

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI



BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

8

1987

RICORDI

# INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**8**

**1987**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

BOLLETTINO  
DEL ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI  
VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

8

1987

© 1987 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, PAUL EVERETT, GIANFRANCO  
FOLENA, PETER RYOM, REINHARD STROHM, MICHAEL TALBOT.

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

*Curatore della Collana « I libretti delle opere teatrali 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.



## I 40 anni dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Nel gennaio 1947 – quarant'anni fa – nasceva l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Fondato da Antonio Fanna, l'Istituto si prefiggeva di pubblicare e diffondere la musica del compositore veneziano, per la massima parte inedita e sconosciuta (i relativi manoscritti erano stati ritrovati tra il 1926 e il 1930).

Fu quello in primo luogo un atto di fede sia nella musica del Prete Rosso, sia nella possibilità di una rinascita degli studi musicologici e dell'avvio di nuove imprese editoriali in un'Italia ancora semidistrutta dalla guerra.

Sotto la direzione artistica di Gian Francesco Malipiero ed editi da Ricordi, tra il 1947 e il 1972 vennero pubblicati 529 tra concerti, sinfonie e sonate, e 13 composizioni vocali sacre.

Ancora nel 1947 l'Istituto Vivaldi diede vita alla prima orchestra specializzata in Italia nella musica barocca (l'*Orchestra della Scuola veneziana*), che, sotto la direzione di Angelo Ephrikian, fece conoscere nelle città della penisola le opere di Vivaldi che da poco avevano rivisto la luce.

Nel 1978 l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi è entrato a far parte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che ha per fine lo studio della civiltà veneziana.

Essendosi nel frattempo moltiplicati ed approfonditi gli studi sull'opera vivaldiana, dal 1982 l'Istituto Vivaldi ha dato inizio ad una nuova edizione – critica – di opere vivaldiane, sempre in collaborazione con la Casa Editrice Ricordi. A tutt'oggi sono state pubblicate 35 partiture di opere strumentali e vocali.

All'edizione critica si affianca una serie di pubblicazioni comprendente indagini e studi sul compositore veneziano, la sua opera e il suo tempo.

Nel campo della diffusione, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi ha dato il proprio contributo scientifico alla realizzazione di sette edizioni del *Festival Vivaldi*, realizzatosi a Venezia negli anni dal 1979 al 1985. Nel corso del *Festival Vivaldi 1985* è stata rappresentata per la prima volta in tempi moderni l'opera teatrale vivaldiana *Il Giustino*, di cui è in corso di pubblicazione la partitura in edizione critica.

Completa l'attuale programma editoriale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi l'edizione della Collana *Drammaturgia musicale veneta* (prevista in 30 volumi), intesa a illustrare – attraverso la pubblicazione in facsimile di partiture musicali manoscritte e di studi di drammaturgia musicale – l'arco evolutivo del Melodramma a Venezia tra il 1640 e il 1800.

## The Istituto Italiano Antonio Vivaldi: a 40th anniversary tribute

Forty years have now passed since the foundation – in January 1947 – of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Established by Antonio Fanna, the new Institute set about the task of publishing and, in general, spreading interest in the music of Vivaldi, still largely unknown (the relevant manuscript sources had come to light only in the period 1926-30).

This, at the time, represented something of an act of faith, both as regards the quality of Vivaldi's music, its historical value, the possibilities for a revival of musicological interest, and the launching of new editorial initiatives in an Italy still reeling from the disastrous effects of the War.

In the period 1947-72, under the artistic direction of Gian Francesco Malipiero, the Institute was responsible for the publication (in collaboration with the firm of Ricordi) of no less than 529 instrumental compositions (concertos, sinfonias, sonatas) and 13 sacred vocal works.

A further initiative in 1947 was the foundation, under the aegis of the new Institute, of the first specialized Baroque orchestra in Italy, the Orchestra della Scuola veneziana (director Angelo Ephrikian), of no small importance for the diffusion of Vivaldi's music on a national scale.

In 1978, the Istituto Italiano Antonio Vivaldi was incorporated in the Fondazione Giorgio Cini of Venice, itself comprised of various institutes whose aims are the study and dissemination of Venetian culture.

In 1982, in response to the proliferation of Vivaldi studies and consequent deepening of knowledge on the life and works of the composer, the Istituto Italiano Antonio Vivaldi inaugurated a new – critical – edition of the works of Vivaldi, again in collaboration with the publishers Ricordi. To date, this edition includes a total of 35 vocal and instrumental scores.

At the same time, the Institute has promoted a series of studies on various aspects of Vivaldi, his music and his time.

Of no lesser importance are the recent contributions of the Institute to the dissemination of the repertory, above all through its collaboration in the production of the Festival Vivaldi (seven editions, 1979-85). A particular feature of the 1985 festival was the first performance in modern times of the opera *Il Giustino*, the score of which will shortly be published in critical edition.

Last but not least among the publications of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi is the 30-volume series *Drammaturgia musicale veneta: studies and facsimile scores of Venetian opera of the period 1640-1800*.

## The Pietà Partbooks and More Vivaldi

Faun Stacy Tanenbaum


In a recent article for this journal, Michael Talbot discusses the manuscript collection from the *Ospedale della Pietà* now held at the Conservatorio "Benedetto Marcello" in Venice, which contains several unrecorded Vivaldi pieces in its partbook repertory.<sup>1</sup> During the course of a current study concerning the function of music and liturgy at the Pietà, with particular emphasis on the compositions of Giovanni Porta, *maestro di coro* from 1726 to 1737, I have so far come across the following Vivaldi sources in the Pietà partbooks.<sup>2</sup>

B. 54 n. 129, contains eighteen compositions, including sacred vocal works of Bernasconi, Porta and Palermitano, sinfonias by Runcher, Bernasconi, Corner and Giai, and Vivaldi's *Concerto con Tutti Li Strumenti*<sup>3</sup> (RV 558), performed at the Pietà on 21 March 1741 before Friedrich Christian of Saxony-Poland. It is an oblong book with cardboard cover for basso, copied by several hands on the standard paper used for bound partbooks at the Pietà, which bears the very typical watermark of three crescents in a horizontal row found in Venetian music papers of the eighteenth century. The names of two players are given, "Sig:<sup>ra</sup> Cattarina" and "Sig:<sup>ra</sup> Pelegrina", often in alternation, perhaps implying the sharing of a single instrument. In the collection, the few extant partbooks for string instruments document the inclusion of purely instrumental works in the repertory (often by composers unattached to the Pietà), which obviously would not be evident from a vocal partbook.

B. 54 n. 129  
(ff. 36v-38v)

*Concerto con tutti Li Strumenti* D: V:<sup>4</sup>

**Allegro molto**  
Basso



(110 bars)

(II) Andante molto, 3/4 (35 bars)

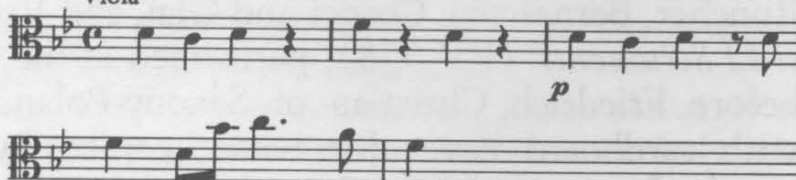
(III) Allegro, 2/4 (155 bars)

B. 58 n. 157, for viola, contains twenty-six compositions, primarily by Andrea Bernasconi (active at the Pietà from 1745 to 1746), which include motets, psalms, Marian antiphons, and three Magnificats. It is in the upright format usually reserved for violin/viola books on the standard paper, with a cardboard cover and rawhide binding. The motets and antiphons always feature the performer's name in the same manner as the concertos in the collection are often dedicated.<sup>5</sup> In addition, this partbook includes a *Regina Celi Per Gregoria Della Sig:<sup>ra</sup> Agata*, two concertos by Lorenzo Morini detto il Reggiano, and a *Concerto per Sig:<sup>ra</sup> Chiareta* by Antonio Vivaldi. This concerto can be identified as the violin concerto in B flat major 1739-1740.<sup>6</sup>

B. 58 n. 157  
(ff. 10v-12v)

*Concerto per Sig:<sup>ra</sup> Chiareta* D: V:

**Allegro molto**  
Viola



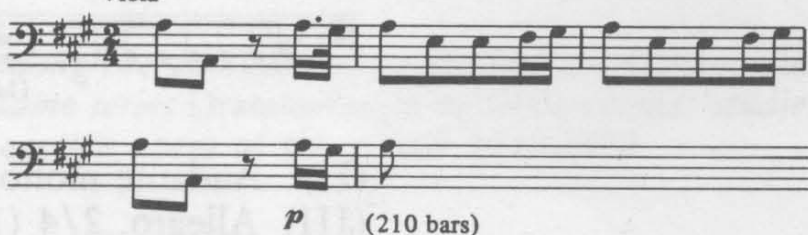
- (II) Grave, tacet (103 bars)  
(III) Allegro non molto, 2/4 (123 bars)

B. 59 n. 164, also for viola, is similar in structure and content. It includes twenty-five compositions by Bernasconi,<sup>7</sup> one concerto by Runcher, and a *Concerto per Sig:<sup>ra</sup> Chiara*, by Vivaldi. Several bars have been crossed out, and although the part seems to have been hastily copied, the alterations appear to be musical modifications rather than corrections of copyist's errors. Here the use of initials to represent the composer is more explicit, and may be identified as 'Del Signor Don Antonio Vivaldi'.

B. 59 n. 164  
(ff. 72r-75v)

*Concerto per Sig:<sup>ra</sup> Chiara* D: S: D: A: V:

**Allegro non molto**  
Viola



- (II) Andante molto, C (35 bars)  
(III) Allegro, 3/4 (186 bars)

The tattered, worn cardboard cover of B. 120 n. 705, for violin, bears the remains of a dappled brown-tan spine covering, reinforced with crude outside stitching. Possibly lacking its opening pages, it contains twenty-one compositions copied by several hands, featuring sacred vocal works of Porta, Bernasconi, Runcher, Sarti, Latilla and Furlanetto, sinfonias by Hasse, Broschi, Franchi, Perillo, Bernasconi and Davaux, and a previously unrecorded *Concerto in 2 Cori Con 2 Organi obligatti*, by Vivaldi.<sup>8</sup> The name of the performer Giulietta appears with the opening *Magnificat pieno* of Giovanni Porta. The last work in the book is the *Antiph. per Visitazione Ecclesie*, 1793, by Furlanetto. The well-worn pages might have been in use right up to this date.

B. 120 n. 705  
(ff. 17v-19r)

*Concerto in 2 Cori Con 2 Organi obligatti*  
D: V:



(II) Andante, tacet  
(III) Allegro, 2/4 (149 bars)

The last work to be discussed here is Vivaldi's *In exitu Primo Pieno* (RV 604).<sup>9</sup> Within an uncatalogued busta of miscellaneous materials (B. 127), I located three loose leaves (not preserved in consecutive order), from which, by matching paper type, hand, and music, I was able to reconstruct the complete vocal bass part to this work. The part is on upright paper with a partial watermark retaining the shape of a three-leaf clover. The paper's worn outer edges compared with the curl of the inside edges indicate that the piece was previously bound. I have found other evidence as well that earlier partbooks were dismantled in order to insert, rather than recopy, particular pieces into later partbooks. The *In exitu* is not paired here with Vivaldi's *Confitebor primo* (as in the other sources discussed by Talbot, B. 77 n. 357, B. 105 n. 611 and B. 121 n. 712), but follows directly after an incomplete *Nunc dimitis Pieno* by Giovanni Porta.

recto  
verso

(*Nunc dimitis Pieno*) final 90 bars (G. Porta)  
*In exitu Primo Pieno* D: S: D: Antonio Vivaldi

**Allegro**  
Basso **4**

In ex - i - tu Is - ra - el  
de E - gi - pto Do - mus (97 bars)

The evidence preserved in the partbooks of the Fondo Esposti at the Conservatorio "Benedetto Marcello" contributes greatly to our understanding of performing resources and performance practice at the Pietà and other Venetian *Ospedali*. More specifically, it can shed light on the contribution made by Vivaldi to the Pietà's musical repertory, particularly during his last years after he ceased to be its *maestro de' concerti*.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> See MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio Benedetto Marcello*, "Informazioni e Studi Vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi" 3, Ricordi, Milano, 1982, pp. 3-11.

<sup>2</sup> Research supported by a generous grant from the Gladys Kriebel Delmas Foundation 1986-87, for the Ph.D. from New York University.

<sup>3</sup> This part is not entirely concordant with the source used for the Ricordi Edition by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Dresden, Sächsische Landesbibliothek: Mus. 2389-0-4). It is most similar to the tutti violoncello part of the edition, although minor variants include a smaller range (I-Vc: G-d'; DDR-Dlb: C-e'), several different accidentals, articulations, and note repetition rather than octave transfer. In the edition, the number of bars are as follows: I, 115 bars; II, 35 bars; III, 159 bars. In the first movement, I-Vc has one bar of IV-V harmony which does not appear in the edition, although the discrepancy in the number of bars as compared with the edition is mainly due to two solo passages for flutes which do not occur in the Venice source. The second movement varies only in octave placement. In the last movement, several unison passages in sixteenth-notes are simplified here to eighth-notes, with visible evidence where the ink has been scraped off for the alteration. Again, there is a four-bar flauti solo in the edition which does not appear in I-Vc. In both the first and third movements, the Venice source rests during *tiorbe* solos, while in the edition these solos are accompanied by the tutti violoncello. The range and otherwise consistent accompaniment suggests that this part probably belonged to a bass instrument of the continuo group for a performance of this concerto at the Pietà.

<sup>4</sup> The use of initials, and the identification of D.V. as Don Vivaldi is explained by Talbot in the article cited above.

<sup>5</sup> The Bernasconi works give mention to Gregoria, Leonilda, Anna Maria, Betta, Maria Antonia and Anna Maria Felippi.

<sup>6</sup> This part has been classified in the 1986 Ryom *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi* as RV 790. However, it should be properly identified as another source for the previously classified violin concerto in B flat major, RV 372, score and parts in I-Tn. A comparison between the two versions shows the ritornello material to be essentially the same, but a discrepancy between sources in the total number of bars (I-Tn: I, 109 bars; II, 27 bars; III, 157 bars) is primarily due to a different thematic structure in the solo violin passages, which are more extended in I-Tn. I-Vc uses a complete closing ritornello from the opening tutti in movements I and III, while I-Tn closes with only the final phrase of the ritornello. The viola part in I-Vc also varies from I-Tn where it features a bass line accompaniment rather than the inner voice. The Grave "tacet" indication for the second movement in B. 58 n. 157 may apply to a reduced number of players. If the principal violin part proves to be extant in I-Vc it may clarify, together with the evidence given above, that the version for the Pietà may be the earlier rendition of this concerto.

<sup>7</sup> The performers named here are Teresa, Albetta, Checca, Margerita, Fortunata, Anna Maria, Ambrosina and Lovisa.

<sup>8</sup> Possibly one of the nine instrumental "concerti e sonate" for which Vivaldi was paid on 22 May 1739. The Pietà's account books are preserved in the Archivio di Stato di Venezia.

<sup>9</sup> Vivaldi was paid for this work on 14 April 1739.

<sup>10</sup> I am very grateful to Michael Talbot for his advice and assistance.

## Nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia

L'autrice segnala in questo articolo nuovi ritrovamenti di musiche di Antonio Vivaldi, ora conservate presso il Conservatorio di musica « Benedetto Marcello » di Venezia (Fondo Esposti) e provenienti dall'Ospedale della Pietà.

La musica, in parti separate, è contenuta in volumi rilegati (ad eccezione di RV 604), ciascuno dei quali raccoglie le parti di un singolo strumento (violino, viola, basso ecc.).

Di questi nuovi ritrovamenti, uno riguarda la parte di primo violino di un *Concerto in 2 Cori Con 2 Organi obligatti*, sinora sconosciuto, due riguardano le parti di basso di due composizioni vivaldiane già note (RV 558 e RV 604), ed infine due ritrovamenti si riferiscono a due parti di viola di due composizioni strumentali di cui una già conosciuta (RV 372) e l'altra che attende di essere verificata per stabilire se si tratta anche in questo caso di una composizione sinora sconosciuta.

(Traduzione di David Bryant)

## Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova

*Luigi Cataldi*

L'esiguità delle fonti documentarie riguardanti Vivaldi ed il numero ancor più modesto di carte scritte dalla sua stessa mano ci invitano a considerare importanti anche fonti che riguardano aspetti marginali della sua vita e della sua opera. Sebbene sia questo il caso della lettera e dei documenti amministrativi che qui presentiamo, tuttavia essi hanno il merito di offrirci lo spunto per qualche considerazione sulla permanenza mantovana di Vivaldi durante la quale essi vennero scritti.\*

Il Prete Rosso restò a Mantova dalla primavera del 1718 ai primi di marzo del 1720; ricopriva in quella città l'ormai famoso incarico di « Maestro di Cappella da Camera di S.A.S. il Principe Filippo d'Assia-Darmstadt ».

I documenti che proponiamo mostrano come da una iniziale completa preminenza nella vita musicale cittadina (eccezion fatta per ciò che concerne la musica sacra) egli fu infine costretto, come ha rilevato Claudio Gallico nel saggio citato in nota, alla quasi totale inattività in seguito al lutto che colpì la città, orbitante nella sfera d'influenza dell'impero austriaco, con la morte avvenuta il 19 gennaio 1720 dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa di Neoburgo, inattività che sarà causa del suo ritorno a Venezia.

Appena giunto a Mantova, oltre all'incarico di maestro di cappella, Vivaldi ricoprì anche quello di impresario per la stagione di primavera 1718. La carica gli riservava il ricavato della locazione dei « palchetti », come appare dal seguente mandato di pagamento da lui rilasciato al basso Angelo Zanoni interprete della parte del Califfo nell'*Armida al Campo d'Egitto* (vedi copia dell'originale alla fig. 1).

Adi 27 Maggio 1718 In Mantova

Resta pregato il Sig: Carlo Bertazzoni di conta-

re al S: Angelo Zanoni Felippi effettivi

n°: settanta sette, quali saraño per resto

e saldo al S: Zanoni per le prest[ate]

Recite. Et li soldi sudetti favorirà

estraerli dalli consaputi soldi de' palchi

che sono p[er] mia ragione. Val. Fe: n°: 77:

Io D. Ant.° Viualdi at[tes]<sup>to</sup> qu[an]to sop.<sup>ra</sup>

Ad 27 Maggio 1718 In Mantova

Questo pregato il sig. Carlo Bertazzoni di conto:  
= re al sig. Angelo Zanoni Felippi effettivi  
r. settanta sette, quali saranno il resto  
e saldo al sig. Zanoni per le prest.  
faccie. Et li soldi suddetti saranno  
versandoi dalli consegnati soldi di polchi  
che sono <sup>la</sup> mia ragione. Val Te. r. 77:  
G. V. Vivaldi

L'apice della carriera mantovana fu raggiunto da Vivaldi nel carnevale del 1719, anno in cui la stagione operistica, della quale egli fu impresario, ebbe anche il compito di festeggiare le nozze di Filippo d'Assia Darmstadt, governatore imperiale plenipotenziario della città lombarda, con la principessa Eleonora di Guastalla. Il volume degli affari di quella stagione, durante la quale vennero rappresentate due nuove opere di Vivaldi, *Teuzzone* e *Tito Manlio*, toccò livelli mai superati durante la breve attività operistica settecentesca del Teatro Comico.

L'incarico di maestro di cappella non impediva a Vivaldi di allontanarsi da Mantova per rappresentare altrove le sue opere; è quanto avvenne nella primavera del 1719 quando egli si recò a Firenze per rappresentarvi *Scanderbeg* in occasione della riapertura del Teatro della Pergola.

La lettera che segue risale a quel periodo (vedi copia dell'originale alla fig. 2). Prima di partire per Firenze Vivaldi chiese a Carlo Bertazzoni, sovrintendente della Scalcheria Arciducale (responsabile delle finanze cittadine), l'ingresso libero a teatro per i signori della cancelleria in segno di riconoscenza per alcuni favori da lui ricevuti (dalla stessa lettera apprendiamo che il biglietto d'entrata era di £. 60). Il rifiuto di Giovan Battista Carboni, stimato cantante locale appartenente alla Cappella Arciducale ed impresario del teatro in quella stagione, mostra come Vivaldi col suo allontanarsi da Mantova perdesse la preminenza nella vita musicale cittadina ottenuta l'anno precedente.

Gio: Batt: Si viene con D. Antonio Vivaldi vicevise  
 tutta la somma il S. Carlo Bertazzoni e il sig: Carlo  
 Dorige dice che si comincia Bertazzoni e le dice  
 imp di epigone della Angelaria che anzi tanti inomod:  
 M. Regalo si è reso fra voi do: ricenti, et che giornalm:  
 cetti sp: mente il Carbon: vicinoro' li sig: della  
 non a niun conto con il S. D. vicinoro' li sig: della  
 Vivaldi ne vol impreglij: Cancellaria e Vicinoro' di  
 solo si comincia la parte di dal Sud: Vivaldi piace  
 mentre il Palatinoro' S. al medemo di dare un  
 Anico Pomely sino a tanto che andassego di quacindie.  
 abbi in beso la mente di l. A.S. osi S. Vivaldi il  
 e atto il S. Vivaldi se vole Sig: Bertazzoni nel  
 Regalare quelli sp: in la manche: Vivaldi che sono solici pa:  
 M. forma propria e su ogni = que li sig: ind: li  
 in la vacua e serv: enzata call' Opera e sentad:  
 di 760 di questa moneta  
 che saranno pagati dal Sud:  
 et questo tutto le volte che  
 si arriva nuovo Tesoro

Fig. 2/a

In Mantova et vino, a che  
sia ~~piu~~ firmata il duca  
Viva in questo Paese.  
Va tanto vesta monarca  
vivevito it / Carlo Bestazzoni

Al Mol. Me. sig. Mic. L. v. d. d.  
Al sig. Carlo Bestazzoni

3



Gio'. Batt:<sup>a</sup> riverisce con tutta la stima il S. Carlo Bertazzoni, e le dice che si compiaccia pure di esigere dalla Cangelaria per Regalo, inteso fra voi da li detti Sg:<sup>ri</sup> mentre il Carboni non à niun conto con il S. D: Vivaldi ne vol imbroglij. Solo si compiacerà lasciare di riscotere il Palcheto del S. Enrico Pomellj sino à tanto che abbi inteso la Mente di l' A.S: P[er] altro il S. Vivaldi se vole regalare quelli Sg.ri nō li mancherà forma propria e con lo spirito. Scalcaria Arcid:<sup>le</sup>

D. Antonio Vivaldi riverisce divotam:<sup>te</sup> il Sig:<sup>r</sup> Carlo Bertazzoni, e le dice, che attesi tanti incomodi ricevuti, et che giornalm:<sup>te</sup> ricevono li Sig:<sup>ri</sup> della Cancelleria Arciducale dal sud:<sup>to</sup> D. Vivaldi, piace al medemo di dare un contrasegno di gratitudine. Così dunque, favorirà il Sig:<sup>r</sup> Bertazzoni del regalo, che sono soliti pagare li Sig:<sup>ri</sup> sud:<sup>ti</sup> p[er] l' entrata all'Opera, essendo si di £. 60 di questa moneta che saraño pagati dal sud:<sup>to</sup> et questo tutte le volte che si aprirà nuovo Teatro In Mantova et sino a' che si fermerà il sud:<sup>to</sup> Vivaldi in questo Paese. Fra' tanto resta nuovam:<sup>te</sup> riverito il S.<sup>r</sup> Carlo Bertazzoni

Al Molto Ill:<sup>o</sup> Sig:<sup>r</sup> Mio Prot<sup>e</sup> [ ]  
Il Sig:<sup>r</sup> Carlo Bertazzoni

La successiva stagione di carnevale del 1720 vide Vivaldi assai lontano dalla frenetica attività nella vita del Teatro Comico degli anni precedenti; il suo contributo si limitò alla fornitura della seconda opera della stagione, *La Candace*. Dal bilancio, amministrato dall'impresario Andrea Galluzzi, e dalla ricevuta rilasciata da Vivaldi che insieme riproduciamo (vedi copie degli originali alle figg. 3 e 4), possiamo notare l'assottigliarsi dei guadagni del musicista al quale spetta solo lo stipendio (peraltro abbastanza alto) di maestro di cappella: 10 Luigi al mese pari a 680 lire.

Danaro ricevuto, e pagato p[er] gli Virtuosi delle Opere del Carnovale  
pross.<sup>mo</sup> passato.

Loggie fin questo giorno 28 Febr.o 1720.	£. 4917
Biribis	» 1140
Per Scene	» 2000
Da S.A.S.	» 7100,10
	<hr/>
	£. 15157,10

Danaro pagato alli Virtuosi  
sodetti, come Siegue.

Sig. <sup>a</sup> Guglielmini	£. 1872
Sig. <sup>a</sup> Zoboli	» 1333,18
S. <sup>e</sup> Barbieri	» 1420
S. <sup>e</sup> Speroncini	» 1890
S. <sup>e</sup> Cortoncino	» 7000
Sig. <sup>e</sup> D. Antonio Vivaldi reliquato delle Loggie, a conto de suoi sallarij di mesate cinque, in raggione di Luigi dieci al mese da £. 68 L'una, come dall'Ordine	» 1576,12
	<hr/>
	£. 15092,10

Al Comēso, p[er] la riscossa del danaro de  
Palchetti secondo il Solito

» 65
<hr/>
£. 15157,10

---

Fatte pagare da S.A.S. alla S.<sup>a</sup> Zani, col mezzo del S.<sup>r</sup> David Sinitta £. 4900

Adi 26 febr o. 1720

O' ricevute io sotto scritto dal Sig.<sup>r</sup> Carlo Bertazon Sovra-  
intendente della Scalcheria Arcid:<sup>1e</sup> lire mille cinquecento-  
Settantasei, e soldi dodici, e queste a conto delle lire tremila  
e quattro cento, che sono Luigi cinquanta da lire sessant'otto  
l'una da pagarmi secondo l'ordine preciso di S.A.S. il  
Sig.<sup>r</sup> Prē.pe Governatore Padrone, dico... £. 1576,12

D. An:° Vivaldi aff:°

Danaro ricevuto, e pagato per gli Virtuosi delle Opere del Carnevale  
 per l'anno passato.

Loggia fin questo giorno 28. Febro. 1720.	ƒ	4917	—
Diribiti	„	1140	—
Per Reme	„	2000	—
Da S. A. S.	„	7100	10

Danaro pagato alli Virtuosi ƒ 15157 10 —

Indetti, come Siegues.

Sig. Guglielmini	ƒ	1872	—
Sig. Zoboli	„	1333	18
„ Barbieri	„	1420	—
„ Sproncin	„	1890	—
„ Carbonero	„	2000	—

„ „ „ D. Antonio Vivaldi reliquato

delle Loggie, a conto de suoi Sallarij  
 di mese che cinque, in ragione di  
 Luigi dieci al mese da ƒ 68. l'una.

come dall Ordine. — „ 1376 12 —

Al Comoro, e la ricerca del danaro de	ƒ	15092	10
Salchetti secondo il solito	„	65	—
	ƒ	15157	10

„ fatto pagare da S. A. S. alla S. Zanì, col mezzo del S. David. Suintato 4900 —

Fig. 3

ex. 26. febr. 1720

6

- ricevute io sotto scritte dal Sig. Carlo Bertazzon Soua  
- intendente della Calabria Ultra; lire mille cinquecento -  
- Settanta sei, e soldi dodici, e queste a conto delle lire tremila  
- e quattro cento, che sono Luigi cinquanta due lire sessant'otto  
- Luno da pagarmi secondo l'ordine preciso di S. A. il  
- Sig. Lorenzo Governatore Cadone di cui t. 1326.12 -  
- J. P. Vinelli aff.

\* Per ulteriori notizie sulla permanenza di Vivaldi a Mantova si veda: CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli Archivi di Mantova*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. DEGRADA, Olschki, Firenze, 1980, pp. 77-88; si veda inoltre L. CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il « Teatro detto Il Comico » di Mantova*, « Informazioni e Studi Vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi », 6, Ricordi, Milano, 1985, pp. 88-109.

Colgo l'occasione per correggere un'imprecisa indicazione bibliografica presente in quest'ultimo articolo. Esso prende in esame alcuni documenti inediti relativi all'amministrazione del Teatro Arciducale di Mantova. Tali fonti, al tempo della pubblicazione del saggio, non erano ancora state catalogate in modo definitivo presso l'Archivio di Stato di Mantova. La numerazione definitiva di questi documenti ha oggi sostituito quella provvisoria da me allora adottata. Ecco la necessaria rettifica:

Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, busta n. 2 dovrà essere sostituito da: Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, busta n. 35; ed anche Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, busta n. 17 dovrà essere sostituito da: Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, busta n. 45. Nella busta n. 35 è contenuta la lettera riportata nel presente articolo, mentre gli altri tre documenti citati sono conservati nella busta n. 45.

## Vivaldi at Mantua: new documentation

Vivaldi's sojourn at Mantua is traced through the testimony of four documents now conserved in the Archivio di Stato of Mantua, here reproduced in facsimile. These documents, which may be taken as representative of the type of archival information available, afford some idea of Vivaldi's activities at Mantua and his particular interest in the theatre.

*(Translation by David Bryant)*

## Ancora due residenze vivaldiane a Venezia

*Gastone Vio*

Si riteneva in passato che la famiglia Vivaldi avesse conservata la residenza nella parrocchia di san Giovanni in Bràgora dall'epoca del matrimonio di Giovanni Battista Vivaldi con Camilla Calicchio fino al 1711; quando, da indicazioni archivistiche messe in luce già nel 1978, si apprese che questa famiglia era andata ad abitare nella parrocchia dei santi Filippo e Giacomo in una casa di proprietà del monastero di san Zaccaria.<sup>1</sup>

Grazie alla cortesia del Prof. Lino Moretti che ha portato validi contributi per una migliore conoscenza di Antonio Vivaldi nella sua attività teatrale,<sup>2</sup> veniamo ora a sapere che ai santi Filippo e Giacomo la famiglia Vivaldi era andata ad abitare già nell'anno 1705, in una casa dello stesso monastero di san Zaccaria.

In un registro di detto monastero<sup>3</sup> troviamo infatti questa indicazione: « Giovanni Battista Vivaldi dal Violin, deve dar per casa e bottega numero 10 in campo a san Filippo Giacomo, paga d'affitto all'anno Ducati 65 grossi 4, per affittanza numero 174, principia primo dicembre 1705, sino tutto novembre 1708, come nel libro sudetto a c. 212 ».

Nella stessa pagina del registro si legge che in data 7 gennaio 1709 subentrò un altro affittuale, un certo Antonio Borgoloto sartor, che pagava un affitto annuo di Ducati 77 grossi 4.

L'abitazione che i Vivaldi occuparono nel 1711 era contrassegnata dal numero 9, quindi questa per noi nuova abitazione era adiacente a quella che era nota da tempo.<sup>4</sup>

Non ci è giunta la « affittanza numero 174 » dalla quale potremmo rilevare chi in effetti abbia firmato il contratto d'affitto; sappiamo solo che all'abitazione propriamente detta era annessa anche una « bottega », nella quale, con tutta probabilità, papà Vivaldi, e fors'anche don Antonio tenevano lezioni di musica ai loro discepoli.

L'affittuario subentrato ai Vivaldi nella « bottega » esercitava la sua attività di sarto.

Resta un « buco », come si può rilevare, dal Dicembre 1708 al 20 aprile 1711: non sappiamo infatti dove in questi 28 mesi abbondanti la famiglia Vivaldi abbia fissata la propria residenza.

Seguono poi le ultime due residenze veneziane già conosciute: quella appena al di là del ponte del Paradiso (Fondamenta del Doge), nella quale morì mamma Camilla, e l'ultima all'inizio dell'attuale Calle S. Antonio, le cui finestre si affacciavano sulla Fondamenta del Car-

bon, nella quale morì papà Giovanni Battista e dalla quale il Prete rosso partì per il suo ultimo viaggio prima che la morte lo cogliesse a Vienna.

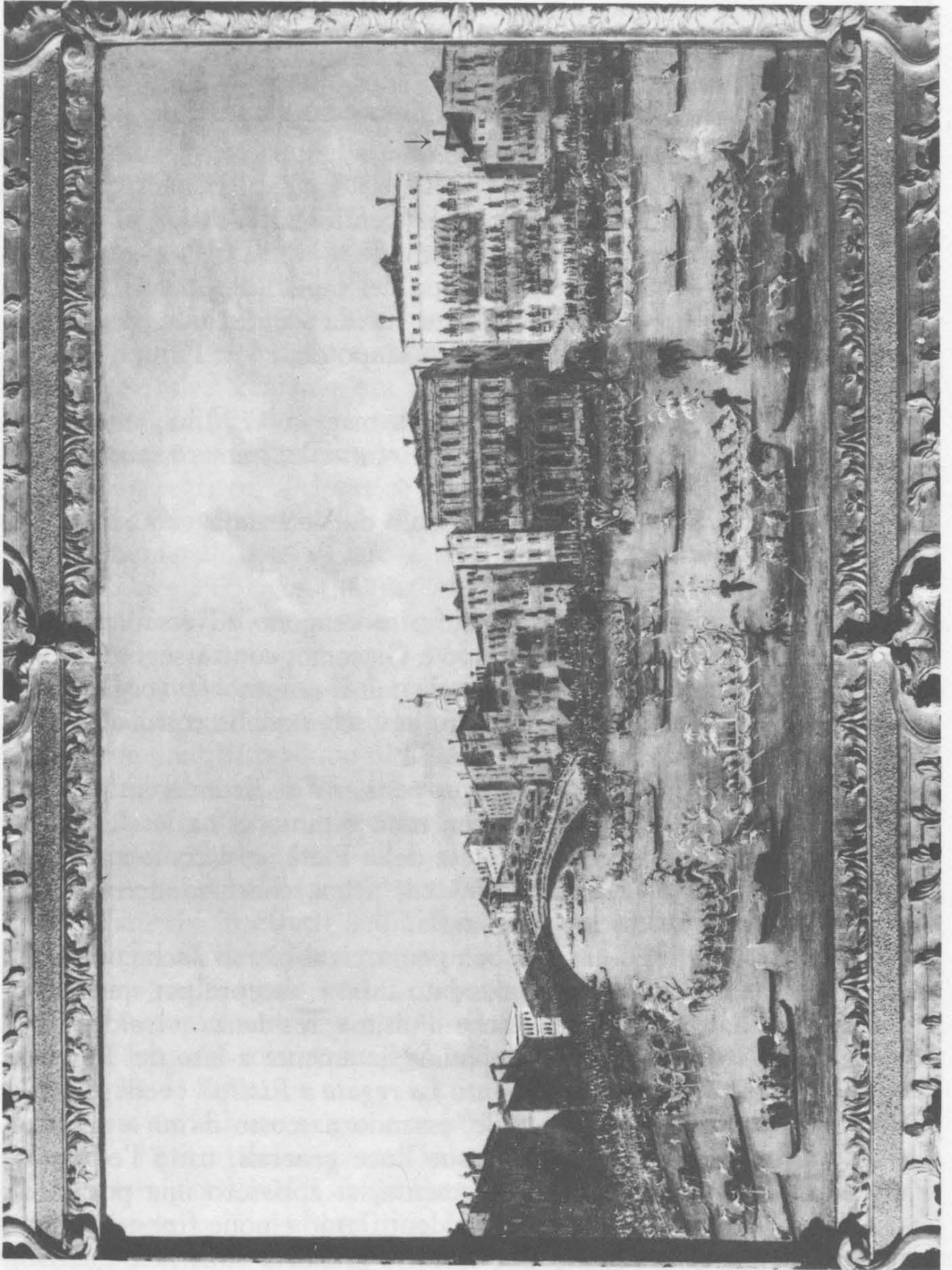
Con i dati in nostro possesso a tutt'oggi, volendo riepilogare, e supponendo che alla Bràgora la famiglia Vivaldi abbia conservata sempre la stessa casa d'abitazione, potremmo così elencare le varie residenze:

- dall'11-6-1676, data del matrimonio dei genitori di Vivaldi, al 30-11-1705, alla Bràgora, in « Campo Grando »;<sup>5</sup>
- dall'1-12-1705 al 30-11-1708 in Campo dei santi Filippo e Giacomo;
- dall'1-12-1708 al 19-4-1711: residenza ancora sconosciuta;
- dal 20-4-1711 al 30-9-1722 ancora in Campo dei santi Filippo e Giacomo;<sup>6</sup>
- dall'1-10-1722 (si suppone) agli inizi di maggio 1730,<sup>7</sup> a santa Marina, nella Fondamenta del Doge (attuale numero anagrafico 5878-5879);
- dal 4-5-1730 alla partenza di don Antonio da Venezia, a san Salvador, in Calle S. Antonio.<sup>8</sup>

Dunque le abitazioni ora identificate vengono ad essere una in più, quella in Campo dei santi Filippo e Giacomo, contrassegnata nelle proprietà delle monache di san Zaccaria con il numero 10 (oggi con il numero 4358A), e adiacente, a nostro avviso, a quella con il numero 9, già identificata nei tempi passati.

Crediamo sia un po' in tutti un pensiero di riconoscenza verso Francesco Guardi, che in un suo ben noto dipinto ci ha lasciato una bella riproduzione della vecchia chiesa della Pietà, così come appariva esternamente, sulla riva degli Schiavoni, prima che la nuova costruzione del Massari avesse a rimpiazzarla.<sup>9</sup>

Nei confronti del Guardi, a ben pensarci, abbiamo anche un altro motivo di gratitudine: ci ha tramandato infatti, sempre per quanto si riferisce all'aspetto esteriore, anche l'ultima residenza vivaldiana a Venezia, quella sul Canal Grande, immediatamente a lato del Palazzo Bembo, a destra. Compare nel dipinto *La regata a Rialto*<sup>10</sup> (vedi p. 26). L'imbocco della calle non è visibile, essendo nascosto da un « casotto di legno », ma è ben chiaro, nelle sue linee generali, tutto l'edificio. Pare che a piano terra, sulla fondamenta, si aprissero una porta ed anche una finestra. Nel « mezzà » si identificano cinque finestre, mentre al primo piano si vedono due finestre grandi a sinistra e quattro piccole finestre a destra. L'ultimo piano della casa si sviluppa sul lato destro, solo fino a poco più della metà della facciata (non quindi fino



all'angolo della calle come si presenta oggi). Non sappiamo quando siano stati effettuati i lavori di trasformazione in seguito ai quali compare oggi un grande poggiolo al piano nobile sul quale si affacciano tre vaste finestre, sormontate ciascuna da un arco al posto del comune architrave. Anche le altre finestre dello stesso piano, e quelle del piano superiore, sono disegnate allo stesso modo.

Resta ancora la curiosità di conoscere come fosse strutturata nel suo interno l'ultima abitazione vivaldiana a Venezia. In soccorso alla fantasia, crediamo sia di buon aiuto un atto notarile nel quale viene descritta la casa di abitazione « sulla riva del Carbon » di un certo Olivo Franzini, del quondam Giuseppe, il cui testamento, per la morte appunto del testatore, venne pubblicato il 9 agosto 1706,<sup>11</sup> quando i Vivaldi da meno di un anno abitavano in quel dei santi Filippo e Giacomo. Si tratta, a nostro avviso, di quella che sarà l'ultima abitazione vivaldiana.

Il notaio, passando per ordine nelle singole stanze dell'abitazione, verbalizza quanto nelle stesse si trova, stendendo il relativo inventario.

Incomincia dal « portego », il locale d'entrata al 1° piano, nel quale si affacciano sei porte che immettono nelle altre stanze dell'abitazione. È un vasto ambiente, fra il cui arredamento vengono annotate 19 « careghe di bulgaro vecchie, antiche » con altre 4 « di noghera » ed 8 « scagni ». Sopra le sei porte si trovano altrettanti dipinti, « ... ritratti... soaze antiche... ». Tra gli altri mobili di questa stanza sono elencati anche due strumenti musicali: una spinetta ed un clavicembalo.

Nella camera « sopra la fundamenta » si trovava una lettiera di ferro dorato, con quattro figure delle quattro stagioni: crediamo che questa camera sia da individuarsi nella stanza d'angolo, che nel dipinto del Guardi è ripresa con due grandi finestre sulla fundamenta. Si parla anche, nello stesso inventario, di una « cameretta sopra la fundamenta »; riteniamo che si tratti del locale che nel dipinto del Guardi compare in facciata, all'ultimo piano.

Nell'inventario si elenca poi una « camera scura sopra la calle », di fronte alla quale, e dal lato opposto del « portego », si apre un'altra « camera scura », le cui finestre dovevano aprirsi su di un piccolo cortile interno; queste stanze non potevano essere certo paragonate, quanto a luce e visuale, a quelle che si affacciavano sul Canal Grande, e per questo si parla di « camere scure », non intendendo certo che fossero prive di finestre.

Sempre nel « portego », vi sono altre due porte: una immette nel « tinello » – il « salotto buono », si direbbe in tempi più vicini a noi – nel quale vi sono venti quadri, ma anche, annota il notaio, una

« carega da barbier ». <sup>12</sup> L'altra porta immette nella cucina, le cui finestre, a nostro avviso, si aprivano in un cortiletto interno.

L'inventario del piano sottostante, il « mezzà », viene sbrigato in pochissime parole. Forse non apparteneva tutto all'abitazione sovrastante. Nell'inventario il notaio dice che nel « mezado » si trova un « ... armer con grada con entro libri diversi... », senza scendere ad ulteriori particolari: se si trattasse cioè di libri a stampa, o manoscritti, o semplicemente di libri contabili. <sup>13</sup>

Fanno parte della casa, al piano terreno, altri due locali: una « caneva », o cantina, nella quale, annota il notaio, si trovavano quattro caratelli, due dei quali avevano cerchi di ferro. Alla fine si incontrava un « magazen », locale di deposito delle cose più disparate, per lo più di nessun valore.

A complemento di quanto detto sopra, crediamo di dover aggiungere che nel « portego » c'era anche un'altra porta, che immetteva in un sottoscala (per salire all'ultimo piano ci doveva ben essere una scala), nel quale, annota il notaio, si trovavano cose che servivano per la cucina. La porta di questo sottoscala certamente non era in linea con le altre sei, al di sopra delle quali, come abbiamo già detto, c'erano altrettanti ritratti.

Negli inventari, anche quelli nei quali sono elencate le povere cose della gente del popolo minuto, si trovano immancabilmente elencati quadri, i cui soggetti sono per lo più di carattere religioso, ai quali, molto spesso, si affiancano i ritratti della persona defunta o di altri congiunti. Certamente, in casa Vivaldi, vi erano i ritratti di papà Giovanni Battista, forse con il violino in mano, di mamma Camilla, ed anche almeno un ritratto del Prete Rosso, raffigurato forse o come membro del clero veneziano, oppure come compositore e strumentista; cose tutte queste, a quanto pare, andate irrimediabilmente perdute.

<sup>1</sup> M.T. TIEPOLO, *Antonio Vivaldi*, nel catalogo *Mostra documentaria: Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano*, Archivio di Stato di Venezia, 1978, pp. 57-71, in particolare a p. 61 al n. 14. Da questo documento ci fu possibile risalire al contratto d'affitto pubblicato nel primo numero (1980) di questo Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, in copia fotografica a p. 42, nell'articolo *Antonio Vivaldi prete*.

<sup>2</sup> L. MORETTI, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Antonio Vivaldi impresario*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. DEGRADA e M.T. MURARO, Electa, Venezia, 1978, p. 26, e *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. DEGRADA, Olschki, Firenze, 1980, p. 89.

<sup>3</sup> ARCHIVIO di STATO di VENEZIA (useremo la sigla ASV), *Monastero di san Zaccaria*, Registro 115, che reca all'interno l'indicazione *Quaderno XV*, 1708-

1733. Il registro è a rubrica, ed a c. 13, lettera G, si legge il contratto riportato nel testo.

<sup>4</sup> v. *Antonio Vivaldi prete, cit.*, p. 41.

<sup>5</sup> Il matrimonio venne celebrato nella chiesa di san Giovanni alla Giudecca, ma è registrato a san Giovanni in Bràgora (*Matrimoni*, Registro 1664-1691, c. 73) essendo quella la parrocchia della sposa, la quale viene indicata nella facciata accanto (c. 72 verso), nel testo delle pubblicazioni matrimoniali (6 giugno 1676), come residente in Campo san Giovanni in Bràgora. Tutti i figli di questi sposi nacquero nella stessa parrocchia della Bràgora, (v. n. 4 - 1983 - di questo Bollettino, in *Antonio Vivaldi ed i Vivaldi* pp. 94-95, specchietto riassuntivo).

<sup>6</sup> v. nota 4.

<sup>7</sup> Segnalammo questa abitazione vivaldiana nel n. 3 - 1982 - di questo Bollettino, alle pp. 61-65.

<sup>8</sup> v. *Antonio Vivaldi prete, cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> Il dipinto del Guardi è stato pubblicato nel n. 7 - 1986 - di questo Bollettino a proposito della vecchia chiesa della Pietà.

<sup>10</sup> Attualmente conservato a Oeiras (Lisbona), fondazione Gulbenkian.

<sup>11</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Andrea Mastaleo, Reg. 8908, c. 89 verso e segg. Presso lo stesso notaio il Franzini aveva depositato il suo testamento pochi giorni prima della sua morte, v. *Notarile, Testamenti*, Busta 624, Cedola 298. In casa Franzini con tutta probabilità si coltivava la musica. Troviamo Pietro Franzini, figlio del testatore, tra i testi al momento della consegna allo stesso notaio (*ib.*, Cedola 306, in data 7 maggio 1708) del testamento della madre di Antonino Biffi. Dopo la morte del padre del testatore, in data 4 gennaio 1679 (more veneto, quindi 1680), venne inventariato quanto si trovava nella stessa casa (v. ASV, *Giudici di Petition, Inventari*, Reg. 382, al n. 43) e si legge la presenza di un « caocimbano doppio » e di una « spinetta ». Si trovavano nel « camerone di sopra », corrispondente, a nostro avviso, al « portego ». Il vecchio Franzini era proprietario anche di « sei lauti sconzi, vecchi, senza corde e tasti in sue casse rotte ». Della vecchia raccolta d'armi (parecchie decine di pezzi tra schioppi, pistole, balestre, spade, stocchi, pugnali) non rimase alcuna traccia nell'inventario del 1706.

<sup>12</sup> Anche nell'inventario del 1680 (v. nota precedente) vediamo elencata una « carega da barbier », il quale « barbier », evidentemente, a scadenze determinate, prestava la sua opera a domicilio.

<sup>13</sup> Nell'inventario del 1680 vengono ricordati 12 volumi a stampa del Baronio.

## Two new Vivaldi residences in Venice

Thanks to a recent discovery by Lino Moretti, kindly communicated to the present author, it can now be shown that the Vivaldi family – contrary to earlier belief – moved out of their house in the parish of S. Giovanni in Bràgora (situated in “Campo Grando”) well before 1711. As early as 1705, in fact, the family had taken up residence in a rented apartment (with shop attached) in the parish of S. Provolo. The precise location of this abode was Campo SS. Filippo e Giacomo. The house was the property of the nuns of S. Zaccaria; to this day, it bears its original number of 4358A.

The family remained in this house for precisely three years. From December 1708 to April 1711 (when the family moved to the corner house in Campo SS. Filippo e Giacomo), no information is presently known regarding its abode; in all probability, however, the house in question was somewhere in the neighbourhood of the previous and subsequent abodes.

Francesco Guardi's representation of the *Regata at Rialto* includes, close to the right-hand-side margin, the last house of Antonio Vivaldi. This residence, situated in what is now known as Calle S. Antonio, looked out over the Grand Canal (after Palazzo Bembo).

An inventory of 1706 contains a description of the lay-out and listing of furniture in a house situated in the parish of S. Salvador; this abode, which likewise gave out over the Grand Canal, had been occupied until this date by a certain Olivo Franzani. In the opinion of the present author, this residence can be identified with the house subsequently occupied by Vivaldi. Both interior and exterior aspects of this house have since undergone some modification.

*(Translation by David Bryant)*

## Vivaldi and the Empire

*Michael Talbot*

“Sono stato chiamato a Vienna”. This proud boast emerges unobtrusively from that curiously diffuse letter of 16 November 1737 in which Vivaldi explains to Marquis Guido Bentivoglio d’Aragona the reason for his long-standing refusal to say Mass and asserts the innocence of his relationship with the Girò sisters.<sup>1</sup> By stating that he was summoned (*chiamato*) to Vienna the composer implies that he came at the invitation of the court, possibly even of the emperor himself. In small matters Vivaldi can often be found guilty of exaggeration – in his next letter to Bentivoglio (23 November 1737) he claims that the rent he pays for his apartment is 200 ducats per annum, whereas we know it from official documents to have been only 136 ducats<sup>2</sup> – but pure invention was not characteristic of him. In fact there is, as we shall see, strong evidence that he knew the emperor, Charles VI, personally and visited Vienna on at least one occasion before his mysterious journey there in the last year of his life.

We shall examine the circumstances of this connection with the emperor and with Vienna in some detail, but to place it in its proper context we need to explore Vivaldi’s relationship with the citizens and institutions of the Habsburg empire in general, for the emperor and Vienna were merely the hub of a complex system with which Vivaldi or any other Venetian musician could expect to have contact at many levels during his career. By the time that he came to know the emperor personally Vivaldi had already made an impression on the musical life of the Habsburg dominions. Without this ‘preparation’ he would have stood no chance of being admitted to the Imperial presence.

To begin with an obvious but important point: the Empire was the Venetian Republic’s closest neighbour. After its absorption of Lombardy (previously Spanish) and the duchy of Mantua as a result of the War of the Spanish Succession the Empire bordered Venice on the west as well as the north and east, achieving a position where it could mediate to a considerable extent the Republic’s cultural and commercial relations with northern Italy and the German-speaking world. In cultural matters the Empire received more than it gave; well before the acquisition of Lombardy and Mantua the musical, literary and intellectual life of the Habsburg court had become thoroughly italianized, drawing many of its prominent artistic figures from neighbouring Venice.<sup>3</sup> The traffic was not entirely one-way, for in return Venice benefited musically from its access to certain

instruments manufactured and widely played in Austria and Germany but new to Italy, such as the chalumeau and clarinet among the woodwind and the viola d'amore and viola all'inglese among the strings.<sup>4</sup> Some of their players in Venice were German or at least bear German names.<sup>5</sup> Vivaldi's music for the Pietà and for Venetian opera houses attests to the rich diversity of instruments, unparalleled in Italy, that his city derived from close links with the north.

Venetian musicians could not fail to be aware that opportunities for patronage or custom from the nobility and gentry of the Habsburg lands began at home. Every carnival and ascensiontide season tourists from all over northern Europe flocked to Venice, attracted above all by the opera. A glance at the dedications of opera librettos establishes that subjects of the emperor were strongly represented among the visitors. Undoubtedly, a fortunate contact with a foreign visitor could transform the career of a local musician, especially as the indigenous nobility, as individuals, extended remarkably little patronage to musicians; with the exception of Lotti, who was taken under the wing of the Gradenigo family,<sup>6</sup> one cannot think of any Venetian composer contemporary with Vivaldi who became the protégé of a *nobile veneto*. If Venice created opportunity, she also bred insecurity.

Alongside the French, the Spanish and, later, the Neapolitans, the Imperials maintained an ambassador in Venice. In Vivaldi's day the Imperial embassy was situated in the parish of S. Simeon Grande (S. Croce) on the Grand Canal. The foreign ambassadors in Venice, who were rigorously segregated socially from the Venetian nobility, did not add to their considerable expenses by employing musicians as permanent members of their court but instead engaged them in great numbers for the *feste* which they held at traditional times during the year (for example, on the sovereign's name-day) and on other occasions of special celebration. Since the works composed for these functions were conceived not merely as a local entertainment but also as an act of homage from the ambassador to his monarch, their scores were often retained and despatched to the capital after the performance; this accounts for the large number of serenatas performed in Venice, Rome and elsewhere in Italy that have been preserved in Vienna, in the Österreichische Nationalbibliothek and the library of the Gesellschaft der Musikfreunde. Indirectly, therefore, a commission to compose the music to a serenata for the Imperial ambassador was potentially a means of coming to the notice of the Vienna court.

If the Imperial embassy in Venice provided a starting point for contact with Vienna, the courts of Mantua and Milan were useful stepping-stones. Already under the Gonzaga dukes Mantua had

attracted Venetians; two of the last *maestri di cappella* of Ferdinando Carlo (1652-1708) were Marc'Antonio Ziani and Antonio Caldara – both of whom, coincidentally, proceeded later to posts in Vienna. Mantua was ceded to the Habsburgs by the treaty of Milan in April 1707 and was declared a hereditary possession of Austria in 1710. In 1714 Prince Philip of Hesse-Darmstadt (1671-1736) arrived from Naples to serve as governor,<sup>7</sup> a post he held until his recall in 1735; between 1737 and 1750 Mantua was governed from Milan, but the territory recovered its separate status thereafter. Under Philip Mantuan cultural life continued to flourish and maintained its links with Venice. These links were especially marked at the Teatro Ducale, whose principal librettist was the court poet Francesco Silvani, a secular priest from Venice. Milan was traditionally more self-sufficient in its musical affairs than Mantua, though its opera provided a point of entry for outsiders. There was a thin period for Milanese opera between the destruction by fire of the Salone Margherita, the old palace theatre, in 1708 and the building of its replacement, the Teatro Regio Ducale. Fortunately, in the same year that the new theatre opened, 1717, Milan acquired a governor with strong musical inclinations, Count Hieronymus Colloredo (a relative of the contemporary Imperial ambassador to Venice, Johann Baptist von Colloredo-Wallsee), and musical life at court began to revive.

Finally, there was Vienna. Under Charles VI and his predecessors the Hofkapelle drew its personnel from both the German-speaking and the Italian-speaking regions of Europe, according the Italians a slight primacy. Such a large and strictly organized body neither needed nor, one supposes, welcomed intervention from non-employees. If one examines contemporary catalogues of the sacred vocal music and operas preserved in the Imperial library, it is remarkable how few of the works performed in Vienna itself are found to be by outsiders. One relevant example of an external commission is the serenata written by Benedetto Marcello for the Emperor's birthday on 1 October 1725.<sup>8</sup> But Marcello, as a *nobile veneto*, had privileged access.

There always existed, however, a possibility of bypassing the musical establishment of the Vienna court altogether through a direct invitation from the emperor. The *Commemoriali* of Pietro Gradenigo relate in anecdotal style how the composer and organist "Rueta" (almost certainly Giovanni Battista Volpe (c. 1620-1691), who was often known as Rovetta after his uncle Giovanni Rovetta) visited Vienna at the invitation of Leopold I: "D. ... [original ellipsis] Rueta, Prete abitante in Campo di S. Steffano, suonatore celeberrimo di Tasto, già chiamato à Vienna dall'Imperatore Leopoldo, per esserle

nota la di lui virtù nel Contrapunto. Un giorno mentre si tratteneva à divertire Sua Maestà, Leopoldo con le proprie mani le esibì una Carrega, imponendole di siedere, acciò più agevolmente potesse adoperare le mani sopra l'Istrumento".<sup>8</sup>

Vivaldi's dealings with the Empire followed the kind of progress we have described. As far as we know, until the later part of the second decade of the eighteenth century he held no appointments other than the one variously described as "maestro di violino" and "maestro de' concerti" at the Pietà; his relationship to the many German and Austrian visitors to Venice who sought him out was that of supplier to customer or teacher to pupil and implied no long-term obligations. Thus during the period 1708-14 he supplied Johann Philipp Franz von Schönborn and his brother Rudolf Franz Erwein von Schönborn with instrumental compositions acquired through the visiting musician Franz Horneck and later the resident of Mainz in Venice, Matthias Ferdinand von Regaznig.<sup>9</sup> Johann Friedrich Armand von Uffenbach from Frankfurt, who visited Venice in 1715, was another customer and possibly a pupil.<sup>10</sup> Around the same time Balthasar Knapp, secretary to Count Stephan Kinsky, obtained the music of several sacred vocal works by Vivaldi, who had, as we know, been a principal supplier of such works to the Pietà following Francesco Gasparini's precipitate departure in 1713. Knapp, himself a musician, spent eight years in Rome and Naples; presumably, he acquired the music on a visit to Venice. In 1717 the Knapp (or Kinsky?) collection was sold: one third passed to Christoph Karl Gayer (?1668-1734), *Kapellmeister* at the cathedral of St Vitus, Prague, and – significantly, as we shall see – registrar of the Prague court of appeal; the remainder passed directly to the cathedral's collection. After Gayer's death his widow sold his collection to the Kreuzherren (monks of the Ordo Crucigerorum) at the monastery and church of St Francis, Prague. We know from a precious inventory of the monastery music library begun around 1737-38 that some of the Vivaldi works acquired from Gayer's estate remained in the active repertory.<sup>11</sup> The importance of Knapp and Gayer for the reception of Vivaldi's sacred vocal works in Bohemia certainly deserves further investigation. It is certainly noteworthy that there should be so much more evidence for the cultivation of Vivaldi's sacred vocal music in the Czech lands than in Austria (and, indeed, anywhere else outside Venice except, perhaps, Dresden).

In the same decade Vivaldi began to gather around him, as teacher or mentor, a group of visiting musicians from the German States: Johann David Heinichen, Daniel Gottlob Treu, Gottfried Heinrich Stölzel and, most important, Johann Pisendel. Recent

research has confirmed old anecdotal reports that Pisendel studied under Vivaldi during his Venetian sojourn of 1716-17.<sup>12</sup> This, too, was the decade when Vivaldi's instrumental music, published by Roger in Amsterdam and Walsh in London, achieved great popularity and influence beyond the Alps – the decade when Vivaldi became a European rather than Venetian or even Italian composer.

Concurrently with his activity in the spheres of sacred vocal music and instrumental music, Vivaldi was opening up a new front, that of opera, in the twin capacities of composer and impresario. Of all forms of music opera had the highest profile, and Vivaldi's successful involvement in opera from 1713 onwards, principally at the Venetian theatres of S. Angelo and S. Moisè, made him 'hot property'.

In early 1718 this achievement bore fruit in Vivaldi's appointment as *maestro di cappella da camera*, or director of secular music, to Prince Philip, governor of Mantua. Vivaldi spent almost three years at Mantua, for whose stage he composed three operas between 1718 and 1720. We will not enter into the details of this period of service, which have been admirably presented by Claudio Gallico elsewhere;<sup>13</sup> however, the circumstances of his departure are interesting. The death of the dowager empress, Eleonora Magdalena Theresia of the Palatinate, on 19 January 1720 arrested operatic activity on account of the compulsory period of mourning. Giving as a reason or pretext his need to attend to personal affairs in Venice and citing in addition his enforced idleness in Mantua, Vivaldi sought and was granted leave of absence. This situation is explained in the copy of a letter of recommendation dated 3 March 1720 that was sent by Philip to Count Colloredo-Wallsee, the ambassador in Venice.<sup>14</sup> In effect, Vivaldi is being seconded to the nearest available representative of the emperor.

Although he never returned for any length of time to Mantua (he did, however, supply and possibly direct in person the two operas of the 1732 carnival season there), Vivaldi retained his title *in absentia* and quoted it regularly until Philip's death in 1736 rendered it obsolete.

A lone serenata, *Le gare della Giustizia e della Pace*, is all that is known of Vivaldi's association with the ambassador. The work and its libretto (if published) are lost, but it is listed in a Viennese manuscript catalogue of the late 1730s.<sup>15</sup> The catalogue gives no date for the performance; however, the identification of the librettist as Giovanni Battista Catena establishes that the ambassador was Colloredo-Wallsee, since Catena (in Arcadia, Lisalbo Pelopio) was his secretary.<sup>16</sup> The serenata was performed on the emperor's name-day

(4 November); we know from the Venetian *Avvisi* and from extant librettos and scores that on that day and also on the empress's birthday (28 August) the ambassador every year held a *festa* that normally – perhaps invariably – included a serenata. Colloredo-Wallsee served in Venice from 1715 to 1726, but since he was recalled in early 1726 the *terminus ad quem* is 1725. The only serenata for Charles's name-day in the period 1715-25 that is currently known is Tomaso Albinoni's *Il nome glorioso in terra, santificato in cielo* of 1724, so none of the other years can be entirely excluded. If we accept, however, that a letter of recommendation would have been superfluous if Vivaldi had already established a relationship with the ambassador, the choice narrows down to 1720, 1721, 1722, 1723 and 1725, the earlier years being the more likely.

In 1721 Vivaldi was invited to write a pastoral opera for the Teatro Regio Ducale of Milan to mark the empress's birthday: *La Silvia* (RV 734, lost).<sup>17</sup> He followed the opera with an oratorio for the Jesuit college of S. Fedele, *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betlemme* (RV 645, lost), performed on 9 January 1722. These two works have prompted one writer to suggest that Vivaldi was at this time canvassing an appointment at Milan, drawing on his Mantuan connections.<sup>18</sup> In my opinion this interpretation is improbable. Vivaldi's decision to leave Mantua in 1720 showed that stability of employment was not an end in itself for him; indeed, by the early 1720s his activity had grown so many-sided that he would have needed quite exceptional conditions of employment at a court to compensate for the accompanying restrictions.

At some point before December 1725 Vivaldi obtained the post, surely only honorific, of *maestro di musica in Italia* to Count Wenzel von Morzin (1676-1737), a distant cousin of the Morzins, father and son, who lent patronage to Haydn. The stated date was that of the first press advertisement for Vivaldi's celebrated Op. 8 (*Il cimento dell'armonia e dell'inventione*), the set of concertos containing *Le quattro stagioni*. From the composer's letter of dedication to Morzin one learns that he had supplied the count previously with music (including earlier versions of the same programme concertos); this is confirmed by entries for 13 and 16 October 1723 in the journal of Prince Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (of whom more later) noting the receipt of copies of seven concertos by Vivaldi sent by Morzin. More evidence of the link is found in the autograph score of one bassoon concerto, RV 496, which is inscribed to "Ma: [Marchese?] de' Marzin". From the dedication, again, one learns that Morzin had an orchestra, which Vivaldi describes as "virtuosissima"; one

would guess that the musicians were stationed in Prague during the winter and travelled with the count to his estates in the summer.

We have no information on how Vivaldi and Morzin first came into contact. But one must not underestimate the efficacy of postal communications in that age; there is no reason why the relationship could not have been initiated and sustained through the mails alone.

In the mid 1720s Vivaldi started to provide music for the French ambassador to Venice, Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy.<sup>19</sup> The introduction may have occurred via Cardinal Pietro Ottoboni, "protector of the affairs of France" at the Vatican, whom Vivaldi must have encountered during the two carnival seasons (1723 and 1724) he spent in Rome. This occasional service to the French, inveterate rivals of the Imperials, should not be construed as the repudiation of one source of patronage and its replacement by another, but rather as an innocent diversification to be expected of a successful musician.

As if to emphasize his continuing links with the Empire, Vivaldi dedicated his next set of concertos, Op. 9, to Charles VI in person. When advertized by Michel-Charles Le Cène in the *Gazette d'Amsterdam* of 31 January 1727 as "sous presse", the concertos were billed simply as "12 Concerti [...] opera nona". There was some delay in publication, but when they were finally advertized as available, in the *Gazette d'Amsterdam* of 28 November 1727, they had acquired a collective title: *La cetra*. The kithara, noblest of all the stringed instruments because of its association with Apollo and Orpheus in classical mythology, served in almost proprietary fashion as a symbol for the love of (and proficiency in) music of successive Habsburg emperors. Hence the earlier *La cetra*, a set of sonatas, Op. 10, dedicated to Leopold I by Giovanni Legrenzi in 1673.

The letter of dedication to the Emperor that appeared in the engraved volumes of Op. 9 has received little comment from scholars, possibly because it is absent from some of the surviving examples (the interest of such a dedication for the ordinary purchaser of the music would obviously decrease as time went on, and it seems that when Le Cène ran off new issues of a work from the original plates the dedication was sometimes omitted – a comparable case is that of Albinoni's Op. 8). Its text runs as follows:

SACRA, CESAREA, CATTOLICA, E' REAL MAESTA

Lodevole certamente per più ragioni S.C.C. e R.M. è quell'inveterato ed antico costume di porre in fronte dell'Opere ch'escono alla publica Luce

il nome d'un qualche illustre e gran personaggio à cui viene à render in tal maniera L'Auttore un attestato ben chiaro del proprio ossequio nello stesso tempo che l'Opera sua dall'altrui censura difende. Quindi è Cesare Augustissimo che hò creduto di non dover incorrere nella tacola di presuntuoso, se un si Lodevol costume seguendo, espongo al publico questa qual si sia fatica ornata del Gloriosissimo Nome di un Monarca, ch'è il più clemente, generoso e benefico Protettore e promotore delle bell'Arti. Crescono elleno e fioriscono all'ombra del vostro invitto governo e mercè della vostra magnanima protezione talmente per esse risplende il secol nostro che diviene motivo di scorno à i passati, e sarà d'invidia à i futuri. Non isdegnate dunque S.C.C.R.M. d'accogliere la tenuità di questa mia offerta col solito del vostro Clementissimo aggradimento, mentre io à quelli di tutto il Mondo Cattolico unisco i miei voti, perche lunghamente e felicemente viviate all'ingrandimento della vostra Gloria, alla Protezione delle bell'Arti ed alla sicurezza della comune felicità.

ANTONIO VIVALDI

Brief and conventional as this dedication is, one can nevertheless draw an important negative inference from it. The main, essential function of a dedication was to thank a patron – in anticipation of or after the event as the case might be – for subsidizing the publication. But another function, rarely neglected when the opportunity presented itself (as in Vivaldi's own Opp. 4 and 8), was to enhance the composer's prestige by alluding, modestly, to previous services to or recognition from the dedicatee. The absence of any such allusion from the Op. 9 dedication suggests very strongly that up to that point Vivaldi had not had substantial contact with the emperor.

It seems that Vivaldi went to some trouble to match the concertos of *La cetra* to the Viennese environment, albeit not in an exaggerated fashion, for they still had to be marketable in Amsterdam, London and Paris. The significant fact is that in their principal violin parts the sixth and twelfth concertos employ – for the first time in his published music – the device of *scordatura*;<sup>20</sup> this typically seventeenth-century feature had passed out of fashion in Italy but was still sometimes found in Austria and Germany.

This direct approach bore fruit, for when Charles visited the southern provinces of Carinthia and Carniola in 1728, having as a prime object the inspection of his newly-created free port of Trieste, Vivaldi was able to gain access to him. Let us begin the story by giving brief details of the emperor's itinerary as reported in the *Mercure de France*.<sup>21</sup> On 24 August Charles left Klagenfurt; passing through Ljubljana, where he stayed for four nights, he reached Trieste

on 9 September. On 10 September two ambassadors from Venice, Pietro Capello and Andrea Corner, accompanied by a retinue of some 225 persons, made their public entry into Trieste;<sup>22</sup> they had an audience with the emperor on 11 September and took formal leave the next day, arriving back in Venice on 18 September. The emperor left Trieste on 13 September and after travelling a little further south to visit Rijeka (Fiume) returned to Austria, reaching Graz on 20 September.

Official court documents, including Charles' own diaries, have so far yielded no information on Vivaldi's presence;<sup>23</sup> we have, however, some edited correspondence of the Venetian man of letters and scientist Antonio Conti (1677-1749) that has hitherto been known from incomplete and sometimes inexactly transcribed passages quoted in Marc Pincherle's famous Vivaldi monograph.<sup>24</sup> The addressee of the letters was Madame de Caylus – or, to give her full name, Marthe-Marguerite Le Valois de Villette de Murçay, comtesse de Caylus (1673-1729) – who had been a close friend and literary collaborator of Conti during his years in France.<sup>25</sup>

The letters have been preserved in a manuscript volume evidently prepared for publication but never published.<sup>26</sup> According to the title-page the text has been revised by the comte de Caylus, Marthe-Marguerite's no less famous son;<sup>27</sup> this is borne out by the handwriting of the revisions, which belongs to the Count himself. The revisions are essentially cosmetic in intention, polishing or correcting Conti's often rather imperfect French. A subsequent addition to the title refers to an essay on Conti (for publication with the letters) by "the publisher of the travels of the abbé Barthélemy in Italy"; this must be Antoine Sérieys, who brought out Jean Jacques Barthélemy's letters to the comte de Caylus under the title *Voyage en Italie* in Paris in 1801. So the history of the manuscript is obviously complex, although there is no reason to doubt the relative fidelity of its text (before the revisions) to the letters Conti wrote.

Conti introduces Vivaldi abruptly in a letter of 19 September; the relevant extract is transcribed below. So that the original text can be distinguished from the edited text, deleted words in the former have been italicized and the added or substituted words enclosed in square brackets.

*faites mes complimens à Mons.<sup>r</sup> le Comte votre fils, dites lui que Mons.<sup>r</sup> a été a Trieste avec ses Ambassadeurs [faites mes complimens a M.<sup>f</sup> Le Comte votr fils: dites lui que] L'Empereur a donné beaucoup d'Argent a Vivaldi avec une collanne [chaine] et une medaille d'or et qu'il l'a fait chevalier. Schiavo Signor Cavalliere.<sup>28</sup>*

The identity of the second "Mons.<sup>r</sup>" in the original text is enigmatic – which is perhaps why the clause it introduced has been eliminated in the revision. One suspects a garbling of Conti's wording, perhaps on account of illegibility, in the process of transcription. Was Vivaldi by any chance mentioned earlier, so making the reference to him that immediately follows less unprepared? The mention of Vivaldi in conjunction with the ambassadors implies, at any rate, that the composer was among the party accompanying them when they entered Trieste ceremonially on 10 September. The gold chain and medal (presumably attached) correspond to the gold chains given by the emperor to the ambassadors' secretaries as a parting gift: a mark of distinction, yes, but not a unique one.<sup>29</sup> Conti's, or his informant's, belief that the emperor had knighted Vivaldi may have stemmed merely from the receipt of the chain, for the Venetian Cavalieri di S. Marco, created from commoners, wore a similar gold chain with medal. The belief must be false, for, had it been true, Vivaldi would have paraded the distinction at every opportunity.

The disdainful exclamation with which Conti ends reveals a Venetian patrician's view of Vivaldi as an upstart aspiring beyond his proper station. So different is the respect that Conti elsewhere accords to his friend and social equal Benedetto Marcello.<sup>30</sup>

The information in the letter of 19 September probably came from a member of the ambassadors' party that had returned the previous day. Conti mentions Vivaldi again in a letter of 23 September; this could be either a postscript to his earlier account or a report based on later information.

L'Empereur a entretenu longtems Vivaldi sur la musique, on dit qu'il *a parlé plus a* [lui a plus parlé a] lui seul en *deux semaines* [15 jours] qu'il ne parle a ses ministres en deux ans, son goût pour la musique est très *violent* [vif].<sup>31</sup>

Whether Vivaldi was the emperor's intimate for a full fortnight is hard to assess. Unless the date of the letter has been mis-transcribed, he would need – allowing a few days for the conveyance of the news – to have joined the emperor well before his arrival in Trieste, and perhaps also to have remained with him during part of his continuing itinerary.

Another, this time manuscript, set of twelve violin concertos, also entitled *La cetra* and containing one complete work (RV 391) and one movement already included in the published Op. 9, is preserved in Vienna.<sup>32</sup> Since the separate parts are dated 1728 and the manuscript

has all the attributes, including calligraphic title-pages, of a presentation copy, one would guess that Vivaldi gave it to the emperor at or around the time of their meeting. The repetition of title is less puzzling when one considers the kithara's generic association with the emperor. Why any of the works should be duplicated, except by oversight, is more of a mystery.

We come now to Vivaldi's *chiamata* to Vienna. Could it have already occurred before 1728? It would be idle to approach this question by searching laboriously for 'unoccupied' periods in his earlier career, since we know from episodes such as his visit to Vicenza in 1713 that he could take time off for a special engagement in a distant city in the middle of other commitments. The best assurance we have that the journey to Vienna postdated the 1728 meeting in Trieste is the existence of strong circumstantial evidence that such a visit took place in late 1729; since only a single visit is under discussion, any earlier date would seem excluded.

Every Vivaldian knows of the successful petition of Giovanni Battista Vivaldi (1655-1736) to the procurators of S. Marco to be granted one year's leave of absence from the Cappella Ducale in order to accompany a son (Antonio, naturally) to Germany; the petition is dated 30 September 1729.<sup>33</sup> "Germany" has to be understood in the contemporary sense: as the entire German-speaking area actually or nominally subject to the emperor – Austria, the Czech lands and the German electorates.

The length of time requested, a whole year, makes it clear that opera was not the essential motive (and if it had been, Anna Girò would hardly have spent the 1730 carnival season in Milan, away from her protector). Vivaldi senior did not normally go on tour with his son; now old, he was not the most suitable person to attend to the practicalities of travel and lodging. One has to conclude that it was in the musical sphere that he was to lend his son 'accompaniment'. We know from C. P. E. Bach (who deplored the practice) that a violin sometimes replaced the cello in accompaniment to works *a violino solo*; besides, there are four extant sonatas by Vivaldi for two violins with optional bass that father and son could have played successfully as duos.<sup>34</sup>

What all this suggests is that Vivaldi's visit was of the same character as Volpe's mentioned earlier: a private, unofficial one serving merely the recreation of the emperor and his intimate circle. Hence the total silence of Viennese archives.

I suspect that Vivaldi did not derive as much benefit as he had hoped from his renewed contact with Charles. He may have been

paid handsomely, but he did not take away with him even the relatively humble title of 'aulic familiar' that Francesco Bonporti, the Trent violinist-composer, had managed to obtain.<sup>35</sup> Nevertheless, he made other contacts, which we shall examine shortly.

Most scholars accept as probable that Vivaldi was in Prague for the performance of his *Argippo* at the theatre of Count Franz Anton Sporck in autumn 1730; he may also have attended the revival of *Farnace* at the same theatre the previous spring. The activity at Sporck's theatres in Prague and the provinces of a company of singers headed by the Venetian Antonio Denzio has been investigated closely.<sup>36</sup> It is clear that Vivaldi, behind the scenes, assisted and profited from Denzio's enterprise, which spanned the years 1724-38. The Prague opera provides a link to another Bohemian patron, Count Johann Joseph von Wrtby (d. 1734).

Wrtby, who happened to be the president of the same court that employed Gayer as its registrar, might have first learnt of Vivaldi from his colleague. At any rate, he attended the performances in Prague of *Farnace* and *Argippo*, noting their success in annotations to his copies of the librettos. He also became a customer, for three works inscribed to him are preserved in the composer's autograph among the Turin manuscripts; one is a lute concerto and the other two are "trios" for lute, violin and bass.<sup>37</sup> Vivaldi seems to have composed these works while on tour, for they are written on an unusual, non-Italian paper.

Vivaldi's return to Italy in 1731 is signalled by the spring production in the Teatro Omodeo of Pavia of his favourite touring piece, *Farnace*. The libretto cites two new posts held, in addition to that with Prince Philip of Hesse-Darmstadt: Vivaldi is *maestro di cappella* to both Francis Stephen (1708-65), duke of Lorraine (later Francis I, emperor), and Joseph Johann Adam (1690-1732), prince of Liechtenstein. Both patrons – they cannot be regarded as employers in the true sense – were probably acquired in Vienna. Joseph Adam's patronage was aborted by his death soon afterwards and is not mentioned again, but Francis Stephen's continued at least until *Feraspe* (Venice, autumn 1739), Vivaldi's last known opera. Funnily enough, having claimed Francis Stephen as a patron in the spring of 1731, Vivaldi next cites him in the libretto of *Adelaide* (Verona, carnival 1735). Why his name should be absent from the librettos of the intervening operas, three of which cite Philip, is an interesting question. Did Vivaldi perhaps think that Philip would take offence at sharing the honours with another patron?

Francis Stephen lent his name, but apparently little else, to Vivaldi's endeavours. The 1730s were difficult times for the composer. In the years leading up to his removal to Mantua his breakthrough as an opera composer, at a comparatively late age for a new entrant to the field, had received vital assistance from his concurrent activity as an impresario in Venice: he received commissions by engaging himself, as it were. After his return from Mantua and before his first expedition to Vienna his reputation was sufficiently consolidated to earn him several commissions from the foremost houses in Rome, Florence and elsewhere, so that operatic composition and operatic entrepreneurship became less mutually dependent. In the 1730s, when he had become less fashionable and had increasing difficulty in updating his style to suit evolving taste, the nexus reasserted itself; less in Venice, where the terms of competition were against him, than in the relatively neglected provincial cities of the Veneto and the Papacy – centres such as Verona, Ancona and Ferrara. This highly independent manner of operation left little room for patronage of a conventional kind. From his correspondence with Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona, his patron in Ferrara, one sees clearly how Vivaldi regards the relationship: Bentivoglio is to be his trouble-shooter and the possible purchaser of pieces for mandolin.

In addition to this incessant operatic activity, there was much to occupy Vivaldi in Venice itself, where he was reappointed *maestro de' concerti* at the Pietà in 1735. His interest in the Empire seems to be dormant until the end of the decade. Between spring 1739 and carnival 1740 Anna Girò sang in five operas (two possibly Vivaldi's) at the Tummelplatz theatre in Graz, which was managed by Angelo and Pietro Mingotti.<sup>38</sup> It is doubtful whether Vivaldi joined her – we have seen that the two were not necessarily inseparable – since we know that he was in Venice in the early part of 1739, writing sacred music for the Pietà once again during a new interregnum between *maestri di coro*, and also in the autumn, when Charles de Brosse met him and *Feraspe* was prepared and staged. But Vivaldi will have gathered valuable intelligence from his protégée about the state of opera to the north.

In early 1740 the Pietà's governors got wind of the composer's imminent departure from Venice and on 29 April voted on whether to buy a quantity of concertos from him (as Vivaldi had not been readopted as *maestro de' concerti* in April 1739, his relations with the Pietà had reverted to a purely commercial basis).<sup>39</sup> Despite some initial demurring the transaction was carried through swiftly; the accounts books record that he was paid on 12 May.<sup>40</sup> From that moment

Vivaldi disappears from Venice, and we next encounter him in Vienna.

Why did Vivaldi go? It used to be surmised that he received another invitation from the emperor, whose unexpected death on 19 September 1740 left him stranded.<sup>41</sup> But it must be doubted whether he stood as high in the emperor's favour or affection as he had done a decade earlier; a 62-year-old musician of declining reputation and fortunes was a poor investment. For his own part, Vivaldi would have known better than to thrust himself uninvited on Charles or the court, though he may well have entertained hopes of winning a new clientèle at the Hofburg.

The common alternative suggestion, that Vivaldi was seeking the protection of Francis Stephen, is hardly more attractive. True, the Grand Duke left Florence for Vienna on 27 April 1740, having unexpectedly spent only three months in his new capital city, and this date matches quite closely that of Vivaldi's preparations to leave Venice. But it is hard, again, to imagine for what purpose Francis Stephen might have required Vivaldi's presence after the lapse of so many years.

A more recent hypothesis, that Vivaldi went to Vienna in order to mount one or more productions of his operas (and perhaps those of others) at the civic theatre, the Kärntnertortheater, is easily the best.<sup>42</sup> To begin with, it fits more naturally into his pattern of activity over the preceding years than the supposed quest for a post.

We know, moreover, that his favourite prima donna, Anna Girò, accompanied him, for in a tax document of 17 February 1742 we find the annotation "andò a Vienna".<sup>43</sup> A possible reason why she tarried in Vienna after Vivaldi's death on 27/28 July 1741 will emerge below.

It is perhaps significant, too, that the lodging where he died, the *Satlerisches Haus*, stood at the end of Kärntner Strasse, very near the Kärntner Tor (Carinthian Gate) and the theatre named after it. An aged invalid like Vivaldi could have been expected to seek accommodation close to the place where he worked.

The final piece of evidence is the strongest. On 8 and again on 11 February 1741 Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen, uncle of the reigning duke of Saxe-Meiningen and shortly to become duke himself, noted in his journal that he had received a visit from Vivaldi but did not see him.<sup>44</sup> This provides not only a *terminus ante quem* for the composer's arrival in Vienna but also a clue to his activity there. Anton Ulrich was a collector of opera librettos and, it would seem, a particular patron of the Kärntnertortheater, since librettos of its productions figure prominently in the collection.<sup>45</sup> Regrettably, the library

perished in the Second World War, but a record of its holdings is preserved in the card catalogue of the Österreichische Nationalbibliothek. One of the operas listed is *L'oracolo in Messenia ovvero La Merope*, given in carnival 1742 at the Kärntnertortheater. Vivaldi is named in no uncertain terms as its composer: "La musica è del fù Sig. D. Antonio Vivaldi".<sup>46</sup> Conceivably, therefore, the meeting with Anton Ulrich that Vivaldi failed to effect concerned this very opera. *L'oracolo in Messenia* might have been scheduled for autumn 1740 or carnival 1741; the delay in its production was inevitable, given the period of mourning after the emperor's inopportune death. In fact, for the whole of 1741 at the Kärntnertortheater we have a record of just one opera, Orlandini's *Antigona*, which was presumably staged late in the year.<sup>47</sup>

The last record we have of Vivaldi alive in Vienna is a receipt he signed on 28 June 1741 acknowledging the payment to him of twelve Hungarian ducats by the secretary of Count Vinciguerra Tommaso Collalto (1710-69) for a quantity of music ("tanta musica vendutali").<sup>48</sup> Vinciguerra was the eldest son of Antonio Rambaldo Collalto (1681-1740), the noted literary *dilettante*.<sup>49</sup> The family belonged to the Venetian patriciate, but in 1707 Antonio Rambaldo inherited from an extinct branch extensive territories in Moravia including the castle of Brtnice (Pirnitz), which became his main residence. The Brtnice Collaltos, who held important posts in the Empire, can really be considered more Austrian than Venetian.

It so happens that a thematic catalogue of the Collalto music collection today in the Moravské Muzeum, Brno, gives the incipits of fifteen violin concertos and a sinfonia, which may well correspond to the "tanta musica".<sup>50</sup> This sale of manuscripts only one month before the composer's death typifies the incidental business that Vivaldi could count on while engaged on larger projects. We know that he decided to commit no more of his instrumental works to print after Op. 12 (1729) in order to enhance the price of the music he sold privately in manuscript. But if the sixteen works in the Brno catalogue are no more and no less than the works sold in 1741, the composer's financial plight and weak bargaining position are horrifyingly evident. Twelve Hungarian ducats are equivalent to 192 Venetian *lire*, or twelve *lire* per work; whereas the Pietà paid the composers who supplied it from outside at the rate of one sequin (22 *lire*) per concerto, and Vivaldi had made one guinea (about 48 *lire*) the asking price from English tourists in 1733.

We will not retell here the sad tale of Vivaldi's funeral, of a wretchedness to match Mozart's fifty years later. Since his burial

occurred on the day after his death at latest, we cannot know whether, given more time to learn the news, a patron might have stepped in to pay for less minimal rites. The sententious comment in the *Commemoriali Gradenigo* that Vivaldi died as pauper because of excessive prodigality may indeed be well founded, but one may still wonder what part sheer bad luck or a sudden deterioration of health played in the final débâcle.<sup>51</sup>

The story of Vivaldi's contact with the Empire presents a very incomplete picture of his life's activity. Yet even by itself it conveys a sense of the exceptional independence – possibly matched only by Handel among his great musical contemporaries – with which he conducted his affairs. A comparison with the career of Antonio Caldara is instructive. Both were string players with a talent for composition who began their careers in the same, typically Venetian way by piecing together a living from the diverse sources that Venice offered: for example, the Basilica, the opera houses and the *ospedali*. Nineteen years before Vivaldi, his junior by about eight years, Caldara received a court appointment at Mantua; but when Ferdinando Carlo's court started to dissolve in 1707, Caldara chose not to return to Venice but to seek similar employment elsewhere: in Barcelona, Rome and finally Vienna. He became a successful court composer on the conventional Italian and European pattern. Vivaldi, however, reverted to the 'Venetian' career pattern; except that he attempted heroically to carry this pattern around with him on his incessant travels. Diversification of activity and patronage was central to his career strategy. In some respects this strategy was successful, in others not; but it multiplied both the rewards and the penalties and led to large fluctuations in his fortunes. In 1737, in the letter cited at the beginning of this article, Vivaldi could write: "ho l'onore di carteggiare con nove Principi d'altezza, e girano le mie lettere per tutta l'Europa". Brave words – but would just one of these princes or correspondents have paid him a pension?

<sup>1</sup> Transcribed in F. STEFANI, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano, maestro compositore della prima metà del secolo XVIII*, Visentini, Venezia, 1871, pp. 21-23.

<sup>2</sup> See G. VIO, *Antonio Vivaldi prete*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 1, Ricordi, Milano, 1980, pp. 32-57: 44.

<sup>3</sup> For example, the poet and historian Apostolo Zeno ('first' Imperial poet, 1718-29) and the musicians Marc'Antonio Ziani (*Vizehofkapellmeister* 1700-12, *Hofkapellmeister* 1712-15) and Antonio Caldara (*Vizehofkapellmeister* 1716-36).

<sup>4</sup> On the chalumeau and clarinet and their German connections see M. TALBOT, *Vivaldi e lo chalumeau*, "Rivista Italiana di Musicologia", XV, 1980, pp. 153-81.

<sup>5</sup> The two presumably related musicians named Autengarden (or Augarden), Pietro and Alberto, were respectively players of the bassoon and the bombard. The first was in the cappella of S. Marco, following a period of activity in Vienna, from 1674 until at least 1696; the second was engaged by the cappella in 1724. Ludwig Erdmann (Lodovico Ortoman), whom Quantz identifies as a German, taught the chalumeau and the oboe at the Pietà from 1706 to 1708, when he moved first to Bologna and finally to Florence, where he died in the service of the Grand Duke in 1759. Ignazio Siber (Ignaz Sieber?) taught the oboe at the Pietà from 1713 to 1716 and the transverse flute from 1728 until 1733 or earlier; he served as an oboist in the cappella of S. Marco from 1748 until 1757. Some *ariette* for solo flute by him are known.

<sup>6</sup> Venice, Museo Civico Correr, MS Gradenigo 200 ("Commemoriali Gradenigo"), II, fol. 25v. Lotti is described there as "allevato come creatura in Ca' Gradenigo" and seems to have been regarded at the time (1714) as a kind of house musician on special occasions.

<sup>7</sup> Being a younger son, Philip had no right, in German usage, to the title of Landgraf. The Italians, however, followed their own custom and always styled him "Langravio".

<sup>8</sup> MS Gradenigo 200, IV, fol. 21r. The notice is preceded, as usual, by a date, which is given tentatively (and, of course, wrongly) as "173. .".

<sup>9</sup> See K. HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, pp. 178-79. The well-known letter in which Regazzini undertakes to seek out "some more select compositions by Vivaldi" is always dated 27 February 1710 in the literature but in fact belongs to the year 1711 (modern style); the source gives the year in dual form (*more veneto* and *more Imperii*) as "1710/11".

<sup>10</sup> See E. PREUSSNER, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Bärenreiter, Kassel and Basel, 1949, pp. 67, 71.

<sup>11</sup> J. FUKAČ, *Křížovnický hudební inventář*, unpublished dissertation, Brno, 1959, I, pp. 115-16 and elsewhere. The works by Vivaldi listed in the separate section of the inventory reserved for Gayer's music are: a *Gloria a 5* (RV 590, lost); a *Beatus a 5* (RV 590, lost); a *Laudate pueri* for soprano solo (RV 600, preserved in the Národní Muzeum, Prague, and also in Turin); a *Magnificat a 4* (?RV 610b, lost); a *Salve (Regina)* for soprano solo (RV 619, lost). The inventory lists one other liturgical work by Vivaldi, which is ostensibly of different provenance (though there may, ultimately, have been a connection): a *Laudate pueri a 2 cori* (probably a version of RV 602). Also in the library of the Kreuzherren, which passed latterly to the Národní Muzeum, is a *Dixit Dominus* (RV 595) not mentioned in the inventory, whose provenance is described as "Ex partibus Antonij Adalbertj Ržiha / 1738".

<sup>12</sup> See M. FECHNER, *Neue Vivaldi-Funde in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, in *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981, pp. 42-58: 43n.

<sup>13</sup> C. GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, in *Vivaldi veneziano europeo*, edited by F. DEGRADA, Olschki, Firenze, 1980, pp. 77-88.

<sup>14</sup> Transcribed in C. GALLICO, *art. cit.*, p. 80.

<sup>15</sup> *Catalogo delle compositioni musicali. Continente oratori sacri, componimenti da camera, serenate, et opere. Composte, e rappresentate, sotto il gloriosissimo governo della Sacra Cesarea e Real Cattolica Maestà di Carlo VI*, Vienna,

Österreichische Nationalbibliothek, MS S.m. 2452, fol. 58v.

<sup>16</sup> In the eighteenth century an ambassador's secretary was his personal appointee, not a permanent official.

<sup>17</sup> Numbers prefaced by "RV" are taken from P. RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979.

<sup>18</sup> R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, edited by L. BIANCONI and G. MORELLI, Olschki, Firenze, 1982, pp. 11-63: 48.

<sup>19</sup> This relationship is examined in M. TALBOT, *Vivaldi and a French Ambassador*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 2, Ricordi, Milano, 1981, pp. 31-43.

<sup>20</sup> *Scordatura* means the tuning of one or more strings to a pitch other than the normal one.

<sup>21</sup> October 1728, pp. 2305-07.

<sup>22</sup> The size of the retinue is taken from T. ANTONICEK, *Vivaldi in Österreich*, "Österreichische Musikzeitschrift", XXXIII, 1978, pp. 128-34: 131.

<sup>23</sup> ANTONICEK, loc. cit.

<sup>24</sup> M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, I, Floury, Paris, 1948, pp. 22-23. On Conti's life and achievement see the article by G. GRONDA in the *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, 1983, pp. 352-59.

<sup>25</sup> On the comtesse de Caylus see the article by P. LEGUAY in the *Dictionnaire de biographie française*, VII, 1956, cols 1524-25.

<sup>26</sup> *Lettres de M. l'abbé Conti, noble vénitien, à Madame de Caylus...*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venice, Ms. fr. append. 58 (12102). The correspondence is described and discussed in L. FERRARI, *L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCIV, 1934-35, pp. 1-36. I am very grateful to Sylvie Mamy for bringing this article to my attention.

<sup>27</sup> On the comte de Caylus (Anne-Claude-Philippe De Tubières, 1692-1765) see the article by P. LEGUAY in the *Dictionnaire de biographie française*, VII, 1956, cols 1518-21. The count visited Venice in winter 1714-15; he enjoyed the opera at S. Angelo (then under Vivaldi's management) and was surprised to find that at the *ospedali*, as commonly in Italian churches at the time, the congregation was accustomed to turn its back on the high altar in order to be able to face the musicians. See CAYLUS (comte de), *Voyage d'Italie, 1714-1715*, edited by A.-A. PONS, Fischbacher, Paris, 1914, pp. 96, 116.

<sup>28</sup> CONTI, *ms. cit.*, p. 142.

<sup>29</sup> *Mercure de France*, October 1728, p. 2307.

<sup>30</sup> In his letters Conti refers very frequently to Marcello. *Inter alia*, he notes (13 March 1727) that the emperor himself directs performances of the famous *Psalms* (*L'estro armonico-poetico*, 1724-26) from the harpsichord, describes his own collaboration with Marcello on the two cantatas *Timoteo* and *Cassandra* (24 April, 10 May, 31 May, 6 June 1727), and reports Marcello's intention to renounce music in favour of the religious life (23 September 1728). Conti's earlier references to Vivaldi's operatic activity are more extensive than the extracts published by Pincherle and others suggest. On 23 February 1727 he praises Vivaldi's music for *Farnace* and compliments the prima donna, Anna Girò. The famous statement that Vivaldi had composed three operas in less than three months, two for Venice and the third (*Ipermestra*) for Florence, needs correction to "five months"; Pincherle misread the digit. Conti adds in the same

letter that Vivaldi aspires to take over the management of the S. Giovanni Grisostomo theatre, which he (Conti) hopes will come about "pour l'honneur de ce theatre" (ironically, Vivaldi never received a *scrittura*, let alone an *impresa*, at S. Giovanni Grisostomo). On 13 March Conti offers to send his friend some operatic arias (from *Farnace*) by Vivaldi: "vous serez charmez de leur vivacité et de leur variété". Then silence on Vivaldi until the episode with the emperor.

<sup>31</sup> CONTI, *ms. cit.*, p. 144.

<sup>32</sup> Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15996. A good description of the source is given in P. RYOM, *Les catalogues thématiques et "La cetra"*, "Vivaldi Informations", II, 1973, pp. 27-59.

<sup>33</sup> Venice, Archivio di Stato, Procuratia de Supra, Chiesa di S. Marco, Registro 153, *Decreti e terminazioni*, fol. 117v.

<sup>34</sup> RV 68, 70, 71 and 77.

<sup>35</sup> One concerto preserved in Turin suggests that apart from the two *La cetra* collections Vivaldi supplied the emperor, as a customer, with music. The autograph manuscript of this work (RV 171) is superscribed "S M C C", the conventional abbreviation for "Sua Maestà Cesarea e Cattolica".

