

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**



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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**9**

**1988**

**RICORDI**

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

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

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**9**

**1988**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

BOLLETTINO ANNUALE  
DELLE  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI  
VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

© 1988 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 (Italia)

ISSN: 0393-2915

RICORDI

**Fondazione Giorgio Cini**  
**ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI**

*Consiglio direttivo:* ANTONIO FANNA (Direttore dell'Istituto), 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 MORELLI, REINHARD STROHM, THOMAS WALKER.

*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.

Olanda: KEES VLAARDINGERBROEK, Rösener Manzstraat 37c, 3026 TH Rotterdam.

Repubblica Democratica Tedesca: KARL HELLER, Rigaer Strasse 13/131, 2520 Rostock 22.

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.



## The Pietà Partbooks – Continued

*Faun Stacy Tanenbaum*

In the course of studying further manuscript partbooks from the Ospedale della Pietà preserved in the Fondo Esposti at the Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello”, Venice, I have turned up nine more parts attributed to Vivaldi.<sup>1</sup> Six belong to newly discovered Vivaldi concertos previously discussed in this journal, one is for an already known violin concerto, and two may prove to belong to still another totally unknown violin concerto.<sup>2</sup> I will discuss each find in turn and then conclude the article with some general remarks on the partbook collection and its implications for Vivaldi research.

B. 65 n. 192 is a partbook designated for “violino primo”, with the title *Libro dal Dixit 3 del Signor M.<sup>ro</sup> Bernasconi* on its cover. Its sixteen compositions include twelve sacred vocal works by Bernasconi, two concertos by Runcher, one concerto by Lorenzo Morini detto il Reggiano, and the A major *Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiara* by Vivaldi.<sup>3</sup> Another ‘Bernasconi’ violin partbook, B. 61 n. 175, corresponds closely to B. 65 n. 192. It contains thirteen sacred vocal works (eleven of which match those in B. 65 n. 192), one of the Runcher concertos, and the same part for the A major violin concerto by Vivaldi. However, at some point, the bifolio which includes the beginning of the Vivaldi concerto fell out of the book, and was mistakenly taped in at the seam in the middle of Runcher’s concerto, making the book partly non-functional and in the process concealing the Vivaldi work.<sup>4</sup>

The partbooks show the same revisions, which include deleted measures and indications for cuts in the music, as well as a cue for the cadenza. Lacking an autograph source for this work, we cannot be sure which emendations, if any, are Vivaldi’s. However, it seems that these two partbooks were in use in the same period. They not only have in common these corrections and so many other works, but they also name the same group of players: Signore Fiorenza, Anna Maria and Samaritana. One of the Runcher concertos is dedicated to Teresa.

When the viola part from B. 59 n. 164 is added, certain orchestral characteristics become evident, such as the unison opening with an octave leap for its initial gesture.

*Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiara*

B. 65 n. 192  
(ff. 47v-51v)  
B. 61 n. 175  
(ff. 72r, see fn. 4)  
B. 59 n. 164  
(ff. 72r-75v)

D.V.

D:S:D:A:V:

D:S:D:A:V:

**Allegro non molto**  
Violino

Viola

(210 bars)

The image shows a musical score for Violino and Viola. The top staff is labeled 'Violino' and the bottom staff is labeled 'Viola'. The tempo is 'Allegro non molto'. The score consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The first few bars show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with '(210 bars)'.

(II) Andante molto e sempre piano, C  
(35 bars)

(III) Allegro, 3/4 (186 bars)

B. 90 n. 528, from the period of Gaetano Latilla, *maestro di coro* at the Pietà from 1753-66, is titled *Libro deli confitebor primo ed secondo dell'atilla [sic] e del Laudate 3*. With nineteen works, it contains sacred vocal compositions of Latilla, Martinelli's *Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Anna Maria Filippi*, *Concerto pieno con Corni e Traversieri*, *Concerto de violoncelo per Tonina Piccola*, and *Sinfonia con Stromenti*, as well as two violin concertos by Vivaldi. The first, a *Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiara*, is the Violin 2 part for the D major violin concerto RV 222. In the partbook, it is labelled "No.28", which may reflect a numbering of concertos in the exemplar from which it was copied. The part represents a new version of this concerto, since its text is not completely concordant with that of the autograph source in Turin.<sup>5</sup>

B. 90 n. 528  
(ff. 19r-21v)

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

**Allegro**  
Violino 2

(94 bars)

The image shows a musical score for Violino 2. The tempo is 'Allegro'. The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The first few bars show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with '(94 bars)'.

(II) Andante, 3/4 (64 bars)

(III) Allegro, C (84 bars)

The second Vivaldi concerto in this partbook is another *Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiara*, this time in F major, and, in addition, an unknown work.<sup>6</sup> One further source for this F major concerto appears in B. 91 n. 533. Also a 'Latilla' second violin book, this contains eighteen other works (ten of which correspond to ones in B. 90 n. 528), divided between sacred music by the *maestro di coro* and concertos by Martinelli.<sup>7</sup> This work in B. 90 n. 528 may have been copied from B. 91 n. 533. The two parts have the same layout of bars and the same musical corrections and cuts: the only exception is that the part in B. 91 n. 533 has three bars crossed out which do not occur at all in B. 90 n. 528. In addition, B. 90 n. 528 has no indication of the presence of a Grave movement.

*Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiara*

B. 90 n. 528

D:V:

(ff. 49v-52r)

B. 91 n. 533

D:V:

(ff. 31v-34r)



(II) Grave, tacet

(III) Allegro, 2/4 (157 bars)

Three violin parts and a viola part for a B flat violin concerto (a variant of RV 372) which I have previously discussed are preserved in this collection.<sup>8</sup> The first, B. 92 n. 534, is a violin partbook with *Magnificat 8 B* on its cover, the letter "B" standing for its principal composer, Andrea Bernasconi. Its eighteen works include motets, Marian antiphons, psalms, the *Messa seconda* and two Magnificats by Bernasconi, and in addition a *Concerto per Sig.<sup>ra</sup> Chiaretta* by Morini, a *sinfonia* by Martinelli, and the second violin part for the Vivaldi concerto.<sup>9</sup> Another 'Bernasconi' violin book, B. 93 n. 539, *Libro del Confitebor Pieno del Bernasconi*, contains a similar sacred vocal repertory, four Morini concertos dedicated to Chiara (2), Chiaretta, and Anna Maria, two Martinelli *sinfonias*, a *Concerto a 4 Corni obbligati* by Alessio Raseti, and the Vivaldi work.<sup>10</sup> Both books give the date 1750 for Bernasconi's *Ecce nunc primo*.<sup>11</sup>

However, the part in B. 93 n. 539 proves to be a hybrid, which at times follows the second violin part, but then continues as a first violin part. Both books show signs that the respective part was copied from a score rather than from another part. B. 92 n. 534 is in the neater hand. In the Allegro movement, it is clear in bars 1-3 that this copyist inadvertently began with the Violin 1 part, but then scraped off the ink to substitute the correct Violin 2 opening. The copyist of the part in B. 93 n. 539 had a much less professional hand and needed to make many changes. In several sections the ink has been scraped off for correction; often, bars were duplicated in error, with the repeated bar then crossed out. In the Andante, the chaconne pattern was copied out ten times instead of eight, and then marked with a cut to amend the number of bars.

The first violin part of this work is also extant in B. 116 n. 667, a volume labelled *Pange Lingua Del Bernasconi e Credo Secondo Del Detto*.<sup>12</sup> In addition to the present B flat concerto this book contains Bernasconi's *Messa 2.<sup>o</sup>* and several psalms, a *Concerto per Anna Maria* by Tartini, sinfonias by Giovanni Runcher, Domenico Paradies and N:H: Zuane Corner, and an anonymous *Concerto con Corni da caccia*.<sup>13</sup>

The viola part in B. 58 n. 157 (discussed in my previous article) is marked "tacet" in the middle movement. However, in the violin parts a 3/4 Andante chaconne in B flat appears, a completely different slow movement than the G minor Largo in common meter familiar from RV 372. This reflects the tradition of substitute slow movements and may help future research to clarify which is the earlier version of this concerto.

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

- B. 118 n. 667  
(ff. 65r-68r)
- B. 92 n. 534  
(ff. 35v-38v)
- B. 93 n. 539  
(ff. 20v-24r)

**Allegro molto e spiritoso**  
Violini 1 e 2



(103 bars)

**Andante**  
Violini 1 e 2



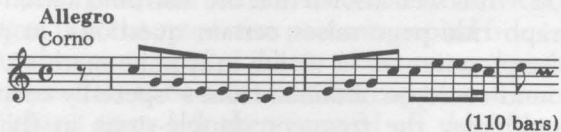
(57 bars)

(III) Allegro non molto, 2/4 (123 bars)

The last work to be discussed here is the C major concerto RV 558.<sup>14</sup> It is well known that the instrumentation given on Vivaldi's autograph title page raises certain questions, in particular regarding the interpretation of "2 violini in tromba marina".<sup>15</sup> A tromba marina-like sound could be obtained from a 'specially adapted' pair of violins who could play the frequent double-stops in thirds, fourths, fifths and octaves, as written.<sup>16</sup> B. 107 n. 618 offers another 'solution'.

On the cover of this smaller, oblong book is written, "Adi 24 Marzo. Coro del oratorio decimo – del Sig:<sup>r</sup> Maestro Don Bonaventura Furlanetto. Corno primo".<sup>17</sup> It contains the horn part to an interesting selection of works, and employs treble, alto, and bass clefs. It was most probably in use during the tenure of Gaetano Latilla, since it includes twenty-two of his sacred vocal works.<sup>18</sup> In addition, there are four concertos for *salterio* (psaltery) and two sonatas by Padre [Fulgenzio] Perotti, two sinfonias and a concerto by Padre [Giuseppe] Scatena, a sinfonia and a pastoral by Melchior de Vincenti, a concerto by Francesco Negri, two sinfonias by Runcher and two by Martinelli, Bernasconi's *Miserere* 2:<sup>o</sup>, Furlanetto's *Oratorio Deccimo* 8 (dated 1780), and the Vivaldi *Concerto con diversi stromenti* (RV 558). Since Vivaldi did not write a horn part for this concerto (first performed in 1740), and since the Pietà did not purchase its first horns until 1747,<sup>19</sup> the following deductions may be made: first, that Vivaldi works remained in the Pietà's repertoire for some while after his death; second, that subsequent composers chose to 'arrange' certain pieces from earlier periods to suit the changing manner of orchestration in the second half of the century.

The present horn part, possibly concocted by Latilla, most closely resembles Violino 1 in tromba marina. It plays in all the tutti sections, is written a third higher than the original "violino in tromba marina" in some passages, and is featured in selected solo episodes. There are some differences in harmony and in cadential patterns. The number of bars corresponds to that of the basso part in B. 54 n. 129, which I have already shown to be a version slightly different from the one found in Dresden.<sup>20</sup> However, B. 54 n. 129 is a 'Bernasconi' book for basso. Unless a 'Bernasconi' horn book has been lost, one may surmise that it was Latilla who arranged this concerto, taking as his basis the version performed during Bernasconi's tenure.



(II) Andante, tacet

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

Wax drippings and hand-stitched repairs to well-turned pages filled with the handwriting of many *figlie di coro* recall a vivid chapter of life at the Pietà. From these books, one can also attempt to study Vivaldi's personal interaction with the copyists and the process of copying at the *Ospedale*.

The copying tasks were assigned to specified *figlie* by a *maestra*, who assisted the various *maestri* in this way as part of her many duties. As I have shown, details in the partbooks may answer the question of which form of exemplar – a score or another part – was used for the copying. But we cannot too readily assume that Vivaldi's own autographs, rather than later or contemporary Pietà copies, were the exemplar for the copies that exist today. It is often difficult to determine at which point certain revisions were made: whether they were added during preparation or in rehearsal, and whether they reflect the composer's intention, or that of a subsequent *maestro*.

In the concertos, layers of correction fall into two basic categories: first, bars that are simply crossed out with large Xs; second, bars which have had the ink scraped off, and have been written over (depending on the degree of error, there are some overlapping situations). A third category concerns revisions, and cuts, in the music. Cuts are consistently marked by corresponding pairs of # # signs, used in particular to shorten the repetition of a ritornello, especially at the close. Bars or patterns which were copied once instead of twice are amended by the use of an §:§: (*replica*) indication. Again, some of these markings were added during the copying process, and others apparently in rehearsal. But they do not present definitive evidence of Vivaldi's intervention.

The trend in Vivaldi's later concertos towards longer solo episodes and shorter ritornello statements is supported by a comparison of the Pietà partbooks with other Vivaldi sources. The partbooks themselves bear witness towards a drive for economy of material, a tendency to

condense the concerto form, in the revisions made here. If these are indeed the alterations of a composer other than Vivaldi, they show a continuing modification of form to adapt to the changing concerto style according to the taste of a later composer.

Further, the discovery of Vivaldi's concertos in the later repertoire from the Pietà shows that his music remained popular long after his death. The Pietà partbooks preserve evidence of the transmission of selected Vivaldi works within the *Ospedale*, where the concerto genre continued to hold an important place in the mid-century repertoire, and Vivaldi's contribution to it was sustained by the esteem of the later *maestri* who selected his concertos for performances at the Pietà.<sup>21</sup>

<sup>1</sup> This report is a sequel to my article *The Pietà Partbooks and More Vivaldi*, "Informazioni e studi Vivaldiani", 8, 1987, pp. 7-12. See also MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio Benedetto Marcello*, *ibid.*, 3, 1982, pp. 3-11.

<sup>2</sup> All sources have been checked against PETER RYOM, *Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi*, Engstrøm & Sødning, Copenhagen, 1986.

<sup>3</sup> See *The Pietà Partbooks*, *cit.*, p. 8. This concerto is not listed in the Ryom *Répertoire*.

<sup>4</sup> The present order is the following:  
Bernasconi *Nisi Dominus* 2, ff. 56r-59v inc.  
Vivaldi *Concerto in A major*, ff. 60r-62v m.91 to end

...  
Runcher *Concerto con diversi stromenti*, ff. 69r-70v inc.  
Bernasconi *Nisi Dominus* 2, ff. 71r-72r continued to end (*Gloria* and *Sicut erat*)  
Vivaldi *Concerto in A major*, f. 72v m.1-90  
Runcher *Concerto con diversi stromenti*, f. 73r conclus.

However, if one restores the present ff.71r-72v to their original position directly after f.59v, the music for the three pieces proceeds properly.

<sup>5</sup> In addition to some variations in harmony, the copy in Venice features fewer solo episodes when compared with the autograph in Turin. In the Andante, the key change is not indicated, and the close is simpler, with four bars of V-I harmony instead of a final reiteration of the eight-bar chaconne. In the Allegro, the Venice source does not repeat the opening four-bar ritornello; later on, the Turin source shows more motivic development within the ritornellos than the Venice source. (Turin: I, 103 bars; II, 83 bars; III, 99 bars).

<sup>6</sup> It does not appear in the Ryom *Répertoire*.

<sup>7</sup> B. 90 n. 528 mentions the performers Mariana, Maria Giustina and Maria Magi. B. 91 n. 533 belonged to Signora Bernardina, and in several places bears her pencilled initial "B".

<sup>8</sup> See *The Pietà Partbooks*, *cit.*, p. 8. This concerto could perhaps be identified as RV 372a.

<sup>9</sup> Bernasconi's motets and antiphons are here dedicated to Signora Gregoria, Anna Maria and Leonilda.

<sup>10</sup> The motets and antiphons in B. 93 n. 539 are for Anna Maria, Fortunata, Gregoria, Maria Antonia, Leonilda and Betta. At one time, this book belonged to Signora Bastiana, or Bastianella.

<sup>11</sup> The inside cover of B. 93 n. 539 features the following list, which may represent a set of music given for a particular performance:

*Moteto per Giulia cantora – Cesare*

*Nunc dimittis primo del Bernasconi*

*Ece del Sig.<sup>ro</sup> M. Bernasconi*

*Gloria in excelsis pieno del Bernasconi*

<sup>12</sup> The violin partbooks are generally in upright format with cardboard cover, rawhide bind, and standard paper with the watermark of three crescents in a horizontal row. Some of the later Bernasconi books, and some of the Latilla books, preserve this type of decorative label pasted to the cardboard cover, together with a green floral spine covering. This book also shows the papermaker's mark E G A on the endpapers.

<sup>13</sup> The performers named here include Signora Samaritana and, added in crayon, Aña Maria, M:B: and Fiore[nza].

<sup>14</sup> See *The Pietà Partbooks*, *cit.*, p. 7.

<sup>15</sup> Vivaldi's title-page lists: *Concerto con 2 flauti, 2 tiorbe, 2 mandolini, 2 salmò, 2 violini in tromba marina et un violoncello*.

<sup>16</sup> An inventory of the Pietà's instruments drawn up in 1790 (I-Vas, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 906, Cartella n.2) lists "Detti [violini] servono per trombe marine simili [con archi usati]... n.2". See G. Vio, *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle "figlie di coro"*, in *Vivaldi veneziano europeo*, ed. F. Degrada, Olschki, Florence, 1980, pp.101-122=109-110n.

<sup>17</sup> In the Esposti collection, the partbooks for flauti and corni are in a smaller, oblong format than the other instrumental books. B. 107 n. 618 also has a more elaborate watermark, not typical of the collection. There are sixteen horn partbooks extant here, mostly dating from the last quarter of the century, and primarily for Furlanetto's works plus sinfonias by various composers.

<sup>18</sup> The Latilla motets name Signore Cornelia, Elena, Josepha and Imperia. A Perotti psaltery concerto is dedicated to Josepha.

<sup>19</sup> I-Vas, *Ospedali e luoghi pii*, Busta 1009, 7 December 1747.

<sup>20</sup> Dresden, Sächsische Landesbibliothek: Mus. 2389-0-4.

<sup>21</sup> Special thanks to the library staff of the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", the Gladys Krieble Delmas Foundation and Michael Talbot.

## Ancora nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (Sommario)

L'autrice segnala in questo secondo articolo (il primo è apparso nel precedente numero di «Informazioni e studi vivaldiani», 1987) nuovi ritrovamenti di musiche di 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, ciascuno dei quali raccoglie le parti di un singolo strumento (violino, viola, basso, ecc.).

Si tratta di nove parti separate: otto parti di violino (primo e secondo), due delle quali – contenute in B. 90 n. 528 e in B. 91 n. 533 – riguardano un concerto sinora sconosciuto, e una parte di corno, simile – ma non eguale – alla parte di violino primo «in tromba marina» del concerto RV 558.

La presenza della parte di corno per un concerto che originariamente non prevedeva tale strumento, induce l'autrice ad ipotizzare che il concerto sia stato «arrangiato» dopo la morte di Vivaldi (con l'introduzione appunto di una parte per corno) al fine di conservare il concerto stesso nel repertorio della Pietà, tenuto conto dei differenti modi di orchestrazione in uso nella seconda metà del secolo.

I manoscritti oggetto di questo studio dimostrano come, anche dopo la morte del compositore, la musica di Vivaldi continuasse ad essere richiesta e quindi ad essere eseguita.

## “Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part One)\*

Reinhard Strohm

The *dramma per musica* of the late seventeenth and early eighteenth centuries, which to a large part of the educated Italian public represented the only relevant form of literary theatre, has an ambiguous status in modern research. As might be expected, the two main ingredients of the genre – poetry and music – have been investigated quite separately by literary historians on the one hand, and by music historians on the other, and theatre historians have also added their important contribution to aspects of scenography and institutional history of “Baroque opera”. The problem is not so much that the diverse specialists have concentrated on segments of the phenomenon only, projecting the divisions of modern university disciplines onto the product of a humanistic culture which did not yet separate the arts in this way: that is a problem with which we have to cope in humanistic studies everywhere, and which interdisciplinary cooperation will help solve. Rather, one must ask whether historians of either literature or music have actually told the full story of the *dramma per musica* even within their own respective fields. When browsing through the older literature, in any case, one frequently gets the impression that the literary historians have not done their best with regard to the *dramma* because they assumed it to be rather a musical subject, and that music historians have at least sometimes failed to explain the music while commenting on the presumed incoherence of the texts. It is not necessary to conjure up the image of opera as the “impossible” artistic hybrid to state that the *dramma per musica* between Cavalli and Gluck has been the victim of avoidable misunderstandings and undeserved criticism. The failure is not only one of not recognising artistic merit where it exists (although there *is* good poetry before and outside Metastasio) but also one of misjudging the theatrical and dramatic feasibility of the genre as a whole.

The most significant attempt to assess that feasibility, and one that is not hampered by narrow specialism, ended up in characterising Italian opera around 1675-1725 as “Opera without Drama”.<sup>1</sup> The dissertation by Robert S. Freeman of 1967 (which did not originally carry this prejudicial title) has deservedly been reprinted in 1981, and now acts as a useful challenge to opera historians who have not essentially advanced beyond Freeman’s verdict in the past two decades. Why should they have done so, indeed, when – according to Freeman – the

verdict was shared by the contemporaries themselves: "While *opera seria* seems ridiculously stilted and stereotyped to many twentieth-century critics, we should remember that there were many to whom it seemed patently absurd during the 1720s and 1730s".<sup>2</sup> One may quibble over the respective bias or even competence of some critics of that time, just as one might question how much the modern critics know the genre from live experience (an opportunity hardly offered to many people by 1967). It is more important to suggest that a) the genre developed, in permanent struggle with its critics, into the *legitimate form of drama* which opera is for us today, and that b) the *spoken* theatre of that age has not really escaped similar criticisms in the nineteenth and twentieth centuries. It is not just the *dramma per musica*, it is baroque theatre as a whole which deserves a new, sympathetic understanding on the basis of its own preconditions and goals.

The theoretical preconditions of European drama around 1700, and the special role of the "reform movement" in Italy at that time (connected by some with the Accademia dell'Arcadia), have in fact been scrutinised also by music historians, starting with Freeman himself. Recent contributions by Piero Weiss have opened our eyes to theoretical concepts which were held relevant for all literary theatre including opera, and to the fact that the spoken theatre, especially French "classical" tragedy of the seventeenth century, had a formative influence on *opera seria*.<sup>3</sup> This may well be the key not only to the theoretical understanding which authors of *drammi per musica* had of their own tasks, but also to their practical decisions. The main question is: what kind of theatre, or in fact drama, is actually intended when Italian librettists and composers turn French tragedies into Italian operas? From that question follow others – whether it has been done successfully in individual cases, whether it had a beneficial or detrimental effect on opera in general, and so on. Our investigations will be articulated in a series of "case studies" to be published in the next few numbers of this journal; it is hoped that new light can also be shed on operatic music of the time, including that of Antonio Vivaldi.

### **Apostolo Zeno's "Teuzzone": the compilation of a *dramma per musica***

*Il Teuzzone* was given for the first time at the Regio Ducal Teatro of Milan in the carnival season of 1706, under the *impresa* of the brothers Antonio and Federico Piantanida. Zeno wrote the libretto most probably on commission and for money, although he dedicated it

to the governor of Milan, the Prince of Vaudemont, as written "per supremo comando di V.A.S." – which in similar cases can also imply a more personal service to the dedicatee. We know, however, from Zeno's letter to Federico Piantanida of March 1707 that after that season he and Pietro Pariati were anxiously awaiting their payment for several librettos, both revised and new, which they had written on commission for the same theatre.<sup>4</sup> *Il Teuzzone* of 1706 (Zeno signed and dated the dedication in Venice, 6 January 1706) was surely such a commission as well.<sup>5</sup> Zeno had not worked for Milan before; most of the singers (not named in the libretto) were probably unknown to him, as were the local composers Paolo Magni (who set the first act) and Clemente Monari (who set the second and third). *Il Teuzzone* thus qualifies for one of those *drammi* which, according to Freeman, paid little attention to the exigencies of the music. It was also a "mercenary" job, one of those which the author passes over in silence in his intense literary correspondence with men like Ludovico Antonio Muratori and Gian Gioseffo Orsi in these same years.

Nevertheless, the *dramma per musica* must have been written with some kind of literary or even theatrical ambition. It is the very first opera libretto (known to me) with a *Chinese* subject, and even endeavours to bring certain Chinese customs and rituals on the stage. Its plot and characters are drawn from two very famous French tragedies: Jean Racine's *Bajazet*<sup>6</sup> of 1672 and Thomas Corneille's *Le Comte d'Essex*<sup>7</sup> of 1678. A. De Carli,<sup>8</sup> who noticed the strong similarities of *Il Teuzzone* with *Bajazet*, also points to analogous motives found in Thomas Corneille's *Le festin de pierre* and Racine's *Phèdre* while overlooking the link with *Le Comte d'Essex*. These were all successful plays, appearing on the stage not only in France but also in Italy, where at least *Le Comte d'Essex* was also printed in an Italian prose translation by 1706 (Bologna, 1701).<sup>9</sup> A closer look at Zeno's libretto may show that he did not draw such influences together to demonstrate his literary erudition and impress the private reader – no merit exists in borrowing from well-known plays – but that he aimed at theatrical effect. To this end, he employed the dramatic ideas of others as well as his own.

To "borrow" dramatic ideas – subjects, characters, scenic prototypes etc. – was of course a very common practice of the time, more akin to the histrionic sphere of the *commedia dell'arte* than to erudite literature. The Essex-drama was, in fact, known in Italy also as a *scenario* for comedians.<sup>10</sup> Its subject is special in that it is taken from recent history: the execution of the Earl of Essex by command of Queen Elizabeth in 1601. Popular legend or dramatic invention added

a jealousy motive on Elizabeth's part; this is found already in a tragedy on the subject by La Calprenède (1638). Claude Boyer treated the subject again in 1672. In the version of Thomas Corneille, which in turn may have influenced John Banks' tragedy *The Unhappy Favourite* of 1681, Essex is the lover of Henriette, Duchess of Irton (a fictitious name), lady-in-waiting to the Queen. In order to save him from the effects of the Queen's jealousy once their mutual love is detected, Henriette gives up her lover and marries the Duke of Irton. Essex, a famous war-hero with popular support (this is also literary invention), besieges the Royal Palace to prevent the wedding ceremony, but is caught under suspicion of high treason. It is at this point that the drama actually begins – the antecedents are narrated – and it unfolds in a long series of tormenting dialogues about the Earl's fate, centering on the changes of mind of the desperate Queen and the stubborn heroism of the protagonist who refuses to ask for mercy. Henriette plays a helpless role in trying to reconcile Elizabeth and Essex; she is even forced to confess to the Queen her former relationship with the Earl, whereupon Elizabeth first breaks out in fury, then forgives (the central scene, III, 4). Although she changes her mind again, it is through the work of the Earl's enemies Cecily and Coban (the latter is not on stage) that he is finally led to his death while his friends are still interceding with the vacillating Queen. As Johannes Thomas observed,<sup>11</sup> this tragedy earned its popular success as well as professional criticism by placing all the leading characters in a lamentable position without escape: the effort to cause "attendrissement" overrides the quest for "horreur", as the outcome is relatively certain. There is no catastrophe as required by Aristotelian theory since the hero is unhappy from beginning to end – but the faint hopes of his friends and the audience for a last-minute change of fortune are kept alive over five acts.

Now it seems certain that aspects of the subject matter and of some of the characters occur already in Racine's *Bajazet* given in Paris six years before. Roxane, Bajazet and Atalide correspond rather closely to Elizabeth, Essex and Henriette, although precisely in the matter of "character" there are also striking differences. The same will later be observed in *Il Teuzzone*. Also the plot-lines of all three plays are related in some ways, in others not; only very few scenes can be said to "correspond" (in words or actions) when the plot-lines of two or all three plays are aligned with each other.

The inescapable problem of deciding what are *significant* connections between individual plays, and what are merely the results of a common tradition, has probably deterred many scholars from such comparative studies. Those who have dared affirm "borrowings" from

older dramas, for example in Metastasio, have been criticised for overstating their case.<sup>12</sup> But comparisons are necessary, at least useful, if one wants to understand what the author – Zeno, in our case – has actually done. The best method to identify significant connections is to compare *like with like* as much as possible, and I suggest this can be done on the basis of contemporary dramatic theory. The various categories or “ingredients” from which a tragedy is made up, called by Pierre Corneille the “parties intégrantes”, should be examined separately. They are, according to Corneille and the Aristotelian tradition, in descending order of importance (from left to right):<sup>13</sup>

sujet	moeurs	sentiments	diction	musique	décoration
subject	ethos	pathos	diction	music	stage-sets
	character	affections	poetry		

Although some scholars tend to identify “subject” with “plot”, this is not exactly what Aristotle or indeed Corneille meant: for them, the “actions” or “événements” are a matter of course and not structurally fundamental to the play. We shall follow this suggestion and examine “plot” only insofar as it results from, or helps explain, the more basic categories. Also, we shall concentrate at first on the categories of subject, character and affections, because they alone can already show how Zeno relates to the tradition. The other three categories, with which the function of the music in opera is under scrutiny, will occupy us in another article.

*Bajazet* and *Le Comte d'Essex* are quite analogous with regard to subject or “azione principale” as Metastasio called it. *Bajazet* meets his death because of the jealous passion of Roxane, *Essex* because of that of Elizabeth. At first glance, the same seems to apply to *Teuzzone* and *Zidiana*, except that an added reversal of fortune (catastrophe) saves life and throne to *Teuzzone* and leads to the *lieto fine*. (The French tragedies actually lack a catastrophe, at least in the strict sense that no reversal of fortune takes place). The question arises whether Zeno’s happy ending is only an action or event “stuck on” to the plot of a tragedy, or determined by subject, character or affections and thus anchored within the dramatic structure. The latter is the case, as will be shown from the characters of *Zidiana* and *Teuzzone*; the librettist has differentiated them from their models in *Racine* and *Thomas Corneille* in order to arrive at a satisfactory happy ending. By doing so, he complied with the theoretical precept of tragedy, however, which refuses the *deus ex machina* and similar expedients such as the sudden conversion of the villain, requiring the reversal to be dramatically “necessary”

and therefore probable (*nécessaire; vraisemblable*). Zeno's "azione principale" is not the same as in the other two plays: rather it is "the victory of Teuzzone's constancy over the jealous passions and death-threats of Zidiana".

Another question is the role of the *setting*, different in all three plays. One is inclined to rank the Turkish, English or Chinese settings of these plays with the category of "décoration", implying that they have very little influence on the plot and none on the subject or characters. *Le Comte d'Essex* is indeed a drama which could take place in any monarchic realm, whether recent, ancient or invented. (Antonio Salvi, when turning this tragedy into his opera libretto *Amore e maestà* in 1715, transferred the setting to ancient Persia).<sup>14</sup> With this neutrality of setting contrasts Racine's drama, where the mysterious, oppressive atmosphere of the Turkish serail greatly enhances the tragic effect. But also this play is based on allegedly true events of recent history. Racine says in the preface: "Quoique le sujet de cette tragédie ne soit encore dans aucune histoire imprimée, il est pourtant très véritable. C'est une aventure arrivée dans le sérail, il n'y a pas plus de trente ans".<sup>15</sup> Thus, the subject is almost sensational, and exotic enough for not being easily falsified. Nevertheless, Racine was subsequently criticised for having misrepresented Turkish customs – which confirms the impression that he exploited the exotic setting for purposes of character and plot according to his own imagination. *Bajazet*, despite its bold claim for historical verity, is far more "vraisemblable" than "vrai". Zeno must have known about these contradictions when he decided to remove the play to the farthest end of the world, so that his plot was sheltered from any criticism whether in the name of truth or of "il verosimile". But he imitated Racine's sensationalism in reporting unheard-of events from exotic lands, endeavoured to add a touch of mystery and introduced supposedly authentic Chinese customs. He explains them at length in his *argomento*, referring to a historical source.<sup>16</sup> (This strongly suggests that he had heard of the criticism of *Bajazet*). One of these customs is that the Chinese emperors were not automatically succeeded by their oldest surviving heirs. This necessitates a written will of the former emperor Troncone in favour of Teuzzone, his son. Troncone's widow Zidiana, with the help of her suitors Cino and Sivenio, forges the will in her own favour. The *lieto fine* is almost guaranteed when Cino changes his mind and reveals the forgery and the true will. In such an intricate way is a supposed Chinese custom used for plot construction, even affecting the subject itself. Another custom described in the *argomento* is the festival of the "White Mare" on May Day. During this festival – a magnificent scene – the supporters of Teuzzone hide themselves within

the wooden structure of the horse (like the Greeks at Troy) to take Zidiana and her soldiers by surprise. This motive concerns plot and stage decoration only and is not even necessary for the outcome, as the true will is also revealed to the people. Zeno needed it for two reasons: first, indeed, as one of the two purely scenic effects with Chinese flavour (the other is a grand funeral for Troncone in the first act) and, second, to make the outcome result not from the change of mind of a villain alone – because precisely that was deemed a possible “inverosimile”.

Unlike Racine, however, Zeno does not combine exoticism with *character*. None of his figures have traits like the cruelty of Roxane or the mysterious *grandeur* of Acomat. The character, or ethos, of the three leading figures is as sharply and simply defined as in *Le Comte d'Essex*. Nevertheless, our proposed distinction between pathos and ethos may clarify how Zeno again combined elements of his two models. From the point of view of the passions, the leading figures in the love-triangle experience much the same things – although Atalide is the only one of the young lovers who experiences also jealousy. Her counterpart Zelinda is the least tragic character and attracts almost no pity as does the impulsive Atalide or the utterly helpless Henriette. This is mainly because she displays other means than self-sacrifice to help herself and her lover – political prudence, for example. Her ethos of love beyond death is toned down to give more prominence to that of Teuzzone: glory above love and love above life. Why is Teuzzone almost a blueprint of the stubborn heroism of Essex, while Zelinda is far less admirable or lamentable than Henriette? The answer is, probably, again the *lieto fine*, which requires at least one positive character with some survival skills to be believable. Conversely, Zidiana must be both villainous (as is Roxane) and inefficient (as is Elizabeth). This was Zeno's most difficult task. He solved it by emphasizing the illegitimacy of the woman in power (the forged will), which is Zidiana's own doing, whereas the power given to Roxane is that of a Sultan's “rightful” *favourite*. Both women have the ethos of the usurper (neither is nobly-born) and do not suffer from conflicts between their passions and their glory as does Elizabeth (her ethos is glory). But Zidiana is also unsuccessful because she vacillates like Elizabeth, whereas the determination of Roxane brings about Bajazet's death as well as her own – a terrifying “triumph”.

In all three plays, the ethos of the three leading figures is tested not only through adverse events and villainous intrigue, but also through subtler conflicts. That the lovers have to conceal their understanding from the woman in power is to some extent excusable. It does remain a

problem for Bajazet, who out of love for Atalide consents to dissimulate but does it badly. It is an enormous problem for Henriette who goes as far as marrying another man to "cover" for Essex. Actually, it is her second such attempt, as she has previously told the Queen that Essex was in love with another woman – thus diverting the Queen's jealousy and feeling guilty as a result. In *Bajazet* and *Teuzone* the dissimulation is more excusable since it deceives a villain. But Zeno does not risk even that: unlike the sincere Roxane, whom Bajazet hesitates to deceive, Zidiana has contrived the most odious deceit herself, the forging of the will. This makes Zelinda (and Teuzone) so utterly excusable that, on the other hand, they risk to lose the spectators' interest. In the French plays, the "cover" is destroyed at the most inopportune moment for the lovers, and against their expectations. Henriette simply has to confess when the Queen generously announces that she will give up Essex and allow him to marry that "other woman". Atalide is forced to confess by an insidious stratagem of Roxane. Both are total defeats. Zelinda succeeds in leading Zidiana by the nose until a last encounter in Teuzone's prison, when victory for him is already under way: now she herself reveals the secret in belated heroism.

A subtler motive of all three plays tests the finer shadings of the "moeurs". It could be called the "marriage obstacle" between the hero and the woman in power. In Racine's drama, the custom of the Ottoman sultans of never marrying their *favourite* serves Bajazet – the rightful heir – as an excuse not to marry Roxane. This somewhat taints his character, as it must be presumed that he would not hesitate to marry Atalide. Bajazet is punished for this falsehood, as it alerts the shrewd Roxane to the true state of things. Elizabeth is guilty of considering either a *mésalliance* with Essex or worse, a secret love-affair. She is severely punished by losing him altogether, and being exposed. Zidiana, whose marriage with Troncone had been concluded but not yet consummated when he died in battle, does not behave incorrectly when considering to marry her stepson Teuzone. But he, like Bajazet, holds the marriage obstacle against her to cover himself. The difference is that Teuzone does not know Zidiana's true status and thus believes in the marriage obstacle. The contrived situation, in which both partners are fully excused, may show how Zeno again did not want to risk to put his heroes in doubt. The marriage obstacle is a motive of *bienséance* rather than ethos, and we see Zeno here return to an anxious observation of that principle which Racine in his later plays, and Thomas Corneille, had all but abandoned. It may be said in general that Zeno's model for character treatment is rather Pierre Corneille.

This also forces him to assemble the most "interesting" affections

around the villanous figure of Zidiana. She practices deceit also in love, when she promises her hand (and the throne) to both her suitors at the same time. Two curiously choreographed arias with “double *a parte*” arise from this. The scenic effect is the one also observed in Thomas Corneille’s comedy *Le festin de pierre*, and was well-known in the *dramma per musica*. But it is a theatrical, not a musical expedient. Almost as if excusing himself for this trivial motive, Zeno makes it work for the plot: because of the woman’s double game, Cino gets disaffected and decides to expose her fraud. Again, Zidiana is punished by her own falsehood, and the change of mind of the villain, which leads to the happy ending, is made believable. That Cino’s moral development and conflicting passions provide for interesting monologues (with arias), is a welcome side-effect. Cino’s rival Sivenio remains true to his villainry, and the growing jealousy between the two men – caused by Zidiana – generates further emotional situations, arias, and almost a duel. The direct models for Cino and Sivenio are the courtiers Cecily and Coban in *Le Comte d’Essex* who are responsible for the Earl’s hurried execution. But Coban does not even appear on stage, and Cecily does not cut an impressive figure. Zeno has developed these instruments of the plot into representatives of negative affections and companions of the seductive Zidiana. This also throws Teuzzone’s constancy into relief.

The affections of Teuzzone and Zelinda are also extended beyond those displayed by Essex and Henriette. What Zeno loses by “purifying” their ethos in comparison with Bajazet and Atalide, he gains by adding situations of hope, repeated farewells, moments of happiness. This is mostly done by devoting the first act mainly to events which in the French plays are only narrated pre-history. It is known from other cases of drama turned into opera that the musical genre thrives on direct scenic representation instead of narration. But Zeno’s first act is also needed to satisfy Aristotelian theory. It shows the death of Tronccone, the (false) tears of his widow Zidiana, the original happy state of the lovers Teuzzone and Zelinda, the intrigue and rise to power of Zidiana, and consequently the transformation of the rightful heir Teuzzone into an angry rebel, who must now risk his life to regain his position. All this is theatrically very effective, and balances the happy ending. If the libretto had started with the hero already defeated or in prison (as does *Le Comte d’Essex*, and the situation in *Bajazet* is not much happier), the only reversal of fortune for the hero would be from unhappiness to happiness – which is not admissible for a tragedy. The only way Zeno can have his *lieto fine* and yet maintain a semblance of tragedy (as was done more often by Pierre Corneille), is a plot with a *double catastrophe* as here. The shock of seeing Teuzzone suddenly

ousted from his heritage (in a great ceremonial scene, I, 11) has to generate most of the audience's sympathy with the hero. It also provides him with the negative affects of anger and hatred which Essex has already left behind when the play began.

In our brief survey of subject, ethos and pathos of this *dramma per musica*, we have explained the analogies with its models as intentional "borrowings" by Zeno, who tried to repeat what seemed dramatically effective to him, and the differences as intentional modifications or complications satisfying contemporary theory under the conditions of a *lieto fine*. At the same time, these modifications aim at greater theatrical effect and diversity. None of Zeno's decisions requires the justification that the drama is written for music. He neither borrows from Racine where that author is at his most emotional, nor from Thomas Corneille where his figures are most lamentable (as in the various scenes with Elizabeth or Henriette). With his more anxious separation of good and bad, and his observation of *bienséance*, Zeno is an even more orthodox tragedist than his two forerunners. But above all, every bit of this drama is designed for the presentation on stage. This must be kept in mind when the function of diction, music and stage decoration have to be assessed.

\* Research for this essay has been supported by a research fellowship of the National Endowment for the Humanities, Washington, D.C.

<sup>1</sup> ROBERT S. FREEMAN, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera 1675-1725* ("Studies in Musicology", 35), UMI Research Press, 1981.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*, p. 255.

<sup>3</sup> PIERO WEISS, *Teorie drammatiche e "infranciosamento": motivi della "riforma" melodrammatica nel primo Settecento*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 273-296 (with references to the most important literary studies); PIERO WEISS, *Baroque Opera and the Two Verisimilitudes, in Music and Civilization. Essays in Honour of P.H. Lang*, New York, 1984, pp. 117-126.

<sup>4</sup> *Lettere di Apostolo Zeno* [...], 2<sup>a</sup> ed., Sansoni, Venezia, 1786, I, p. 418 f.

<sup>5</sup> The particular version of the libretto of 1706 will be discussed in a later essay. The edition in APOSTOLO ZENO, *Poesie drammatiche*, Venezia, 1744, IV, pp. 357-444, coincides with the libretto of 1707 (*more veneto*), Teatro S. Cassiano, carnevale (set to music by Antonio Lotti); the latter must be considered the authenticated version. Subject, characters, affections and plot are not changed in this version.

<sup>6</sup> The edition used here is JEAN RACINE, *Théâtre complet*, ed. M. Rat., Garnier, Paris, 1960.

<sup>7</sup> The edition used here is PIERRE CORNEILLE, *Oeuvres complètes suivies des oeuvres choisies de Thomas Corneille* [...], Firmin-Didot, Paris, 1880, pp. 1717-1743.

<sup>8</sup> A. DE CARLI, *L'influenza del théâtre français à Bologna de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la grande révolution*, Chiantore, Torino, 1925, pp. 144-147.

<sup>9</sup> *Il Conte d'Essex. Tragedia di Tomaso Cornelio Francese*, Longhi, Bologna, 1701.

<sup>10</sup> VITTORIO VIVIANI, *Storia del Teatro Napoletano*, Guida, Napoli, 1969, p. 190.

<sup>11</sup> JOHANNES THOMAS, *Studien zu einer Poetik der klassischen französischen Tragödie (1673-1678)* ("Analecta Romanica", 38), Klostermann, Frankfurt/M., 1977, p. 230 ff.

<sup>12</sup> See PIERO WEISS, *Teorie drammatiche*, cit.

<sup>13</sup> I have discussed this in more detail in my *Auf der Suche nach dem Drama im dramma per musica: Die Bedeutung der französischen Tragödie*, in *Festschrift Helmut Hucke zum 60. Geburtstag* (forthcoming).

<sup>14</sup> Salvi's libretto will also be discussed later in this series of essays.

<sup>15</sup> JEAN RACINE, *op. cit.*, p. 354.

<sup>16</sup> Eight different customs are quoted in the Milan libretto of 1706, only seven in the Venice libretto of 1707 (1708). The omitted one is that the colour of mourning among the Chinese was white. White decorations play a significant role in the stage version of Milan: this is a clear case of a purely theatrical idea, which Zeno added or omitted according to the circumstances.

## Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte I) (Sommario)

In alcuni studi di data recente sono stati individuati i concetti teorici ritenuti importanti nell'ambito non solo del repertorio operistico degli anni 1675-1725, ma anche dell'intera produzione teatrale dell'epoca; si è inoltre accennato all'importante ruolo svolto dalla tragedia 'classica' francese del sec. 17° nella creazione del genere dell'opera seria. La presente indagine – che si articolerà in una serie di studi su casi particolari, da pubblicarsi nei prossimi numeri di questo Bollettino – si propone di gettare luce sul problema del tipo di teatro e di dramma teatrale presente nella trasformazione, per opera dei librettisti e dei compositori italiani, della tragedia francese in opera italiana.

Attraverso un esame del dramma per musica *Teuzzone* di Zeno (la cui prima rappresentazione, con musiche di Paolo Magni e Clemente Monari, ebbe luogo a Milano, Teatro Regio, nel carnevale 1706), descritto dal punto di vista della coeva teoria drammatica – e, in particolare, con riferimento a ciascuna delle «parties integrantes» di cui è costituita l'azione tragica (in ordine d'importanza: «sujet», «moeurs», «sentimens»; e inoltre «diction», «musique», «décoration» di cui si parlerà in un successivo articolo) –, sono identificati alcuni elementi derivati da modelli teatrali (nella fattispecie, le tragedie *Bajazet* di Racine e *Le Comte d'Essex* di Thomas Corneille), laddove il librettista pare aver voluto 'ripercorrere' ciò che nel testo originale gli sembrava assumere particolare efficacia drammatica; alcune differenze rispetto a tali modelli sembrano finalizzate a soddisfare le esigenze della coeva teoria drammatica in presenza del «lieto fine» e, al tempo stesso, ad assicurare una maggiore varietà ed efficacia teatrale. Nessuna delle scelte drammatiche del librettista è basata su considerazioni musicali. Una maggiore separazione dei concetti del bene e del male rispetto alla tradizione francese e, insieme, una più rigida considerazione delle esigenze di *bienséance*, fanno di Zeno un autore di tragedie ancora più ortodosso di Racine e Corneille.

## Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)

*Gastone Vio*

Se per quanto può avere attinenza con la biografia di Antonio Vivaldi si è riusciti in questi ultimi anni a fare un po' di luce con documenti d'archivio, crediamo possa riuscire utile conoscere qualcosa di più sicuro anche attorno alla vita di Anna Girò, sulla quale sono state fatte tante insinuazioni; pure ciò che concerne la sua capacità professionale non è per la verità testimoniato ampiamente dai documenti già noti.

Per dare la possibilità di conoscere la Girò attraverso i documenti d'archivio, crediamo utile pubblicare integralmente la maggior parte di quelli che ci sono recentemente capitati sotto mano.

Il documento più « antico », in ordine di tempo, è la « stragiudiziale »<sup>1</sup> che le sorelle Paolina e Anna Girò fecero recapitare nelle mani della loro madre, qui a Venezia, nel testo che segue:

Die Jovis septima mensis Iunii 1725. Ad Cancellum

Scrittura presentata dal signor Felice Novello per nome delle signore Paolina Trevisana et Anna Testeire Girrò per esser in atti nostri registrata et intimata come in essa.

Il debito filiale che dalla mano d'Iddio c'è stato imposto per legge di natura, è un vincolo amoroso che lega il core de figli al seno de genitori; ond'è che se talvolta o dalli bollori del sangue o dalla diversità de pensieri nasce tra gli uni e gli altri qualche momentaneo dispiacere, non deve goder lungo tempo di sua insinuatione il demonio. Pertanto noi Paolina Trevisana et Anna Testeire Girrò ambi sorelle uterine, provando con sommo dispiacere dell'absenza volontaria della signora Bartolomea Girrò nostra madre dalla nostra casa, tanto più per essersi questa allontanata a cagione di picciolo passegger dispiacere e non per cause o rilevanti o di riputazione, la supplichiamo ritornare in nostra casa, e non dare questo ramarico a due figlie che l'amano più di sè stesse. Speriamo pertanto che la madre egualmente amorosa, non darà orrechio a cative insinuationi, ma prosseguirà la legge d'Iddio e si compiacerà d'esaudire le preci di due figlie supplicanti. Ma quando mai per nostra mala sorte questo fosse stato un attacco per ritornare a Mantova, con suoi figli, e con suo marito Monsieur Pietro Testeire Girrò, avendo per il corso di molti anni io Paulina fatto tutto quello ho potuto per aggiustare tutta intierame[nte] la casa et io Anna sua sorella, che mi approfittò della musica e godo l'onore del patrocinio di Sua Altezza Serenissima, il Signor Duca di Massa di Carrara, dal quale sono ancora vivamente ad altri protettori di questa Serenissima Dominante, prometto o prosseguendo le gracie incominciate di Sua Altezza Serenissima, o acquistando di recite non tralasciar già mai d'assistere ambi li miei genitori nelle

loro indigenze, pronta anco di passarle un soldo mensuale, quando però Iddio mi permetta o l'una o l'altra delle cose sudette. Restandomi per altro oclusa la strada di ritornar ad habitare con il signor mio padre per molte ragioni, ma le due principali sono: primo, la mente di Sua Altezza Serenissima ch'io non mi scosti dalla casa di mia sorella, e la seconda ben rilevante di non stare vicino a miei fratelli, sempre troppo stravaganti, né loro capricci, ed in particolare ad uno, quale se ha saputo distruggere la casa di mio padre, e valersi di tutte le sostanze, tanto meglio ad una donna imbellè quale son io, potrebbe dissipare in breve le poche facultà che mi ritrovo havere.

Resta ancora pregata la signora nostra madre far sapere al signor padre la presente nostra stragiudiziale scrittura, affine che da questi nostri umilissimi e christiani sentimenti possino e l'una e l'altro argomentare l'amore et il rispetto che le professiamo e possino scorgere in noi la viva brama di farsi sempre conoscere figlie amorose, ubidenti e rassegnate alla legge d'Iddio et all'onore del mondo.

È sarà questa registrata negli atti delli signori Pietro e Paulo e Carlo Bonis nodari veneti et ad nostra madre riverentemente intimata.

Die supradicta ad cancellum

Refferi Iseppo Tonini comandador haver hoggi intimato alla signora Bortolamia Girrò<sup>2</sup> la scrittura sudetta in tutto come in essa, per polizza alla casa dell'Ill.mo Sig. Francesco Cavalarizzo ove habita la stessa, in mano propria et ad istanza ut in ea.

Nel «proemio» del testo riportato, spicca subito il fatto che le due sorelle non hanno lo stesso cognome. Come si legge nel testo, sono infatti sorelle uterine. Paolina, la più anziana, si chiama Trevisan, quanto al cognome. Nel testo, il cognome, secondo l'usanza invalsa in quei tempi, è riportato al femminile. Ciò si verificava anche nelle famiglie della nobiltà veneziana: la dama della famiglia Venier veniva chiamata «Veniera», la Pisani «Pisana», e così via.

Il vero cognome della Girò, stando a questo documento, sarebbe Testeire, sia pure seguito dal più noto Girrò.

Dall'atto di morte del padre di Anna risulta chiaro che Girò non è il vero cognome, ma un appellativo, come è facile rilevare dal testo che riportiamo integralmente:

Adì 22 settembre 1737: Pietro Teseire detto Girò d'anni 70, da inflammation di polmoni con febre in giorni sette come dall'attestato dell'Eccellente Santorini, morto a hore 12. Lo fan seppellire le figlie con mezzo capitolo.<sup>3</sup>

Il cognome paterno, in questo documento, sembra storpiato, se lo confrontiamo con quanto indicato nel primo documento. Crediamo non vi siano dubbi: si tratta di un cognome di origine francese, storpiato forse per ragioni fonetiche. Una cosa però è certa, che con il passare

degli anni, per la nostra cantante questo cognome venne del tutto italianizzato, prendendo la forma «Tessieri», accompagnato dalla precisazione «detta Girò». Esso compare nel 1748 nei documenti per il matrimonio di Anna con il conte Zanardi Landi, come vedremo in seguito.

La stragiudiziale era stata provocata dalla condotta della madre delle due donne, che un certo giorno di poco anteriore a quello riportato nella data del documento (7 giugno 1725), aveva lasciato la casa delle figlie. Non sappiamo dove abitassero le tre donne, né sappiamo dove fosse ubicata la casa del signor Francesco Cavalarizzo, presso il quale la Girò madre era andata ad abitare.

È molto probabile che il «picciolo passegger dispiacere» di cui si parla nel documento citato potesse essere in relazione a qualcosa che avesse attinenza con il teatro: forse Anna o entrambe le sorelle si erano recate a qualche recita nella ricorrenza della festa dell'Ascensione, contro la volontà della madre.

La presenza di Anna a Venezia, in quel periodo, era in relazione alle scritture che l'avrebbero vista impegnata al san Moisè nell'autunno di quello stesso anno e nel carnevale successivo.

La decisione di Bartolomea Girò di abbandonare la casa, stando a quanto si legge nel documento, potrebbe essere anche stata causata dal fatto che la madre volesse tornare a Mantova, seguita dalle figlie.

Anna, la cantante il cui astro non era ancora sorto del tutto, godeva della protezione del Duca di Massa Carrara, dal quale sperava di avere anche un aiuto economico. Grazie alle protezioni ed agli ingaggi nei teatri veneziani, la giovane cantante sperava di guadagnare sufficientemente: in tal caso non avrebbe mancato di dare un valido aiuto ai genitori.

Nell'attesa di giorni migliori Anna restava con la sorella Paolina, alla quale era stata affidata dallo stesso Duca di Massa Carrara. In forza di questa situazione Paolina non poteva lasciare sola la sorella minore, né potevano tornare a Mantova, e ciò per espresso volere del Duca. Quanto Anna avesse guadagnato con le sue attività artistiche doveva essere riservato al mantenimento suo e dei genitori, e naturalmente anche di Paolina. Il ritorno a Mantova avrebbe compromesso ogni possibilità di disporre del loro peculio. I figli maschi di papà Girò, che pare avessero già dissipato i beni paterni, avrebbero sperperato i risparmi di Anna, la quale si riconosce, nei loro confronti, «donna imbellè».

Le cose pare si siano appianate ben presto. Da altri documenti già noti risulta che, successivamente, le due sorelle abitavano a Venezia, nei pressi del Teatro di sant'Angelo, con la loro madre.<sup>4</sup>

Dall'atto di morte del padre, dodici anni dopo il «fattaccio» che causò la stragiudiziale che abbiamo riportato sopra, risulta che questi

abitava a Venezia con le figlie; quanto meno furono le figlie a curare la sua sepoltura. Di mamma Bartolomea malgrado le nostre ricerche non abbiamo più trovato alcuna traccia.

Nel recente convegno di studi vivaldiani tenutosi nell'isola di san Giorgio in Venezia, Sylvie Mamy, nel corso della sua relazione sulla diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento, ha comunicato informazioni relative a cantanti veneziani (188 nominativi), e a loro personali prestazioni nelle opere di Antonio Vivaldi. In riferimento alla Girò risultano 19 sue prestazioni in opere vivaldiane dal 1726 al 1740: a Venezia, Firenze, Pavia, Mantova, Verona, Lucca, Ferrara, Ancona e Graz.<sup>5</sup>

Nell'autunno dell'anno 1724 la Girò, «mantovana», si esibì per la prima volta nel Teatro di san Moisè nell'opera *Laodice* di Tommaso Albinoni.<sup>6</sup> Nello stesso teatro prese parte anche all'opera che immediatamente seguì a quella del suo debutto, *Il nemico amante*,<sup>7</sup> che a quanto pare fu la prima opera delle tre per il carnevale dell'anno 1724-1725.

Nell'anno successivo, sempre nel Teatro di san Moisè, la Girò è tra le interpreti di due opere rappresentate nel carnevale 1725-1726, *Gli sdegni cangiati in amore* di Giuseppe Maria Buina e *Agide re di Sparta* di Giovanni Porta.<sup>8</sup>

Nel Teatro di sant'Angelo nell'autunno del 1726, la Girò è tra le interpreti dell'opera vivaldiana *Dorilla in Tempe*.<sup>9</sup> Nel carnevale successivo non fa parte del cast dell'altra opera vivaldiana rappresentata al sant'Angelo, mentre la incontriamo nell'opera *Medea e Giasone* di Francesco Brusa.<sup>10</sup> Poi diviene l'interprete immancabile nelle opere di Antonio Vivaldi. Nell'ultima opera di carnevale dell'anno 1728-1729 al Teatro di sant'Angelo, *Gli odi delusi dal sangue*,<sup>11</sup> con musiche di Giovanni Battista Pescetti e Baldassare Galuppi, tra gli interpreti vi è anche la Girò.

Nel 1730, al san Samuele, nell'occasione della Fiera dell'Ascensione, canta con Faustina Bordoni, in un'opera di Giovanni Adolfo Hasse.<sup>12</sup>

Anche nel 1735, sempre nell'occasione delle festività dell'Ascensione, la Girò torna al san Samuele, nell'opera vivaldiana *Griselda*. Forse è inutile ricordare che nelle opere di Antonio Vivaldi rappresentate al sant'Angelo (*Montezuma*, *Armida al campo d'Egitto*, *L'oracolo di Messenia* e *Rosamira*), immancabilmente la Girò è tra le interpreti principali. Dopo la morte di Vivaldi compare ancora due volte sulle scene veneziane, poi su di lei cala il silenzio.

È noto che nel 1747<sup>13</sup> la Girò si esibì per l'ultima volta al san Samuele; poi di lei pareva si fosse perduta ogni traccia. Grazie ad una segnalazione del prof. Lino Moretti, che non ringrazieremo mai a suffi-

cienza, abbiamo letto una stragiudiziale che la Girò indirizzò ai fratelli Grimani, proprietari del san Samuele, con la quale chiedeva di poter ricevere il saldo per quell'ultima sua prestazione: il suo credito ammontava a 58 zecchini (1276 lire).<sup>14</sup> Era giunta a quei passi (la stragiudiziale) dopo che aveva visto del tutto inutili le sue precedenti richieste verbali, sebbene fossero state portate a conoscenza dei Grimani attraverso « influenti persone ». Il persistere del loro silenzio l'avrebbe costretta ad adire il « Tribunale competente ».

Non conosciamo la risposta dei Grimani, ignorando quale fosse il notaio presso il quale in quell'anno quei nobili trattavano le loro questioni, ma tutto fa pensare che il debito sia stato pagato.<sup>15</sup>

Da almeno un paio d'anni la Girò era in relazioni d'affari con i Grimani, avendo acquistato in data 5 giugno 1745 un palco di secondo ordine nel Teatro di san Samuele, versando ai Grimani 1.000 ducati.<sup>16</sup> Il 2 agosto successivo, versando questa volta 2.000 ducati, la Girò acquistò nello stesso teatro altri due palchi, contrassegnati con i numeri 2 e 3, sempre nel secondo ordine.<sup>17</sup> Di quest'ultimo acquisto riportiamo integralmente l'atto notarile corrispondente:

Die 2 mensis augusti 1745

In palatio infrascriptorum Virorum nobilium, fratrum Grimani de confinio sanctae Mariae Formosae.

Li Nobili Homini ser Michiel, ser Zuanne et ser Alvise abbate fratelli Grimani furono de ser Zuane Carlo, sponte facendo per sé et eredi loro hanno dato et in godimento concesso alla signora Anna Girò quondam Pietro qui presente, che per sé et eredi in godimento riceve, due palchi posti nel teatro di san Samuel, numero 2 e 3 nel secondo ordine, di ragione d'essi NN. HH. Michiel e fratelli Grimani, et in loro pervenuti in vigor de loro titoli, e questi con tutte e cadaune ragioni, attioni, habentie et pertinentie a detti palchi quovismodo spettanti.

Dover in avenir essa signora Girò con heredi li palchi suddetti tener, goder, proveder, affitar e farne ogni loro libero voler come di cosa propria senza oposition di chi si sii e spetialmente di detti NN. HH. fratelli, quali anzi hanno posto essa signora Girò con eredi in ogni loro proprio locco, stato, ration et essere e la costituiscono padrona irrevocabile.

Promettendone essi NN. HH. fratelli Grimani con eredi in ogni caso d'evition, disturbo o molestia delli palchi sudetti di manutentione et legittima difesa a tutte e proprie lorq spese, danni et interessi in giudizio e fuori contra quoscumque.

Promettono inoltre essi NN. HH. fratelli Grimani con heredi, che se per qualsisia excogitato caso o causa o accidente d'incendio, che Iddio non permetti, o di divieto publico non si reciterà in esso teatro in tempo d'autunno o carneval per quell'anno o anni non si reciterà, di corrisponder il prò ad essa signora Girò heredi etc. in ragione di 5 per cento, e non facendo in tempo di Sensa, la metà del prò sudetto.

Et la presente concessione in godimento delli suddetti palchi ha fatto essi NN. HH. fratelli Grimani, perché all'incontro essa signora Girò sopra li palchi suddetti in godimento ha esborsato et effettivamente dato alli suddetti NN. HH. fratelli Grimani ducati duemille correnti da lire sei e soldi quattro per ducato, quali tutti essi NN. HH. fratelli averli conseguiti prima della stipulatione del presente istrumento in tanti effettivi contanti di giusto peso et al corrente valore, e ciò stante essi NN. HH. fratelli Grimani si chiamano paghi, contenti e sottisfatti, e fanno per sé et eredi ampia ricevuta e generale quietanza in forma ad essa signora Girò con promessa di altro non pretender o dimandar a causa del godimento doverà aver essa signora Girò delli palchi sudetti.

Qual godimento doverà durar anni tre prossimi venturi oggi principiati, quali spirati sia in libertà d'ognuna delle parti sudette voler seguir la recupera delli palchi sudetti previa però notitia in scrittura mesi tre avanti e non seguendo s'intenderà prorogato il presente godimento per altro anno uno, e così successive sino precederà la notitia sudetta non dovendo né potendo mai sotto qualunque pretesto o excogitata causa esser detta signora Girò o heredi, escomeata né spossesata dall'uso e godimento delli palchi sudetti se prima non sarà intieramente, et in una sol volta rimborsata con effettivo contante di tutti essi ducati duemille dati a goder sopra ambi essi palchi, e ciò per patto espresso.

All'inviolabil osservanza e manutione di quanto sopra hanno detti NN. HH. fratelli Grimani obligato la generalità di tutti e cadauni altri loro beni mobili, stabili presenti e venturi.

In fede di che

Testes ad rogitum supradictorum vivorum nobilium Grimani:

Zuanne Faci del quondam Giovanni Battista<sup>18</sup>

Zuanne Fiorini quondam altro Zuanne

Testes: Dominus Lodovicus Aldeide quondam Francisci

Dominus Angelus Dossi quondam Dominicis

Dalla lettura del contratto ci sembra risulti chiara l'esatta accezione dei termini che spesso si incontrano nella vita teatrale veneziana: cosa significhi essere padrone di un palco, come si diveniva padroni. La Girò ne aveva tre, nello stesso Teatro di san Samuele, e c'è da credere che a conti fatti riuscisse a ricavare, dall'uso oculato degli stessi, una rendita annuale ben maggiore dei 150 ducati che la somma affidata ai Grimani avrebbe potuto fruttarle nel caso di una mancata recita.

La somma versata non era affatto a fondo perduto, il contratto ne prevedeva il rimborso nei termini previsti.<sup>19</sup>

Il 2 marzo 1748, ancora con una stragiudiziale,<sup>20</sup> la Girò fa conoscere ai Grimani il suo desiderio di ricuperare i 3.000 ducati investiti nei palchi del san Samuele. Con tutta probabilità non ebbe una sollecita risposta, o quanto meno non la ebbe completa. L'8 giugno dello stesso anno la Girò rinnovò la richiesta per il recupero dei primi 1.000 ducati.<sup>21</sup>

Non sappiamo cosa abbiano risposto i Grimani; tutto però fa pensare che alla Girò sia stata restituita la somma richiesta ed a lei dovuta, ché altrimenti avremmo trovato ulteriori atti giudiziari, e soprattutto non sapremmo come spiegare la somma di 4.000 ducati che la Girò diede al suo futuro sposo, come si legge nell'atto notarile che segue:<sup>22</sup>

Die sabbathi decimatertia mensis iulii 1748. In domo habitationis infrascripti testis et admodum reverendi domini Caroli Visconti de confinio sanctorum Gervasii et Protasii Venetiis.

Dovendo seguire vero e legittimo matrimonio, quantunque in forma secreta, secondo il ritto di santa Madre Chiesa, ed a norma del sacro Concilio di Trento, tra l'illustrissimo signor conte Antonio Maria Zanardi Landi quondam illustrissimo signor conte Bartolomeo, da Piacenza, ora commorante in Venezia, e la signora Anna Tessieri detta Girò quondam Pietro, di contrada di sant'Angelo di questa città, quindi è che essi signori sposi sono divenuti avanti il matrimonio suddetto alli seguenti patti ed accordi di unanime volere, rinunciando entrambi spontaneamente a qualunque legge, statuto, costume che s'è nella città di Piacenza, come di Venezia, altrimenti disponesse, e facesse effetto in contrario, intendendo e volendo che li seguenti patti ed accordi abbiano ad essere eseguiti come stanno e giacciono, e ciò per convenzione espressa ed assenso tra le parti suddette.

Primo: Avendo esso illustrissimo signor conte Antonio Maria Zanardi Landi di presente un figlio chiamato Felice Maria Zanardi Landi, nato dalla fu diletteissima sua consorte illustrissima signora contessa Marianna Anguissola Zanardi Landi, perciò vuole egli ed intende, che detto suo figlio abbia a godere per sé e discendenti suoi della intiera sua eredità, con peso però al medesimo suo figlio, o suoi discendenti, nel caso detto illustrissimo signor conte Antonio Maria Zanardi Landi premorisse alla suddetta signora Anna Tessieri detta Girò, di somministrar annualmente a questa ducati duecento, moneta veneta da lire sei e soldi quattro per ducato, di lei vita naturale durante soltanto, non potendo in tale caso aver altro regresso contro l'eredità del suddetto illustrissimo signor conte Antonio Maria, che per il solo quantitativo della sua dote, che qui sotto sarà espressa, e per la detta summa annua di ducati duecento sopra espressi, e colla condizione già di sopra accennata.

Secondo: Nel caso detto illustrissimo signor conte Antonio Maria avesse dalla suddetta signora Anna figlioli o figlie, che non possano essi o esse pretendere cosa alcuna dalla eredità del suddetto illustrissimo signor conte Antonio Maria padre, oppure in caso di sua morte, dall'illustrissimo signor conte Felice Maria suo figlio, o suoi discendenti, ma abbiano essi o esse a contentarsi di soli ducati cento annui, moneta veneta da lire sei e soldi quattro, e questi per ciascuno o ciascuna di loro, e loro vita naturale durante soltanto, per la qual summa potranno aver qualunque regresso, contro gli effetti tutti s'è mobili come stabili, ragioni etcetera del suddetto illustrissimo signor conte Antonio Maria, ed astringere il suddetto illustrissimo suo figlio conte Felice Maria e suoi discendenti alla pronta soddisfazione di detta somma: dovendo in caso di qualunque vertenza sopra li presenti primo e secondo capitolo procedere la

giudicatura secondo le leggi, statuti e costumi di Piacenza, al che acconsentono volontariamente le parti.

Terzo: Nel caso poi detto illustrissimo signor suo figlio conte Felice Maria morisse senza discendenti sì maschi come femmine, possano gli figli e figlie procreati dal suddetto illustrissimo signor conte Antonio con detta signora Anna, succedere e subintrare nella intiera eredità del detto illustrissimo loro padre, ed in ciò tutto allo stesso quocumque titolo spettasse e convenisse, niente eccettuato, sempre però secondo le leggi, statuti e costumi di Piacenza.

Quarto: Avendo già detto illustrissimo signor conte Antonio Maria ricevuti per dote e conto di dote dalla suddetta signora Anna ducati effettivi d'argento veneti quattro mille, perciò ne confessa di questi la ricevuta, e a manutenzione dé medesimi obbliga ed ipoteca tutti li suoi beni mobili, stabili, presenti e futuri in forma etcetera.

Quinto: In caso premorisse alla suddetta signora Anna il detto illustrissimo signor conte Antonio Maria, potrà essa far seguire il suo pagamento di dote per li suddetti ducati quattro mille effettivi sopra li beni di detto illustrissimo signor conte Antonio Maria secondo le leggi, statuti e costumi della città di Venezia, benché seguir ne dovesse il pagamento e giudizio nella città di Piacenza, e ciò per patto espresso e convenzione tra le parti suddette.

Sesto: Premoriendo poi essa signora Anna all'illustrissimo signor conte Antonio Maria suo marito, oppure dopo lo stesso, non potrà mai essa disporre delli suddetti ducati 4.000, se non in uguale porzione alli suoi figlioli o figlie procreati con detto illustrissimo signor conte Antonio Maria, per lo che avendo essa figlioli o figlie come sopra procreati, e volendo, stante la previa morte di detto illustrissimo signor conte suo marito, ottenerne il pagamento di detta sua dote, non doverà il detto illustrissimo signor conte Felice Maria suo figlio, o suoi discendenti far alla stessa un libero esborso delli suddetti ducati 4.000, ma bensì unitamente alla stessa, e col maggior di lei vantaggio, investirli sopra qualche luogo sicuro, acciò abbia essa a ritrarne liberamente l'annuo pro, rimanendo sempre il capitale a cauzione di detti suoi figlioli e figlie, quali potranno, seguita la morte di detta sua madre, ottenerne la franchazione senza ostacolo di chi si sia, per esser tra loro in uguale porzione divisi: la quale investitura però s'intenderà non aver luogo nel caso non avesse essa figli o figlie, nel qual caso le doverà essere la stessa liberamente consegnata per farne quella disposizione che più le parerà: dichiarando col presente che seguito ancora il pagamento di detta dote, doverà essa signora Anna non ostante conseguire li ducati 200 annui colle condizioni nel capitolo primo assegnate, come pure li suoi figlioli e figlie ducati 100 per ciascheduno a norma del secondo capitolo.

All'osservanza e manutenzione delle quali tutte cose di sopra disposte, dette parti contraenti hanno obligato et obligano tutti li loro beni mobili e stabili ovunque posti et esistenti. Rogatus etc.

Testi: Excellents et admodum Reverendus dominus, dominus Carolus

Visconti quondam Francisci qui mihi fidem fecit de personis et nomini-  
bus suprascriptorum contrahentium

Admodum Reverendus dominus Ieronimus Alexander Sandri filius  
domini Francisci.

Il matrimonio fu celebrato a Venezia, in forma segreta, nel giorno e nella chiesa indicati nell'atto che riportiamo:<sup>23</sup>

Adi 20 luglio 1748

In vigor delli comandi di Monsignor Vicario Generale, io Girolamo Loris pievano della chiesa parrocchiale et collegiata di san Benedetto, congiunsi in matrimonio, havendo hauto il mutuo consenso degli infrascritti sposi in detta mia chiesa, e con le solennità della santa messa li benedì alla presenza de gli infrascritti testimoni:

il molto reverendo don Giovanni Battista Bortoluzzi e don Filippo Raffai sacerdoti e sacrestani della mia chiesa suddetta:

il signor conte Antonio Maria Zanardi Landi quondam Bartolomeo da Piasenza, et la signora Anna Madalena Tessieri Girrò, quondam [in bianco], ambi della parochia di sant'Angelo.

Il matrimonio venne celebrato quindi esattamente una settimana dopo il particolareggiato e vorremmo dire pignolesco contratto nuziale, ma già da un paio di mesi i contraenti si erano mossi per preparare i documenti necessari.

Lo sposo, come abbiamo visto, era vedovo, e già dal 29 maggio precedente aveva ottenuto dalla Curia vescovile di Piacenza l'attestazione che era libero da ogni legame.<sup>24</sup>

Ma prima ancora si era mossa la sposa che aveva esposto al Santo Padre la sua situazione: era stata in tante città d'Italia ed estere, e le riusciva pressoché impossibile poter dimostrare, luogo per luogo, che non aveva contratto alcun vincolo che le potesse impedire il matrimonio che desiderava celebrare in Venezia. Crediamo interessante riportare il testo integrale di questa supplica:<sup>25</sup>

#### Beatissimo Padre

Anna Madalena Tessieri detta Girò della città di Mantova, oratrice umilissima della Santità Vostra, con ogni ossequio gli rapresenta di esser partita in età di anni 12 dalla detta città sua patria, e portatasi in Venezia cominciò ad esercitarsi nella professione di virtuosa di musica talmente che cominciò a girare, come richiedeva la sua professione, per varie città, cioè Milano, Torino, Pavia, Bologna, Firenze, Graz, Vienna, Piacenza, Ferrara, Ancona, oltre quasi tutte le principali città dello Stato Veneto, in alcune delle quali si è trattenuta tre anni, e in altre due e in alcune di esse vi si trattenne per mesi sei, in altre cinque ed in altre tre, portando sempre seco in sua compagnia una propria sorella, e desiderando presentemente di contrarre matrimonio nella detta città di Venezia, né potendo provare il suo stato libero per il tempo che ha vagato come sopra, ricorre supplichevole alla Santità Vostra acciò voglia degnarsi di commettere a Monsignor Patriarca di Venezia le facultà necessarie per poter

Ad no luglio 1748

In Vigor dell' Comand. di Mondovì Vicario D. Felice  
Sodislanimo Luigi Biondi della Chiesa Parochiale  
et Celso J. S. Benedetti Congiunti in Matrimo:  
Havendo avuto il Matrimo conteso delij ~~stessi~~  
fusi in ~~la~~ mia Chiesa o mi fe' solle-  
mita della Santa Messa si benedi. et a post.  
senza d' y ~~stessi~~ in ~~la~~ Testimoni.

Matr. B. D. Dio: Botto Bortoluzzi e D. Filippo  
Raffaele Sacerdoti e Sacrestani della mia  
Chiesa Parochiale.

Matr. B. D. Dio: Zanardi Landi  
Bortolameo da Pinerga et La S. S. Anna  
Madalena Tessieri Sacerdoti  
Ruch. della Parochiale di S. Angelo.

ammettere l'oratrice al proprio giuramento in mancanza delle fedeli di detto stato libero e di ricevere altresì la deposizione sopra di esso di detta sua sorella.

La richiesta non è firmata ma solamente siglata con segni non decifrabili; sul retro reca la scritta: «Al Patriarca di Venezia, 18 maggio 1748».

Come d'uso, la «supplica» non reca alcuna indicazione di data. La risposta da Roma, firmata dal Cardinale Ruffo, lo stesso che impedì quasi un decennio prima a don Antonio Vivaldi di svolgere attività di impresario teatrale in quel di Ferrara, ha la data 18 maggio 1748.<sup>26</sup>

Molto Illustrissimo e Reverendissimo Signor come fratello.

Al prudente arbitrio, e coscienza di Vostra Signoria rimette questa Sacra Congregazione l'annessa istanza di Anna Maddalena Tessieri, che desidera accasarsi costì. Quand'Ella vi concorra, né vi trovi alcun legittimo impedimento, dovrà comminargli le solite pene stabilite contro i poligami; e le auguro felicità.

Di Vostra Signoria

Roma 18 maggio 1748

Come fratello affezionatissimo  
Card. Ruffo decano

[In calce]: Monsignor Patriarca di Venezia  
Per Anna Maddalena Tessieri

Vista la risposta da Roma che dava facoltà al Patriarca di Venezia di procedere nella raccolta delle testimonianze, il futuro sposo sollecitò il Vicario Generale della diocesi ad intervenire; anche questo documento viene qui riportato integralmente.<sup>27</sup>

Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Vicario Generale

Desiderando io conte Antonio Maria Zanardi Landi, del quondam signor conte Bartolomeo, relitto in primo voto della signora contessa Marianna Anguissola Zanardi Landi di Piacenza, ma ora commorante in Venezia, contraere legittimo matrimonio in forma segreta colla signora Anna Tessieri Girò, abitante nella contrada di sant'Angelo alla presenza del reverendissimo signor piovano di san Benetto, per quei motivi che ho direttamente rassegnati a Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima, perciò è supplicata accondescendere alle mie istanze ordinandone gli esami sopra lo stato libero d'entrambi a chi si spetta, come pure l'attesa della facoltà impetrata, e divotamente mi protesto

Di vostra signoria Illustrissima e Reverendissima devotissimo e obbligatissimo servitore

Antonmaria Zanardi Landi

Vennero quindi ricevute dal Cancelliere della Curia Patriarcale le richieste degli sposi, e le deposizioni dei testi, come negli atti che seguono:

Die 16 iulii 1748

Coram etc. comparuit dominus comes Antonius Maria Zanardi Landi, patritius Placentinus, filius quondam comitis Bartholomei, olim maritus quondam dominae comitissae Mariannae Anguissolae, alias uxoris eius de vita functae die 14 maii 1746, et institit se admitti ad probandum articulum,<sup>28</sup> videlicet:

Che esso signor conte Antonio Maria Zanardi Landi dal maggio prossimo passato, nel qual tempo partì libero dalla patria come per attestazione, et Anna Madallena Tessieri detta Girò figlia del quondam Pietro, da Mantova, d'anni 38,<sup>29</sup> dal maggio sino al presente hanno dimorato in Venezia liberi e sciolti da ogni impegno di matrimonio, e sponsali, ambidue di sant'Angelo.

Che essa Anna Madallena d'anni 12 circa si diede alla musica, e per tal professione girò per varie città: Milano, Torino, Pavia, Bologna, Firenze, Graz, Vienna, Piacenza, Ferrara, Ancona, et le città dello stato veneto, fermandosi nelle stesse per alquanti mesi, come nella supplica, né quali si mantenne libera, come da testimonianza di sua sorella e di lei giuramento, in forza della facoltativa etc.

Che per le cause adotte a lei signor vicario a mezzo del reverendo pievano di san Benetto, tra quali la disparità della condizione, desidera matrimonio secreto etc. Obstantibus etc.

Die dicta

Examinatus fuit admodum reverendus dominus Hieronimus Loris filius quondam Theodori, plebanus ecclesiae paroecialis et collegiatae sancti Benedicti, aetatis annorum 61 circa ut asseruit, testis inductus, monitus et iuratus prout tactis etc. iuravit etc.

Interrogatus an sponte vel requisitus ad examen accesserit

Respondit: Sono qui pronto per dir la verità per provar la libertà del conte Antonio Zanardi Landi e di Anna Girò.

Int. an cognoscat supradictos contrahentes a quo tempore et qua occasione

R: Conosco il signor conte Zanardi Landi da che si portò in Venezia dal zugno prossimo passato con occasione di aver parlato, e trovato allo statio e la signora Anna Madallena la conosco da molti anni in qua, vale a dire da 26 anni<sup>30</sup> circa in qua con occasione che frequentava la mia chiesa e faceva nella stessa le sue divozioni, non di continuo, ma interpollatamente, a motivo della professione di musica che la fa girando per l'Italia.

Int. an matrimonium aut sponsalia contraxisse

R: Sono ambedue liberi la cognizione che ho delli stessi per il tempo sopra detto.

Int. de causis secreto contrahendi

R: Lo sposo desidera il matrimonio secreto per li giusti motivi dello stesso attesa la condizione disparata e quantunque la figlia non lo volesse fece

tanto che l'indusse ad acconsentire, vivendo la figlia con somma onestà de quale io ho fatto la confidenza a monsignor vicario, per di cui mezzo fu informato a monsignor Patriarca.

Int. super capitulo

R.: Il presente capitolo contiene verità per li tempi da me adottati avendoli praticati, e la giovine praticante in mia chiesa.

Super secundo capitulo

R.: È vero che la giovine girò per la sua professione, e ritornava a Venezia, ove la conoscevo.

Super tertio capitulo

R.: Io fui quello che comunicai al signor Vicario l'affare, e li mottivi, e perciò è vero quello ho detto, e so le cose dette di sopra e se fosse in contrario lo saprei, in qualche modo.

Quibus habitis, relecta confirmavit et se subscripsit:

Io Girolamo Loris Pievano della chiesa di san Benedetto affermo.

Examined fuit Paulina filia quondam Iacobi Trevisan, veneta, relicta in primis votis Francisci Fantoni, aetatis annorum 58 circa ut asseruit degens Venetiis 29 abhinc annis interpolate modo in paroecia sancti Angeli, testis inductus, monitus et iuratus, prout tactis etcetera, iuravit etc.

Int. an sponte vel requisita ad examen accesserit

R.: Sono venuta per provare la libertà di mia sorella Anna Madallena e del signor conte Antonio Maria Zanardi Landi, per il tempo che l'ho conosciuto.

Int. an sibi pro testimonio facendo aliquid donatum fuerit

R.: Negative.

Int. an cognoscat suprascriptos contrahentes, a quo tempore et qua occasione

R.: Mia sorella la conosco da che è nata, quale fu condotta a Venezia d'anni 12, per apprendere la musica, e dopo quel mese si portò meco a recitare su teatri a Milano ove si fermò tre volte, Torino, Pavia, Ancona, Ferrara, e per Brescia, Verona e Venezia,<sup>31</sup> ed ha girato sino alla metà della quadregesima, per li quali luoghi e tempi io sempre l'ho custodita, et allevata. Il signor conte poi l'ho conosciuto in Piacenza, ove ultimamente recitò mia figlia,<sup>32</sup> cioè il carnevale prossimo passato, con occasione dell'opera, ove fece amicizia con detta mia sorella, desiderandola per sposa, et quantunque essa non avesse desiderio con tutto ciò la seppe persuadere ad accondiscendere alli sponsali.

Int. de causis matrimonii secreto

R.: Il signor conte desidera tal matrimonio secreto per la disparità della condizione a riguardo alli di loro parenti nobili.

Int. an matrimonium aut sponsalia contraxerint

R.: Negative, avendoli ambedue conosciuti per liberi.

Int. super capitulo primo

R.: Il capitolo è vero et ho deposto quello che è a mia cognizione, come ne deposi sopra.

Int. super secundo capitulo

R.: Il capitolo pure è vero come deposi di sopra.

Int. super tertio capitulo

R.: Li motivi furono per li riguardi delle famiglie e disparità di condizione quali saranno esposti e le cose tutte le so per averle sentite a discorrere dalli suddetti sposi. né può essere altrimenti.

Quibus habitis relecta confirmavit et se subscripsit:

Pavola Trevisan relecta in primo voto Francesco Fantoni affermo.

Per la attestazione dello stato libero dello sposo, nel tempo che era rimasto a Venezia dopo la sua dipartita da Piacenza, venne interrogato un teste che, come si può vedere, prestò la sua attività di barbiere nei confronti dello stesso:

Examinatus fuit dominus Matheus di Boni quondam Ioannis, venetus, de parochia sancti Angeli, aetatis annorum 59 (Barbier), testis inductus, monitus et iuratus, tactis scripturis iuravit etc.

Int. an sponte vel requisitus ad examen accesserit

R.: Sono venuto per provar la libertà del signor conte Zanardi Landi e di Anna Tessieri detta Girò.

Int. an sibi pro testimonio ferendo aliquid datum fuerit

R.: Negative.

Int. an cognoscat supradictos contrahentes a quo tempore et quo modo

R.: Conosco il signor conte dai primi del mese di zugno in qua con occasione della pratica dello stesso essendo di lui barbiere; la giovine poi da putella con occasione della vicinanza e pratica nella di lei casa ove dimora con sua sorella, che conosco da 28 anni e più.<sup>33</sup>

Int. an matrimonium aut sponsalia contraxerint

R.: Negative.

Int. super primo capitulo

R.: So che il capitolo è vero, con quel di più che ho deposto, avendola conosciuta da putella sin al presente, eccettuati li viaggi, ne quali si portava a cantare, e se fosse in contrario.

Quibus habitis, relecta confirmavit et se subscripsit:

Io Mattio di Boni afermo.

Nello stesso giorno e nella stessa occasione venne a deporre anche la maggiore interessata in questi atti, la stessa Girò, che alla presenza del Cancelliere della Curia Patriarcale di Venezia giurò di essere libera da qualsiasi vincolo, come risulta da quanto segue:

Coram etc. comparuit domina Anna Magdallena filia quondam Petri Tessieri dicta Girò, de Mantua, aetatis annorum 38 circa et monita de vi et importantia iuramenti, nec non de penis contra poligamos, vigore facultatis contentis in litteris Sacrae Congregationis Almae Urbis, iuravit et iurat se per locis ac temporibus in supplicatione expositis, nec contraxisse matrimonium, nec sponsalia, sed fuisse et esse libera ab omni matrimoni et sponsalione vinculo, etc. In fide etc.

Come componi M. Anna Maddalena fig. Leon' Tesieri d. Gio'  
di Milano, naty on: 28. 17. et nomina de ui et inqur  
fanzia inueneri, nã am de scy contra Polijanos ui;  
gore pãulati, cõsiney in ~~1717~~ <sup>1718</sup> ~~1719~~ <sup>1720</sup> ~~1721~~ <sup>1722</sup> ~~1723~~ <sup>1724</sup> ~~1725~~ <sup>1726</sup> ~~1727~~ <sup>1728</sup> ~~1729~~ <sup>1730</sup> ~~1731~~ <sup>1732</sup> ~~1733~~ <sup>1734</sup> ~~1735~~ <sup>1736</sup> ~~1737~~ <sup>1738</sup> ~~1739~~ <sup>1740</sup> ~~1741~~ <sup>1742</sup> ~~1743~~ <sup>1744</sup> ~~1745~~ <sup>1746</sup> ~~1747~~ <sup>1748</sup> ~~1749~~ <sup>1750</sup> ~~1751~~ <sup>1752</sup> ~~1753~~ <sup>1754</sup> ~~1755~~ <sup>1756</sup> ~~1757~~ <sup>1758</sup> ~~1759~~ <sup>1760</sup> ~~1761~~ <sup>1762</sup> ~~1763~~ <sup>1764</sup> ~~1765~~ <sup>1766</sup> ~~1767~~ <sup>1768</sup> ~~1769~~ <sup>1770</sup> ~~1771~~ <sup>1772</sup> ~~1773~~ <sup>1774</sup> ~~1775~~ <sup>1776</sup> ~~1777~~ <sup>1778</sup> ~~1779~~ <sup>1780</sup> ~~1781~~ <sup>1782</sup> ~~1783~~ <sup>1784</sup> ~~1785~~ <sup>1786</sup> ~~1787~~ <sup>1788</sup> ~~1789~~ <sup>1790</sup> ~~1791~~ <sup>1792</sup> ~~1793~~ <sup>1794</sup> ~~1795~~ <sup>1796</sup> ~~1797~~ <sup>1798</sup> ~~1799~~ <sup>1800</sup> ~~1801~~ <sup>1802</sup> ~~1803~~ <sup>1804</sup> ~~1805~~ <sup>1806</sup> ~~1807~~ <sup>1808</sup> ~~1809~~ <sup>1810</sup> ~~1811~~ <sup>1812</sup> ~~1813~~ <sup>1814</sup> ~~1815~~ <sup>1816</sup> ~~1817~~ <sup>1818</sup> ~~1819~~ <sup>1820</sup> ~~1821~~ <sup>1822</sup> ~~1823~~ <sup>1824</sup> ~~1825~~ <sup>1826</sup> ~~1827~~ <sup>1828</sup> ~~1829~~ <sup>1830</sup> ~~1831~~ <sup>1832</sup> ~~1833~~ <sup>1834</sup> ~~1835~~ <sup>1836</sup> ~~1837~~ <sup>1838</sup> ~~1839~~ <sup>1840</sup> ~~1841~~ <sup>1842</sup> ~~1843~~ <sup>1844</sup> ~~1845~~ <sup>1846</sup> ~~1847~~ <sup>1848</sup> ~~1849~~ <sup>1850</sup> ~~1851~~ <sup>1852</sup> ~~1853~~ <sup>1854</sup> ~~1855~~ <sup>1856</sup> ~~1857~~ <sup>1858</sup> ~~1859~~ <sup>1860</sup> ~~1861~~ <sup>1862</sup> ~~1863~~ <sup>1864</sup> ~~1865~~ <sup>1866</sup> ~~1867~~ <sup>1868</sup> ~~1869~~ <sup>1870</sup> ~~1871~~ <sup>1872</sup> ~~1873~~ <sup>1874</sup> ~~1875~~ <sup>1876</sup> ~~1877~~ <sup>1878</sup> ~~1879~~ <sup>1880</sup> ~~1881~~ <sup>1882</sup> ~~1883~~ <sup>1884</sup> ~~1885~~ <sup>1886</sup> ~~1887~~ <sup>1888</sup> ~~1889~~ <sup>1890</sup> ~~1891~~ <sup>1892</sup> ~~1893~~ <sup>1894</sup> ~~1895~~ <sup>1896</sup> ~~1897~~ <sup>1898</sup> ~~1899~~ <sup>1900</sup> ~~1901~~ <sup>1902</sup> ~~1903~~ <sup>1904</sup> ~~1905~~ <sup>1906</sup> ~~1907~~ <sup>1908</sup> ~~1909~~ <sup>1910</sup> ~~1911~~ <sup>1912</sup> ~~1913~~ <sup>1914</sup> ~~1915~~ <sup>1916</sup> ~~1917~~ <sup>1918</sup> ~~1919~~ <sup>1920</sup> ~~1921~~ <sup>1922</sup> ~~1923~~ <sup>1924</sup> ~~1925~~ <sup>1926</sup> ~~1927~~ <sup>1928</sup> ~~1929~~ <sup>1930</sup> ~~1931~~ <sup>1932</sup> ~~1933~~ <sup>1934</sup> ~~1935~~ <sup>1936</sup> ~~1937~~ <sup>1938</sup> ~~1939~~ <sup>1940</sup> ~~1941~~ <sup>1942</sup> ~~1943~~ <sup>1944</sup> ~~1945~~ <sup>1946</sup> ~~1947~~ <sup>1948</sup> ~~1949~~ <sup>1950</sup> ~~1951~~ <sup>1952</sup> ~~1953~~ <sup>1954</sup> ~~1955~~ <sup>1956</sup> ~~1957~~ <sup>1958</sup> ~~1959~~ <sup>1960</sup> ~~1961~~ <sup>1962</sup> ~~1963~~ <sup>1964</sup> ~~1965~~ <sup>1966</sup> ~~1967~~ <sup>1968</sup> ~~1969~~ <sup>1970</sup> ~~1971~~ <sup>1972</sup> ~~1973~~ <sup>1974</sup> ~~1975~~ <sup>1976</sup> ~~1977~~ <sup>1978</sup> ~~1979~~ <sup>1980</sup> ~~1981~~ <sup>1982</sup> ~~1983~~ <sup>1984</sup> ~~1985~~ <sup>1986</sup> ~~1987~~ <sup>1988</sup> ~~1989~~ <sup>1990</sup> ~~1991~~ <sup>1992</sup> ~~1993~~ <sup>1994</sup> ~~1995~~ <sup>1996</sup> ~~1997~~ <sup>1998</sup> ~~1999~~ <sup>2000</sup> ~~2001~~ <sup>2002</sup> ~~2003~~ <sup>2004</sup> ~~2005~~ <sup>2006</sup> ~~2007~~ <sup>2008</sup> ~~2009~~ <sup>2010</sup> ~~2011~~ <sup>2012</sup> ~~2013~~ <sup>2014</sup> ~~2015~~ <sup>2016</sup> ~~2017~~ <sup>2018</sup> ~~2019~~ <sup>2020</sup> ~~2021~~ <sup>2022</sup> ~~2023~~ <sup>2024</sup> ~~2025~~ <sup>2026</sup> ~~2027~~ <sup>2028</sup> ~~2029~~ <sup>2030</sup> ~~2031~~ <sup>2032</sup> ~~2033~~ <sup>2034</sup> ~~2035~~ <sup>2036</sup> ~~2037~~ <sup>2038</sup> ~~2039~~ <sup>2040</sup> ~~2041~~ <sup>2042</sup> ~~2043~~ <sup>2044</sup> ~~2045~~ <sup>2046</sup> ~~2047~~ <sup>2048</sup> ~~2049~~ <sup>2050</sup> ~~2051~~ <sup>2052</sup> ~~2053~~ <sup>2054</sup> ~~2055~~ <sup>2056</sup> ~~2057~~ <sup>2058</sup> ~~2059~~ <sup>2060</sup> ~~2061~~ <sup>2062</sup> ~~2063~~ <sup>2064</sup> ~~2065~~ <sup>2066</sup> ~~2067~~ <sup>2068</sup> ~~2069~~ <sup>2070</sup> ~~2071~~ <sup>2072</sup> ~~2073~~ <sup>2074</sup> ~~2075~~ <sup>2076</sup> ~~2077~~ <sup>2078</sup> ~~2079~~ <sup>2080</sup> ~~2081~~ <sup>2082</sup> ~~2083~~ <sup>2084</sup> ~~2085~~ <sup>2086</sup> ~~2087~~ <sup>2088</sup> ~~2089~~ <sup>2090</sup> ~~2091~~ <sup>2092</sup> ~~2093~~ <sup>2094</sup> ~~2095~~ <sup>2096</sup> ~~2097~~ <sup>2098</sup> ~~2099~~ <sup>2100</sup> ~~2101~~ <sup>2102</sup> ~~2103~~ <sup>2104</sup> ~~2105~~ <sup>2106</sup> ~~2107~~ <sup>2108</sup> ~~2109~~ <sup>2110</sup> ~~2111~~ <sup>2112</sup> ~~2113~~ <sup>2114</sup> ~~2115~~ <sup>2116</sup> ~~2117~~ <sup>2118</sup> ~~2119~~ <sup>2120</sup> ~~2121~~ <sup>2122</sup> ~~2123~~ <sup>2124</sup> ~~2125~~ <sup>2126</sup> ~~2127~~ <sup>2128</sup> ~~2129~~ <sup>2130</sup> ~~2131~~ <sup>2132</sup> ~~2133~~ <sup>2134</sup> ~~2135~~ <sup>2136</sup> ~~2137~~ <sup>2138</sup> ~~2139~~ <sup>2140</sup> ~~2141~~ <sup>2142</sup> ~~2143~~ <sup>2144</sup> ~~2145~~ <sup>2146</sup> ~~2147~~ <sup>2148</sup> ~~2149~~ <sup>2150</sup> ~~2151~~ <sup>2152</sup> ~~2153~~ <sup>2154</sup> ~~2155~~ <sup>2156</sup> ~~2157~~ <sup>2158</sup> ~~2159~~ <sup>2160</sup> ~~2161~~ <sup>2162</sup> ~~2163~~ <sup>2164</sup> ~~2165~~ <sup>2166</sup> ~~2167~~ <sup>2168</sup> ~~2169~~ <sup>2170</sup> ~~2171~~ <sup>2172</sup> ~~2173~~ <sup>2174</sup> ~~2175~~ <sup>2176</sup> ~~2177~~ <sup>2178</sup> ~~2179~~ <sup>2180</sup> ~~2181~~ <sup>2182</sup> ~~2183~~ <sup>2184</sup> ~~2185~~ <sup>2186</sup> ~~2187~~ <sup>2188</sup> ~~2189~~ <sup>2190</sup> ~~2191~~ <sup>2192</sup> ~~2193~~ <sup>2194</sup> ~~2195~~ <sup>2196</sup> ~~2197~~ <sup>2198</sup> ~~2199~~ <sup>2200</sup> ~~2201~~ <sup>2202</sup> ~~2203~~ <sup>2204</sup> ~~2205~~ <sup>2206</sup> ~~2207~~ <sup>2208</sup> ~~2209~~ <sup>2210</sup> ~~2211~~ <sup>2212</sup> ~~2213~~ <sup>2214</sup> ~~2215~~ <sup>2216</sup> ~~2217~~ <sup>2218</sup> ~~2219~~ <sup>2220</sup> ~~2221~~ <sup>2222</sup> ~~2223~~ <sup>2224</sup> ~~2225~~ <sup>2226</sup> ~~2227~~ <sup>2228</sup> ~~2229~~ <sup>2230</sup> ~~2231~~ <sup>2232</sup> ~~2233~~ <sup>2234</sup> ~~2235~~ <sup>2236</sup> ~~2237~~ <sup>2238</sup> ~~2239~~ <sup>2240</sup> ~~2241~~ <sup>2242</sup> ~~2243~~ <sup>2244</sup> ~~2245~~ <sup>2246</sup> ~~2247~~ <sup>2248</sup> ~~2249~~ <sup>2250</sup> ~~2251~~ <sup>2252</sup> ~~2253~~ <sup>2254</sup> ~~2255~~ <sup>2256</sup> ~~2257~~ <sup>2258</sup> ~~2259~~ <sup>2260</sup> ~~2261~~ <sup>2262</sup> ~~2263~~ <sup>2264</sup> ~~2265~~ <sup>2266</sup> ~~2267~~ <sup>2268</sup> ~~2269~~ <sup>2270</sup> ~~2271~~ <sup>2272</sup> ~~2273~~ <sup>2274</sup> ~~2275~~ <sup>2276</sup> ~~2277~~ <sup>2278</sup> ~~2279~~ <sup>2280</sup> ~~2281~~ <sup>2282</sup> ~~2283~~ <sup>2284</sup> ~~2285~~ <sup>2286</sup> ~~2287~~ <sup>2288</sup> ~~2289~~ <sup>2290</sup> ~~2291~~ <sup>2292</sup> ~~2293~~ <sup>2294</sup> ~~2295~~ <sup>2296</sup> ~~2297~~ <sup>2298</sup> ~~2299~~ <sup>2300</sup> ~~2301~~ <sup>2302</sup> ~~2303~~ <sup>2304</sup> ~~2305~~ <sup>2306</sup> ~~2307~~ <sup>2308</sup> ~~2309~~ <sup>2310</sup> ~~2311~~ <sup>2312</sup> ~~2313~~ <sup>2314</sup> ~~2315~~ <sup>2316</sup> ~~2317~~ <sup>2318</sup> ~~2319~~ <sup>2320</sup> ~~2321~~ <sup>2322</sup> ~~2323~~ <sup>2324</sup> ~~2325~~ <sup>2326</sup> ~~2327~~ <sup>2328</sup> ~~2329~~ <sup>2330</sup> ~~2331~~ <sup>2332</sup> ~~2333~~ <sup>2334</sup> ~~2335~~ <sup>2336</sup> ~~2337~~ <sup>2338</sup> ~~2339~~ <sup>2340</sup> ~~2341~~ <sup>2342</sup> ~~2343~~ <sup>2344</sup> ~~2345~~ <sup>2346</sup> ~~2347~~ <sup>2348</sup> ~~2349~~ <sup>2350</sup> ~~2351~~ <sup>2352</sup> ~~2353~~ <sup>2354</sup> ~~2355~~ <sup>2356</sup> ~~2357~~ <sup>2358</sup> ~~2359~~ <sup>2360</sup> ~~2361~~ <sup>2362</sup> ~~2363~~ <sup>2364</sup> ~~2365~~ <sup>2366</sup> ~~2367~~ <sup>2368</sup> ~~2369~~ <sup>2370</sup> ~~2371~~ <sup>2372</sup> ~~2373~~ <sup>2374</sup> ~~2375~~ <sup>2376</sup> ~~2377~~ <sup>2378</sup> ~~2379~~ <sup>2380</sup> ~~2381~~ <sup>2382</sup> ~~2383~~ <sup>2384</sup> ~~2385~~ <sup>2386</sup> ~~2387~~ <sup>2388</sup> ~~2389~~ <sup>2390</sup> ~~2391~~ <sup>2392</sup> ~~2393~~ <sup>2394</sup> ~~2395~~ <sup>2396</sup> ~~2397~~ <sup>2398</sup> ~~2399~~ <sup>2400</sup> ~~2401~~ <sup>2402</sup> ~~2403~~ <sup>2404</sup> ~~2405~~ <sup>2406</sup> ~~2407~~ <sup>2408</sup> ~~2409~~ <sup>2410</sup> ~~2411~~ <sup>2412</sup> ~~2413~~ <sup>2414</sup> ~~2415~~ <sup>2416</sup> ~~2417~~ <sup>2418</sup> ~~2419~~ <sup>2420</sup> ~~2421~~ <sup>2422</sup> ~~2423~~ <sup>2424</sup> ~~2425~~ <sup>2426</sup> ~~2427~~ <sup>2428</sup> ~~2429~~ <sup>2430</sup> ~~2431~~ <sup>2432</sup> ~~2433~~ <sup>2434</sup> ~~2435~~ <sup>2436</sup> ~~2437~~ <sup>2438</sup> ~~2439~~ <sup>2440</sup> ~~2441~~ <sup>2442</sup> ~~2443~~ <sup>2444</sup> ~~2445~~ <sup>2446</sup> ~~2447~~ <sup>2448</sup> ~~2449~~ <sup>2450</sup> ~~2451~~ <sup>2452</sup> ~~2453~~ <sup>2454</sup> ~~2455~~ <sup>2456</sup> ~~2457~~ <sup>2458</sup> ~~2459~~ <sup>2460</sup> ~~2461~~ <sup>2462</sup> ~~2463~~ <sup>2464</sup> ~~2465~~ <sup>2466</sup> ~~2467~~ <sup>2468</sup> ~~2469~~ <sup>2470</sup> ~~2471~~ <sup>2472</sup> ~~2473~~ <sup>2474</sup> ~~2475~~ <sup>2476</sup> ~~2477~~ <sup>2478</sup> ~~2479~~ <sup>2480</sup> ~~2481~~ <sup>2482</sup> ~~2483~~ <sup>2484</sup> ~~2485~~ <sup>2486</sup> ~~2487~~ <sup>2488</sup> ~~2489~~ <sup>2490</sup> ~~2491~~ <sup>2492</sup> ~~2493~~ <sup>2494</sup> ~~2495~~ <sup>2496</sup> ~~2497~~ <sup>2498</sup> ~~2499~~ <sup>2500</sup> ~~2501~~ <sup>2502</sup> ~~2503~~ <sup>2504</sup> ~~2505~~ <sup>2506</sup> ~~2507~~ <sup>2508</sup> ~~2509~~ <sup>2510</sup> ~~2511~~ <sup>2512</sup> ~~2513~~ <sup>2514</sup> ~~2515~~ <sup>2516</sup> ~~2517~~ <sup>2518</sup> ~~2519~~ <sup>2520</sup> ~~2521~~ <sup>2522</sup> ~~2523~~ <sup>2524</sup> ~~2525~~ <sup>2526</sup> ~~2527~~ <sup>2528</sup> ~~2529~~ <sup>2530</sup> ~~2531~~ <sup>2532</sup> ~~2533~~ <sup>2534</sup> ~~2535~~ <sup>2536</sup> ~~2537~~ <sup>2538</sup> ~~2539~~ <sup>2540</sup> ~~2541~~ <sup>2542</sup> ~~2543~~ <sup>2544</sup> ~~2545~~ <sup>2546</sup> ~~2547~~ <sup>2548</sup> ~~2549~~ <sup>2550</sup> ~~2551~~ <sup>2552</sup> ~~2553~~ <sup>2554</sup> ~~2555~~ <sup>2556</sup> ~~2557~~ <sup>2558</sup> ~~2559~~ <sup>2560</sup> ~~2561~~ <sup>2562</sup> ~~2563~~ <sup>2564</sup> ~~2565~~ <sup>2566</sup> ~~2567~~ <sup>2568</sup> ~~2569~~ <sup>2570</sup> ~~2571~~ <sup>2572</sup> ~~2573~~ <sup>2574</sup> ~~2575~~ <sup>2576</sup> ~~2577~~ <sup>2578</sup> ~~2579~~ <sup>2580</sup> ~~2581~~ <sup>2582</sup> ~~2583~~ <sup>2584</sup> ~~2585~~ <sup>2586</sup> ~~2587~~ <sup>2588</sup> ~~2589~~ <sup>2590</sup> ~~2591~~ <sup>2592</sup> ~~2593~~ <sup>2594</sup> ~~2595~~ <sup>2596</sup> ~~2597~~ <sup>2598</sup> ~~2599~~ <sup>2600</sup> ~~2601~~ <sup>2602</sup> ~~2603~~ <sup>2604</sup> ~~2605~~ <sup>2606</sup> ~~2607~~ <sup>2608</sup> ~~2609~~ <sup>2610</sup> ~~2611~~ <sup>2612</sup> ~~2613~~ <sup>2614</sup> ~~2615~~ <sup>2616</sup> ~~2617~~ <sup>2618</sup> ~~2619~~ <sup>2620</sup> ~~2621~~ <sup>2622</sup> ~~2623~~ <sup>2624</sup> ~~2625~~ <sup>2626</sup> ~~2627~~ <sup>2628</sup> ~~2629~~ <sup>2630</sup> ~~2631~~ <sup>2632</sup> ~~2633~~ <sup>2634</sup> ~~2635~~ <sup>2636</sup> ~~2637~~ <sup>2638</sup> ~~2639~~ <sup>2640</sup> ~~2641~~ <sup>2642</sup> ~~2643~~ <sup>2644</sup> ~~2645~~ <sup>2646</sup> ~~2647~~ <sup>2648</sup> ~~2649~~ <sup>2650</sup> ~~2651~~ <sup>2652</sup> ~~2653~~ <sup>2654</sup> ~~2655~~ <sup>2656</sup> ~~2657~~ <sup>2658</sup> ~~2659~~ <sup>2660</sup> ~~2661~~ <sup>2662</sup> ~~2663~~ <sup>2664</sup> ~~2665~~ <sup>2666</sup> ~~2667~~ <sup>2668</sup> ~~2669~~ <sup>2670</sup> ~~2671~~ <sup>2672</sup> ~~2673~~ <sup>2674</sup> ~~2675~~ <sup>2676</sup> ~~2677~~ <sup>2678</sup> ~~2679~~ <sup>2680</sup> ~~2681~~ <sup>2682</sup> ~~2683~~ <sup>2684</sup> ~~2685~~ <sup>2686</sup> ~~2687~~ <sup>2688</sup> ~~2689~~ <sup>2690</sup> ~~2691~~ <sup>2692</sup> ~~2693~~ <sup>2694</sup> ~~2695~~ <sup>2696</sup> ~~2697~~ <sup>2698</sup> ~~2699~~ <sup>2700</sup> ~~2701~~ <sup>2702</sup> ~~2703~~ <sup>2704</sup> ~~2705~~ <sup>2706</sup> ~~2707~~ <sup>2708</sup> ~~2709~~ <sup>2710</sup> ~~2711~~ <sup>2712</sup> ~~2713~~ <sup>2714</sup> ~~2715~~ <sup>2716</sup> ~~2717~~ <sup>2718</sup> ~~2719~~ <sup>2720</sup> ~~2721~~ <sup>2722</sup> ~~2723~~ <sup>2724</sup> ~~2725~~ <sup>2726</sup> ~~2727~~ <sup>2728</sup> ~~2729~~ <sup>2730</sup> ~~2731~~ <sup>2732</sup> ~~2733~~ <sup>2734</sup> ~~2735~~ <sup>2736</sup> ~~2737~~ <sup>2738</sup> ~~2739~~ <sup>2740</sup> ~~2741~~ <sup>2742</sup> ~~2743~~ <sup>2744</sup> ~~2745~~ <sup>2746</sup> ~~2747~~ <sup>2748</sup> ~~2749~~ <sup>2750</sup> ~~2751~~ <sup>2752</sup> ~~2753~~ <sup>2754</sup> ~~2755~~ <sup>2756</sup> ~~2757~~ <sup>2758</sup> ~~2759~~ <sup>2760</sup> ~~2761~~ <sup>2762</sup> ~~2763~~ <sup>2764</sup> ~~2765~~ <sup>2766</sup> ~~2767~~ <sup>2768</sup> ~~2769~~ <sup>2770</sup> ~~2771~~ <sup>2772</sup> ~~2773~~ <sup>2774</sup> ~~2775~~ <sup>2776</sup> ~~2777~~ <sup>2778</sup> ~~2779~~ <sup>2780</sup> ~~2781~~ <sup>2782</sup> ~~2783~~ <sup>2784</sup> ~~2785~~ <sup>2786</sup> ~~2787~~ <sup>2788</sup> ~~2789~~ <sup>2790</sup> ~~2791~~ <sup>2792</sup> ~~2793~~ <sup>2794</sup> ~~2795~~ <sup>2796</sup> ~~2797~~ <sup>2798</sup> ~~2799~~ <sup>2800</sup> ~~2801~~ <sup>2802</sup> ~~2803~~ <sup>2804</sup> ~~2805~~ <sup>2806</sup> ~~2807~~ <sup>2808</sup> ~~2809~~ <sup>2810</sup> ~~2811~~ <sup>2812</sup> ~~2813~~ <sup>2814</sup> ~~2815~~ <sup>2816</sup> ~~2817~~ <sup>2818</sup> ~~2819~~ <sup>2820</sup> ~~2821~~ <sup>2822</sup> ~~2823~~ <sup>2824</sup> ~~2825~~ <sup>2826</sup> ~~2827~~ <sup>2828</sup> ~~2829~~ <sup>2830</sup> ~~2831~~ <sup>2832</sup> ~~2833~~ <sup>2834</sup> ~~2835~~ <sup>2836</sup> ~~2837~~ <sup>2838</sup> ~~2839~~ <sup>2840</sup> ~~2841~~ <sup>2842</sup> ~~2843~~ <sup>2844</sup> ~~2845~~ <sup>2846</sup> ~~2847~~ <sup>2848</sup> ~~2849~~ <sup>2850</sup> ~~2851~~ <sup>2852</sup> ~~2853~~ <sup>2854</sup> ~~2855~~ <sup>2856</sup> ~~2857~~ <sup>2858</sup> ~~2859~~ <sup>2860</sup> ~~2861~~ <sup>2862</sup> ~~2863~~ <sup>2864</sup> ~~2865~~ <sup>2866</sup> ~~2867~~ <sup>2868</sup> ~~2869~~ <sup>2870</sup> ~~2871~~ <sup>2872</sup> ~~2873~~ <sup>2874</sup> ~~2875~~ <sup>2876</sup> ~~2877~~ <sup>2878</sup> ~~2879~~ <sup>2880</sup> ~~2881~~ <sup>2882</sup> ~~2883~~ <sup>2884</sup> ~~2885~~ <sup>2886</sup> ~~2887~~ <sup>2888</sup> ~~2889~~ <sup>2890</sup> ~~2891~~ <sup>2892</sup> ~~2893~~ <sup>2894</sup> ~~2895~~ <sup>2896</sup> ~~2897~~ <sup>2898</sup> ~~2899~~ <sup>2900</sup> ~~2901~~ <sup>2902</sup> ~~2903~~ <sup>2904</sup> ~~2905~~ <sup>2906</sup> ~~2907~~ <sup>2908</sup> ~~2909~~ <sup>2910</sup> ~~2911~~ <sup>2912</sup> ~~2913~~ <sup>2914</sup> ~~2915~~ <sup>2916</sup> ~~2917~~ <sup>2918</sup> ~~2919~~ <sup>2920</sup> ~~2921~~ <sup>2922</sup> ~~2923~~ <sup>2924</sup> ~~2925~~ <sup>2926</sup> ~~2927~~ <sup>2928</sup> ~~2929~~ <sup>2930</sup> ~~2931~~ <sup>2932</sup> ~~2933~~ <sup>2934</sup> ~~2935~~ <sup>2936</sup> ~~2937~~ <sup>2938</sup> ~~2939~~ <sup>2940</sup> ~~2941~~ <sup>2942</sup> ~~2943~~ <

Quibus habitis relecta confirmavit et se subscripsit:  
Anna Madalena Tesieri detta Girò affermo con mio giuramento.<sup>34</sup>

Anna Girò contava dunque, alla data del 16 luglio 1748, a quanto lei stessa afferma con giuramento, «38 anni circa», venti in meno della sorella Paolina.

Nel raffronto tra le affermazioni dei testimoni (il parroco di san Benedetto che venne delegato dal Patriarca di Venezia a ricevere il mutuo consenso degli sposi e la sorella Paolina) e la supplica della stessa Girò al Santo Padre, tutto farebbe ritenere che la Girò sia nata nel 1710.

Era appena dodicenne, stando ai dati che emergono dai documenti, quando venne a Venezia per imparare l'arte musicale.

Era appena quattordicenne quando debuttò al san Moisè, e contava 16 anni quando iniziò la sua attività come interprete nelle opere di don Antonio Vivaldi.

Per una conferma dell'età della Girò speriamo di poter rintracciare il suo atto di morte, cosa ora meno impossibile che in passato.

Crediamo dunque di poter indicare la data del 20 luglio 1748 come quella dell'abbandono definitivo dell'appellativo paterno «Girò». Nella cerchia delle persone che frequentavano il conte Antonio Maria Zanardi Landi siamo convinti che Anna fosse abitualmente indicata come Anna Tessieri, moglie del conte. È possibile che vi siano documenti nei quali compaia con il titolo di «contessa», ma riteniamo più probabile vederla ricordata come la «signora Anna», o tutt'al più come la moglie «del signor conte Zanardi Landi». A fornire più precise informazioni su questo aspetto, potrebbero essere gli studiosi piacentini.

<sup>1</sup> ARCHIVIO di STATO di VENEZIA (useremo in seguito la sigla ASV). *Notarile, Atti*, Notaio Pier Paolo de Bonis, Busta 1732, «stragiudiziali». Come annota L. MORETTI in *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, Venezia, 1978, p. 26, «le scritture extragiudiziali erano scritture private, ma registrate presso un notaio, che si indirizzavano all'avversario per ottenere quel che si riteneva dovuto senza ricorrere al giudizio dei tribunali».

Incontreremo più avanti altre «stragiudiziali» per il reclamo dei propri diritti; nel presente caso riteniamo che l'atto notarile sia stato mandato alla madre delle ricorrenti per prevenire un atto giudiziario nei loro confronti.

<sup>2</sup> Come d'uso, non viene indicata la residenza del destinatario della «stragiudiziale». Come vedremo in altra occasione, poteva avvenire che il destinatario venisse trovato per via, come avvenne nell'occasione del recapito di una «stragiudiziale» destinata ad Antonio Vivaldi, che dal commesso, come lo stesso annota, venne trovato in Piazza di san Marco.

<sup>3</sup> ARCHIVIO PARROCCHIALE di SAN SALVADOR, *Morti, 1727-1759*, p. 67. Tre erano le «classi» dei funerali: la più povera, con «prete e zago» (sacerdote e chierichetto), che solitamente è abbreviata con la sigla P.Z.; la più solenne, «con capitolo», nel qual caso partecipavano i sacerdoti beneficiati della parrocchia, quelli «capitolari» cioè, che con il parroco godevano di un reddito annuo determinato. La forma intermedia, «mezzo capitolo», indica un funerale né troppo sfarzoso ma neppure troppo «solitario» (per indicare una morte quasi dimenticata da tutti, un detto veneziano diceva «prete e zago 'arda che vago» [fa attenzione, sto andandomene con prete e zago]).

Nei *Necrologi* del Magistrato alla Sanità, esistenti presso l'ASV gli atti di morte delle singole parrocchie di Venezia sono riportati alla lettera, compresa l'indicazione del tipo del funerale. Una disposizione dei «Sopra Provveditori e Provveditori alla Sanità» del 26 aprile 1687, che si riallacciava ad una precedente del 16 febbraio 1684, stabiliva che nei funerali «con Capitolo» venisse versata alla «Cassa di san Ariano» la somma di 32 soldi (una lira e 12 soldi) mentre nei funerali «con mezzo Capitolo» dovevano essere versati 18 soldi. Nulla doveva essere versato nei funerali con «prete e zago». Crediamo dover aggiungere che la tassazione in parola non gravava sulle singole parrocchie o chiese nelle quali si svolgevano i funerali, ma anche se erano i parroci o i rettori di chiese a dover effettuare i versamenti a chi di dovere, sotto pena di dieci ducati di multa, erano i committenti dei funerali a dover sborsare la somma stabilita.

<sup>4</sup> Per le residenze della Girò a Venezia, vedi quanto dicemmo in *Antonio Vivaldi prete*, nel primo numero di questo Bollettino (1980), a p. 45.

<sup>5</sup> Per il testo di questa relazione vedi gli Atti del Convegno vivaldiano (2-5 settembre 1987), Olschki, Firenze, 1988.

<sup>6</sup> Il libretto era stato composto dal conte Angelo Schietti. Alla luce della stragiudiziale riportata sopra, non crediamo sia del tutto azzardato supporre che l'Albinoni possa essere stato il primo maestro di canto della Girò, che nell'elenco degli interpreti è indicata come mantovana. Venne inaugurata con quest'opera la nuova stagione.

<sup>7</sup> Anche il libretto di quest'opera fu composto dal conte Angelo Schietti.

<sup>8</sup> Il librettista della prima opera è Francesco Silvani, della seconda Luisa Bergalli.

<sup>9</sup> Il libretto è di Antonio Maria Lucchini.

<sup>10</sup> Su libretto di Giovanni Palazzi.

<sup>11</sup> Su libretto di Antonio Lucchini.

<sup>12</sup> Su libretto di Nicolò Minato. Non era ancor ventenne la Girò. La Bordoni stava per sposare «il Sassone».

<sup>13</sup> T. WIEL, ne *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Visentini, Venezia, 1897; Forni, Bologna, 1986 (ed. anastatica), al progressivo numero 488 ricorda la Girò tra le interpreti dell'opera *Achille in Sciro* di Giovanni Battista Runcher, su libretto di Pietro

Metastasio. L'ultima presenza della Girò sui teatri veneziani coincide con quella che forse è stata l'unica opera del Runcher rappresentata a Venezia. Sul Runcher vedi C. LUNELLI, *Il musicista Giovanni Battista Runcher (1714-1791)*, «Ladina II», 1978, pp. 93-125.

<sup>14</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4125, notaio Giuseppe Comincioli, c. 377, in data 29 agosto 1747. La recita alla quale prese parte anche la Girò, fu l'unica in quell'anno. E. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, 1974, a p. 127 ricorda come nella notte del 30 settembre 1747 il Teatro di san Samuele fosse distrutto da un incendio. Vennero subito iniziati i lavori di ripristino, e nella festa della «Sensa» dell'anno successivo (22 maggio 1748) il teatro venne riaperto.

<sup>15</sup> Nel fondo archivistico dei *Censori*, sempre presso l'ASV, competenti in quel tempo per la difesa dei diritti dei musicisti nei confronti degli impresari teatrali, non risultano atti promossi dalla Girò nei confronti dei Grimani.

<sup>16</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 2024, Minute degli Atti del notaio Giacomo Bonzio, n. 24 degli Atti del 1745.

<sup>17</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 2024, atto n. 51. Quest'atto è più completo, rispetto al primo, in quanto sono indicati i numeri dei due palchi e vi sono le firme dei testimoni, cose tutte che mancano nel primo atto. Presso lo stesso notaio nel protocollo 2005 sono ricopiati in bell'ordine i due documenti.

<sup>18</sup> Questi due testi si incontrano spesso in altri atti analoghi dei Grimani.

<sup>19</sup> C'era però anche una seconda forma per mezzo della quale si poteva conseguire l'uso di un palco di teatro: un contratto d'affitto, allo stesso modo con cui si affittava un appartamento o un negozio. In questo caso chi aveva un contratto del genere doveva versare annualmente la quota fissata. In R. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967, p. 497 e segg., sono ricordati alcuni debitori dei Grimani per mancato versamento della quota annuale d'affitto, mentre a p. 480 si fa riferimento alle fatiche del Santurini per le riscossioni annuali dagli affittuari del nuovissimo Teatro di sant'Angelo. Il fatto di essere proprietari o affittuari di un palco dava solo il diritto ad avere il palco a propria disposizione. Per assistere agli spettacoli i singoli proprietari o affittuari dovevano munirsi del «bollettino», con il quale termine si intendevano i biglietti d'ingresso. Solo i veri e propri proprietari dei singoli teatri avevano diritto all'ingresso gratuito anche per gli altri membri della loro famiglia.

<sup>20</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4127, notaio Giuseppe Comincioli, c.5v.

<sup>21</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4127, c. 227. Crediamo che il ritardo dei Grimani nel rispondere alle richieste della Girò sia dovuto anche alle ingenti spese che gli stessi stavano sostenendo per rimettere in sesto il loro teatro. Nell'ottobre precedente alcuni proprietari di palchi avevano cominciato a chiedere ai Grimani il pagamento delle percentuali loro dovute sui capitali investiti, come previsto dai contratti, essendo ormai chiaro che al san Samuele non si sarebbero fatte le previste recite annuali, né quelle del carnevale successivo. Vedi ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4186, notaio Giuseppe Comincioli, stragiudiziale 6 ottobre 1747, presentata da otto nobili veneziani, padroni di palchi al san Samuele.

<sup>22</sup> *ib.*, c. 286v. Il testo che riportiamo è stato ricavato dall'atto originale che si trova nella Busta 4187, nelle minute di quel notaio dell'anno 1748. Il testo è stato materialmente scritto da mano non veneziana; il termine «obbligo» è infatti sempre scritto con la doppia «b», che non compare solitamente nei testi veneziani dell'epoca, come non compare nelle ultime tre righe del documento, scritte da un'altra mano: due volte in queste ultime righe troviamo regolarmente scritto «obligato» e «obligano».

<sup>23</sup> Tutti gli atti relativi al matrimonio della Girò si trovano nell'ARCHIVIO della CURIA PATRIARCALE di VENEZIA (useremo la sigla ACPV), *Matrimoni segreti*, Registro 1745-1749, Fascicolo n. 51. Anche l'atto di matrimonio si trova esclusivamente in questo fascicolo: sta nel retro della richiesta dello sposo al Vicario Generale della diocesi di

Venezia, perché si proceda all'esame dei testimoni ed alla accettazione del giuramento suppletorio della sposa, in calce al quale lo stesso Vicario Generale, d'ordine del Patriarca Alvise Foscari, in data 20 luglio 1748, dava al parroco di san Benedetto la facoltà di assistere al matrimonio da celebrarsi «segretamente».

<sup>24</sup> ACPV, *ib.* Lo «stato libero» per lo sposo venne rilasciato dal Vicario Generale di Piacenza, monsignore Pietro Francesco Nicelli.

<sup>25</sup> ACPV, *ib.* È interessante questa supplica della Girò, nella quale vengono elencate, pensiamo con un certo ordine cronologico, le città nelle quali svolse la sua più che ventennale attività artistica.

<sup>26</sup> ACPV, *ib.* Non crediamo sia necessario ricordare la disavventura del Vivaldi a Ferrara per le recite nel carnevale dell'anno 1739; ci permettiamo solo di aggiungere che l'editto del Cardinale Ruffo, arcivescovo di Ferrara in quel tempo, non fu emanato specificamente in riferimento a Vivaldi. Già negli anni precedenti lo stesso testo era stato pubblicato in Ferrara, e non riguardava solo l'attività del clero durante il carnevale, ma richiama anche i laici a comportarsi entro certi limiti.

<sup>27</sup> ACPV, *ib.* Da questo documento risulta essere stato lo stesso sposo a scegliere il sacerdote davanti al quale si sarebbe poi compiuto il rito nuziale.

<sup>28</sup> ACPV, *ib.* Solitamente, nella richiesta per lo stato libero, lo sposo (o la sposa) presentavano un unico «capitolo di prova». In questa occasione il Cancelliere di Curia dopo aver scritto tre «capitoli di prova», forse non si è accorto che avrebbe dovuto tradurre al plurale la parola «articulum».

<sup>29</sup> L'età della sposa, 38 anni, enunciata in questo capitolo di prova, verrà confermata successivamente dalla Girò stessa, nel rendere le sue generalità, prima di prestare giuramento circa il suo stato libero per il tempo che dimorò fuori Venezia.

Le città nelle quali la Girò si recò, non semplicemente di passaggio ma con una residenza di «alquanti mesi», sono più avanti elencate nello stesso ordine con cui si trovano nella supplica mandata a Roma. Anche l'età di 12 anni, quando la Girò venne a Venezia per apprendere l'arte musicale, verrà riconfermata dalla sorella nella sua deposizione.

<sup>30</sup> Il parroco di san Benedetto, davanti al quale gli sposi proferirono il loro «sì», conosce la sposa da 26 anni, da quando dodicenne venne a Venezia. Non era sua parrocchiana, ma frequentava la sua chiesa di san Benedetto. Con tutta probabilità la Girò, da ragazza, abitava nella parrocchia di sant'Angelo, che a quei tempi era separata dalla confinante parrocchia di san Benedetto da un piccolo canale (rio), interrato nel secolo scorso, cui attualmente corrisponde il «Rio terrà della mandola». Del vecchio rio, che dal Canal Grande con due grandi anse sfociava nel «Rio di san Luca», è rimasta solo la parte iniziale, il «Rio di ca' Micheli».

<sup>31</sup> L'elenco delle città, nelle quali la Girò svolse la sua attività musicale, è incompleto in questa deposizione della sorella, che non ricorda né Bologna né Firenze, e tace del tutto Graz e Vienna. Anche nelle pratiche per il matrimonio di Faustina Bordoni vediamo che è una sorella a testimoniare per il suo stato libero; questa dice espressamente di non aver accompagnata la Faustina nel tempo che andò in Inghilterra, mentre l'aveva accompagnata nel suo peregrinare nelle altre città italiane.

<sup>32</sup> Può essere che Paolina abbia avuta una figlia che si sia dedicata alle scene; riteniamo però più probabile che qui si tratti di un «lapsus calami» e che Paolina intendesse dire che Anna nell'ultimo carnevale recitò a Piacenza, dove conobbe il futuro sposo.

<sup>33</sup> Il teste conobbe Anna attraverso sua sorella Paolina. Si potrebbe pensare che Paolina sia giunta a Venezia prima della sorella. Non abbiamo alcuna notizia circa il tempo ed il luogo del matrimonio di Paolina.

<sup>34</sup> La firma in calce al documento è autografa della Girò, che forse per l'ultima volta accompagnò il suo nome e cognome con l'appellativo paterno.

## New Documents on Anna Girò (*Summary*)

The present article presents new documentation which throws light on several aspects of the life and career of the virtuoso singer Anna Girò.

The first document, dated 1725, shows that Anna and her sister Paolina have different surnames; Paolina is surnamed Trevisan, Anna (born of the second marriage of her mother Bartolomea) is called Testeire Girò. Girò (or "Girò", as appears in 1737 in the death notice – also cited – of her father "Pietro Teseire") is a nickname applied to both father and daughter. The latter's true surname is subsequently Italianized to "Tessieri".

From the document of 1725 we learn that the fifteen-year-old Anna already enjoyed the protection of the Duke of Massa Carrara, by whom the girl was entrusted to the care of her sister Paolina, her senior by some twenty years. In the document, the two sisters appeal to their mother – who had evidently abandoned the family home – to return to their midst; the document also bears witness to their desire (seconded by the Duke) not to return to Mantua but to remain in Venice.

From a third document, dated 1745, we learn that in August of that year Anna Girò acquired for the price of 2,000 ducats two boxes at the Teatro S. Samuele (owned by the Grimani family); a further box had already been acquired in June 1744. The document specifies the conditions relating to acquisition of the boxes.

The other eight documents regard the secret marriage contracted on 20 July 1748 between Anna Maddalena Tessieri Girò and Count Antonio Maria Zanardi Landi of Piacenza. One document stipulates the economic aspects of the agreement; another is a request by the singer for papal dispensation from the necessity of demonstrating her unmarried status (i.e., that she had not contracted marriage in one of the many cities in which she had performed).

Two documents are given in facsimile reproduction: the marriage act, and the singer's testimony under oath of her unmarried status. The latter document contains the autograph signature of Anna, who adds perhaps for the last time her 'nickname' Girò.

# Thematic Links to Other Works in the “Confitebor”, RV 596: Their Nature and Context

*Kees Vlaardingerbroek*

In one of his Vivaldi biographies (Dent, London, 1978, p. 114), Michael Talbot wrote: “Any view of Vivaldi’s music as inherently ‘organic’ must crumble before the fact of his self-borrowing, which both in incidence and pervasiveness greatly surpasses the showing of Bach and even Handel. To date there has been no comprehensive study of this aspect of his music, though valuable work on individual cases has been published”. In fact, only detailed studies have appeared in this area. The importance of such studies, however, is clear from the conclusions reached by Kolneder, Heller, Ryom and Talbot. To name only a few topics: a) the affinity between the da capo aria and ritornello form;<sup>1</sup> b) the structural differences between a sinfonia movement and a concerto movement;<sup>2</sup> c) Vivaldi’s stylistic development;<sup>3</sup> or, conversely, the absence of such development;<sup>4</sup> d) Vivaldi’s own preferences;<sup>5</sup> e) the exchangeability of movements between different concertos;<sup>6</sup> f) ‘cyclic’ tendencies within a work;<sup>7</sup> g) the re-use of the tutti while composing new solos;<sup>8</sup> h) the re-use of the solos while supplying new ritornellos;<sup>9</sup> i) the ease with which the same motive is used as the first motive in one ritornello and (say) as the last in another;<sup>10</sup> j) plagiarism.<sup>11</sup>

Of course, in nearly all these cases the question arises whether the borrowings have been made consciously. The connection between the string concerto RV 114 and the sonata op. 2, no. 7, for instance, is formed by only three more or less identical bars. It is unlikely that Vivaldi was thinking of his early sonata when composing the concerto (assuming that the sonata precedes the concerto).

Example 1a: Violin sonata op. 2, no. 7, RV 8, Corrente.

The musical score for Example 1a consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The first measure of the treble staff is marked with a fermata and the number '31' above it. The second measure has a '6b' below it, the third has a '6', and the fourth has a '6'. The fifth measure has a '4+' above it, the sixth has a '4h', and the seventh has a '6'. The eighth measure has a '6'. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by rests in the subsequent measures.

Example 1b: Concerto for strings RV 114, 3rd movement.

105  
VI. I/II<sup>b</sup>  
viola all'8<sup>va</sup>  
6<sup>b</sup> 4<sup>+</sup> 6 4<sup>h</sup> 6 6<sup>b</sup> 6<sup>h</sup>

Even in the following case it must be seriously doubted that we may speak of a conscious borrowing:

Example 2a: Manchester Violin sonata no. 3, RV 757, Allemanda.

Example 2b: Concerto for strings RV 154, 3rd movement.

VI. I/II  
viola  
b.c.

After all, similar turns of phrase are to be found again and again in this period. A familiar example is the fugue subject of the chorus *And with His stripes* in Handel's *Messiah*, which we encounter also in works by J.S. Bach (e.g., Fugue XX in A minor in *Das wohltemperirtes Clavier*, book II), W.F. Bach (Duet for two violas in G minor) and even Mozart (Kyrie fugue in the *Requiem* KV 626). Therefore, parallels such as the

following furnish no proof whatsoever of Vivaldi's influence on north European composers (or, still less likely, vice versa).

Example 3a: Joseph Gibbs, Violin sonata in D minor op. 1, no. 1 (published  $\pm$ 1746), Allemanda.



Example 3b: Vivaldi, Oboe concerto in A minor RV 461, 1st movement, ritornello I.



Example 4a: Telemann, Trio for recorder, oboe and b.c. in A minor, Largo.



Example 4b: Vivaldi, Violin sonata in D minor RV 12, Adagio.



It is not unlikely that Vivaldi used certain melodic figures over and again without ever thinking of any specific work in which the same figures had already played a prominent role. This we will have to bear in mind when dealing with what seems to be a very clear instance of conscious borrowing in his *Confitebor* RV 596, discussed below.

A second case of apparent borrowing in the same work presents intriguing problems as well: the *Et in saecula saeculorum, amen* movement represents a shorter version of the music for the terzetto *S'egli è ver* in the opera *La Fida Ninfa* RV 714. As I was at first convinced that *S'egli è ver* was an entirely new composition for *La Fida Ninfa* and that the much shorter *Confitebor* movement was derived from it, I thought I had found a *terminus post quem* for the *Confitebor*, viz. 1732, the year in which *La Fida Ninfa* was performed in Verona. Talking things over with Michael Talbot, however, it became clear to me that this conclusion was premature.

In fact, it is often very difficult to draw an unambiguous line of derivation between two versions of what is essentially the same music, and even in those cases in which it can be done, the help it can afford for establishing a more precise chronology will often be limited. For instance, if Ryom is right that the second movement of the string concerto RV 126 was copied after the Andante in RV 153,<sup>12</sup> this second movement must have been copied in Vivaldi's Mantuan period (1718-1720) or afterwards: RV 153 belongs to a group of eight works which Everett believes Vivaldi to have composed in Mantua, as the paper-type and stave-rulings (B6, 10/184. 7(1)) link them with the cantata RV 686 *Qual in pioggia dorata*, written for Prince Philip, the Austrian governor of the city.<sup>13</sup> It does not prove, however, that the other movements of RV 126 belong to a later date than RV 153, for the paper on which the first and third movement are written is not the same as that for the second.<sup>14</sup> Nor can one be absolutely sure that the music of the Andante in RV 153 represents its first version: whereas the fast movements of RV 153 both show *corrections de composition*, which means that the date of the source (1718-1720) can be equated with the time of the conception of the movements,<sup>15</sup> this is not the case for the Andante. Thus all one can say is that the Andante in RV 153 represents the earliest version of the movement known at present.

To put it the other way round, borrowings can sometimes be cited in support of a source's dating based on non-textual evidence: the second movement of RV 141, a concerto for strings, is clearly related to the second movement of the flute concerto RV 429 (it has an almost identical main theme); this seems to corroborate Everett's findings, that suggested a date around 1727-1728 for both concertos.<sup>16</sup> But it is time to turn our attention to the *Confitebor*.

The autograph of this psalm is to be found in the Giordano collection, Vol. 32, fols 220r – 242v, in the Biblioteca Nazionale, Turin.<sup>17</sup> The work is scored for alto, tenor, and bass soloists, two oboes (in the score "Hautbois" or "Oboè"), strings and basso continuo, and consists of the

following movements:

<i>tempo</i>	<i>measure</i>	<i>scoring</i> <sup>18</sup>	<i>key</i>	<i>no. of bars</i> <sup>19</sup>
1. Allegro	C	3 voices <i>Confitebor tibi</i> <i>Domine</i>	C major	73
2. Allegro	3(3/8)	3 voices <i>Memoriam fecit</i>	A minor	150
3. Andante	C	3 voices <i>Sanctum</i> [...] (Andante molto:) <i>Initium sapientiae</i>	F major	32
4. Allegro	C	3 voices <i>Intellectus bonus</i>	D minor	48
5. Allegro	3(3/8)	tenor, "2 oboè soli" <i>Gloria Patri</i> [...] <i>amen</i>	F major	63
6. Allegro	2/4	3 voices <i>Et in saecula saeculorum, amen</i>	C major	56

This study deals only with the fourth (*Intellectus bonus*) and sixth (*Et in saecula*) movements. Both movements show a very strong musical relationship with other works by Vivaldi.

The ritornello of *Intellectus bonus* consists of the beginning and the end of the short movement with which the violin sonata in D minor RV 12 closes (cf. ex. 6). The psalm's last movement is a shorter version of the A-section of the terzetto *S'egli è ver* from *La Fida Ninfa* (cf. ex. 5), which is in A-B-A (da capo) form. The tonality of these related pieces is B flat major in the opera and C major in the psalm. Also, the disposition of the voices is different in both works (A, T, B, in the *Confitebor*; S, A, T, in the opera), as is the pattern of entries: in the psalm the middle voice (tenor) opens, followed by soprano and bass; in the opera the succession of voices is regular, from high to low (S, A, T). Moreover, Vivaldi did not include in the *Confitebor* the opening ritornello which introduces the voices in *S'egli è ver*. The same is true of the concluding ritornello. Finally, the little instrumental interlude in the psalm movement consists of a dialogue between the two violins on one hand and violas and basso continuo on the other, a dialogue which characterizes the last ritornello in the operatic trio.

Still, both movements have much in common: in the *Confitebor* movement both the first and second vocal sections differ only in a few minor details from the vocal periods in the A-section of *S'egli è ver*. The following table clarifies the structure of both pieces.

*Confitebor: Et in saecula  
saeculorum, amen* (C major)

*La Fida Ninfa: S'egli è ver*  
(B flat major)

scoring	bars	tonality	scoring	bars	tonality
3 voices	1-21 <sup>I</sup>	C→G	rit. I	1-11 <sup>I</sup>	B flat
interlude	21 <sup>II</sup> -25 <sup>I</sup>	G	3 voices	11 <sup>II</sup> -31 <sup>I</sup>	B flat→F
3 voices	25 <sup>II</sup> -55 <sup>I</sup>	G→C	rit. II	31 <sup>II</sup> -37 <sup>I</sup>	F
postlude	55-56	C	3 voices	37 <sup>II</sup> -67 <sup>I</sup>	F→B flat
			rit. III	67 <sup>II</sup> -76 <sup>I</sup>	B flat
			3 voices	76 <sup>II</sup> -96	G minor

(*Da Capo*)

The central question, of course, is which movement is the earlier and whether one of the movements is based directly on the other or both movements are based independently on an earlier original. