero crollare ancora una volta tutte le speranze di Vivaldi e determinarono il manifestarsi della crisi di asma bronchiale, malattia certamente psicosomatica, che gli fu fatale.

Nel suo insieme l'articolo di Stegemann offre una serie di considerazioni ben orchestrate e fornisce un quadro plausibile delle varie vicende, che non supera però lo stato dell'ipotesi e necessita del sostegno di una più ampia documentazione.

A.M.M.

MICHAEL STEGEMANN, *Antonio Vivaldi mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985.

Quest'agile monografia vivaldiana compare nella serie musicale delle « Rowohlts Monographien », una collana molto ampia, dedicata alle maggiori personalità dei campi più disparati, dalla storia alle scienze naturali, alla filosofia, all'arte, al cinema e al teatro, alla religione, alla letteratura, alla pedagogia, alla medicina e naturalmente alla musica. Tutte le monografie sono corredate da un buon numero di illustrazioni e da tavole cronologiche, bibliografia ed indici analitici. La sezione musicale della collana, che comprende una quarantina di titoli, non si occupa di autori anteriori al Settecento ed è dedicata soprattutto ai compositori tedeschi, con qualche incursione nell'area francese (Berlioz, Debussy, Meyerbeer, Ravel) e in quella russa (Čaikovskij, Musorgskij, Stravinskij). I soli musicisti italiani già considerati nella collana prima della pubblicazione di questo volume su Vivaldi, erano Verdi e Puccini. Gli autori di queste brevi monografie sono quasi esclusivamente musicologi tedeschi e spesso personalità di chiara fama.

Nel caso di Vivaldi, la penuria di testimonianze e di documenti iconografici diretti rende particolarmente difficoltoso il compito di rispettare i requisiti della collana, cioè di descrivere la vita e le opere del compositore attraverso le sue lettere, i suoi scritti e le sue immagini. Comunque Stegemann riesce ad usare abilmente le poche lettere di Vivaldi che ci sono note e per l'apparato iconografico del volume, oltre alla doverosa riproduzione della caricatura di Ghezzi e dell'incisione di Caldwell, ricorre alle fonti più varie, dalle pagine degli autografi e dei frontespizi delle opere stampate e dei libretti di Vivaldi,

alle immagini di musicisti e di intellettuali del tempo, a disegni degli scenografi coevi, fino a fotografie di luoghi vivaldiani nella Venezia attuale.

Nelle pagine introduttive l'autore segnala le tante incertezze ancora presenti nella biografia e nell'opera di Vivaldi nonostante il fervore degli studi e delle ricerche avviati soprattutto nel secondo dopoguerra: allo stato attuale delle conoscenze qualunque studio monografico sul musicista può avere a priori solo un carattere frammentario, in quanto si continua ad assistere alla scoperta di nuove composizioni.

Il volume si apre con una breve storia di Venezia che percorre l'ascesa economica, politica ed artistica della città per poi soffermarsi sulla vita musicale, tracciata a partire dall'inizio dell'attività di Willaert a S. Marco. Un sintetico inquadramento della Venezia del periodo in cui nacque Vivaldi e dei principali fatti storici del tempo conducono l'autore *in medias res*, cioè alle vicende biografiche del musicista.

Stegemann articola la sua esposizione seguendo lo svolgimento della vita di Vivaldi e introduce le informazioni tecnico-stilistiche, parallelamente alla descrizione della sua attività nei vari generi musicali. Così nel capitolo dedicato all'infanzia, alla giovinezza e alla carriera ecclesiastica di Vivaldi (1678-1703), la discussione sull'avviamento allo stato clericale e sulle relative conseguenze sfocia nella presentazione della sua musica sacra, caratterizzata secondo l'autore dalla stessa libertà tipica della sua condizione sacerdotale. Si passa quindi a Vivaldi « maestro di violino » (1703-1713) e alla sua attività presso l'Ospedale della Pietà, affiancata dalla composizione delle sonate e dei concerti per lo strumento, al quale si legava la sua fama europea sia come interprete, sia come compositore. Le informazioni sulla produzione violinistica di Vivaldi sono inserite nell'evoluzione storica e formale del genere e arricchite dal costante riferimento ai maggiori autori della letteratura violinistica coeva. Analogamente il capitolo successivo, dedicato a Vivaldi come impresario e compositore di opere teatrali (1713-1725), presenta l'insieme dei problemi e delle consuetudini nella vita teatrale del tempo riguardo all'organizzazione delle stagioni, ai gusti del pubblico, alle convenzioni interpretative e alla concezione estetica, ed esamina in questo contesto le scelte testuali e le soluzioni formali di Vivaldi in tutta la sua produzione vocale profana, considerando cioè anche le cantate. Gli anni tra il 1726 e il 1740 rappresentano il periodo per molti aspetti meno chiaro della vita del musicista: a questo proposito Stegemann cita i vari documenti disponibili e traccia una cronologia degli avvenimenti certi fino al 1735, anno nel quale Vivaldi ritornò alla Pietà come « maestro de' concerti ».

Le composizioni esaminate in questa sezione sono le sinfonie e i concerti per vari strumenti, spesso legati alla straordinaria versatilità interpretativa dell'orchestra della Pietà. L'ultimo capitolo è dedicato alle oscure vicende dell'ultimo anno di vita di Vivaldi e al suo destino postumo, fino alla riscoperta iniziata nel 1926. Come d'uso in questa collana della Rowohlt, completano il volume una tavola cronologica, una serie di testimonianze, l'elenco delle opere (che segue sostanzialmente il catalogo Ryom), la bibliografia e l'indice dei nomi.

L'opera di Stegemann risulta nell'insieme esauriente e ben documentata, espone con chiarezza i risultati della ricerca specialistica, spesso confrontando le più recenti acquisizioni con le posizioni critiche della storiografia musicale ottocentesca e di primo Novecento e preoccupandosi di riferire costantemente le problematiche specifiche al più ampio contesto della vita sociale e culturale. Trattandosi di un volume di divulgazione è forse lecita l'obiezione che una più attenta ricognizione dei documenti disponibili avrebbe potuto rendere l'esposizione indubbiamente più gustosa e vivace.

A.M.M.

MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

Il volumetto, che appare nella celebre collana « enciclopedica » *Que sais-je?*, descrive i caratteri stilistici ed il significato storico-culturale del concerto vivaldiano, riordinando utilmente dati ed osservazioni espressi dagli ultimi decenni di ricerche ed analisi. Dopo un'introduzione sui principi dello stile concertante, nonché sull'ambiente veneziano in cui Vivaldi ebbe ad operare, il volume tratta i diversi generi del concerto vivaldiano, le sue caratteristiche di linguaggio (profili tematici, procedimenti ritmici ed armonici, scelta delle tonalità, trattamento del continuo), gli strumenti usati, con un veloce riepilogo delle discussioni su quelli « problematici », come il salmoè od il trombone da caccia. Successivamente analizza l'estensione dello stile concertante agli altri generi della produzione vivaldiana (sonata, musica sacra, melodramma); nell'ottica dell'autrice l'identificazione fra Vivaldi e lo stile di concerto è totale, cosicché lo stesso melodramma, che pure ha contribuito alla nascita del principio concertante, si vede ora investito da un'« onda di ritorno » che lo influenza profondamente, specie nel trattamento dell'orchestra. Quanto alla diffusione europea del genere, vengono esaminati con attenzione il ruolo della Francia, e soprattutto la funzione mediatrice dell'ambiente musicale torinese

(Somis, Leclair), cui la Bouquet-Boyer ha dedicato approfonditi studi, e che funge da termine di paragone nel corso di tutto il saggio. Infine, cenni sulle edizioni dei concerti vivaldiani, sulle trascrizioni di Bach, sulle fonti in nostro possesso, e catalogo dei concerti, numerati secondo gli inventari Pincherle e Ryom. Data la destinazione del volume, i riferimenti di carattere storico-ambientale tendono ad essere un po' generici, evocativi, e a volte approssimativi (il principio concertante nasce in Italia, *pays des contrastes*; e innumerevoli Accademie sorsero *sur le modèle de l'Academie florentine*, la « Camerata dei Bardi »...). La destinazione divulgativa, crediamo, non dovrebbe esimere da un certo rigore.

L.Z.

PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il mottetto per voce sola nella produzione di Antonio Vivaldi*, « Rivista internazionale di musica sacra », VI, 1985, pp. 137-196.

Quello dei mottetti è un corpus abbastanza trascurato da parte della critica vivaldiana; esso viene qui trattato con ampiezza ed attenzione nei suoi molteplici aspetti. Composti per l'Ospedale della Pietà presumibilmente a partire dal 1713, anno della « fuga » di Gasparini, i mottetti dovevano costituire un numero assai maggiore dei dodici (più otto *introduzioni*) giunti a noi. Essi presentano un'impressionante omogeneità di struttura formale: un'aria in tempo allegro (sempre con *da capo*), un breve recitativo, una seconda aria in tempo meno mosso, più breve e concisa tematicamente della prima (rispetto alla quale sta in rapporto di sottodominante, o relativo minore), infine un *alleluia* mosso e giubilante, formalmente *durchkomponiert*; e rigorosamente melismatico (le difficoltà vocali, ovviamente, sono notevoli, e rivelano il grado di preparazione delle giovani della Pietà). L'analisi delle strutture interne dell'aria, nonché dello stile vocale usato, è condotta accuratamente, e giunge a confermare le osservazioni già formulate da Denis Arnold (*Vivaldi motets for solo voice*, in *Vivaldi veneziano europeo*, Olschki, Firenze, 1980) sulle analogie con la forma-ritornello del concerto, e sul carattere « strumentale » della vocalità (queste osservazioni, peraltro, si potrebbero estendere a tutta la produzione vocale di Vivaldi).

Dopo un'analisi dei testi musicati (mediocri, e scritti in un latino fortemente « normalizzato » in base ai canoni del gusto e della metrica tardobarocca), Gillio si sofferma sulla differenza fra il mottetto propriamente detto e l'*introduzione*, un brano di carattere affine (ma

strutturalmente meno « costante »), che prelude, anziché all'*Alleluia*, al *Gloria*, al *Dixit* o al *Miserere*. È interessante il fatto che due di queste introduzioni hanno lo stesso testo di altrettanti mottetti, ed in effetti ne costituiscono anche musicalmente la parodia, permettendo degli istruttivi confronti. Il saggio si conclude con un'ampia analisi del mottetto *Clarae stellae*, del quale si rilevano gli aspetti tipici del genere, ma anche quelli meno tipici, specie nella seconda aria e nell'*alleluia* conclusivo.

L.Z.

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Interpretatorische Probleme bei Johann Sebastian Bachs Orgeltranskription (BWV 594) des «Groß-Mogul»-Konzertes von Antonio Vivaldi (RV 208)*, in *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel, 1985, pp. 11-24.

Esaminando i giudizi critici nettamente contrastanti formulati sulle trascrizioni bachiane dei concerti di Vivaldi, Tagliavini traccia una vivace ed interessante rassegna degli equivoci e dei fraintendimenti nei quali sono incorsi illustri musicologi: Johannes Schreyer, nei suoi contributi di critica bachiana del 1913, è giunto perfino ad usare Vivaldi contro Bach, mettendone in dubbio l'autorevolezza nel campo delle elaborazioni per organo e cembalo; ed anche studi più recenti hanno mantenuto evidenti riserve su questo campo della produzione bachiana. Tra gli equivoci più evidenti Tagliavini ricorda anche che fino al 1910 il Concerto per organo in re minore BWV 596 non era riconosciuto come l'elaborazione dell'Op. 3 n. 11 di Vivaldi, ma era invece considerato una composizione originale di Wilhelm Friedemann Bach.

Un caso analogo e di particolare interesse è costituito dal Concerto per organo in do maggiore BWV 594, considerato l'elaborazione del Concerto per violino Op. 7, n. 11 (RV 208a) di Vivaldi. In realtà la corrispondenza esiste solo per i movimenti estremi, mentre il secondo movimento della composizione di Vivaldi non ha nessun legame con il « recitativo » dell'elaborazione per organo. Si pensò che il movimento centrale fosse una composizione originale di Bach, fino alla scoperta della vera fonte vivaldiana, in una versione differente dello stesso concerto. Quest'opera di Vivaldi è pervenuta in due redazioni, quella autografa conservata nella collezione Giordano di Torino, e una per parti, copiata da Peter Johann Fick e conservata a Schwerin. Quest'ultima, che porta il titolo di *Grosso Mogul*, è una fonte finora

trascurata, nonostante sia preziosissima, poiché nei movimenti estremi compaiono le stesse cadenze (peraltro non certamente riconducibili allo stesso Vivaldi) della versione per organo di Bach. Il manoscritto di Schwerin però non è completo: manca infatti il vero basso continuo dei due allegri, in quanto la parte si limita al solo basso di ripieno. Conducendo un confronto analitico tra l'elaborazione di Bach e il manoscritto di Schwerin, Tagliavini non esclude, come si è fatto finora, che Bach abbia utilizzato proprio quella fonte per la sua trascrizione e rileva che la parte del basso dei soli manca in Bach o è stata da lui ricostruita autonomamente, secondo una logica che si spiega facilmente con lo stato della parte nel manoscritto di Schwerin.

Una difficoltà sempre presente nel caso delle trascrizioni per strumenti a tastiera di concerti strumentali riguarda l'estensione, che nelle parti di violino tocca altezze più acute rispetto all'estensione normale del cembalo e dell'organo. Nel caso in esame questo problema si poneva con particolare evidenza e fu risolto da Bach con la trasposizione da re maggiore a do maggiore.

Passando a considerare gli aspetti legati alla prassi esecutiva, in mancanza di indicazioni originali sulla disposizione delle parti nei registri dell'organo, Tagliavini osserva che il concerto BWV 594 necessita di un 4' per il « Rückpositiv » in tutti i movimenti. Segnalate le pochissime battute nelle quali questo requisito esecutivo può essere a prima vista contestato e indicati anche i passi inequivocabilmente adatti ad esso, l'autore propone questa soluzione come la più adatta a realizzare correttamente tutte le parti in base alle fonti.

Il confronto con l'elaborazione di Bach fornisce anche utili suggerimenti per l'interpretazione dell'originale vivaldiano: in particolare la parte del basso del movimento centrale notata da Vivaldi a note lunghe, deve essere seguita dimezzando le durate e separando i suoni con pause, così come prevede la trascrizione di Bach, che applica una convenzione interpretativa indubbia nel tempo, ma oggi troppo spesso ignorata.

Questo contributo di Tagliavini è ricchissimo, vivace, utile ed interessante da varie prospettive: sia come contributo alla storia della critica bachiana e vivaldiana, sia per le informazioni che fornisce sulle fonti, sia per l'autorevolezza nella discussione dei problemi esecutivi, in base ai quali emerge con chiarezza il processo compositivo.

A.M.M.

MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi. Der venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985.

Nel 1985 è stata pubblicata, a cura della Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda, la traduzione tedesca del *Vivaldi* di Michael Talbot, di cui la prima edizione comparve nel 1978 per l'editore londinese J.M. Dent. Una traduzione italiana del testo originale inglese (a cura di A. Comba) fu pubblicata, sempre nel 1978, dalla E.D.T. Edizioni di Torino, e fu recensita da E. Surian in questa stessa rivista, vol. 1 (1980), p. 90. Nel 1984 la versione inglese comparve anche in brochure, e fu colta l'occasione da parte dell'autore per introdurre alcune correzioni e sostituzioni, sebbene per motivi tecnici fosse impedito l'ampliamento del volume. La sopracitata versione tedesca è stata approntata da K. Küster con la collaborazione dello stesso autore, basandosi sulla riedizione inglese del 1984; tuttavia sono state apportate alcune modifiche e certi brani hanno subito una notevole revisione. Inoltre nell'edizione tedesca molte osservazioni, originariamente riportate nelle note a pie' di pagina, sono state incorporate nel testo principale ed è stato notevolmente ampliato il numero delle illustrazioni. Ne risulta una monografia che, pur conservando le stesse caratteristiche essenziali dell'« opus » originale, è stata aggiornata, soprattutto nei capitoli biografici, per tener conto delle nuove informazioni acquisite.

L'autore ci informa che è in corso di stampa (presso l'editore PWM di Cracovia) una traduzione polacca del *Vivaldi*, che, sebbene approntata precedentemente alla riedizione inglese del 1984, contiene tuttavia numerose correzioni e alcuni materiali supplementari.

## INDICE

Paul Everett, <i>Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III</i> <span style="float: right;">5</span>
<i>I manoscritti dei concerti di Vivaldi custoditi a Manchester: III</i> <span style="float: right;">34</span>
Bruno Brizi, <i>Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713</i> <span style="float: right;">35</span>
<i>Vivaldi at Vicenza: a Baroque festival of 1713</i> <span style="float: right;">54</span>
Ferruccio Tàmmaro, <i>Il « Farnace » fiorentino del 1733</i> <span style="float: right;">55</span>
<i>"Farnace" (Florence, 1733): a Vivaldi spuriousity?</i> <span style="float: right;">61</span>
Michael Stegemann, <i>Vivaldi und das Horn. Mutmassungen, über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539</i> <span style="float: right;">62</span>
<i>Vivaldi e il corno. Ipotesi sulla genesi dei concerti RV 538 e RV 539</i> <span style="float: right;">70</span>
Gastone Vio, <i>La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà</i> <span style="float: right;">72</span>
<i>The old church of the Ospedale della Pietà</i> <span style="float: right;">85</span>
Discographie Vivaldi n° 7 - 1985 (R.C. Travers) <span style="float: right;">87</span>
Rassegna bibliografica di studi su Vivaldi pubblicati nel 1983-1985 (A.M. Morazzoni e L. Zoppelli) <span style="float: right;">98</span>