<sup>36</sup> See especially P. KNEIDL, *Libreta italské opery v Praze v 18. století, 1*, "Strahovská knihovna", I, Památník národního písemnictví, Praha, 1966, pp. 97-131; also T. VOLEK and M. SKALICKÁ, *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, "Acta Musicologica", XXXIX, 1967, pp. 64-72. There are also important observations in STROHM, *art. cit.*, *passim*.

<sup>37</sup> Respectively RV 93, 82 and 85.

<sup>38</sup> See ANTONICEK, *art. cit.*, pp. 130-31, and J.W. HILL, *Vivaldi's Griselda*, "Journal of the American Musicological Society", XXXI, 1978, pp. 53-82: 81.

<sup>39</sup> Venice, Archivio di Stato, Ospedali e luoghi pii, Busta 692, *Notatorio R*, fols 78v-79r.

<sup>40</sup> *Ibid.*, Registro 1009, Quaderni cassa, opening 541; also *ibid.*, Busta 704, *Scontro 3*, opening 41.

<sup>41</sup> See, for example, P. RYOM, *Le dernier voyage de Vivaldi*, "Vivaldi Informations", I, 1971-72, pp. 81-84: 81.

<sup>42</sup> The hypothesis is put forward in both R. STROHM, *Zu Vivaldis Operschaffen*, in *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, edited by M.T. MURARO, Olschki, Firenze, 1978, pp. 237-248: 246-47, and ANTONICEK, *art. cit.*, pp. 130-31.

<sup>43</sup> G. VIO, *Antonio Vivaldi prete*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 1, Ricordi, Milano, 1980, pp. 32-57: 45, 48, 56.

<sup>44</sup> H. OESTERFELD, *Autographe, ja oder nein?*, in *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl*, Staatliche Museen, Meiningen, 1974, pp. 91-107: 94.

<sup>45</sup> STROHM, *Zu Vivaldis Operschaffen*, *cit.*, p. 247n; ANTONICEK, *art. cit.*, pp. 130-31.

<sup>46</sup> ANTONICEK, *art. cit.*, p. 130. Vivaldi set *L'oracolo in Messenia* (RV 726, lost) for carnival 1738 at S. Angelo, Venice.

<sup>47</sup> O.E. DEUTSCH, *Das Repertoire der höfischen Oper, der Hof- und der Staatsoper. Chronologischer Teil*, "Österreichische Musikzeitschrift", XXIV, pp. 369-421: 391.

<sup>48</sup> The receipt, in the composer's handwriting, is reproduced in facsimile in "Vivaldiana", I, Centre International de Documentation Antonio Vivaldi, Bruxelles, n.d. [1969], p. 142.

<sup>49</sup> On Antonio Rambaldo Collalto see the article by R. DEROSAS in the *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVI, 1982, pp. 777-80. Puzzlingly, Vivaldi

names the son "Antonio Vinciguerra" in the receipt. It could be that he had already had dealings with Collalto senior, who had died scarcely six months earlier, and forgetfully 'borrowed' an element from his name; or perhaps Collalto junior followed a common practice among the Venetian patriciate by adopting an informal name (Antonio) in addition to a name traditional in the family (Vinciguerra).

<sup>50</sup> Shelfmark G 84.

<sup>51</sup> MS Gradenigo 200, II, fol. 36r.

## Vivaldi e l'Impero

Il saggio descrive lo svolgimento dei rapporti intercorsi tra Vivaldi e le personalità e le istituzioni dell'Impero asburgico, e prende come punto focale l'incontro del compositore con Carlo VI nel 1728 e la sua visita ai territori imperiali nel 1729-30.

Si esaminano dapprima gli stretti legami culturali tra la Repubblica Veneta e l'Impero: i musicisti veneziani coltivano rapporti con principi e altri dignitari della Germania, con gli ambasciatori imperiali e i residenti tedeschi a Venezia, con le corti di Mantova e di Milano, e talvolta con lo stesso Imperatore.

Vengono poi presi in esame, in ordine cronologico, gli avvenimenti vivaldiani che riguardano in qualche modo i suoi rapporti con l'Impero. In una prima fase Vivaldi soddisfa commissioni ricevute da corrispondenti esterni o visitatori a Venezia; lo frequentano musicisti tedeschi, tra cui il violinista Pisendel.

La sua carriera di operista lo porta al servizio del principe d'Assia-Darmstadt, governatore di Mantova (1718). Da Mantova Vivaldi torna nel 1720 a Venezia, dove conserva i rapporti con l'Impero tramite l'ambasciatore cesareo a Venezia e la corte di Milano.

Viene creato « maestro di musica in Italia » del conte boemo Morzin, cui dedica la sua Op. VIII. Nel 1727 consacra l'Op. IX, *La cetra*, a Carlo VI. Quando, nel 1728, Carlo visita la Carniola, Vivaldi va a incontrarlo. Nel 1729-30 Vivaldi si reca a Praga e probabilmente a Vienna. Fornisce delle composizioni per liuto al conte Wrtby e diviene « maestro di cappella » (anche se con carattere piuttosto onorifico) del duca di Lorena e del principe di Liechtenstein.

I legami tra Vivaldi e l'Impero sono meno evidenti nell'ultimo decennio della sua vita, se si eccettua il suo viaggio misterioso a Vienna nel 1740. Si considerano i possibili motivi di questo soggiorno viennese; secondo l'ipotesi più sostenibile Vivaldi avrebbe progettato l'esecuzione di uno o più melodrammi al Kärntnertortheater di Vienna, progetto vanificato – o almeno differito troppo a lungo perché ne potesse approfittare personalmente – dalla morte improvvisa dell'Imperatore, a causa della quale gli spettacoli pubblici furono sospesi.

(*Michael Talbot*)

## La rappresentazione mantovana del « Tito Manlio » di Antonio Vivaldi

*Luigi Cataldi*

L'intento di questo studio è fornire una descrizione dell'opera attraverso il confronto delle notizie, anche disperate, che di essa sono giunte sino a noi.\*

Vi si scorgerà un progressivo adattamento della musica di Vivaldi alle esigenze concrete della rappresentazione mantovana. La partitura dell'opera presenta tracce di ripensamenti ed elaborazioni effettuate in periodi di tempo diversi. Sotto le cancellature del manoscritto conservato nel Fondo Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino, traspare una precedente versione dell'opera che seguiva testualmente il libretto originale di Matteo Noris, musicato da Carlo Francesco Pol-larolo per il teatro della Villa Pratolino a Firenze nel 1696. La si direbbe una versione atemporale ed acontestuale, non pensata cioè per un luogo, una stagione, dei cantanti ed un pubblico in particolare. Gli aggiustamenti successivi ne fanno un'opera per Mantova, adatta a soddisfare le esigenze concrete della rappresentazione.

L'analisi delle fonti ci mostrerà come l'opera si fondi su un precario equilibrio fra i diversi elementi che la compongono. Il testo e l'allestimento scenografico risultano componenti indipendenti ed indifferenti fra loro. La mancanza di scene e personaggi comici, il rispetto delle unità aristoteliche di tempo e azione e ancor più l'intento di ammaestrare il pubblico mediante esempi di virtù rendono il libretto di Noris (l'originale del 1696, s'intende) un testo anticipatore delle idee di Zeno. D'altro canto, l'intento celebrativo dell'opera, l'uso di ricercatissimi costumi che seguivano la moda settecentesca, ed in generale quelle che potremmo definire le attese del pubblico mantovano, si sovrappongono alla componente testuale senza integrarsi. Vedremo come Vivaldi cerchi di creare un difficoltoso equilibrio fra tali discordanti componenti.

\* Desidero ringraziare sentitamente il Maestro Claudio Gallico per i preziosi consigli che hanno agevolato enormemente il presente lavoro.

## Il libretto

Matteo Noris<sup>1</sup> scrisse *Tito Manlio*<sup>2</sup> « per comando del Serenissimo Principe di Toscana » (come apprendiamo dall'avviso al lettore premesso alla prima ripresa veneziana del dramma); l'opera venne rappresentata a Firenze, nella « villa di Pratolino » nel 1696, con la musica di Carlo Francesco Pollarolo. Da quella prima rappresentazione alla versione fatta da Vivaldi per Mantova nel 1719, il dramma venne rappresentato (per quello che ci è dato di sapere) altre 11 volte in Italia e fuori. Questi rifacimenti, che proseguirono anche nel sec. XIX, attestano la fortuna che arrise all'opera di Noris, la quale conobbe an-

che l'onore di aver fornito il soggetto per un'omonima tragedia in prosa al grande Luigi Riccoboni.

All'epoca della prima fiorentina le scelte poetiche e stilistiche di Noris si mostrano spesso lontane dal gusto barocco. La predilezione per i soggetti storici, per lo più romani, è per lui costume antico, ma nei libretti di quegli anni si scorge in tali soggetti maggior coerenza dell'azione, maggior incisività nel delineare i personaggi, sul carattere eroico dei quali spesso si fonda l'intero dramma (è il caso, per esempio, di *Marzio Coriolano* del 1698 e dello stesso *Tito Manlio*). Evidente è anche la volontà di abbandonare il costume di imbastire il dramma sull'intreccio amoroso fine a se stesso, sul capriccio del dio bendato, per portare invece sulla scena passioni fondate sulla costanza, la lealtà e la moralità del sentimento amoroso, esemplari ed edificanti, confacenti al fine morale e didattico che l'intero dramma deve perseguire.

Novo vento ho preso in questa mia navigazione, ed ho camminato novo sentiero, difficile per giungere all'universale soddisfazione; allontanatomi dalla vanità di certi amori, e dalle sempre adoperate leggere puerilitadi amoroze effeminatezze, e tal volta illecite e scandalose. Due massime, una politica ed una morale, come vedrai nel fine del Drama, sono i cardini della presente mole Drammatica. In essa tu scorgerai nobiltà (sic), e decoro; essendo esemplare negli amanti, anche di animo eroico, il fine d'amare, e del disamare, il quale documenta ne i confini da imitarsi, perche (sic) ottimi, e non da sfuggirsi perche pessimi [...]<sup>3</sup>

Così, nell'avviso al lettore premesso al *Marzio Coriolano*, Noris descrive la sua poetica. Il melodramma, oltre a fuggire le « sempre adoperate leggere puerilitadi amoroze effeminatezze, e tal volta illecite e scandalose », si propone di giovare mediante la rappresentazione di esempi « da imitarsi perché ottimi, e non da sfuggirsi perché pessimi ». Tale intento drammatico lascia trasparire una lettura critica del-

la *Poetica* di Aristotele, assai diffusa al tempo, mirabilmente espressa da Metastasio nel brano che segue, dove la teoria della catarsi è del tutto rifiutata ed al suo posto appare l'idea di un'arte che ammaestri mediante la rappresentazione di esempi di virtù:

Quando vediamo un innocente figliuolo sacrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione d'un padre; scordarsi un amico di se stesso per non mancare all'amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto d'un regno o d'un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria, ingiustamente sofferta, e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adiutrice in alcun suo grave pericolo: quando vediamo (dico) le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie che ne crediamo capace; ci lusinghiamo di esserne atti ancor noi ad eseguirle; e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle.<sup>4</sup>

*Tito Manlio* è intessuto di queste idee dalla prima all'ultima scena. Non v'è infatti dubbio che Tito, condannando a morte il figlio Manlio, che pure aveva giovato alla patria uccidendo in duello Geminio, capo dei latini ribellatisi a Roma, ma aveva col far ciò disubbidito all'ordine del console, suo padre, posponga « la propria alla felicità della patria »; grande è anche l'esempio di coraggio offerto da Manlio nell'accettare di buon grado la condanna. Generosità e altruismo sono spinti agli estremi e quasi compiaciuti limiti quando Manlio, per offrire a Servilia (sua sposa promessa) un avvenire degno della sua alta condizione, implora il padre, che ha appena firmato la sua condanna a morte, di prenderla in sposa, ottenendo da questi il consenso. A tanto giunge l'amore della patria, a trasformare la passione amorosa di Manlio in affetto filiale:

Gran Consorte di Tito;  
Gran Matrigna di Manlio [...]

Così egli saluta Servilia un attimo prima di salire sul patibolo e, poco dopo, così si congeda da lei:

Servilia come Madre,  
Tue braccia a me concedi<sup>5</sup> [...]

Il merito maggiore di Noris è l'aver costruito il dramma sugli eroici caratteri di Tito e di Manlio; sul dubbio fatale che assilla Tito nella scelta fra la salvaguardia della legge di Roma, che impone la morte di Manlio, e l'amore di padre, che se seguito porterebbe al colpevole

oblio del bene della patria; sulla fierezza di Manlio nell'accettare la propria condanna come se si trattasse di un trionfo.<sup>6</sup> Con un tale orgoglio egli risponde al disperato desiderio di Servilia e della stessa Vitellia (proprio allora piegata dall'affetto fraterno alla pietà per lui) di essergli compagne nel supplizio:

No: fermatevi: il vanto  
Di morir per la Patria: e allor ch'io moro  
Lasciar di nuovi allori  
Coronata sua fronte, a me si ascriva.<sup>7</sup>

Il motivo ispiratore del dramma è proprio la « virtù romana », illuminata dalla sensibilità arcadica.

Ma qualcosa di incongruo pesa sul libretto di Noris. Per cominciare, l'incapacità di rinunciare al lieto fine<sup>8</sup> costituisce una grave infrazione alla coerenza drammatica: una volta posta l'identità drammatica fra i due termini, risparmiando a Manlio il supplizio si elimina anche il suo trionfo, connesso, come s'è visto, con quello, rendendo incomprensibile il fondamento eroico del dramma.

Ma l'aspetto forse più deludente dell'opera è costituito dal disegno degli altri personaggi. Figure prive di spessore, il loro carattere è dato dalla loro funzione: Vitellia, l'amante che vuol vendicare l'amato; Servilia, l'amante virtuosa; Lucio, l'amante respinto (accettato in conclusione perché il lieto fine sia completo). A Geminio son riservate solo poche battute e Decio è personaggio ancora una volta introdotto per l'esigenza del lieto fine; Manlio infatti viene salvato grazie all'acclamazione delle falangi di cui Decio è il capitano.

Il gioco meccanico dell'amore e della parentela che legano i personaggi fra loro ed anche la schematica rigidità delle simmetrie fra le coppie di personaggi tolgono parte della loro efficacia alle intenzioni poetiche che guidarono l'autore nella composizione del libretto; tuttavia si ricordi che si tratta di un testo del 1696 e a quella data l'Accademia d'Arcadia era stata fondata da soli 6 anni e le innovazioni nel campo della librettistica cominciavano allora ad aprirsi una difficile strada.

### **Ambiente di corte e teatro pubblico a Mantova**

Prima di esaminare le scelte drammatiche di Vivaldi è opportuno volgere uno sguardo all'ambiente mantovano per comprendere in quale atmosfera sia stata posta l'opera di Noris e con quali occhi il pubblico abbia seguito il *Tito Manlio*.

Comunemente si tende a considerare il « Teatro detto il Comico » di Mantova<sup>9</sup> alla stregua dei teatri impresariali di Venezia, ossia sciolto da ogni influsso di corte. L'affinità del suo repertorio con quello dei teatri della Serenissima, l'averne in comune con essi, cantanti, compositori, librettisti ed impresari rende plausibile questa ipotesi. Ad uno sguardo più approfondito ci accorgeremo invece che le cose stanno in tutt'altro modo. Mantova era stata una corte fiorente in passato e, sebbene l'ultimo dei Gonzaga, Ferdinando Carlo, nel 1707 avesse abbandonato malinconicamente agli austriaci un ducato che egli stesso aveva trascinato alla rovina, proprio in un governatore imperiale la città lombarda avrebbe trovato un rinnovatore dell'antica pompa. Filippo d'Assia-Darmstadt<sup>10</sup> fu uno strenuo difensore del cerimoniale di corte e fu anche l'ispiratore ed il protettore di tutte le attività musicali di Mantova, tanto sacre quanto profane, tanto pubbliche quanto private. La protezione da lui offerta a moltissimi compositori e « virtuosi » attesta il suo grande interesse per la vita musicale del tempo. Egli considerò il teatro come una normale appendice della corte tanto da finanziarne le rappresentazioni; il suo interessamento si spingeva fino alla scelta dei cantanti, degli impresari e dei « Maestri di Cappella ». È impensabile che ad una tanto grande attenzione corrispondesse una totale indifferenza del teatro verso il Langravio. Tutt'altro: il palco reale gli era riservato, gli impresari dovevano studiare di essere a lui graditi, il calendario teatrale mantovano prevedeva molte rappresentazioni effettuate per celebrare particolari ricorrenze di corte; in definitiva, Filippo d'Assia-Darmstadt era lo spettatore ideale delle opere che venivano allestite nel teatro pubblico di Mantova.

L'indagine sulla rappresentazione mantovana del *Tito Manlio* ci riserva ancora delle sorprese. È conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, Scalcheria, busta n. 35, una lista delle riparazioni necessarie al restauro degli abiti da scena usati nel corso delle recite.

Notizia degli Abiti da Scena del Grande Alessandro restituiti questo dì 25 febr.º 1719 dai Virtuosi delle due Opere del Carnovale prossimo scorso, con i mancamenti descritti nel accluso foglio; come dalla visita, e stima fatta da Fran.º Mea Sarto, e già autore degli Abiti medemi.

Ser.<sup>ma</sup> Altezza

Nota degli Abiti da scena del Grande Alessandro, consegnati per ordine preciso di V.A.S. alle Virtuose, e Virtuosi delle due Opere rappresentate nel Teatro Comico in questo Carnevale prossimo passato, e restituitisi con i difetti susseguenti, al Sovrintendente della Scalcheria Arciducale Carlo Bertazzoni, che riverentemente gli pone sotto gli occhi dell' A.V.S. [B.<sup>a</sup> = = braccia. 1 braccio = m. 0,637973, *n.d.a.*].

L'abito di S.A. il Sig. Prencipe Giuseppe

- B.<sup>a</sup> 1.1/2 Cendalle cremesi
- B.<sup>a</sup> 10. Guarnizione d'argento
- B.<sup>a</sup> 20. Frangina d'argento e nera
- B.<sup>a</sup> 4. Vello di Bologna alto.

Quello del Sig. March.<sup>e</sup> Luigi di Gazoldo

- B.<sup>a</sup> 5. Vello di Bologna alto
- B.<sup>a</sup> 20. Guarnizione d'argento
- B.<sup>a</sup> 20. Frangina d'argento e nera
- B.<sup>a</sup> 2. Tocca d'argento per un para maniche.

Quello del Sig. March.<sup>e</sup> di Gazolo

- B.<sup>a</sup> 2. Tella d'aliatis color d'oro
- B.<sup>a</sup> 4. Vello di Bologna alto.

Quello del Sig. March.<sup>e</sup> Dalla Valle

- B.<sup>a</sup> 4. Vello di Bologna alto
- B.<sup>a</sup> 20. Frangina d'argento e nera
- B.<sup>a</sup> 2. Tella d'aliatis color d'oro.

Quello del Sig. March.<sup>e</sup> Gonzaga

- B.<sup>a</sup> 4. Tocca rossa rigata
- B.<sup>a</sup> 2. Samis per le maniche
- B.<sup>a</sup> 2. Tella
- B.<sup>a</sup> 2. Cendalle incarnat
- B.<sup>a</sup> 40. Frangina d'argento e nera
- B.<sup>a</sup> 16. Guarnizione d'argento.

Quello del Sig. Co.<sup>te</sup> Biondi

- B.<sup>a</sup> 28. Guarnizione d'oro
- B.<sup>a</sup> 1.1/2 Cendalle cremesi
- B.<sup>a</sup> 20. Frangina d'argento e nera
- B.<sup>a</sup> 2. Tella d'aliatis color d'oro.

Al detto del Sarto Francesco Mea, che allora formò gli sodetti Abiti si giudica la spesa per riacomodargli di circa lire trecento, dico . . . . £. 300.

Non è possibile, dalle poche informazioni contenute in questo elenco, ricostruire la foggia degli abiti. Tuttavia questi pochi elementi sembrano maggiormente adattarsi, per ciò che concerne le stoffe, i colori e i veli (cendalle), alla moda settecentesca piuttosto che imitare i costumi dei romani. È inoltre impossibile che questi abiti potessero essere adatti a tutte e tre le diverse ambientazioni delle opere in cui furono usati: ellenistica nell'*Alessandro*, romana nel *Tito Manlio*, cinese nel *Teuzzone*. Da notare, infine, che gli abiti venivano restituiti alla Scalcheria Arciduciale; dovevano quindi essere conservati presso la Corte e non, come abitualmente per i costumi delle rappresentazioni teatrali, presso il teatro.

La denominazione « Abiti da Scena del Grande Alessandro » ci rimanda ad una singolare rappresentazione di tre anni prima, tenutasi a corte, nella « Gran Sala detta di Troia », per festeggiare la nascita dell'Arciduca Leopoldo d'Austria.<sup>11</sup> Il n° 24 del 12/6/1716 della « Gazzetta di Mantova »<sup>12</sup> ne diede notizia e ne fornì la descrizione in un lungo allegato di cui riproduciamo le parti che interessano.

« Gazzetta di Mantova » n° 24 del 12/6/1716.

[...] Si sono terminate le rimostranze di gioia per la nascita del Sereniss. Arciduca Leopoldo Principe d'Asturias con i Fuochi d'Artificio, con un'Opera recitativa, e con una serenata in Musica, [...]

Allegato.

*Distinta Relazione / De' Fuochi Di Gioia Et Altro / Per compimento delle allegrezze fatesi in Mantova / In Occasione De' Felicissimi Natali Del Felicissimo Leopoldo [...]*

[...] Nella sera di Domenica li sette Giugno 1716 si fecero li Fuochi Artifiziali, in quella del Lunedì 8 detto l'Opera intitolata *L'Alessandro*, e nell'altra del Martedì successivo una vaga Serenata Musicale [...] L'Opera fu rappresentata in Corte nella Gran Sala detta di Troia tutta tappezzata di Damasco, ed illuminata con molte Torce portate da bracci d'Argento, da S.A. il Sign. Principe Giuseppe Primogenito del Ser. Principe Governatore, che vestiva il personaggio d'Alessandro, e da 5 altri Cavalieri scelti tra' primi, e più cospicui di questa Città, essendo pure composta tutta l'Orchestra da altri Cavalieri per il Prologo, ed Intermedi musicali che vi erano, non potendosi abbastanza esprimere quanto ognuno d'essi, ma particolarmente S.A. abbia ottimamente fatta la sua parte con tutto l'applauso maggiore di chi ebbe l'onore d'udirli. [...]

Non è possibile dire con certezza se si trattò di un'opera in musica o di una rappresentazione in prosa. Vi partecipò un'orchestra (peraltro

sui generis poiché composta interamente da nobili), ma essa viene nominata solo in riferimento al prologo ed agli intermedi; l'intera rappresentazione, per di più, è classificata in modo ambiguo come « Opera recitativa ». Dalle poche notizie di cui disponiamo non è possibile sciogliere questo dubbio; tuttavia, dal momento che ci interessano gli aspetti scenografici della rappresentazione, tale dubbio non pregiudica il nostro fine. L'occasione della rappresentazione era importantissima: celebrare la continuità dell'impero attraverso il suo erede al trono. La citata cronaca dell'avvenimento non ci fornisce che pochi ed esteriori particolari; l'opera infatti non è che una delle maniere di celebrare la lieta ricorrenza della corte, alla stregua dei fuochi d'artificio, dei sontuosi banchetti e così via. L'opera deve rappresentare la corte ed i suoi regnanti; essa trova il suo fondamento nel costante riferimento alla vita reale della corte. I travestimenti ed i trasferimenti della corte in luoghi remoti o fantastici operati dalla finzione teatrale lasciano sempre trasparire questo legame fra la corte ed il teatro. I re ed i principi della scena rappresentano i re ed i principi della corte. Ciò è particolarmente evidente per *L'Alessandro*, dal momento che salirono sul palcoscenico i migliori nobili della città. I ruoli vennero loro assegnati in base alla reale gerarchia locale; gli stessi meriti della buona riuscita della recita furono attribuiti in funzione di tale gerarchia: « non potendosi abbastanza esprimere quanto ognuno d'essi, ma particolarmente S.A. abbia ottimamente fatta la sua parte ». Persino l'orchestra, come s'è visto, era interamente costituita da nobili.

Resta ora da vedere se gli abiti del Grande Alessandro apportarono alle rappresentazioni delle opere del carnevale del 1719 l'atmosfera di corte che li circondava.

Le differenze fra i due eventi sono notevolissime. *L'Alessandro* fu rappresentato a corte, da attori dilettanti appartenenti alla più alta nobiltà cittadina, una sola ed irripetibile volta; spettacolo della nobiltà per la nobiltà. *Tito Manlio* e *Teuzzone* furono invece rappresentati nel teatro pubblico, da cantanti professionisti, per un pubblico pagante non necessariamente composto da nobili; l'unicità dell'evento viene qui cancellata dal susseguirsi delle repliche.<sup>13</sup>

D'altra parte, non meno evidenti sono le affinità fra i due eventi teatrali.

Anche le opere del carnevale del 1719 avevano un intento celebrativo di un felice evento riguardante un membro dell'impero più in basso nelle gerarchie ma ugualmente importante per Mantova: le nozze di Filippo d'Assia Darmstadt, governatore plenipotenziario della città, con la principessa Eleonora di Guastalla.<sup>14</sup> Inoltre l'adozione di quegli abiti da scena, senza riguardo per l'ambientazione dei melodram-

mi vivaldiani,<sup>15</sup> fa in modo che almeno una delle componenti della rappresentazione, l'elemento scenico, faccia esplicito riferimento all'ambiente della corte di Mantova.

Tutto ciò mostra quanto l'influenza della corte sul teatro fosse rilevante.

Quello che sorprende è il fatto che l'allestimento scenografico risulti essere completamente votato all'espressione di tali aspetti sociali e non alla rappresentazione degli ambienti descritti dal libretto. Tale allestimento ha un proprio fine ed un proprio referente che non si cura dell'azione del dramma.

## Il Tito Manlio di Vivaldi

Il libretto di Noris, prima della versione mantovana, era già stato rappresentato 12 volte:

- 1) Firenze, Villa Pratolino 1696 (Pollarolo);
- 2) Venezia, S. Giovanni Grisostomo 1697 (Pollarolo);
- 3) Venezia, S. Giovanni Grisostomo 1698 (Pollarolo);
- 4) Ferrara, « Teatro del Sig. Co. Bonacossa » 1698 (Pollarolo);
- 5) Livorno, S. Sebastiano 1698 (Pollarolo);
- 6) Napoli, S. Bartolomeo 1698 (Pollarolo);
- 7) Genova, Teatro del Falcone 1699 (Pollarolo);
- 8) Verona, Teatro Filarmonico 1699 (Pollarolo);
- 9) Reggio Emilia, Teatro Pubblico 1701 (Antonio Giannettini);
- 10) Torino, Teatro Regio 1703 (Pollarolo);
- 11) Milano, Regio Ducal Teatro 1710 (P. Magni e A. Fiore);
- 12) Londra, Hay-Marchet 1717 (Pollarolo ?).<sup>16</sup>

La maggior parte di questi libretti prese a modello il testo, rimaneggiato con ogni probabilità dallo stesso Noris, usato per le rappresentazioni del carnevale 1697 al teatro S. Giovanni Grisostomo di Venezia.<sup>17</sup> Vivaldi si servì, per la sua versione, di quattro di questi libretti: Firenze 1696, Venezia 1698, Ferrara 1698, Reggio Emilia 1701.<sup>18</sup> Uno sguardo alla partitura vivaldiana fornirà preziosi chiarimenti sulle circostanze della composizione.

La partitura del *Tito Manlio* è conservata, in duplice copia, presso la Biblioteca Nazionale di Torino.<sup>19</sup> È stato spesso rilevato che F.37 è una bella copia di G.39. Questa nuova copiatura si deve essere resa necessaria a causa delle numerose cancellature e rifacimenti presenti in G.39. F.37 corrisponde esattamente al libretto mantovano (con l'unica eccezione dell'arioso di Manlio - III, 1 - mancante nel libretto) e va

dunque considerata come la versione definitiva dell'opera. G.39 mostra invece sotto le cancellature un'altra, precedente stesura del melodramma. Vivaldi aveva infatti in un primo tempo musicato il libretto originale di Noris di Firenze 1696 (vedi appendice II), e lo aveva musicato per intero.<sup>20</sup>

Dopo la rappresentazione mantovana dell'*Armida al campo d'Egitto* della primavera 1718<sup>21</sup> egli si recò a Firenze per rappresentare *Scanderbeg*, in occasione della riapertura del teatro della *Pergola*.<sup>22</sup> Fu probabilmente là, nell'estate 1718, che egli trovò e musicò il libretto di Noris.

Questa stretta parentela con l'originale (non riscontrabile in nessun'altra delle precedenti edizioni del libretto) rende possibile e pertinente un confronto fra i libretti di Mantova e Firenze.

Poche delle idee poetiche di Noris potevano essere condivise da Vivaldi. L'intento di ammaestrare con l'esempio, e, più in generale, le suggestioni arcadiche presenti nel testo erano lontane dalla sensibilità del Prete Rosso. Anche il gusto (residuo questo del linguaggio barocco) per il paradosso arguto spesso coltivato da Noris è regolarmente evitato da Vivaldi a vantaggio di una più diretta esposizione; la scena 5 del secondo atto ne è un esempio evidente. In essa Manlio, dolendosi del fatto che gli venga da tutti rimproverata l'uccisione di Geminio, piange la sua unica colpa: l'esser causa della sofferenza di Servilia:

*Noris*

[...] O Dei, che se nel duolo  
Spira Servilia, è questo il mio delitto.  
Io l'uccisi; è misfatto  
Di Manlio nella destra  
Del valor la vittoria?  
La fede è fellonia: del Mondo tutto  
Merto gl'obbrobri e l'onte;  
Che spenti quei bei lumi, e sovra i lumi  
Vedovo di splendori il crin ch'è biondo,  
Diedi notte perpetua a Roma, al Mondo.

[aria] Se non v'aprite al dì  
[...]

*Vivaldi*

[...] O Dio; che se il dolore  
Ha per me di Servilia il cor trafitto,  
È questo il mio delitto.

[aria] Se non v'aprite al dì  
[...]

I tagli eliminano la ridondante argomentazione di Noris, mettendo in maggiore evidenza l'elemento passionale della scena.<sup>23</sup>

Ma è proprio il personaggio protagonista, Tito, a fornirci il senso della differenza profonda fra l'opera di Noris e quella di Vivaldi.

Si è già visto come nel libretto fiorentino il personaggio di Tito fosse drammaticamente importante, anche se sono a lui affidate solo due arie (*Tengo la spada al fianco*, I, 2 e *Orribile lo scempio*, I, 8). A lui sono riservate le lunghe scene centrali del secondo atto (II, 12, 13, 14, 15, 16) che ce lo mostrano al momento di firmare la condanna del figlio. Egli conserva vivo l'amore di padre e non v'è alcuna crudeltà nel suo carattere: le circostanze sole sono crudeli e, per amor di patria, egli vi si sottomette, ostentando una sofferta fermezza solo davanti agli altri personaggi, nell'intento di mostrarsi romano virtuoso.

Anche per Vivaldi la chiave dell'opera sta in questo personaggio ma in lui egli non vede un padre afflitto ed un console oltremodo virtuoso, bensì un uomo che ha già convertito in furore il dolore, la legittima punizione in acerba vendetta.<sup>24</sup>

Delle quattro arie a lui affidate da Vivaldi solo una, *Orribile lo scempio* (I, 8) è presente nel libretto fiorentino, ma anche l'aria *Se il cor guerriero* (I, 2) deriva indirettamente dal libretto originale:

*Vivaldi*

Se il cor guerriero  
T'invita all'armi  
Pensa alla legge, e al tuo dover.  
Sfuggi il cimento  
Della battaglia  
Né ti lusinghi vano piacer.

*Noris*

Tieni la spada al fianco  
E questa legge al cor:  
Né faccia il cor guerriero  
Uscir mai dal sentiero  
Avidità d'allor.

Queste prime due arie di Tito del testo vivaldiano (I, 2 e I, 8) sono strutturalmente molto affini. Oltre al medesimo organico (2 violini, viola e continuo: l'organico più comune per le arie del tempo) esse presentano altre somiglianze: sono entrambe costruite su un solo tema, sviluppato senza interruzioni dall'inizio alla fine, in contrappunto col tema dei violini; nella sezione B di I, 8 il tema non varia ma tocca toni più lontani attraverso progressioni modulanti; nella sezione B di I, 2 l'elemento di digressione rispetto alla sezione A è dato da un nuovo spunto dei violini:



i quali lasciano il modello ritmico costante di tutta l'aria al basso:



In ambedue le arie hanno grande rilievo le progressioni (costume solito, spesso criticato, in Vivaldi), le quali sono parte integrante del tema. In I, 8 esse compaiono nei passi indicati in corsivo nel testo (qui riprodotto con le ripetizioni dovute alla musica) formando frequenti dissonanze:

Orribile lo scempio  
Orribile lo scempio  
Nel *sangue* si vedrà.  
Orribile lo scempio  
Orribile lo scempio  
Nel *sangue*  
Orribile orribile lo scempio  
Nel sangue nel sangue si vedrà.  
E all'altrui cor d'esempio  
La *strage* servirà.  
E all'altrui cor d'esempio  
La *strage* servirà.  
Orribile [...]

Basti solo notare l'incisività dell'ultima progressione della sezione B, condotta su un basso cromatico discendente, le cui frequenti dissonanze conferiscono al testo, di per sé già intonato in maniera furente, un colorito ancora più fosco e spietato (vedi esempio musicale n. 1).

Nell'aria *Se il cor guerriero* avviene una cosa pressoché identica in corrispondenza della parola « legge ». Voler supporre una precisa corrispondenza di significato fra le parole « legge », « sangue » e « strage », sarebbe certo esagerato. A mio parere, tuttavia, non è privo di significato il fatto che Vivaldi abbia usato nelle due arie sopracitate lo stesso procedimento espressivo come mezzo di intensificazione drammatica del testo. E se in I, 8 la progressione irta di dissonanze ben corrisponde alla crudezza del testo, in I, 2 la stessa tecnica musicale conferisce al comando di Tito un tono assai minaccioso.

Le altre due arie di Tito del testo mantovano sono tratte da una stessa aria (II, 15) del libretto di Ferrara 1698: *Legga e vegga* (arioso, II, 16) dalla prima strofa della medesima aria del libretto ferrarese; la seconda strofa dell'aria di Ferrara offre lo spunto a *No che non vedrà Roma* (III, 7).

Ferrara 1698 (II, 15)

Legga, e vegga in quel terribile  
Foglio orribile  
La sua morte a folgorar.

Quel cor di genitor  
Che il zelo estinse già  
Indarno la pietà  
Cerca di ravnivar.

Legga [...]

Mantova 1719

} = II, 16

III, 7  
No che non vedrà Roma  
Su queste luci il pianto,  
Son tutto crudeltà.

Già la pietade è doma,  
E nel mio core intanto  
Ricetto più non ha.

No, [...]

II, 16 è un arioso mentre III, 7 è un'aria col « da capo », anche se diversi elementi (brevità, sezione A ridotta nella ripresa, accompagnamento costituito dal solo continuo, seppure raddoppiato da fagotti e violini all'unisono) la configurano come una via di mezzo fra le due forme. Sono introduzioni che ben si addicono al nuovo, spietato carattere conferito da Vivaldi a Tito, risolte sul piano musicale l'una (II, 16) con la rapida gestualità dell'arioso, l'altra (III, 7) con profondi cromatismi della parte vocale.

Sempre legato alle caratteristiche del personaggio di Tito è l'esempio che riportiamo (II, 3), che ci mostra come Vivaldi a volte si preoccupi dell'effetto dell'intera scena e non del solo personaggio che canta (Tito in questo caso). Egli, ancora ignaro della disubbidienza del figlio ed anzi aspettandolo, secondo quanto gli ha appena riferito Servilia, come messaggero di pace e di nozze, gli tende affettuosamente le braccia. Le note di questo recitativo secco colorano con toni foschi la scena, fissando il punto di vista di Manlio, il quale, consapevole della propria trasgressione, sente le parole del padre come una terribile minaccia (vedi esempio musicale n. 2).

Rispetto al personaggio di Tito, Vivaldi dimostra dunque di possedere un notevole senso drammatico.

Non si deve però dimenticare che l'opera, come s'è visto nel paragrafo precedente, aveva anche un intento celebrativo.

Vivaldi, che risiedeva ormai da diversi mesi a Mantova e ne conosceva profondamente l'ambiente, cercò di assecondare il volere del Langravio; ma lo fece in modo tale da fornire una composizione fruibile su piani diversi, le cui parti, senza tradire il disegno drammatico della rappresentazione, fossero concepibili anche come raffinato divertimento di corte.

Il virtuosismo vocale (e di certo anche quello orchestrale) doveva ben soddisfare le attese del pubblico mantovano e Vivaldi non esitò ad impiegarlo ma in modo tale che potesse avere anche la funzione di definire il carattere aristocratico e cavalleresco di Lucio, l'ardore guerriero di Manlio, la smania di vendetta di Vitellia.<sup>25</sup> Era come se mentre si stava rappresentando l'opera a teatro si stesse, allo stesso tempo, tenendo un'accademia a corte. Così il numero dei brani vocali passò dai 32 dell'edizione fiorentina (29 arie, 2 duetti, 1 arioso) ai 41 di quella mantovana (36 arie, 3 ariosi, 1 duetto, 1 coro) e le parti vocali principali da 2 (Servilia e Vitellia) a 4 (Lucio, Manlio, Servilia e Vitellia)<sup>26</sup> (vedi appendice I). Indicativo a questo proposito è il fatto che il cantante più atteso (ed anche il più pagato!), il castrato Gasparo Geri (soprano acuto), interpreta un personaggio drammaticamente secondario, Lucio, non però tale anche dal punto di vista musicale, dal momento che gli vengono assegnate 7 arie.

Un esempio di come il senso orchestrale di Vivaldi assecondasse il fine celebrativo dell'opera senza nuocere all'andamento del dramma ci è fornito dalle ultime scene (III, 12-15). Manlio appare in catene, pronto al supplizio (sc. 12), viene però salvato dall'acclamazione delle falangi romane (sc. 13), quindi l'opera si chiude fra la gioia generale (sc. 14 e 15).

La scena 12 è introdotta da un preludio di grande effetto drammatico. Si tratta di una trascrizione del *Concerto funebre* in Sib magg. RV 579.<sup>27</sup> L'organico che in origine prevedeva violino, oboe, chalumeau, tre viole all'inglese, è mutato in due trombe, due oboi, due violini, viola e continuo rinforzato da fagotto e timballi. L'adattamento, pur essendo dettato dalla necessità di adeguarsi alle disponibilità strumentali dell'orchestra mantovana, conferisce al brano un tono più solenne, diverso da quello mesto ed introverso dell'originale, più consono al nuovo contesto teatrale mantovano.

Per ribadire il tono di finale grandioso, i brani musicali da qui alla fine (un'aria ed il coro finale) presentano sempre questo nutrito organico. La gioia dei personaggi sulla scena per la salvezza di Manlio sembra confondersi con la gioia della corte per le nozze del Langravio.

La più vistosa delle concessioni al gusto di corte riguarda il personaggio di Lindo. Nel testo di Noris infatti egli è sì un servitore, un personaggio di stato sociale inferiore, ma la sua non è una parte buffa e, in tutto il dramma, non pronuncia alcuna formula anche solo vagamente comica. Non canta arie e dimostra una certa sensibilità d'animo nel compiangere la dura sorte di Manlio. Le varie vicende di questo personaggio (chiamato Breno in tutte le edizioni che prendono a modello il libretto di Venezia 1697) nelle diverse edizioni dell'opera co-

stituiscono una conferma della determinante influenza delle tradizioni locali riguardo all'introduzione o all'esclusione delle scene buffe.

Breno (così si chiamò anche in quell'occasione) divenne personaggio comico per la prima volta nell'edizione del 1698 per il teatro S. Sebastiano di Napoli. A formare coppia buffa con Breno fu introdotto un'altro personaggio comico, Zelta, nutrice di Servilia; i loro ruoli furono affidati a interpreti d'eccezione: Giovan Battista Cavana (Breno) e Antonio Predieri (Zelta). Furono a loro riservate alcune scene introdotte « ex novo » nel testo.<sup>28</sup> In esse vi si rappresenta un'altra azione: Breno e Zelta sono due sposi promessi, ma all'insistenza di questa per concludere in fretta le nozze fa eco la titubanza di quello. Attraverso contrasti e riconciliazioni si giunge alla solenne promessa finale di matrimonio (III, 9). Durante queste scene i due si abbandonano anche a scherzose considerazioni sulla morte, a loro avviso sciocca, di Geminio (II, 6) e ad altre simili riflessioni sugli avvenimenti del dramma. Si tratta, come si vede, di un vero e proprio intermezzo posto però all'interno del dramma e non fra gli atti. Visto che ci troviamo a Napoli dove la pratica degli intermezzi fu introdotta solo a partire dal secondo decennio del sec. XVIII sarebbe stato sorprendente se non fosse stato così.<sup>29</sup>

Breno è personaggio comico anche nell'edizione del 1703 per il Teatro Regio di Torino. Quest'edizione ricalca quella napoletana con poche varianti (il nome di Zelta sostituito da quello di Alcea,<sup>30</sup> l'introduzione di un nuovo personaggio, Fausta, altra figlia di Tito, per far coppia con Decio). Anche in questo caso le scene buffe (alcune delle quali identiche a quelle napoletane) potrebbero da sole costituire un intermezzo.

In nessun altro libretto della tradizione prima della versione mantovana Lindo (Breno) è personaggio comico.

Nel *Tito Manlio* di Vivaldi l'aver affidato 4 arie buffe a Lindo, che durante il resto del dramma si comporta secondo la parte per nulla comica concepita per lui da Noris, pone notevoli problemi. Mi riferisco alle incongruenze fatalmente conseguenti all'introduzione di arie buffe in un dramma di tipo morale quale è *Tito Manlio* ed all'impossibilità di affidare a Lindo in tali arie un carattere coerente a quello che egli mostra nel resto del dramma. Nell'opera barocca, quando la scena faceva l'occhietto alla corte, e nella quale anche ai personaggi principali non era estranea una certa componente buffa nel loro agire (si pensi solo al *Serse* di Minato) non era fuori luogo un personaggio che compisse i suoi lazzi sulla scena; ma come inserirlo nell'opera di Noris?

Il Lindo vivaldiano è un esempio paradigmatico di questa diffi-

coltà. Le sue arie, notevoli per la resa musicale del linguaggio comico, capitano spesso a sproposito, come *L'intendo e non l'intendo* (I, 12) sul campo di battaglia, poco prima della morte di Geminio, o, ancor più, *Brutta cosa è il far la spia* (III, 4), quando la condanna di Manlio sta per essere eseguita.

L'aria *Mi fa da piangere* (III, 11) è invece esemplare per ciò che concerne l'ambiguità insita nel personaggio.

Mi fa da piangere  
La sorte misera  
Del poveretto  
Fra' lacci stretto  
Che v'è a morir.

Io vorrei frangere  
Con le mie lagrime  
Quelle Catene  
Ch'in tante pene  
Lo fan perir.

Mi fa...

Come si vede in essa non v'è alcuna espressione comica ma semmai un linguaggio non aulico, adatto ad un uomo del volgo.

Tale ambiguità è accentuata dalle circostanze materiali della realizzazione mantovana dal momento che, come ho avuto modo di far notare altrove,<sup>31</sup> non è registrato fra le carte amministrative di quella stagione d'opera alcun atto relativo all'interprete della parte comica, Giovanni Battista Calvi, il quale quindi probabilmente non prese nemmeno parte alle rappresentazioni.

Un'altra delle interpolazioni fatte da Vivaldi sul libretto di Noris, questa volta riuscita, ci mostra la capacità del compositore di collocare in nuovi contesti intere scene tratte da altri drammi conferendo loro un nuovo significato.

Le scene I, 5 e 6 sono tratte dal libretto della rappresentazione di Reggio Emilia del 1701. Nella scena 5 Lucio confida a Decio il proprio amore per Vitellia, contento di andarlo al più presto a palesare all'amata. Nella scena 6 Decio, solo, anch'egli innamorato di Vitellia, si duole di non poter mostrare la propria passione a causa del suo basso stato sociale: « Ben veggio, ch' il mio amore / Al grado mio disdice, e che saria / Delitto il palesarlo ». Nel testo di Reggio Emilia questo motivo di risentimento sociale resta in secondo piano, poiché la vera preoccupazione di Decio è il timore che Vitellia sia d'altri: « E se tacendo io peno / Dal silenzio non viene il mio tormento: / Peno

perch' il mio bene / In braccio altrui di rimirar pavento ». Vivaldi, pur lasciando inalterati i recitativi, opera uno spostamento di significato, mettendo in maggiore evidenza il motivo dell'inferiorità sociale di Decio per mezzo di una diversa collocazione delle arie. Egli infatti pone una nuova aria al termine della scena 5, *Alla caccia d' un bell' adorato*, un'aria di bravura con organico venatorio poderoso (2 corni da caccia, 2 oboi, 2 violini, violoncello e continuo), perfettamente calzante col carattere aristocratico e cavalleresco di Lucio; pone invece alla fine della scena 6, cantata da Decio, l'aria *E' pur dolce ad un' anima amante*, che nel testo reggiano concludeva la scena 5 ed era cantata da Lucio. L'aria, se posta alla fine della scena 5, è gioiosa espressione del desiderio di Lucio di manifestare a Vitellia il proprio amore, mentre collocata in conclusione della scena 6, affidata a Decio, acquista un senso di malinconica impotenza e di velato risentimento:

*Reggio Emilia 1701, I, 6*

Decio: Non v'è uguale tormento al timore,  
Che sia d'altri l'amata beltà;  
Il tacere non reca dolore,  
Se chi s'ama altro amante non ha.

*Mantova 1719, I, 6*

Decio: È pur dolce ad un'anima amante  
Poter dire, ma senza timore  
A un bel volto, io moro per te.  
Il vedere l'amato sembante  
Senza nube di sdegno, o rigore,  
Fa sperare più facil mercè.<sup>32</sup>

Ricaviamo, in definitiva, dall'insieme dell'opera, l'impressione di trovarci di fronte ad un oggetto assai eterogeneo. Nell'espone questo singolare meccanismo ad incastro, quale è il *Tito Manlio*, costituito da piani espressivi spesso indipendenti gli uni dagli altri, si intendeva illustrare la grande abilità di Vivaldi nel fornire un'opera fruibile in modi estremamente diversi. La rappresentazione possedeva referenti distanti fra loro: uno letterario (proposto dal testo di Noris) ed uno sociale-celebrativo (connesso con la messa in scena). La musica di Vivaldi costituisce l'unico fattore unificante, il comune denominatore. E ciò fu possibile solo perché Vivaldi, nella sua molteplice veste di compositore, maestro di cappella ed impresario, era assolutamente consapevole della natura e della distanza degli eterogenei elementi che componevano l'opera. La caratteristica di essere sempre immerso nelle cose materiali del teatro, costantemente rimproverata al compositore, si rivela in questo caso il suo punto di forza ed un valido sostegno all'attività compositiva.

<sup>1</sup> Matteo Noris nacque a Venezia attorno al 1640 e morì a Treviso nell'ottobre del 1714. La sua produzione melodrammatica è assai vasta: più di 40 libretti dal 1666 al 1713. Se si eccettua qualche sporadico contatto con la corte di Firenze (come nel caso del *Tito Manlio*), Noris lavorò quasi esclusivamente per i teatri veneziani. I musicisti che collaborarono più di frequente con lui furono Carlo Pallavicino e Carlo Francesco Pollarolo.

<sup>2</sup> Il soggetto dell'opera è tratto da TITO LIVIO, *Ab Urbe condita*, VIII, 7. Là il fatto è descritto con essenziale crudezza. La figura di Tito Manlio, eroico ma spietato console, ne costituisce il centro narrativo. In tal modo Livio lo aveva già descritto nel libro VII (cap. 9 e 10), mostrandolo mentre uccide in duello un guerriero gallo, proprio come il figlio Manlio farà con Geminio. La sua figura, giusta ma tremenda, è in rilievo nel respingere le oltraggiose richieste di Lucio Annio, capo dei latini: « Forte ita accidit, ut parem ferociae huius et Romani consulem T. Manlium haberent, qui adeo non tenuit iram ut, si tanta dementia patres conscriptos cepisset ut ab Setino homine [Lucio Annio appunto] leges acciperent, gladio cinctum in senatum venturum se esse palam diceret et quemcumque in curia Latinum vidisset sua manu interempturum. » Livio non è tanto interessato all'amore paterno di Tito, quanto piuttosto al fatto che condannare il proprio figlio è esempio di eroica ma crudele fedeltà alla patria: un monito terribile (reso ancor più acerbo dall'imprevedibilità del comando fulmineo di morte) alla gioventù romana. Vale la pena di riportare la parte finale del racconto (VIII, 7, 18-21) nella traduzione di M. Scandola, Milano, 1982, p. 23:

« “[...] Certo mi dispone a tuo favore non soltanto l'innato affetto per i figli, ma anche codesta prova di valore, mascherata dietro un falso miraggio di gloria; ma poiché bisogna o rendere inviolabili gli ordini dei consoli con la tua morte, o abrogarli per sempre con la tua impunità e poiché penso che non vorrai certo rifiutarti, se v'è in te una goccia del nostro sangue, di ristabilire con la tua punizione la disciplina militare, rilassata per la tua colpa, va', o littore, legalo al palo.” Sbigottiti per quest'ordine così atroce, e come se ciascuno vedesse levata la scure su di sé, più per paura che per obbedienza, tutti tacquero [...] ».

<sup>3</sup> M. NORIS, *Marzio Coriolano*, Venezia, S. Gio. Grisostomo, 1698; conservato a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

<sup>4</sup> P. METASTASIO, *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, in *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo, Nova edizione con l'aggiunta della Vita, e di tutte le opere inedite*, Zatta, Venezia, 1794-95, t. X, pp. 89-90.

<sup>5</sup> III, 12. Si noti, solo per inciso, l'ambiguità di relazioni affettive presente nei passi citati, omessi in quasi tutte le edizioni successive dell'opera, anche in quella vivaldiana, la quale conserva però la richiesta di Manlio di far sposare Servilia con Tito (Mantova, III, 8), episodio spesso espunto nelle altre versioni.

<sup>6</sup> Manlio sente il supplizio come un trionfo, le due immagini sono sovrapposte nella sua mente. Ne è un esempio il sogno che egli racconta a Servilia (III, 2) ed ancor più il seguente brano: « La scure è il sacro alloro: / Fa il carnefice infame / Della gloria la vice; e Carro eccelso / Del mio trionfo in popolata arena / Dell'orrendo spettacolo è la scena » (III, 2.). Alla luce di tale identità l'insistenza di Noris su luttuosi particolari diventa esaltazione del trionfo di Manlio. Un tale significato hanno anche alcuni degli elementi scenografici, ad esempio « Piazza con patibolo in lontananza » (III, 10).

<sup>7</sup> III, 12.

<sup>8</sup> Quanto più l'azione proposta è coerente, tanto più l'introduzione di un luogo come il lieto fine, dove si sospendono tutte le regole ed i legami drammatici fino allora allestiti, dove, in definitiva, l'azione cambia di segno, è in grado

di snaturare l'intero componimento. A farne maggiormente le spese nel *Tito Manlio* è Vitellia, la quale, essendosi mostrata per tutto il dramma spietata nei confronti del fratello Manlio, uccisore del suo amante Geminio, nel finale non solo lo perdona ma si dispone anche a sposare di buon grado Lucio, rivale di Geminio, che fino a quel momento aveva sdegnosamente rifiutato.

<sup>9</sup> Per notizie riguardanti il teatro di Mantova, L. CATALDI, *Il teatro musicale a Mantova (1708-1732): studi sulle fonti documentarie*, diss. datt., Parma, a.a. 1983-1984. I documenti amministrativi relativi alle opere del carnevale 1719 a Mantova sono riprodotti e commentati in L. CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il « Teatro detto il Comico » di Mantova*, « Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi », 6, Ricordi, Milano, 1985, pp. 88-109.

<sup>10</sup> Filippo d'Assia-Darmstadt (1671-1736), figlio del Langravio d'Assia Darmstadt Luigi VI e fratello minore di Ernesto Luigi, successore nel titolo, è in Italia anch'egli chiamato comunemente Langravio. Resse il governo della città dal 1714 al 1735. È noto che fu più abile nella vita di corte che nella condotta di guerra, ed è stato rilevato che questa sua particolare dedizione al costoso cerimoniale di corte potrebbe essere stata la causa del suo richiamo in patria. Cfr. L. MAZZOLDI, R. GIUSTI, R. SALVADORI, *Mantova: la storia*, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1963, III, pp. 193-260.

<sup>11</sup> Figlio dell'imperatore Carlo VI, fu salutato come l'erede al trono da lungo tempo atteso. Sfortunatamente morì pochi mesi dopo la nascita lasciando l'eredità imperiale a Maria Teresa nata l'anno successivo.

<sup>12</sup> Tale denominazione si usa qui per comodità poiché è quella che la pubblicazione locale settimanale, nel 1716 senza titolo, assunse a partire dal 1807 e che tuttora conserva.

<sup>13</sup> Per entrambe le opere della stagione le repliche furono complessivamente 36; vedi il bilancio conservato a Mantova, Archivio di Stato, Scalcheria, busta n. 45, riprodotto in L. CATALDI, *op. cit.*, p. 102.

<sup>14</sup> Le opere furono dedicate ai due illustri coniugi: *Teuzzone* al Langravio e *Tito Manlio* ad Eleonora di Guastalla.

<sup>15</sup> *L'Alessandro* fu rappresentato « da S.A. il Sign. Principe Giuseppe Primogenito del Ser. Principe Governatore, che vestiva il personaggio d'Alessandro, e da 5 altri Cavalieri scelti tra' primi, e più cospicui di questa Città »; tutti nobili, dunque, e tutti uomini (sarebbe stato quantomai sconveniente per una signora dell'alta società salire sul palcoscenico). Alle rappresentazioni del carnevale 1719 prendevano invece parte delle donne e dei castrati con il seguente singolare risultato: Francesco Benedetti e Giuseppe Pederzoli (basso e tenore) interpretano ruoli maschili (Tito e Geminio) vestiti da uomo; Lorenzo Beretta e Gasparo Geri (contralto e soprano) interpretano ruoli maschili (Decio e Lucio) vestiti da uomo; Anna Ambreville e Teresa Mucci (contralti) interpretano ruoli femminili (Servilia e Vitellia) vestite da uomo; Margherita Gualandi-Campioli (soprano) interpreta un ruolo maschile (Manlio) vestita da uomo. È noto che all'epoca non vi era relazione fra il timbro vocale, il sesso dell'interprete ed il suo aspetto sulla scena, tuttavia le cose in questa occasione sembrano spinte all'eccesso.

<sup>16</sup> Libretti rispettivamente conservati a: 1) Venezia, Biblioteca dell'Istituto di Lettere, Teatro e Melodramma della Fondazione G. Cini; 2) e 3) Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; 4) Bologna, Biblioteca del Conservatorio; 5) Milano, Biblioteca Nazionale di Brera; 6) Bologna, Biblioteca del Conservatorio; 7) Milano, Biblioteca Nazionale di Brera; 8) Bologna, Biblioteca del Conservatorio; 9) Modena, Biblioteca Estense; 10) Bologna, Biblioteca del Conservatorio; 11) Milano, Biblioteca Nazionale di Brera; 12) Washington, D.C., Folger Shakespeare

Library.

<sup>17</sup> La versione 1697 presenta molti tagli sui recitativi lasciando però invariato il numero delle arie. A tale versione si rifanno i libretti di: Venezia 1698, Napoli 1698, Ferrara 1698, Verona 1699, Genova 1699, Reggio Emilia 1701, Torino 1703 e Milano 1710. Due soli fra questi libretti si allontanano notevolmente dal modello veneziano, soprattutto a causa delle scene e dei personaggi comici in essi inseriti: Napoli 1698 e Torino 1703 (quest'ultimo è a sua volta tratto dal testo usato per le recite di Napoli). Tutti gli altri seguono senza troppe differenze il modello veneziano, presentando molto spesso cambiamenti rispetto alle arie (il caso limite è costituito dal libretto di Reggio Emilia in cui tutte le arie sono cambiate) ma lasciando per lo più inalterate le scene, i personaggi ed in genere i recitativi. L'edizione di Livorno 1698 spicca per la sua fedeltà all'originale di Firenze 1696 differenziandosi soltanto per ciò che concerne poche arie; questo libretto non costituì base per ulteriori versioni.

<sup>18</sup> È facile dimostrare che Vivaldi usò questi e non altri libretti perché in ciascuno di essi vi è almeno un passo presente solo qui e nel libretto di Vivaldi.

<sup>19</sup> Torino, Biblioteca Nazionale, Fondi Foà 37, 119r-304v e Giordano 39, 171r-366v (d'ora in poi F. 37 e G. 39). Si conservano inoltre diverse arie staccate (vedi R. STROHM, *Italiaenische Opernarien des Frühen Settecento*, Köln, 1976, II, p. 260): *D'improvviso riede il riso*, *Se non v'aprite al dì*, *Liquore ingrato*, *È pur dolce ad un'alma amante*, *Orribile lo scempio*, *Dar la morte a te mia vita*, *Vedrà Roma*, *Andrò fida e sconsolata*, tutte in F. 28, rispettivamente a cc. 48, 49, 58, 60, 61, 64, 64, 67-69.

Altre fonti presentano arie di Vivaldi forse usate per il pasticcio di Roma 1720 (I atto, G. Bono; II atto, G. Giorgi; III atto, A. Vivaldi. Si ricordi però che quest'ultimo non collaborò in alcun modo a questo pasticcio):

10 arie: Paris, Bibliothèque du Conservatoire National de Musique; 9 arie ed un coro: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung; 2 arie: Münster, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars und Santini Sammlung. È inoltre singolare che l'aria *Vaghe luci e luci belle* usata da Vivaldi in *Ipermestra* (Firenze 1727), ricavi il testo dal libretto del *Tito Manlio* di Napoli 1698 (I, 7: aria di Lucio); la musica di quest'aria vivaldiana è conservata ad Amburgo, Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung.

<sup>20</sup> G. 39 presenta molte parti cancellate (che corrispondono dunque alla prima versione dell'opera, quella sul libretto di Firenze 1696) nel primo atto. Esse continuano con la stessa frequenza fino alla scena 5 dell'atto II, mentre dalla scena 6 fino alla fine dell'opera sono del tutto assenti, salvo che nell'ultima scena (c. 365r, il che dimostrerebbe che il libretto fiorentino fu musicato per intero; vedi appendice II). Le parti non cancellate in G. 39 furono utilizzate da Vivaldi anche per l'edizione mantovana (e compaiono quindi in F. 37), mentre in G. 39 compaiono anche, in corrispondenza e dopo le singole parti cancellate, le nuove versioni per il libretto mantovano (che ovviamente ritroviamo anche in F. 37).

<sup>21</sup> Il 28 maggio di quell'anno Vivaldi si trovava ancora a Mantova; vedi L. CATALDI, *I rapporti*, cit., p. 92.

<sup>22</sup> Secondo U. MANFERRARI, *Dizionario delle opere melodrammatiche*, Firenze, 1954, quest'opera andò in scena il 22/6/1718.

<sup>23</sup> Sia questo modo di ridurre i recitativi, sia l'abolizione dei termini dotti ed arcaici a favore di altri tratti dal linguaggio comune (ad es. « dolore » al posto di « duolo ») sono elementi della drammaturgia vivaldiana già rilevati da FRANCESCO DEGRADA, *Vivaldi e Metastasio: note in margine ad una lettura dell'Olimpiade*, in *Vivaldi Veneziano Europeo*, Olschki, Firenze, 1980, pp. 155-181. Questa scena è un chiaro esempio di quella che Degrada chiama una « idea del reci-

tativo come rapinoso tragitto verso una zona di rilevata tensione musicale » (p. 173).

<sup>24</sup> Si noti come nel far ciò Vivaldi si avvicini molto di più al racconto di Livio piuttosto che al testo di Noris.

<sup>25</sup> Ne sono esempi evidenti *Alla caccia d'un bell'adorato* (I, 5), *Parla a me speranza amica* (I, 9), *Combatta un gentil cor* (II, 11), *Fra le procelle* (II, 18); di Lucio; *Perché t'amo mia bella mia vita* (I, 3), *Sia con pace o Roma augusta* (I, 15), *Se non v'aprite al dì* (II, 5), *Vedrà Roma e vedrà il Campidoglio* (II, 10), *Dopo sù rei disastri* (III, 14), di Manlio; *Di verde olivo* (I, 10), *Grida quel sangue* (II, 6), *A te sarò fedele* (III, 5), di Vitellia.

<sup>26</sup> I cambiamenti apportati da Vivaldi al testo di Noris non abbreviano, anzi accrescono il testo. Se infatti a volte, seguendo gli altri libretti a sua disposizione, egli condensa in una scena, due o tre del testo fiorentino, altrove inserisce non solo nuove arie ma intere scene non presenti nell'originale. Si vedano le appendici I e II.

<sup>27</sup> Il problema del trasferimento dei brani musicali da una all'altra delle opere di Vivaldi è affrontato in PETER RYOM, *Antonio Vivaldi: les relations entre les opéras et la musique instrumentale*, in *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze, 1978, I, pp. 249-262.

<sup>28</sup> Atto I, scene 6 e ultima; atto II, scene 6 e ultima; atto III, scena 9.

<sup>29</sup> Cfr. F. DEGRADA, *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in *Il palazzo incantato*, Discanto, Fiesole, 1979, I, pp. 41-46. Ed anche R. STROHM, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, in « *Musica/Realtà* », II, 1981, n. 5, pp. 117-141.

<sup>30</sup> Anche in questa edizione Antonio Predieri fu l'interprete della parte buffa femminile, Alcea; Breno fu invece interpretato da Pier Paolo Pezzoni.

<sup>31</sup> L. CATALDI, *I rapporti*, cit., p. 95 e i documenti riprodotti alle pp. 102-103.

<sup>32</sup> La stessa aria è stata utilizzata in modo ancora diverso da Vivaldi nel *Giustino* del 1724, I, 12.

Si noti, per inciso, ma come semplice supposizione, che in ciò vi potrebbe essere un risvolto autobiografico, sia in relazione all'effettiva bassa estrazione sociale di Vivaldi, sia riguardo alla sua impossibilità ad ammettere pubblicamente la sua relazione con Anna Girò. Non si dimentichi infatti che probabilmente egli conobbe la cantante proprio a Mantova in quegli anni.

Esempio musicale n. 1

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

e al - l'al trui cor d'e-sem-pio la stra - - - -

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The vocal part consists of two bass clef staves. The lyrics are:

- ge ser - vi - rà e al - l'al - trui cor d'e -

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The vocal part consists of two bass clef staves. The lyrics are:

- sem - pio la stra -

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

The second system of music consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line, also ending with a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment, ending with a fermata.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment, ending with a fermata. The lyrics are: - ge la stra - ge ser - vi - rà.

Da capo

Esempio musicale n. 2

Tito

Fi-glio; le noz-ze di Vi-tel-lia e quan-to dir il ger-man le im-

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a 7/8 time signature. It contains the lyrics: "Fi-glio; le noz-ze di Vi-tel-lia e quan-to dir il ger-man le im-". The lower staff is a basso continuo line in bass clef, providing harmonic support with a few notes and rests.

- po - se Ser - vi - lia mi nar - rò. Giu-st'è ben - ch'el - la t'ab -

The second system continues the vocal line and basso continuo. The lyrics are: "- po - se Ser - vi - lia mi nar - rò. Giu-st'è ben - ch'el - la t'ab -". The vocal line has a melodic contour that rises and then falls.

- brac - ci: e tu che affret - ti col tuo ri-den-tear-ri - vo d'un sì bel

The third system continues the vocal line and basso continuo. The lyrics are: "- brac - ci: e tu che affret - ti col tuo ri-den-tear-ri - vo d'un sì bel". The vocal line features a prominent melodic phrase.

dí il lu - ci-do se - re - no; Man-lio, vie-ni al mio se - no.

The fourth system concludes the vocal line and basso continuo. The lyrics are: "dí il lu - ci-do se - re - no; Man-lio, vie-ni al mio se - no.". The vocal line ends with a final cadence.

## APPENDICE I

### RIPARTIZIONE DELLE PARTI VOCALI IN FI. 1696 E IN MA. 1719

Personaggi	Firenze 1696	Mantova 1719
Tito (basso)	2	4
Manlio (sop.)	4	8 (fra cui 1 duetto con Ser.)
Vitellia (cont.)	10 (fra cui 2 duetti con Ser.)	7 (fra cui 2 arie cantate con Ser.)
Decio (cont.)	/	2
Servilia (cont.)	12 (fra cui 2 duetti con Vit.)	9 (fra cui 1 duetto con Man. e 2 arie cantate con Vit.)
Geminio (ten.)	2	1
Lucio (sop.)	4	7
Lindo (b. comico)	/	4

N.B. I timbri vocali si riferiscono solo all'edizione di Mantova.

FONTI LIBRETTISTICHE DELLE ARIE

Arie	Fonti
<i>Quanto Tito ora giurò</i> (I,1)	FI. 1696 (I,1); R.E. 1701 (I,1)
<i>È pur dolce ad un'anima amante</i> (I,6)	R.E. 1701 (I,5) (presente anche nel <i>Giustino</i> , Roma 1724, I,12)
<i>O silenzio del mio labbro</i> (I,8)	FI. 1696 (I,6); FE. 1698 (I,6)
<i>Orribile lo scempio</i> (I,8)	FI. 1696 (I,8); VE. 1698 (I,6); FE. 1698 (I,6)
<i>Bramo stragi e son trafitto</i> (I,11)	FI. 1696 (I,11); VE. 1698 (I,9)
<i>Parto, ma lascio l'alma</i> (I,14)	FI. 1696 (I,15); VE. 1698 (I,11); FE. 1698 (I,11)
<i>D'improvviso riede il riso</i> (II,2)	FI. 1696 (II,2)
<i>Se non v'aprite al dì</i> (II, 5)	FI. 1696 (II,5); VE. 1698 (II,5); FE. 1698 (II,5)
<i>Dar la morte a te, mia vita</i> (II,9)	FI. 1696 (II,9); VE. 1698 (II,7); FE. 1698 (II,7) (in VE. e FE. le strofe sono invertite)
<i>Legga e vegga in quel terribile</i> (II,16)	FE. 1698 (II,5)
<i>Tu dormi in tante pene</i> (III,1)	FI. 1696 (III,1); VE. 1698 (III,1); FE. 1698 (III,1) (in tutte e tre le edizioni « Tu dormi o amato bene »)
<i>Chi seguir vuol la costanza</i> (III,2)	<i>Ottone in villa</i> , Vicenza 1713 (I,5); <i>Orlando furioso</i> , Venezia 1714 (II,2); Praga 1724 (I,13); Brno 1735 (I,7)
<i>Non mi vuoi con te o crudele</i> (III,3)	FI. 1696 (III,3); VE. 1698 (III,3); FE. 1698 (III,3)
<i>A te sarò fedele</i> (III,5)	VE. 1698 (III,6)
<i>Ti lascerei gli affetti miei</i> (III, 9)	FI. 1696 (III,8); VE. 1698 (III,9); FE. 1698 (III,8)
<i>Sparì già dal petto</i> (III, 15)	R.E. 1701 (III,16)

## APPENDICE II

### LE VARIANTI DEL TITO MANLIO NEL MANOSCRITTO CONSERVATO NEL FONDO GIORDANO

La partitura del *Tito Manlio* conservata alla Biblioteca Nazionale di Torino, Fondo Foà 37, 119r-304v, corrisponde perfettamente al libretto mantovano del 1719 e corrisponde pure alle parti senza cancellature del manoscritto del Fondo Giordano 39, 171r-366v. Uniche varianti: III, 1 arioso di Manlio, *Sonno se pur sei sonno*, G. 39 = F. 37, assente nel libretto; III, 1, introduzione strumentale dell'aria *Tu dormi in tante pene*, in G. 39 per viola d'amore con tema strumentale diverso ma fondato sullo stesso basso di F. 37 dove però lo strumento solista è il violino.

Il testo tramandato da F. 37 è una bella copia di quello di G. 39 il quale ultimo presenta molte cancellature. Ma G. 39 è un prezioso testimone delle fasi di composizione dell'opera.

Questa appendice presenta il risultato del confronto fra il libretto mantovano, G. 39 ed i modelli librettistici da cui questi sono tratti: FI. 1696, VE. 1698, FE. 1698, R.E. 1701. Il confronto riguarda i recitativi, in quanto tutte e solo le arie presenti in G. 39 lo sono anche in F. 37.

Saranno indicate con G. 39 le parti senza cancellature della partitura tramandata dal Fondo Giordano (si ricordi, in tutto uguali a F. 37 e al libretto mantovano), con \*G. 39 le parti cancellate di quella partitura. I modelli librettistici usati da Vivaldi sono presi in considerazione solo in quanto fonti di G. 39 e \*G. 39.

La numerazione dei versi (effettuata scena per scena e non progressiva per ciascun atto) segue il libretto di Mantova.

Un asterisco, in corrispondenza dei versi, indica l'inizio di un testo che non figura nel libretto mantovano pur essendo sempre tratto dai quattro libretti suddetti. Qualora lo stesso passo appaia in più di una fonte (esclusa Mantova che compare sempre per prima) si farà riferimento sempre all'edizione cronologicamente anteriore (es.: I, 2: VE. 1698 = FE. 1698 = G. 39 = MA. 1719 verrà espresso: G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.)

### ATTO I

#### Scena 1

vv. 1-59: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

59     TI.     Latina ti dichiarì?\* Ah figlia, figlia  
              Al tuo cor chi dá legge?  
              Chi è remora al tuo pié? Perché ritrosa  
              Con ardimento insano,  
              Dove pose la propria il genitore  
              Sdegni nel culto pio stender la mano?

Taci, e nulla rispondi? (= MA., v. 61)  
Ben saprà Roma, e Tito,  
Come trar da quel sen nel chiuso arcano  
La cagion del delitto.

vv. 63-66: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

Scena 2

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 (≠ l'aria).

Scena 3

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

Scena 4

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

Scena 5

G. 39 = MA. 1719 = R.E. 1701 (≠ l'aria. N.B. in R.E. 1701 la scena si conclude con l'aria *È pur caro ad un'anima amante* = MA. 1719, sc. 6).

Scena 6

G. 39 = MA. 1719 = R.E. 1701 (≠ l'aria).

N.B. in R.E. 1701 vi è la seguente aria:

DE. Non v'è uguale tormento al timore,  
Che sia d'altri l'amata beltà;  
Il tacere non reca dolore,  
Se chi s'ama altro amante non ha.

N.B. in G. 39 si nota chiaramente che le carte 186r-195v, relative alle sc. 5 e 6, sono state aggiunte in un secondo tempo. A c. 196r è visibile, sotto le cancellature, la fine della sc. 4 seguita dalla sc. 5, corrispondente quest'ultima alla sc. 7 del libretto di Mantova.

Scena 7

\*G. 39 reca all'inizio, in seguito cancellati, i seguenti versi, presenti in VE. 1698:

VIT. Giurar contro Geminio,  
Contro l'amato lume  
L'odio, e la guerra?

BR. Mà

Vitellia, mia Signora,  
Tu ben potevi... [sic]

VIT. Taci. In Campo vanne  
Rapido all'Idol mio  
Gli arreca questo foglio.

Tutta la scena: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (sc. 5).

Scena 8

N.B. la scena 8 di MA. 1719 è il risultato della condensazione delle scene 6, 7 e 8 di FI. 1696 (tale sintesi appare per la prima volta in VE. 1697 ma Vivaldi può averla ricavata dai libretti di VE. 1698, FE. 1698 o R.E. 1701 che la riproducevano identica). Anche in questo caso le cancellature mostrano che Vivaldi aveva musicato precedentemente FI. 1696.

\*G. 39 all'inizio reca, cancellati, i versi:

VIT. Vanne a Geminio in campo, il foglio arreca  
E in un dille [sic] che sono  
Qui fra l'angoscie acerbe  
In periglio di vita: e solo aspetto  
Da lui soccorso, aita.

vv. 1-56: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (sc. 6).

\*G. 39 = FI. 1696 da sc. 6 v. 57 a sc. 8 v. 1

56 TI. A tuo dispetto or lo dirai.  
\* Lucio, quant'ordinai tu immantinente  
A me qui reca.

LU. (O Dio,  
Son ministro di pene all'Idol mio).

sc. 7 (FI.)

TI. Figlia indegna di Tito  
Queste d'amor son le aspettate prove?  
Pur di stirpe condegna  
tu sei propago: intorno alla tua cuna  
Pur ti vedesti l'opre  
Degli atavi famosi: E il sangue loro  
Così tu macchi? E rendi  
L'onorata memoria al Mondo oscura?

VIT. (O Vitellia infelice!)

TI. (O di misero padre alta sciagura!)

sc. 8 (FI.) Lucio con soldati che portano le catene, va a Tito, il quale dice a Vitellia:

TI. Perfida: vedi, vedi  
Questa ferrea, pesante, (= MA. 1719, v. 57)  
[...]

vv. 57-75 (compresa l'aria): G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

Scena 9

G. 39 = MA.1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

Scena 10

G. 39 = MA.1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

Scena 11

G. 39 = MA.1719 = FI. 1696 (ma in FI. il recitativo è molto più lungo).

Scena 12

vv. 1-6: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

6 GE. Cara Vitellia.\* Ma, (Cieli!) qual doglia  
Al mio bel Sol fa eclisse?  
Che le sovrasta?

LIN. Al collo ha la bipenne,  
Ha vicino il carnefice.

GE. Perché?

LIN. Perché l'odio a' latini  
Giurar su l'Are Sacre  
Ricusò non rubella alla tua fé.

GE. O de' Romani Consoli, o di Roma  
Barbare inique leggi!  
O mia Vitellia!

LIN. Leggi.

GE. « Geminio... (= MA. 1719, v. 7).

vv. 7-16: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

16 GE. Per man d'Amor dentro il mio core impresso ».

\* LIN. Non porre indugio: va'; se tardi un punto  
(\*G. 39: un momento)  
Vitellia più non vive.

GE. Che mai far deggio? Amor che mi piagasti,  
Onor che mi guidasti,  
Consigliatemi.

LIN. Lascia  
I consigli e la guerra, e godi al raggio  
Dell'amorosa face

(a questo punto in G. 39 vi è un foglio aggiunto (c. 215r), recante i vv. 17-21 di MA. 1719)

[LIN.] La tua Vitellia in pace.

GE. Sì, di quei rai dolenti  
Argine sarò al pianto.  
Il sangue di sue vene  
Dove dell'amor mio nuota la fiamma  
Gelato dalla morte a' Numi Inferni  
Non darà pompa, e non sarà tesoro;  
Già m'accingo [...] (= MA. 1719, v. 22).

vv. 22-29: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

29 GE. Entri con Titol pari ed ugal grado  
 \* LIN. Vattene a Roma: seco  
 Tratta, parla, e prometti.  
 GE. Che a Roma io vada? A me venga il senato  
 Ciò ch'ei deve ai Latini io non mi parto  
 A mendicar del Tebro in su l'arena.  
 LIN. (A se mi sembra un pazzo da catena).  
 GE. Lindo [...] (= MA. 1719, v. 30).  
 vv. 30-41: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.  
 \*G. 39 = FI. 1696.

41 GE. Ciò narra la mia vita; e le dirai  
 \* Che l'onor delle genti è in me riposto;  
 Che onor ha il primo loco in cor guerriero.  
 Dille che d'alto sangue  
 Geminio è Cavaliere, e perché tutto  
 È fatto mio l'universale impegno, (= MA. 1719, v. 42)  
 [...]  
 vv. 42-45: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (l'aria di Lindo è aggiunta  
 in MA.).

N.B. in VE. 1698, alla fine della scena, sono aggiunti due versi, presi dall'aria che in FI. 1696 apriva la sc. 13:

GE. Voi m'invitate a piangere  
 Caratteri d'amor.

Scena 13

\*G. 39 si apre con un arioso cancellato. È la stessa aria di FI. 1696 ma tagliata come VE. 1698, sc. 12:

GE. Voi m'invitate a piangere  
 Caratteri d'amor.

Per il resto della scena non vi sono cancellature.

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696, sc. 14 (poiché qui la sc. 13 comprende solo l'aria *Voi m'invitate a piangere*).

Scena 14

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (compresa l'aria).

Scena 15

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

## ATTO II

Scena 1

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

N.B. in G. 39 vi sono due diverse musiche per la stessa aria. È da notare che, sia in G. 39, sia in F. 37, la nuova stesura dell'aria fu aggiunta in un secondo tempo; ciò significa che la nuova veste musicale fu realizzata ancora dopo la nuova copia, F. 37, della partitura definitiva. Il primo verso della primitiva aria corrisponde al libretto mantovano, *Non ti fomenti la crudeltade*; nella nuova versione esso fu cambiato in *Non ti lusinghi la crudeltade*.

Scena 2

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (compresa l'aria).

Scena 3

vv. 1-11: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

11     TI.     Servilia mi narrò: \* l'alta Donzella  
              Che a pro del tuo Cupido,  
              De' Latini, di Roma,  
              Sciolse la labbra, e raggirò le piante,  
              Giusto è ben [...] (= MA. 1719, v. 12)

vv. 12-29: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

29     MAN.    Il primo incontro; \* ei mi fermò, mi chiese  
              La cagion dell'arrivo; e varie, e molte  
              Fur le dimande; caute  
              Le mie risposte; e tacqui  
              Gli ordini del Senato,  
              Il comando di Tito;  
              Ma torbido di mente,  
              Facile alle contese,  
              E di genio implacabile, e feroce,  
              Geminio con la ] voce  
              M'offese prima, poscia  
              Col brando violento  
              Sfidommi seco a singolar cimento.  
              Io del natio calor l'impeto affreno,  
              Ed al sangue, che bolle, impongo legge.  
              Di raddolcir procuro  
              Suoi sdegnosi accessi: quando  
              Egli a me vibra il ferro; io stringo il brando.  
              Giunge Servilia: impetra  
              Di Vitellia col nodo  
              Suppliche il fin dell'armi: e il gran Germano,  
              Quando abbracci Vitellia,  
              Consolati non cerca, ed è Romano.  
              Servilia viene a Roma: io resto: chiama

Me di nuovo alla pugna  
 Il superbo nemico; e perché l'ira  
 Rallenta egli bensì, ma non ammorza,  
 L'armi in difesa ad impugnar mi sforza.  
 Snudo l'armi e combatto;  
 Il Capitan feroce  
 Fa prove

(Questa parte, affiancata da una riga, manca in <sup>x</sup>G. 39, non perché fosse stata tralasciata da Vivaldi – il che non sarebbe ammissibile poiché renderebbe incomprensibile il testo – ma perché la pagina – ormai inutile – fu tolta e sostituita con l'attuale 249r che riproduce la nuova versione conforme a MA. 1719, vv. 29-35)

[MAN.] d'ardimento e di valore [sic];

Ma piacque al Ciel, ch'io fossi  
 Nella pugna sovrano, e vincitore.  
 Cadde il Latin trafitto: or che nel Campo  
 Io pugnai provocato  
 Meco sarà concorde  
 Servilia ancora, il Padre, ed il Senato.

SER. VIT. (Morto è Geminio) [...] (= MA., v. 36).

vv. 36-52: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

N.B. tutta la scena: G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.

#### Scena 4

vv. 1-17: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

<sup>x</sup>G. 39 = FI. 1696.

17 TI. Il Cittadin, risponder si dovea.

\* MAN. Egli di te, di Roma, e del Senato,  
 Offese il nome, e l'opre.

TI. Tu che dicesti?

MAN. La ragion sostenni  
 Del Padre, e della Patria.

TI. Debito del tuo cor, e del tuo brando  
 Era sostener solo  
 La forza del comando.

MAN. Al cimento sfidommi [...] (= MA., v. 18).

vv. 18-34: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

<sup>x</sup>G. 39 = FI. 1696.

34 MAN. È colpa essere invitto?

\* TI. Che degli Atavi tuoi,  
 Di me, delle tue fasce  
 Parla più d'una rinomata impresa,  
 Era conta risposta:  
 E schermo e scudo a rintuzzar l'offesa.

MAN. Dunque se inutil pende  
Dal fianco questo ferro, io perché 'l cingo?

TI. Chi per la patria il cinge unqua nol vibra,  
Se dalla patria egli non ha la legge.

MAN. Dunque il valor di Manlio  
Favola è della Fama:  
Ah, se alla Patria (= MA., v. 35).

vv. 36-41: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

N.B. tutta la scena: G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.

#### Scena 5

vv. 1-6 G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

\*G. 39 = FI. 1696.

6 MAN. Tornar a Roma?\* O Dei, che se nel duolo  
Spira Servilia, è questo il mio delitto.  
Io l'uccisi; è misfatto  
Di Manlio nella destra  
Del valor la vittoria?  
La fede è fellonia: del Mondo tutto  
Merto gl'obbrobri e l'onte;  
Che spenti quei bei lumi, e sovra i lumi  
Vedovo di splendori il crin ch'è biondo,  
Diedi notte perpetua a Roma, e al Mondo.

vv. 9-13 (aria): G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

N.B. tutta la scena: G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.

#### Scena 6

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

#### Scena 7

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 (≠ l'aria).

#### Scena 8

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

#### Scena 9

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (compresa l'aria).

#### Scena 10

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

#### Scena 11

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (≠ l'aria).

#### Scena 12

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

Scena 13

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (manca l'aria).

Scena 14

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 ( $\neq$  l'aria).

Scena 15

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

Scena 16

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (manca l'aria).

Scena 17

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 ( $\neq$  l'aria).

Scena 18

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 ( $\neq$  l'aria).

### ATTO III

L'arioso iniziale, presente solo nella partitura (sia in G. 39 che in F. 37), sembra aggiunto. Esso precede la prima scena e reca in testa la scritta « Orig.<sup>e</sup> Primo ».

Scena 1

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (aria di mezzo: FI.: *Tu dormi o amato bene*; MA.: *Tu dormi in tante pene*. Aria finale diversa).

Scena 2

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 ( $\neq$  l'aria).

Scena 3

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 (= l'aria) (= FI. 1696, ma qui il duetto è un'aria anche se con lo stesso testo).

Scena 4

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 ( $\neq$  l'aria).

Scena 5

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 (compresa l'aria).

Scena 6

G. 39 = MA. 1719 = R.E. 1701 ( $\neq$  l'aria).

Scena 7

G. 39 = MA. 1719 = R.E. 1701 ( $\neq$  l'aria).

Scena 8

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696.

Scena 9

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (compresa l'aria).

Scena 10

G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 ( $\neq$  l'aria).

Scena 11

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 ( $\neq$  l'aria).

Scena 12

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.

Scena 13

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698.

Scena 14

G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 ( $\neq$  l'aria).

Scena 15

G. 39 = MA. 1719.

vv. 1-2: G. 39 = MA. 1719 = FI. 1696 (sc. 15, vv. 15-16).

vv. 3-41: G. 39 = MA. 1719 = VE. 1698 (in VE. è anteposta un'aria di sortita di Decio che manca in G. 39 e MA. 1719).

Coro finale: G. 39 = MA. 1719 = R.E. 1701.

N.B. in G. 39, c. 361r, vi è una pagina cancellata corrispondente a FI. 1696, sc. 15, vv. 13-23. Si tratta dell'ultimo residuo della prima stesura dell'opera; ciò è particolarmente importante perché attesta che Vivaldi musicò il libretto di FI. 1696 per intero, adattandolo solo in seguito alla versione del libretto mantovano.

\*G. 39, c. 361r = FI. 1696, vv. 13-23, sc. 15:

- TI. [L'annunzio dolor]oso.  
Lucio, parti da me. Manlio morì.
- LU. Manlio morto non è.
- TI. Non morì Manlio? Vilipeso in Roma  
È il comando del Consolo, di Tito?  
Chi diè il perdono? Quando  
Il castigo d'esempio  
Servir dee; dal castigo  
Di ugual natura nascono i delitti?  
Altri al reo della legge  
Giorni di vita in questo dì destina?
- LU. Fu del romano esercito rapina.

## Vivaldi's "Tito Manlio" (Mantua, 1719)

This study represents an attempted reconstruction of the first production (Mantua, 1719) of *Tito Manlio*, as seen through the testimony of the scores (Turin, Biblioteca Nazionale, Fondo Foà, vol. 37 and Fondo Giordano, vol. 39), libretti and documentary sources on the performance.

Comparison with the twelve different versions of Noris' libretto which preceded the Vivaldi edition reveals that four were utilized in the preparation of the Mantuan text: the original, unabridged edition (Florence, 1696), which served as the basis for the 1719 revision, and the libretti of Venice, 1698, Ferrara, 1698 and Reggio Emilia, 1701, which provided material for a series of interpolations and substitutions in the Florentine original. The operations involved can be traced through examination of the Fondo Giordano score.

The recitatives of the Mantuan libretto are entirely derived from one or other of the four textual models; thus, the Mantuan performance of 1719 would not necessarily have involved the collaboration of a librettist.

The costumes used for the 1719 production had originally served in the context of the "opera recitativa" *Alessandro*, performed three years earlier by the Mantuan nobility; to judge from what little information has survived, these were more ceremonial than theatrical costumes. The use of these (as opposed to the ancient-style costumes more appropriate to the subject), the variations introduced in Noris' original text (exemplary, in this respect, is the comic interpretation of the part of Lindo) and the festive circumstances in which the work was performed (the marriage of Filippo d'Assia, Imperial Governor of Mantua) provide a series of somewhat heterogeneous features whose unification is the work of the composer alone.

An appendix lists the textual variants present in the Fondo Giordano score.

(Translation by David Bryant)

## Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts

Paul Everett

Before the Vivaldi manuscripts in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, were publicised early this century,<sup>1</sup> and before the momentous rediscovery, sixty years ago, of the former Durazzo collection, now preserved as the Foà-Giordano collection in the Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, knowledge of Vivaldi and the historical position of his compositions was understandably deficient. The chronology of the few works which were then known scarcely mattered, especially when the music was judged more in terms of its suitability as a formative component in the style of J.S. Bach than on its own intrinsic merits. Besides, the sequence in which printed collections of instrumental music had appeared during Vivaldi's lifetime provided what seemed to be an adequate perspective. The need for a chronological framework within which works could be assessed in relation to each other existed as soon as the vast extent of the repertory was recognized, but other areas of study – of which some were prerequisites for the dating of the music – took priority, of course. It is only in recent years, after Vivaldi's biography had been refined, his music catalogued in a definitive fashion and his stature as a composer of works other than concertos assessed, that the absence of a chronology has been increasingly felt. For we are rapidly approaching an *impasse*: without a chronological view of the many manuscripts which remain undated and may hitherto have seemed undatable, the possibilities for further advances in Vivaldi scholarship – already comprehensive in its coverage, far-reaching in its search for new avenues of enquiry and generally of excellent quality – will be few and of limited scope.

Past studies of Vivaldi's music, especially the more recent ones which have built on and revised earlier appraisals, have probably suffered from the lack of a chronology more than has been generally realized. Conclusions regarding the quality and historical significance of music, founded on the analysis of various aspects of style, must inevitably be less than ideal, if not actually flawed, if the works in which stylistic features are observed cannot be precisely located by date in a chronological scheme covering the composer's forty-year career. The differentiation of, say, early, middle and late works on stylistic grounds is difficult enough in Vivaldi's case anyway, since his music commonly exhibits uniformity in structural, tonal and harmonic procedures, and the subtle ways in which his compositional

method changed over the years are unlikely to be appreciated until a chronology of works is defined. In fact there is probably not a single area of study that would not benefit from the orientation a chronology would provide; the investigation of some topics, such as the composer's self-borrowings (already suspected to be numerous) and the activities of copyists, can hardly proceed without it.

These problems are admittedly far less acute in certain fields of study than in others. The sequence of the operas, for instance, is largely clear from contemporary notices, catalogues and librettos, and thus the difficulties of dating the surviving scores are not proving insuperable. And our perception of each opera's individual identity, based in the first instance on its libretto and music, is significantly enhanced when the work's place in the chronological scheme is taken into account. In contrast, there are very few extra-musical factors which would help us to date the concertos and the less numerous sonatas, cantatas, motets and other pieces. But until all or most of these works are accommodated within a chronological ordering, those which do not already stand out in our consciousness by virtue (if one can call it that) of their special titles or peculiar instrumentations are in danger of remaining faceless. Dating, even approximate dating, will confer separate and meaningful identities on compositions which hitherto have tended to be considered collectively in terms of the genre-groupings to which they belong.

Any attempt at compiling a chronology is bound to depend heavily on evidence capable of demonstrating the contemporaneity, or the lack of it, of discrete sources. Textual factors are obviously limited in this regard. Precise similarities in the music of two or more manuscripts (in the case of concordances or instances of borrowing) certainly imply that one *text* is earlier than another but cannot be accepted as reliable indications of the *sources'* relative dating: the sources' chronological order could conceivably be the reverse of the order of the versions of the text. The manuscript of RV 762, for example, is considerably older than that of RV 223/FI, 225, although the latter contains the earlier version of what is essentially the same concerto.<sup>2</sup> At any rate, textually-similar manuscripts are but a small minority within the whole corpus of Vivaldi sources, and ways must be found to link many of the textually-unique manuscripts into groups according to their likely dates. Mere stylistic resemblances between different works will rarely be useful for relative dating because they constitute neither proof of contemporaneity nor necessarily an indication that the pieces in question belong to the same period. With Vivaldi's music in particular, instances of a similar turn of phrase or

an identical rhythm could so easily be red herrings which, if trusted, would provoke incorrect conclusions. This does not mean, however, that stylistic traits are irrelevant to the investigation. On the contrary, the appearance of certain features – *galant* rhythms and harmonies, for instance – may usefully be cited in support of a source's dating based on more concrete grounds.

This article is primarily concerned with *non-textual* matters. The importance they have assumed in my own approach to the question of chronology is not inordinate; because they are extra-musical, only non-textual features can be common to two or more manuscripts whose texts may or may not be similar, and such factual links are the basis of relative dating. Moreover, speculative conclusions which are founded on textual evidence – regarding the filiation and chronological order of concordant texts and the significance of stylistic features within the music – will almost always be more authoritative and less refutable if the sources' non-textual characteristics are taken into account.<sup>3</sup>

### **The Evidence for Dating: A Hierarchical View**

We may rue the fact that Vivaldi was not in the habit of adding completion-dates to his manuscripts, compiling inventories or hinting at the chronology of his music in any other way. (The date "1728" appearing on the non-autograph title-pages of the otherwise autograph manuscript *La Cetra* is indeed a rarity.<sup>4</sup>) As research has established the facts of Vivaldi's career, particularly concerning his service at the Pietà and activities as an opera impresario in Mantua, Verona and other centres, it has become easier tentatively to assign various works to definable periods. Yet this reasoning can generally be applied only to compositions of an "occasional" nature (operas, serenatas, oratorios and some sacred pieces), where the circumstances of performance are inherent in the musical and verbal content, and rarely contributes to the dating of the sonatas, concertos and cantatas. However, just as documented first performances serve as *termini ad quem* for the dating of certain opera scores (or at least portions of them whose texts correspond to the original librettos), so other *termini*, particularly the dates of printed collections and Pisendel's visit to Venice, help to clarify the chronology of some of the instrumental music.

Clearly, considerations like these already constitute a basis for the dating of Vivaldi's music: they offer a few vitally important points of orientation around which the chronology may be assembled. Without a factual framework of this kind, any attempt at dating by

source-analysis is doomed to failure. The compilation of the new chronology of J.S. Bach's vocal music was eminently successful, after all, because the various non-textual data were interpreted according to the relationship between the sources' literary texts and the cycle of the church year, where this could be established.<sup>5</sup> In the case of Vivaldi's music, however, progress towards a full chronology has inevitably been retarded by an inhibiting shortage of hard facts. Although those which are known normally take precedence over other kinds of evidence, especially if they are irrefutable, they enable us to date only a small fraction of the whole repertory, and even then the datings are rarely ideally precise.

In the absence of a sufficient number of biographical and other indisputable facts from which dates would be established, there is no alternative but to rely heavily upon evidence which can be gleaned from the manuscripts themselves. Each feature relates in some way, of course, to the date of the document in which it is observed, but not necessarily to the work's date of composition. Fortunately, the Turin collection is rich in autograph drafts, and thus it is not unreasonable, in many cases, to equate the date of a source with the time of the work's conception. It follows, of course, that sources which are not drafts, especially non-autograph copies, are less likely to be indicative of their works' composition-dates. Data gathered from autograph manuscripts which are known or presumed to be fair copies may relate, however, to the dating of minor revisions in, or substantive new versions of, the works they represent, for it appears that Vivaldi would generally prepare copies himself, rather than assign the tasks to scribes, only when he intended to incorporate textual alterations.<sup>6</sup>

Only a little of the information derived from the analysis of a source may serve as evidence of a particular date, and even then it is merely circumstantial; for no matter how carefully the style of Vivaldi's handwriting or other non-textual feature is analysed, such data cannot actually prove a manuscript's date. Like circumstantial evidence adopted in any other field of enquiry, it may hint at – or, at best, strongly suggest – a likely conclusion, and the degree to which such a conclusion is acceptably authoritative will often depend on the weight of further circumstantial factors which support it. It is possible that any piece of information may have implications for dating both the document from which it was gleaned and other manuscripts exhibiting the same, a comparable or an opposite feature, and its significance may not at first be realized. The process of gathering data must therefore be comprehensive and ideally exhaustive, so that the danger of failing to take account of any potentially significant detail

is averted and the chances of drawing an authoritative conclusion are increased.

This does not mean, however, that the kinds of evidence are of equal significance. On the contrary, some are more indicative of a manuscript's date than others, and it is crucial that the use of evidence is governed by a sure sense of its appositeness. In order to view the kinds of evidence in a true perspective, they need to be related to the stages in the creation of manuscripts:

Stages	Kinds of evidence
1. The paper is made.	<i>Paper-types(s).</i>
2. Staves are ruled.	<i>Staff-rulings.</i>
3. The music-paper is acquired by musicians.	? [none]
4. The music-paper is used (i.e., at least some of the text is written).	<i>Quiring; gathering-signatures; style of Vivaldi's calligraphy; copyists' hands; significant notational features; the text itself.</i>

It is the date of the fourth stage, when a manuscript was created as a musical document, that we seek to identify, of course, and the kinds of evidence for this stage are therefore the most relevant of all. Of these, Vivaldi's calligraphy and the manner in which it changed from period to period holds the greatest promise; a large majority of the manuscripts are at least partly-autograph, after all, and the composer's activities are a constant factor always to be considered. Some significant evidence is bound to be gathered in the study of the other aspects (particularly notational features) pertinent to this stage, but, because sources differ considerably in these respects, such evidence alone would rarely demonstrate the contemporaneity or distinct dating of two or more manuscripts.

But the real problem concerning the final stage, one suspects, is that none of the evidence – including the style of autograph calligraphy – is likely to be sufficiently definitive for a precise year-date to be assigned to a manuscript. Vivaldi's handwriting, like that of any other person, varies from one document to another and not infrequently from one passage to another in a single document, yet at the same time it exhibits features common to several sources. How, then, may it serve as evidence for precise dating? Both the variations and the consistencies in his calligraphy are dangerously liable to provoke false conclusions: the former that sources are of different dates and the

latter that sources are contemporaneous when, in reality, the opposite might be true in each case. To be optimistic, it is perhaps possible to analyse and compare calligraphical styles in a detailed manner which avoids these pitfalls, but, in any event, all conclusions will depend to some extent on the *interpretation* of evidence – an intrusion of subjectivity into an area which would ideally be treated strictly objectively.

If evidence for the date of the fourth stage is, in this sense, less than reliable, it must be qualified by factors relating to other moments in the manuscript's history. But the next most pertinent stage, the date when the music-paper was acquired, is impossible to determine when, one presumes, no evidence of it has survived. Under these circumstances, rastrogographical data are enormously useful – if not always fully elucidative – for relative dating. Of the various stages prior to the notating of music, the ruling of staves can at least be evaluated in factual terms for *all* manuscripts, and rastrogographical data, because they represent a stage later than the making of paper, are more likely to illuminate documents' dates than are paper-types.

It is clear that most of the evidence on which the chronology is to be based is elusive, circumstantial and often less than ideal. Its appositeness as evidence for dating is based on the degree to which it relates to the creation of the musical document; its reliability as evidence, however, is based on the degree to which it provokes objective conclusions. Unfortunately, the evidence which is most apposite is not particularly reliable, and that which is most reliable is not ideally apposite. This problem's inherent dangers will be circumvented only if the use of the most apposite evidence (calligraphy, notational features and textual clues) is governed by the implications of the most reliable evidence (paper and rastrogography).

## Paper

Descriptions of papers and their watermarks have traditionally been relied upon as the means of determining sources' *regional provenance* and *approximate date*. If our objectives were merely to gather evidence with which to conclude that a particular manuscript is, for example, "Venetian" and "early 18th-century", then paper-analysis would be an easy task indeed! Of course we must distinguish Venetian manuscripts from Roman ones, Pisendel's German scores from those penned in Italy, and so forth, but such conclusions need to be based only on the general nature of papers and their kinds of watermarks – matters incapable of hinting at precise dates. If we are to regard

features of paper as evidence for relative dating, nothing less than classifications of the individual products of particular paper-mills (and even of the various paper-moulds used at a single mill) is acceptable.

The useful but brief descriptions of paper – sometimes with sketched designs of watermarks – which have been recorded in the past by various Vivaldi scholars are insufficient for our purposes, therefore, because they invariably lack essential details by which one variety may be distinguished from, or recognized as being precisely the same as, another. The greatest problem to be solved is how to distinguish between the varieties of north Italian paper used in Venice (constituting the vast core of the repertory) whose characteristics seem, at first sight, to be deceptively similar. The “three-crescents” (*tre mezze lune*) watermark is the sign not of one paper-type but of a whole generic class of papers manufactured in the region, and it is necessary, therefore, for all discernible details to be taken into account if one type is not to be mistaken for another.<sup>7</sup>

To classify successfully the products of individual paper-moulds, including the “twin” moulds used at a single mill,<sup>8</sup> both the designs of the crescents and supplementary watermark (*countermark*, sometimes in the form of cornermarks) and their precise locations in the paper as it originally existed as a whole sheet must somehow be recorded. For this task, made difficult by the fact that the crescents are either obscured in the gutter (in the case of sheets imposed in upright quarto format) or found as portions in separate leaves (oblong quarto), I have adopted a method of drawing the marks in relation to the chain-indentations which cross and surround them while ensuring that the dimensions of each mark, and the distances between chain-indentations, are recorded. In this way, sets of measurements serve to differentiate the various paper-moulds and usefully compensate for an inevitable lack of absolute accuracy in the drawing of the marks themselves.<sup>9</sup>

Counting each case of twin moulds as a single type, I have to date classified (with the prefix *B*) 47 three-crescents papers among Turin and Manchester manuscripts, and no doubt others will be found as further sources are examined.<sup>10</sup> It seems probable, therefore, that the paper-dealers in Venice, from whom Vivaldi obtained music-paper, were supplied, over the years, by many manufacturers. The fact that some varieties occur frequently within the repertory while others are only rarely found is significant to the manuscripts' chronology; the former may represent regular supplies over an extended period (sometimes fifteen or twenty years to judge by other factors), the latter perhaps occasional batches obtained on particular dates. Paper-

types other than three-crescents varieties are few within the Turin corpus, and it goes without saying that there are likely to be relationships between Vivaldi's use of unusual papers and his activities away from Venice. The significance of sources comprising Roman music-paper, for example, has been evaluated elsewhere.<sup>11</sup> Another interesting case concerns two putatively Bohemian papers employed for the Turin autographs of two sonatas and twelve concertos (RV 82/FXVI, 3; RV 85/FXVI, 4; RV 93/FXII, 15; RV 155/FXI, 6; RV 163/FXI, 5 ("Conca"); RV 186/FI, 3; RV 278/FI, 37; RV 282/FI, 33; RV 288/FI, 17; RV 330/FI, 36; RV 380/FI, 15; RV 473/FVIII, 9; RV 500/FVIII, 10 and RV 744), almost certainly in connection with Vivaldi's residence in Prague in 1730-31 and contact with Count Johann Joseph von Wrtby.<sup>12</sup>

From the analysis of opera and other scores datable on independent grounds, a view emerges of Vivaldi's and his copyists' use of certain paper-types during roughly definable periods. The appearance, in one score and then another, of particular varieties sometimes parallels the chronological order of the works' first performances, and the manner in which certain papers feature in and then disappear from the sequence invariably seems to correlate to the passage of time. Let us examine a portion of this chronology based on works of the period from 1714 to late 1716 or early 1717:

a) Orlando finto pazzo	B29	B30		[+ 4 other types]
b) Arsilda, regina di Ponto, i	B29	B30	B33	
c) Arsilda, regina di Ponto, ii			B33	[+ 1 other type]
d) Juditha triumphans		B30	B33	[+ 2 other types]
e) L'incoronazione di Dario		B30		[+ 1 other type]

Key:

a) RV 727; autog., <sup>13</sup> Giord. 38, ff. 2-175.	Performance: Autumn 1714
b) RV 700; autog., Foà 35, ff. 2-172.	Performance: October 1716
c) RV 700; copy, Foà 35, ff. 173-295.	
d) RV 644; autog., Foà 28, ff. 209-302.	Performance: November 1716
e) RV 719; autog., Giord. 38, ff. 177-310.	Performance: January 1717

We may associate with the years 1714-16 the use of paper-types B29, B30 and B33 and certain other varieties (while remembering, however, that any type might have remained available for several years and therefore could occur in earlier and later sources), on the assumption that each of these scores was prepared in the months prior to the first performance of the work it presents. Yet this assumption can so easily lead to false conclusions for dating, of course, if it is applied to scores of revival performances or those which are

accretions of two or more versions. We appear to be on safe ground with the present sources, although at least a portion of the autograph of *Arsilda* was possibly in existence by Ascensiontide, 1715 (when the work was first intended to be produced), over a year before the music was eventually performed.<sup>14</sup> Interestingly, the extensive use of B29 for this score seems to support the notion that its dating is closer to the time of *Orlando finto pazzo* than to that of *Juditha* and *Dario*. The links between paper-types and dating are further refined as the correlation of materials and textual content is taken into account. Type B30, for example, occurs infrequently within the score of *Orlando finto pazzo* – for apparent insertions and revisions, in fact – whereas it was later used for all but four leaves of the 134-leaf score of *Dario*. Another significant point is that only 16 leaves of the autograph of *Arsilda* while all except one of the quires which make up the copy-score comprise type B33. Add to this the fact that the rastrography of the two scores is sometimes identical, and the conclusion that the copy was compiled shortly after the autograph is hard to resist.

Deterioration of the wires forming watermarks is occasionally to be seen in the examples of a paper-type – a factor which clearly distinguishes the products of distinctly different dates. The marks in B30, for instance, progressively appear misshapen, more seriously bent, broken and finally repaired in the scores of *Orlando finto pazzo*, *Arsilda* (autograph), *Juditha*, *Dario*, *Orlando furioso* and other manuscripts.

This skeletal chronology based on the use of paper provides the primary means by which other, hitherto undated, manuscripts employing the same types may be assigned to particular periods in Vivaldi's career. The partly-autograph copy of RV 209/FI, 120 (Giord. 29, ff. 108-115), for example, has one paper-type in common with the score of *Juditha* and is likely, therefore, to date from the mid-1710s. One is, however, more inclined to trust such a conclusion when, as in this case, the sources also exhibit identical rastrography on the paper in question.

### **Rastrography**

The analysis of rastrum-ruled stave-lines – “rastrology” – is a notably reliable technique to apply to Vivaldi sources and, as has been argued above, one of the more important methods of gathering evidence of the manuscripts' relative dating. Taken together, the classifications of a stave-ruling and the paper-type on which it appears

usefully describe a particular *batch* of music-paper, a unit far more indicative than an unqualified paper-type of a source's dating and possible contemporaneity with other documents. The recording of span measurements and cross-sections of the staves drawn in one stroke of a rastrum is the means of establishing whether two or more documents have identical or different rulings, but other potentially significant features – ink colours, the gauge of staves, the presence or absence of vertical guide-rules and the methods of ruling the pages of a whole quire – should not be overlooked.<sup>15</sup>

Over 280 different stave-rulings have so far been recorded from Turin manuscripts, including 224 ten-stave examples appearing on oblong leaves.<sup>16</sup> The combined classifications of rulings and the paper-types on which they appear represent an astonishing variety of materials (likely to seem all the more diverse when every manuscript has been analysed) which realistically reflects the circumstances of Vivaldi's prolific career. These data-combinations confirm that it was the manufacturers of three-crescents paper, rather than dealers who may subsequently have sold it, who converted plain paper into music-paper, since, with just one or two strange exceptions, each stave-ruling is exclusive to a single paper-type. This is not true, however, of all rulings; those of non-Venetian music-paper of this period are commonly found on more than one paper-type and are therefore more likely to have been drawn by paper-dealers.<sup>17</sup>

Two or more discrete manuscripts related by paper-types *and* stave-rulings in common constitute a significant grouping; the sources may be regarded as at least approximately contemporaneous, having perhaps been created from a single batch of music-paper. My studies have revealed, for instance, that the Turin autographs of RV 199/FI, 2, RV 234/FI, 10, RV 246/FI, 119, RV 270/FI, 4 and RV 739 (*La verità in cimento*) employ paper-type B14 with 10/190.8(1) stave-rulings, a fact which not only suggests that they are contemporaneous and probably datable to c. 1720 but also demonstrates that *Il sospetto*, *L'inquietudine* and *Il riposo* were probably conceived as a trilogy or parts of a larger set of concertos.

The existence of so many recognizably-distinct stave-rulings, even among the examples of a single paper-type, implies that a rastrum – especially one used regularly by a paper-manufacturer – is unlikely to have produced rulings with identical cross-sections for long. One occasionally notes rulings whose cross-sections are sufficiently dissimilar to warrant separate classification but which closely resemble each other and appear on the same paper-type. Perhaps they represent different “states” of a single rastrum whose gradually chang-

ing patterns of lines signify batches of music-paper produced on separate occasions. It is not unreasonable, then, to believe that the *materials* for two or more sources with identical paper and staves are of similar date, though this does not necessarily mean that their *texts* are.

This approach is limited, of course, by the fact that it is impossible to quantify the variable lapses in time between the stages when the paper was made, ruled with staves, delivered to a retail outlet, acquired by musicians and eventually used. One would hazard the guess that dealers would normally have preferred a rapid turnover of a small stock of music-paper; it could not have been economic to order from manufacturers significantly more than the quantity necessary to meet the demands of a limited, and specialized, market. A composer as active as Vivaldi is unlikely to have stored large quantities of unused music-paper for long; more probably it was the case, again implied by the large number of batches in evidence, that he obtained supplies sufficient only for compositions in progress and immediate copying tasks. Certain large scores, especially of operas, contain many quires of a single paper-type with uniform staves and thus create the impression that Vivaldi tended to purchase a quantity of music-paper great enough for either a lengthy work or several concertos, cantatas and other less bulky manuscripts. Taking into account the numerous scores and parts he and his copyists must have produced but which have not survived, one can only assume that most batches of paper were rapidly depleted and that even spare and discarded folios, useful for instrumental parts and sketching, were promptly used. This would have been especially true of ten-stave oblong paper – the kind Vivaldi most commonly used. Batches of 12-, 16- and 18-stave paper in upright format were only occasionally preferred, it seems, and are perhaps less likely to have been exhausted immediately: spare quires might have been deliberately stored for future works not easily scored on 10-stave pages. Helpful though this kind of reasoning may prove, further information, derived from the analysis of other features, will be required in order to determine whether two or more sources, apparently prepared from a single batch of music-paper, are contemporaneous or not.

The sheer number of apparent batches of music-paper is, for the purpose of establishing a chronology, both an important advantage and, paradoxically, an inherent disadvantage. The advantage is that the paper/rastrography classifications are likely to be closely related to specific dates rather than periods of years, because they seem to reflect batches of paper obtained, perhaps, on separate occasions. This

view is partly based on the fact that, so far, some data-combinations have each been observed only in a single source while others each apply to a small group of sources; although such groups of apparently contemporaneous manuscripts have grown and may continue to be augmented as further documents are analysed, it is already evident that large groups will be relatively rare. The disadvantage, then, is that the repertory is thus seen to be substantially fragmented (albeit in a significant way) when, in reality, several of the individual or grouped sources are bound to be of similar date. The analysis of paper and rastrography enables us to conclude, for example, that three *B5*, 10/189.8(4) sources in Turin (RV 403/FIII, 16, RV 406/FIII, 7 and RV 412/FIII, 11, respectively Foà 29, ff. 166-173, 142-149 and 158-165) belong together and are possibly of precisely similar date, but not that these sources are contemporary with others whose staves, or paper and staves, are different.

The findings based on paper and rastrography are not always as limited as this example suggests, however. Sometimes one source offers a link of apparent contemporaneity between two or more batches of music-paper and the sources for which they were used. The following table, concerning manuscripts of sacred works, shows how some *B9* sources are linked with some *B13* ones by virtue of the fact that *B9*, 18/286 and *B13*, 12/250 music-papers appear to have been used simultaneously for RV 593:

	<i>B9</i> , 9/136	<i>B9</i> , 18/286	<i>B13</i> , 12/250
RV 587	*	*	
RV 593		*	*
RV 597		*	
RV 603		*	
RV 640			*

Other, occasionally larger, groups have been discerned on this basis, but they are few in number simply because most sources employ only one kind of music-paper.

### Handwritings and other evidence

Even when the evidence of paper and rastrography has been fully utilized in this way, other evidence will be needed if the possible contemporaneity and chronological order of the previously identified groups of sources are to be clarified. The analysis of Vivaldi's and

copyists' hands, in a more precise way than has hitherto been attempted, is thus an essential part of the investigation.

First, however, mention should be made of other factors which relate to the date when the music of a source was written. From a survey of opera and other datable scores, Peter Ryom has observed that some of the composer's notational habits changed, and that the new styles of these features may therefore serve as *termini post quem* for the sources in which they appear:<sup>18</sup>

- (a) gathering-signatures, formerly positioned in the upper right-hand corner of the page, were located, from c. 1727 (e.g. in *Orlando furioso*), in the upper left-hand corner;
- (b) triple-metre time-signatures expressed as a large "3": from *Giustino* (1724);
- (c) in non-recitative movements of many relatively late scores, especially those from c. 1727, all or most systems other than the first lack clefs and key-signatures.

The time is ripe, perhaps, for a reappraisal of the significance of these matters; hopefully, precise dates for the change from one style to the other in each case will be surmised from the implications of paper and rastrography. The first two seem to be reliable indications for dating in that they apply irrespective of the *type* of source. Of these, the second is the more useful because many works include at least one movement in triple metre, whereas the first applies only to large scores comprising several gatherings. The interpretation of the presence or absence of clefs and key-signatures is more problematic, however. It seems probable that Vivaldi's approach here is indicative not so much of a source's date (although early sources seem always to include clefs and key-signatures) but rather of its type; for drafts and certain kinds of copies intended only for his own and his copyists' reference, Vivaldi could safely omit understood notational features which elsewhere, in fair copies which had to be neat and fully comprehensible, he would include. This might explain certain apparent discrepancies: the omission of clefs and key-signatures from scores which exhibit the full forms of triple-metre time-signatures (such as *Il sospetto* and its companion concertos, mentioned earlier) and the presence of them in several later, large-"3", scores (including RV 593, 594, 597 and 616 – all B9 sources).

Guided by these factors and the groupings of sources based on paper and rastrography, we may, as a relatively straightforward first step, define the major changes in Vivaldi's calligraphy. The differences,

for instance, between the neat hand of the mid-1710s and the more spacious and larger musical script of the mid-1720s are fairly obvious, although there is always the danger of being misled by the quite remarkable transformations in his calligraphy caused by extreme haste when drafting or copying. The composer's verbal script is equally worthy of attention, and there is little doubt that the various shapes found for the "V" in *Vivaldi* are significant.<sup>19</sup> It should prove possible to assign each autograph to a limited period of, say, 5-10 years, but a more comprehensive and thoroughly scientific analysis of virtually all details of the composer's hand would have to be undertaken if less imprecise dates are to be surmised. Perhaps the solution lies in the use of computers to compare a set of the styles of many notational features in one source with the sets for others and thus to quantify, in an efficient manner, the degree of similarity or difference between examples of Vivaldi's calligraphy.

The identities and contributions of copyists have so far been generally overlooked,<sup>20</sup> presumably because of doubts, well expressed by Ryom,<sup>21</sup> regarding the authenticity of sources, the authority of texts and the nature of the relationships, if any, between individual scribes and Vivaldi. As a prerequisite, all hands must be systematically classified and their occurrences recorded. But the uncertainties concerning the interpretation of the data need to be dispelled if we are to reap the potential benefits, and one – probably the only – way to do this is to take account of the sources' other non-textual features. If, in a partly-autograph document, the contributions of the composer and the copyist appear on the same kind of music-paper, the conclusion that the manuscript was compiled in close collaboration is almost certainly correct.<sup>22</sup> In these circumstances, we may be confident that the scribe's text is as authentic as the composer's, provided that it exhibits no sign of incompetence. It is perhaps equally valid to argue that some copies which are entirely non-autograph are no less authoritative than autograph and partly-autograph sources, if it can be established that the scribes in question must have been closely associated with the composer because they shared with him batches of music-paper. On this point, the absence of signs of the composer's intervention does not necessarily mean that certain copies were produced beyond his control, and a lack of *surviving* evidence of collaboration between Vivaldi and a copyist by no means proves that it never occurred. It must often have been the case that reliable copyists were directed to prepare, by themselves, primary copies from autograph exemplars; indeed, many of the numerous documents in the hand of one particular scribe are non-autograph probably for the very reason

that he was, it seems, a principal copyist to whom Vivaldi delegated considerable responsibility.<sup>23</sup>

We digress a little, but the relevance of these points lies in the fact that all information to be gained from the correlation of hands, paper-types, stave-rulings, autograph styles and other features are potentially useful for dating. The periods when copyists were active and the times when they collaborated with Vivaldi and with each other might be definable; this knowledge in turn might be the basis on which datings for manuscripts exhibiting a single copyist's hand can be established. Another possibility is that changes in the calligraphy of frequently occurring hands will furnish clues to the chronological sequence of sources. In short, no stone should be left unturned.

### Realistic objectives

The foregoing sections have hinted that a full chronology of the manuscripts, with all the accuracy and proof one might ideally desire, is simply unobtainable because specific year-dates for individual sources are unlikely, in most cases, to be surmised let alone substantiated. The kind of chronology which may be the result of these studies is an ordering of groups of sources, a scheme in which each group, comprising documents believed to be approximately or precisely contemporaneous, is dated to a five-year or sometimes shorter period. With so many enquiries to be completed and others still to be initiated, it is impossible, at present, to predict the nature of the conclusions to be drawn when all the data are collated. The only certainty is that any kind of chronology is better than no chronology at all.

<sup>1</sup> By ARNOLD SCHERING, in his *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig, 1905.

<sup>2</sup> The separate RV numbers were allotted because of a difference in key. See PAUL EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 6, Ricordi, Milano, 1985, pp. 25-26.

<sup>3</sup> I have pursued similar arguments before, with reference to specific manuscripts. *Ibid.*, pp. 33-38.

<sup>4</sup> A-Wn, Cod. 15996. *Ibid.*, note 22, gives a transcription of one of the parts' title-pages.

<sup>5</sup> A summary in English, pp. 3-50 in GERHARD HERZ (ed.), *Johann Sebastian Bach: Cantata No. 140, 'Wachet auf, ruft uns die Stimme'*, Norton, New York, 1972, is principally based on four studies: WISSO WEISS, *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach* (unpublished);

ALFRED DÜRR, *Zur Chronologie der Leipziger Vocalwerke J.S. Bachs*, "Bach-Jahrbuch", 44, 1957, pp. 5-162; GEORG VON DADELSEN, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seiner Kreises*, "Tübinger Bach-Studien", 1, Trossingen, 1957; and idem, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, "Tübinger Bach-Studien", 4/5, Trossingen, 1958.

<sup>6</sup> See EVERETT, *op. cit.*, pp. 13, 17, 18, 24 and 27-33.

<sup>7</sup> For information on several varieties of three-crescents music-paper, and on Vivaldi's and his copyists' use of such materials, see EVERETT, *op. cit.*, pp. 8-12. Note 10 highlights the fact that it is invariably impossible to be sure whether a paper-type is identical to one previously recorded by another scholar.

<sup>8</sup> By Vivaldi's time, the paper-manufacturer's use of two similarly-designed moulds was common practice, and the twin forms of the watermarks are normally to be found in manuscripts comprising at least two quires. See ALLAN STEVENSON, *Watermarks are Twins*, "Studies in Bibliography", 4, 1951-52, pp. 57-91.

<sup>9</sup> This method is not unlike a technique ("selenometry") prescribed by ALAN TYSON, in *New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies*, "Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel, 29.-30. Mai 1981", Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, Kassel, 1984, pp. 49-65.

<sup>10</sup> The prefix *B* and the numberings are not significant. They are merely labels, applied in the order in which three-crescents types have been recorded, within a system of paper-classification initiated for the present writer's doctoral dissertation, *The Manchester Concerto Partbooks*, University of Liverpool, 1984. A revised nomenclature, perhaps designed to reflect the papers' chronology, will eventually be required. Consequently, *B*-types are cited as such in previous articles (including those mentioned in notes 2 and 11) but are not specified in the critical notes for works published in the new edition of Vivaldi's music (Ricordi, Milano, 1982-) to which I have contributed information on manuscripts' non-textual features.

<sup>11</sup> PAUL EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 7, Ricordi, Milano, 1986, pp. 12-13. Vivaldi's use, for *Nisi Dominus*, RV 608, of a paper I have called type *F*, and the contact he is likely to have enjoyed with musicians active in a centre yet to be identified, is also discussed: pp. 6-7.

<sup>12</sup> Although the dates and circumstances of the Prague visit remain unclear (see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Dent, London, 1978, pp. 78-80), Vivaldi's association with Wrtby is not in doubt: the three sonatas each carry the superscription *P(er) S[ua] E[ccellenz]<sup>a</sup> S[ignor]<sup>e</sup> Conte Wrttbij*. The locations of these sources are, respectively, Foà 40, ff. 6-9, 2-5; Giord. 35, ff. 297-302, 188-193, 251-254, 261-268, 225-240, 212-224, 194-201, 202-211, 241-250, 313-320, 305-312 and 303-304.

<sup>13</sup> Except for one page, f. 99v, in a copyist's hand.

<sup>14</sup> See REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, ERI, Torino, 1973, pp. 141-142.

<sup>15</sup> An introduction to rastrological analysis may be found 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. 135-158. The Venetian style of rastrography exhibited in three-crescents sources is described in EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II*, *cit.*, pp. 9-10.

<sup>16</sup> The classification of a rastrum's ruling (e.g. 10/190.5(2)) has two or three elements: first, the number of staves drawn in one stroke; second, its span, the distance in millimetres between the highest and lowest lines; third

(when necessary), a qualifying number in brackets, used to distinguish one ruling from any other which, despite a different cross-section, coincidentally has an identical span.

<sup>17</sup> See EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III, cit.*, pp. 6-7, 8 and 12.

<sup>18</sup> PETER RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977, pp. 74, 246 and 247.

<sup>19</sup> Examples may be seen in the illustrations included in Ryom's study: *ibid.*, plates 2, 6, 13, 14, 17, 19, 24, 29 and 32.

<sup>20</sup> A notable exception is KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 462-465.

<sup>22</sup> Cases of collaboration are described in EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II, cit.*, pp. 12-16, and *id.*, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III, cit.*, p. 7.

<sup>23</sup> See EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: II, cit.*, pp. 14-16.

## Verso una cronologia dei manoscritti di Vivaldi

Molte fra le composizioni di Vivaldi rimangono non datate e sinora non sono parse databili. Eppure il bisogno di un qualche tipo di cronologia è sempre più sentito; fin quando non potremo disporre di un ordinamento delle produzioni di Vivaldi sulla base di date precise o approssimative, gli studi vivaldiani saranno necessariamente resi più difficili e forse non si potrà giungere ad una conoscenza completa della musica stessa. In mancanza di un numero sufficiente di fatti conosciuti dai quali si possano ricavare datazioni certe, dobbiamo risalire alle fonti stesse per avere informazioni significative.

Quest'articolo riguarda gli studi dell'autore tuttora in corso sui vari tipi di carta, sulla rastrografia (l'aspetto dei sistemi di rigatura), sugli stili della calligrafia di Vivaldi e dei suoi copisti nonché sulle altre caratteristiche dei manoscritti conservati a Torino ed altrove. Solo da questi elementi non testuali si può ricavare qualche indizio riguardante la contemporaneità di due o più documenti che presentino testi differenti. Le conclusioni riguardanti la datazione e l'ordine cronologico delle fonti devono basarsi in primo luogo e in maniera del tutto oggettiva su dati esclusivamente non testuali e solo in seguito devono rivolgersi a considerazioni di carattere stilistico, le quali sono talvolta aperte ad interpretazioni soggettive.

I principali oggetti di indagine di questa ricerca e il significato e l'interpretazione dei dati che sono stati raccolti sono riassunti nel saggio. I primi risultati sono incoraggianti: ci consentono di individuare i vari gruppi di carta da musica usata da Vivaldi e dai suoi copisti e di considerare, almeno approssimativamente, contemporanei due o più manoscritti differenti se il materiale usato è identico.

Non si devono comunque trascurare i limiti che queste prove di datazione presentano. Non si può stabilire una cronologia dettagliata che valga esattamente per ogni composizione, nonostante sembri possibile raggruppare le fonti in ordine a periodi brevi e definibili.

*(Traduzione di Myriam Zerbi)*

## Discographie Vivaldi n° 8 - 1986 *aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1986 au 31 décembre 1986 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: 1986/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'enregistrement 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 - Disc (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 1986

- 1986/1 Concerto per violino *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (2. mov.)  
Grand Orchestre symphonique de RTL, L. de Froment (dir.)  
AB Productions 419.563-1  
(+ Khatchaturian, Grieg, J. Strauss, Rimsky-Korsakov, Beethoven,  
G. Fauré, Pachelbel, Albinoni, J.S. Bach, Schubert, Mozart)
- 1986/2\* Cantate per contralto RV 674; RV 677; RV 683 e RV 684  
(+ Sonata Op. II n° 3 per il CD)  
G. Lesne (controtenore), F. Bondi (violino), Il Seminario Musicale  
ADDA 88.053 / CD/ADDA CD 58.1053
- 1986/3 *Beatus Vir* RV 597; *Dixit Dominus* RV 594  
I. Buchanan e J. Smith (soprani), H. Watts (contralto), I. Partridge  
(tenore), J. Shirley-Quirck (baritono), The Choir of King's College  
Cambridge, English Chamber Orchestra, S. Cleobury (dir.)  
ARGO 414.495-1 / CD/ARGO 414.595-2
- 1986/4\* Concerti per fagotto (Integrale, volume 1)  
RV 466/FVIII, 28; RV 467/FVIII, 18; RV 486/FVIII, 22;  
RV 491/FVIII, 25; RV 500/FVIII, 10; RV 499/FVIII, 12  
D. Smith (fagotto), English Chamber Orchestra, P. Ledger (dir.)  
ASV DCA 565 / CD/ASV DCA 565
- 1986/5 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
European Master Orchestra, E. Sarbu (violino e dir.)  
AUVIDIS AV 4837 / CD/AUVIDIS AV 6105
- 1986/6 Concerto per fagotto RV 485/FVIII, 8; Concerto da Camera *La Notte*  
RV 104/FXII, 5  
C. Phersson (flauto dolce), M. Mc Crow (fagotto), The Drottningholm  
Baroque Ensemble  
BIS LP 271 / CD/BIS CD 271  
(+ Telemann)
- 1986/7\* *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
N.-E. Sparf (violino), The Drottningholm Baroque Ensemble  
BIS LP 275 / CD/BIS CD 275
- 1986/8 Sonata Op. XIII n° 6  
M.-T. Yan (flauto dolce), T. Ragossnig (cembalo)  
CADENZA 852  
(+ G. Bassani, Corelli, T. Vitali)
- 1986/9 *Le Quattro Stagioni* (trascrizione Frackenpohl per strumenti a fiato)  
Canadian Brass: F. Mills, R. Romm (trombe), M. Hackleman (corno  
francese), C. Daellenbach (tuba), E. Watts (trombone)  
CD/CBS MK 42.095
- 1986/10 Concerti per oboe Op. VIII n° 9 e 12; Concerti per archi RV 127/  
FXI, 19; RV 158/FXI, 4; Concerto per flautino RV 444/FVI, 5;  
Concerto per flauto Op. X n° 1 *La Tempesta di mare*  
T. Hutchins (flauti), T. Baskin (oboe), I Musici de Montreal, Y. Tu-  
rovsky (dir.)  
CHANDOS ABRD 1156 / CD/CHANDOS CHAN 8844

- 1986/11 Trio RV 86/FXV, 1  
Ensemble Baroque de Paris  
CD/DENON C 37 7811  
(+ J.C. Bach, Balbastre, F. Couperin, Boismortier, Haendel, L. Couperin, Telemann)
- 1986/12\* Concerto per archi *alla Rustica* RV 151/FXI, 11; Concerto per oboe RV 461/FVII, 5; Concerto per violino e oboe RV 548/FXII, 16; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Concerto per 2 violini RV 516/FI, 6; Concerto *con molti strumenti* RV 558/FXII, 37  
English Concert, T. Pinnock (dir.)  
DG 415.674-1 / CD/DG 415.674-2
- 1986/13\* Sonata Op. XIII n° 6; Concerto da Camera RV 103/FXII, 4; Sonata a 4 per flauto traverso, oboe, fagotto e basso continuo RV Anh. 66; Trio RV 86/FXV, 1; Sonata per oboe RV 53/FXV, 2; Sonata per 2 oboi RV 81/FXV, 8; Sonata per 2 flauti RV 80/FXV, 7  
Camerata Köln: M. Schneider (flauti); K. Kaiser (flauto traverso), H.P. Westermann, P. Dhont (oboi), M.Mc Crow (fagotto), R. Zipperling (violoncello e violone), H. Hoeren (clavicembalo)  
EMI/DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 067 (o EL) 16 9587.1 / CD/EMI-DHM 747 574-2
- 1986/14 6 Concerti per flauto traverso, Opus X (integrale)  
W. Bennett (flauto traverso), English Chamber Orchestra, G. Malcolm (clavicembalo e dir.)  
EMI EMX 2105
- 1986/15 Sonate Op. I n° 1, 10 e 12 *La Follia*; Sonata per violino Op. II n° 3; Sinfonia *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7; Sonata *al Santo Sepolcro* RV 130/FXVI, 2; Sonata per violoncello RV 42/FXIV, 9  
London Baroque: I. Seifert, R. Gwilt (violini), N. Logie (alto), C. Meldlam (violoncello), W. Hunt (violone), J. Toll (clavicembalo)  
EMI Reflexe 067 (o EL) 27.0421-1
- 1986/16 Concerti per flauto Op. X n° 1, 2 e 3; Concerto Op. III n° 6  
S. Stanciu « Syrinx » (flauto di Pan), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO NUM 75.244 / CD/ERATO ECD 88 166  
(+ Telemann)
- 1986/17\* *Gloria* RV 588 e RV 589  
C. Gasdia (soprano), M. Zimmerman (mezzo-soprano), The Ambrosian Singers, I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO NUM 75.260 / CD/ERATO ECD 88.179
- 1986/18 \* Concerto *con molti stromenti* RV 558/FXII, 37; Concerto per liuto RV 93/FXII, 15; Concerto per mandolino RV 425/FV, 1; Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2  
\*\* Concerto per oboe Op. VIII n° 9  
C. Schneider, D. Meyer (mandolini), Ensemble Instrumental de Grenoble \*  
S. Trubaschnick (oboe), Orchestre Symphonique de RTL \*\*  
Kurt Redel (dir.)  
FORLANE M 6548 / CD/FORLANE UCD M 16548

- 1986/19 Concerto per mandolino RV 425/FV, 1 (andante)  
C. Schneider (mandolino), Ensemble Instrumental de France, P. Bride (dir.)  
FORLANE UM 6527 / CD/FORLANE CD 16527  
(+ Albinoni, Haendel, J.S. Bach, Haendel, Haydn, Boccherini, Pachelbel, Hoffstetter, Mozart)
- 1986/20\* *L'Incoronazione di Dario* RV 719 (Dramma per Musica)  
J. Elwes (Dario/tenore), G. Lesne (Statira/controttenore), H. Ledroit (Argene/controttenore), M. Verschaeve (Niceno/baritono), I. Poulenard (Arpago e Alinda / soprano), A. Mellon (Oronte/soprano), D. Visse (Flora/controttenore), Ensemble Baroque de Nice, G. Bezina (dir.)  
HARMONIA MUNDI (3d.) HMC 1235/37 / CD/HARMONIA MUNDI (3CD) HMC 90 1235/37
- 1986/21\* Concerti per archi RV 114/FXI, 44; RV 117/FXI, 37; RV 119/FXI, 20; RV 157/FXI, 21; RV 163/FXI, 5; Sonata *al Santo Sepolcro* RV 130/FXVI, 2; Sinfonie per archi RV 146/FXI, 41; RV 149/FXI, 40; *al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7  
Capella Savaria, N. Mc Gegan (dir.)  
HUNGAROTON SLPD 12.547 / CD/HUNGAROTON HCD 12547
- 1986/22\* Sonata Op. I n° 12 *La Follia*; Sonate per 2 violini RV 60/FXIII, 48 e RV 74/FXIII, 51; Sonate per violino RV 754/FXIII, 60 e RV 758/FXIII, 53  
The Purcell Quartett: C. Mackintosh, E. Wallfisch (violini), R. Boothby (violoncello), R. Woolley (clavicembalo)  
HYPERION A. 66.193 / CD/HYPERION CD 1 66.193
- 1986/23 Concerto per oboe RV 455/FVII, 2 (arr. per flauto dolce); Concerto per liuto RV 93/FXII, 15 (arr. per liuto, flauto dolce e violino)  
R. Forestier (flauto dolce), Ensemble Instrumental de l'Ecole de Tours  
JAM 885 RF 49 (AFRATA PEM)  
(+ Haendel, Baston, Corrette)
- 1986/24 Concerto per violino « in due Cori » *per la SS.<sup>ma</sup> Assontione di M.V.*  
RV 581/FI, 13; Sinfonia per archi RV 168/FXI, 52; Concerti per flauto RV 429/FVI, 10; RV 440/FVI, 7; RV 441/FVI, 11  
G. Guglielmo (violino e dir.), A. Marion (flauto traverso), Ensemble strumentale di Venezia  
LYRINX LYR 054 / CD/LYRINX LYR 054
- 1986/25 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascritte per organo)  
J. Lisitsina (organo)  
MELODIA 18 787
- 1986/26 Concerto per 2 corni RV 539/FX, 2  
M. Thompson, R. Watkins (corni), Philharmonia Orchestra, C. Warren Green (dir.)  
NIMBUS NIM 5018 / CD/NIMBUS NIM 5018  
(+ Rosetti, L. Mozart, Haydn)

- 1986/27 Sinfonia per archi RV 109/FXI, 23  
Camerata Bern, T. Füre (dir.)  
NOVALIS 150.004-1 / CD/NOVALIS 150.004-2  
(+ Albinoni, J.S. Bach, Haendel, Manfredini, J. Pachelbel, Purcell)
- 1986/28 Concerto per liuto RV 93/FXII, 15  
P. Ricar (chitarra), F. Sonnleitner e J. Besig (violini), Bach Collegium  
Munich, F. Sonnleitner (dir.)  
OBLIGAT 1101 (Musikprod. München)  
(+ J.S. Bach, Pergolesi)
- 1986/29 Concerto per flautino RV 443/FVI, 4 (trascrizione per 4 flauti dolci: Driever)  
Amsterdam Loeki Stardust Quartett  
OISEAU-LYRE 414.277-1 / CD/OISEAU-LYRE 414.277-2  
(+ Frescobaldi, Palestrina, Locke, Gibbons, Byrd, Merula, Simpson, Black, Johnson)
- 1986/30 Concerto per violino *Il Sospetto* RV 199/FI, 2; Concerto Op. III n° 8  
P. Zukerman (violino e dir.), Midori (violino), St. Paul Chamber Orchestra  
PHILIPS 416.389-1 / CD/PHILIPS 416.389-2  
(+ J.S. Bach)
- 1986/31\* 6 Concerti per fagotto RV 473/FVIII, 9; RV 483/FVIII, 27; RV 485/FVIII, 8; RV 492/FVIII, 29; RV 497/FVIII, 7; RV 503/FVIII, 35  
K. Thunemann (fagotto), I Musici  
PHILIPS 416.355-1 / CD/PHILIPS 416.355-2
- 1986/32 Aria di Vagans *Armatae face (Juditha triumphans, Pars altera, XXVII)*  
E. Ameling (soprano), Gewandhausorchester Leipzig, K. Masur (dir.)  
PHILIPS 412.233-1 / CD/PHILIPS 412 233-2  
(+ Haendel, Mozart, Gluck, Pergolesi, Purcell, Heinichen, Ciampi, Giordani)
- 1986/33 Concerti Op. III n° 8, 10 e 11; Concerto per 3 violini RV 551/FI, 34  
J. Tunnell, P. Manley, B. Thomas (violini), H. Hallgrimsson (violoncello), Scottish Chamber Orchestra, J. Laredo (violino e dir.)  
CD/PICKWICK PCD 809
- 1986/34 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
J.-L. Garcia (violino), English Chamber Orchestra, L. Slatkin (dir.)  
RCA HCR 1-8527 / CD/RCA RCD 1-8527
- 1986/35 Concerto per liuto RV 93/FXII, 5; Trio RV82/FXVI, 3  
M. Erni (chitarra), Kammerorchester Il Divertimento Bern, R. Correa (dir.)  
REM 10.979  
(+ Giuliani)

- 1986/36 Aria di Vagans *Armatae face* (*Juditha Triumphans*, Pars altera, XXVII, arr. Gentili)  
M. Robin (soprano), Orchestra e direttore non precisati  
CD/RODOLPHE RPC 32.461  
(+ Benedict, Delibes, Donizetti, Offenbach, Rossini, J. Strauss, Verdi)
- 1986/37 Sonata Op. I n° 8 (trascrizione per 2 chitarre) (1. e 2. mov.)  
M. Dammann, H. Klee (chitarre)  
SCHWANN Sonata 96.000  
(+ F. Couperin, V. Galilei, Haendel, Milan, Milano, Negri, Telemann, Weiss, Unbek)
- 1986/38 Sonata Op. XIII n° 1 (trascrizione per trombone)  
Z. Pulec (trombone), Kammerorchester Prag  
SUPRAPHON 3617  
(+ Finger, M. Haydn, B. Marcello, Fesch, Unbek)
- 1986/39 Concerti per violino e organo RV 541/FXII, 19; RV 766; RV 767; Concerto per violino, oboe e organo RV 554/FXII, 34; Concerto per oboe e violino RV 548/FXII, 16  
J. Bate (organo), S. Francis (oboe), R. Studt (violino), The Tate Music Group, R. Studt (dir.)  
UNICORN DKP 9050 / CD/UNICORN DKP CD 9050
- 1986/40 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Ausbackhofen S. O., J. Lichtman (dir.)  
VFM (cassetta) VCA 501
- 1986/41 *Gloria* RV 589 (1. mov.)  
S. Michael's Singers, I. Little (organo), T. Hone (dir.)  
WOOD MW 938  
(+ Little, Haydn, Bullock, Hadley, Gigout, Sullivan, Parry, Stanford, Cox, Cocker, Vaughan-Williams)

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1986/C1 Concerti da Camera RV 89/FXII, 51; RV 102/FXII, 52; RV 108/FXII, 11; Trio RV 84/FXII, 43  
G. Meyens (flauto dolce), W. Hazelzet (flauto traverso), Musica Antiqua Köln, R. Goebel (dir.)  
CD/ARCHIV 415 299-2  
(+ Valentini, Sarri)
- 1986/C2 Concerto per 2 violini Op. III n° 8  
I Stern, I. Oistrakh (violini), Philadelphia Orchestra, E. Ormandy (dir.)  
CBS (4d.) M4 42003  
(+ Wieniawsky, Sarasate, Ravel, St-Saens, Prokofiev, Mozart, Schubert, Haydn, Heifetz-Dinicu, Kreisler-Novaček, Schumann, Bloch, Dvořák, Rimsky-Korsakov, Bizet-Waxman)

- 1986/C3 Concerto per violino *La Primavera* Op. VIII n° 1 \*  
 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1 (2. mov.)\*\*  
 Concerto Op. X n° 3 *Il Gardellino*; Concerto per 2 oboi RV 535/FVII, 9 (1. mov.); *Gloria* RV 589 (1. mov.); Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4 (1. mov.); Concerto per fagotto *La Notte* RV 501/FVIII, 1 (*Sorge l'Aurora*); Concerto *alla Rustica* RV 151/FXI, 11 \*\*\*  
 \* Jerusalem Center Orchestra, I. Stern (violino e dir.)  
 \*\* I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
 \*\*\* La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (dir.)  
 CBS 39390
- 1986/C4 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
 M. André (Trombe 1 e 2: playback), English Chamber Orchestra, C. Mackerras (dir.)  
 CD/DG 415.980-2  
 (+ Haendel, J. Haydn, M. Haydn, Viviani, Telemann)
- 1986/C5 *Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4  
 I. Stern (*Primavera*), I. Perlman (*Inverno*), P. Zukerman (*Estate*), S. Mintz (*Autunno*) (violini), Israël Philharmonia, Z. Metha (dir.)  
 DG 419 214-1 / CD/DG 419 214-2
- 1986/C6 Concerto per l'orchestra di Dresda RV 577/FXII, 3; Concerto funebre RV 579/FXII, 12 \*  
*Sacrum* RV 586; *Credo* RV 591 \*\*  
 \* Capella Coloniensis, G. Ferro (dir.)  
 \*\* J.-M. Ninna (soprano), L. Rizzi (contralto), F. Turucchi (basso), Coro da Camera della Radio Italiana, I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
 CD/FONIT-CETRA CDC-11
- 1986/C7 Concerto per oboe Op. VIII n° 9 \*  
*Le Quattro Stagioni* Op. VIII n° 1-4 \*\*  
 \* S. Trubaschnick (oboe), Orchestre Symphonique de RTL, K. Redel (dir.)  
 \*\* J.-P. Wallez (violino e dir.), Ensemble Orchestral de Paris  
 CD/FORLANE 1650 05
- 1986/C8 Arie per soprano: *Sposa son disprezzata* (*Bajazet* RV 703); *Agitata da due Venti* (*Griselda* RV 718); *Onde chiare* (*Ercole* RV 710); *Vieni, vieni* (*Ottone* RV 729); *Un certo non so che* (*Arsilda* RV 700)  
 M. Caballé (soprano), M. Zanetti (pianoforte)  
 CD/FORLANE UCD 10.902 / ANACROUSE UM 3.919  
 (+ Donizetti, Bellini, Paisiello, B. Marcello, Pergolesi, Giordani)
- 1986/C9 Cantata per alto RV675; Concerto Op. III n° 10  
 G. Banditelli (mezzo-soprano), H.-L. Hirsch (clavicembalo), Accademia Strumentale Italiana  
 FREQUENZ VENETIA 1 DVE  
 (+ J.S. Bach)

- 1986/C10 *Gloria* RV 589  
Collegium Academicum de Genève, R. Dunand (dir.)  
PRICE LESS C 8793 X  
(+ J.S. Bach)
- 1986/C11 Concerto per violino *L'Autunno* Op. VIII n° 3 (3. mov.: *La Caccia*);  
Concerto per flautino RV 443/FVI, 4 (2. mov.)  
Collegium Aureum  
CD/PRO ARTE 00215  
(+ J.S. Bach, Haendel, A. Marcello, Mouret, J. Pachelbel, Tele-  
mann)
- 1986/C12 Trascrizioni per violoncello e organo:  
Concerto per violoncello RV 416/FIII, 26 (adagio); Concerto per  
violino *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (2. mov.); Sonata per violoncello  
RV 40/FXIV, 5 (3. mov.)  
K. Hess (violoncello), C. Meyer (organo)  
SCHWANN ex libris 16969 / CD/SCHWANN ex libris CD 6008  
(J.S. Bach, Gounod, Haendel, Haydn, Tartini, Mozart, Schubert,  
Schumann, Caix d'Hervelois)

### III. PRECISIONS

- 1980/14 nouvelle référence = DG (2d.) 413.218-1  
1980/25 nouvelle référence = CD/HUNGAROTON HCD 12162-2  
1980/27 nouvelle référence = CD/FIDELIO CD 1835  
1980/37 nouvelle référence = RCA GL 70 951 / CD/RCA RD 70 951  
1981/1 nouvelle référence = CD/ADES 14.024-2  
1981/36 nouvelle référence = CD/HUNGAROTON HCD 11671-2  
1981/42 nouvelle référence = CD/PHILIPS 412 874-2  
1982/25 nouvelle référence = PHILIPS 420 017-1  
1982/28 nouvelle référence = CD/PIERRE VERANY 786093  
1983/26 nouvelle référence = CD/OISEAU-LYRE (2CD) 414 515-2  
1984/2 nouvelle référence = ASV LP GAU 105 / CD/ASV  
« Gaudeamus » GAU 105
- 1984/3 précisions = M. Blankestijn, I. Juda (violini)  
nouvelle référence = CD/ASV CDE 803 / MUSICMASTERS MMD  
20096-1 / CD/MUSICMASTERS 60096-H
- 1984/4 nouvelle référence = MUSICMASTERS MM 20088-K / CD/MU-  
SICMASTERS 60088-F
- 1984/33 nouvelle référence = PHILIPS 412 892-1 / CD/PHILIPS 412  
892-2
- 1984/C3 nouvelle référence = CD/CBS MK 74119 / CD/CBS MK 38.982
- 1985/22 correction = supprimer RCA ZL 30996 DS. Remplacer par RCA  
ZL 30 969 DT
- 1985/24 nouvelle référence = SCHWANN 32.007 (2d.)  
1985/29 nouvelle référence = CD/HYPERION CDA 66.160  
1985/30 nouvelle référence = CD/NIMBUS NIM 5017  
1985/35 nouvelle référence = CD/RCA RCD 1-5316  
1985/C8 nouvelle référence = CD/DG 415980-2

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

Belle année en vérité, confirmant l'irréremédiable suprématie des « baroqueux », c'est à dire des interprètes sur instruments anciens, qui ont franchi leur complexe d'Oedipe, réduisant à néant, ou presque, les grands anciens sur instruments modernes, et gagnent les ferveurs d'amateurs de plus en plus jeunes.

L'exemple vient du Nord, comme ces *Quattro Stagioni* par The Drottningholm Baroque Ensemble (1986/7), avec une extraordinaire pureté du *violino principale*, joignant un velouté moelleux de l'expression sonore à une agilité confondante. On a du mal à imaginer le petit archet baroque entretenir un pareil son. Et quelle phalange élégante, équilibrée, extrêmement descriptive. Ça vaut Pinnock, excepté pour l'ornementation, trop chargée avec Sparf.

Déception par contre, avec les *Concerti e Sinfonie per archi* par la Capella Savaria. Sortir des archets du Drottningholm pour les affronter nécessite un courage certain. Ça râpe, ça miaule, ça grince. Les oeuvres, pourtant, sont magnifiques: les chefs-d'oeuvre *Al Santo Sepolcro*, le RV 117/FXI, 37 (première discographique), le RV 157/FXI, 21 insurpassé par Harnoncourt. I Musici gardent la palme dans les RV 146/FXI, 41, RV 163/FXI, 5 RV 119/FXI, 20, RV 149/FXI, 40 et RV 114/FXI, 44, inédits jusqu'alors sur instruments anciens. Avec autant d'originalité dans ses programmes, la Capella Savaria égalera un jour les plus grands ... Mais il lui faut encore beaucoup de travail (1986/21).

Cherchez des orchestres qui ont le mordant de l'English Concert (1986/12), et vous n'en trouverez pas! De son clavecin précis comme un couperet, le fulgurant Trevor Pinnock exalte chez ses musiciens la corde rythmique. Tant de rebond dans la pulsation trouve dans les concertos proposés un terrain des plus propices. Aucune oeuvre nouvelle, mais un programme très équilibré et ensoleillé, avec d'excellents instrumentistes. Tempi parfaits, deux hautbois dans le 3<sup>ème</sup> mouvement du *Concerto Alla Rustica*, et un Concerto « de 1740 » RV 558/FXII, 37 utilisant le chalumeau, prôné par Michael Talbot, pour *salmoe*.

La contribution annuelle de I Musici (1986/31) tient en six concerti pour basson qui trouvent tous leur référence, après les médiocres gravures par Gábor Janota RV 473/FXII, 9 et RV 492 / FVIII, 29, l'ensemble de Goberman RV 483/FVIII, 27 ou du Zimmler Sinfonietta RV 485/FVIII, 8, les deux autres ayant déjà bénéficié de gravures convenables. Sorte de Maurice André du basson, Klaus Thunemann fait chanter l'anche avec une verve virtuose qui laisse pantois. Au-

delà de ses trilles parfaitement huilés, de ses double coups de langue infatigablement déliés et de sa colonne d'air infailliblement soutenue, comme l'écrit joliment Jean-Marie Piel, il témoigne d'une rondeur, d'une onctuosité musicale d'autant plus charmeuses qu'elles ne se déploient pas au détriment du phrasé.

Mais le véritable événement est sans doute le volume 1 de la première intégrale des concerti pour basson édités, soit 37 volumes chez Ricordi (1986/4), les deux premiers disques ne comportant que des inédits. Daniel Smith joue un *fagott allemand* (... souvent un peu sous la note, comme le souligne Nicholas Anderson), très lyrique dans les phrases longues des mouvements lents. Mais la technique avancée de beaucoup de soli lui pose beaucoup de problèmes, particulièrement dans les mouvements extrêmes des RV 499/FVIII, 12 et RV 466/FVIII, 28. Est-ce qu'un instrument du XVIII<sup>ème</sup> siècle aurait pu lui apporter une simplicité technique supplémentaire, comme on l'a récemment découvert avec Jaap Schröder dans plusieurs concerti de haute maturité pour violon? Les spécialistes du basson devraient se pencher sur le problème. L'English Chamber Orchestra est un support vigoureux dans les tutti attractifs et comme toujours formidablement variés. Un disque important.

Quittons les concerti pour la Musique de Chambre très bien servie cette année, avec un programme judicieusement choisi de sonates pour archets couvrant presque complètement toute l'activité de musicien *da Camera* de Vivaldi (1986/22). Des *Sonate a tre* du début du Settecento, *La Follia* et la RV 60/FXIII, 48, aux sonates épanouies, dites « de Manchester » RV 754/FXIII, 60 et RV 758/FXIII, 55, en passant par la pétillante RV 74/FXIII, 51. Seules manquent les Sonates à 2 violons sans basse.

Le propos du violon de Catherine Mackintosh est dans une recherche un peu égoïste de l'émotion sensuelle des mouvements lents, ou dans ce côté improvisé (RV 754), qui marque jusqu'à *la Follia*. La réalisation est irréprochable: choix de basse continue (orgue, clavecin, violoncelle, sans *violone*), respect de l'édition critique, remarquable ornementation.

Autre événement: l'intégrale des oeuvres *da Camera* à plusieurs vents sans archets (1986/13) couplés avec plusieurs sonates pour 1 bois soliste, d'où se détachent trois compositions passionnantes dans leur instrumentation et leur forme. La sonate RV Anh. 66 est indiquée sur la pochette comme « non cataloguée », ce qui est inexact.<sup>1</sup> Véritable sonate en quatre mouvements *largo-allegro-largo-allegro*, pour hautbois, flûte traversière, basson et clavecin « del Sig.<sup>e</sup> Vivaldi », elle est esthétiquement, thématiquement, et par sa construction parfait-

tement authentique, même si le manuscrit non autographe en parties séparées indique une partie de clavecin « Del Sig.<sup>re</sup> Haendel ». Celle pour 2 hautbois RV 81/FXV, 8, fraîche et pimpante, avec un excellent basson à la basse continue, semble également authentique. La RV 80/FXV, 7 pour 2 flûtes traversières est par contre indiscutablement apocryphe, de caractère pré-galant, et judicieusement jouée sans clavecin pour aérer le discours: le trio 2 flûtes + violoncelle créant une tension enthousiasmante. Aucune erreur de style, une basse continue variée et exemplaire, une recherche de timbres fort étudiée, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer. La sonate pour hautbois RV 53/FXV, 2 connaît, comme la sonate RV 86/FXV, 1, sa première gravure sur instruments anciens, et sa référence. Le Concerto RV 103/FXII, 4 soutient la comparaison avec celui de la Musica Antiqua Köln. Enfin, le commentaire érudit de Michael Schneider témoigne, ce qui est rare, d'une profonde connaissance des oeuvres jouées. Un régal.

Erato ne semblait pas croire en Scimone (1986/17) dans les pages sacrées de Vivaldi, lui préférant mystérieusement Corboz. Quel temps perdu! Il choisit intuitivement le tempo outré juste ce qu'il faut, l'inflexion, l'ornement, le contraste que nul avant lui n'avait osé faire. Les contrastes sont saisissants. Sortir du *Et in terra Pax* fervent, flamboyant, montée fascinante vers Dieu, pour tomber dans le *Laudamus te* léger et mutin du RV 588 a quelque chose d'impudique. L'extraordinaire *Domine Fili ungenite* du même RV 588, fresque magistrale scandée par les Ambrosian Singers électrisés, mais dignes, introduit un *Domine Deus* insensé, avalé sur un tempo vif (ne disons pas d'enfer!) lui-même balayé par un *Qui sedes* sensuel, avec violons, violoncelle et luth ondulant dans un legato obsédant. Cette version est la seule, en tout cas, à respecter les indications de Vivaldi, expliquées par Peter Ryom, pour restituer le *Gloria* initial du RV 588 sans introduction soliste.

Très beau disque encore avec les cantates pour contralto (1986/2). La vérité de l'interprétation de Gérard Lesne est étonnante, les manuscrits scrupuleusement respectés, le choix des basses continues parfait: voici enfin des interprètes qui ont pensé à donner ces cantates de la période mantouanne (1718 environ) avec théorbe, violoncelle, clavecin et surtout basson à la basse continue, pour colorer et alléger la pulsation rythmique. Et quelle intuition savoureuse de réduire l'orchestre à un instrument par partie, en soulignant la fonction ornementale du premier violon qui brode et ornemente juste ce qu'il faut. La puissance d'évocation du mot est charnelle, dans la gorge de Lesne. Et surtout, il comprend Vivaldi et sa pulsation, et partage avec les instruments du Seminario Musicale une parfaite complicité.

Mais l'événement de l'année pour le vivaldien restera évidemment le 7<sup>ème</sup> opéra exhumé au disque, *L'Incoronazione di Dario* RV 719 (1986/20), transmise sur instruments anciens pour la première fois pour un « *Dramma per Musica* » de Vivaldi, et presque sans coupures.<sup>2</sup> Oeuvre de la période créatrice primitive, on y découvre une palette instrumentale riche incluant hautbois, flûtes à bec, basson, cors, trompettes et *viola all'inglese*, soutenant un discours vocal encore un peu malhabile en regard des arie épanouies de *L'Olimpiade*, *Orlando* ou *Farnace*. *L'Incoronazione di Dario* n'est probablement pas un des plus beaux opéras de Vivaldi, malgré l'accueil chaleureux des « baroqueux » émoustillés par les restitutions dites authentiques. La distribution est cependant curieuse: faire chanter Statira, Argène ou Flora par des haute-contre ne se justifie pas. Vivaldi avait choisi des femmes, et même la merveilleuse Fabri pour Argene. Qu'Oronte soit chanté par une femme pour faire oublier le castrat soprano original est par contre une solution logique. Mais comment épiloguer de manière péremptoire, alors que Vivaldi faisait chanter Arpago par un soprano féminin ... solution bien entendu adoptée ici, pour respecter la tessiture. Le choix des voix est donc un véritable sac de noeuds. On découvre de beaux phrasés et des articulations splendides chez Elwes (Dario), et une forte caractérisation des rôles chez Ledroit (Argene), dont le timbre, souligne Nicholas Anderson, rappelle un peu celui de Bowman, et chez Dominique Visse (Flora). L'identification de la voix d'Agnès Mellon en Oronte est par contre difficilement crédible (*Lasciami in pace*, acte 1), alors qu'Isabelle Poulenard souffre d'une intonation incertaine et d'une certaine difficulté à typer les rôles d'Arpago et d'Alinda. Pour Statira, Gérard Lesne est peu à l'aise dans sa tessiture. Michel Verschaeve est, lui, remarquable dans *Non Lusinghi il cor amante* avec basson obligé. L'orchestre de Bezzina reste très honorable. Signalons enfin l'*obbligato* de *viola all'inglese* (*L'adorar beltà che piace*) joué à la viole de gambe.

<sup>1</sup> Dans une lettre du 30.11.86, Peter Ryom nous précise que le manuscrit de la sonate RV Anh. 66, non autographe et en parties séparées, se trouve sous la cote FÜ 3640a à la bibliothèque du château de Fürstenberg Herdringen. La page de titre comporte le texte suivant:

SONATA / a 4 / 1 Oboe / 1 Traversa / Basson / et / Cembalo / del Sig.<sup>e</sup> Vivaldi (sic). Les 4 parties sont intitulées respectivement: Flauto traversie o hautbois, violino Secondo o / Hautbois, violoncello o / Basson Concertino, / Cembalo / Del Sig.<sup>re</sup> Haendel.

<sup>2</sup> Sont supprimés: II. 3 (Argene), II. 10 (Statira), II. 20, air de remplacement (Dario), III, 5 (Argene), III. 6 (Alinda).

## INDICE

<i>I 40 anni dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi</i>	5
<i>The Istituto Italiano Antonio Vivaldi: a 40th anniversary tribute</i>	6
Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks and More Vivaldi</i>	7
<i>Nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia</i>	12
Luigi Cataldi, <i>Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova</i>	13
<i>Vivaldi at Mantua: new documentation</i>	23
Gastone Vio, <i>Ancora due residenze vivaldiane a Venezia</i>	24
<i>Two new Vivaldi residences in Venice</i>	30
Michael Talbot, <i>Vivaldi and the Empire</i>	31
<i>Vivaldi e l'Impero</i>	51
Luigi Cataldi, <i>La rappresentazione mantovana del « Tito Manlio » di Antonio Vivaldi</i>	52
<i>Vivaldi's « Tito Manlio » (Mantua, 1719)</i>	89
Paul Everett, <i>Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts</i>	90
<i>Verso una cronologia dei manoscritti di Vivaldi</i>	107
Discographie Vivaldi n° 8 - 1986 (R.C. Travers)	109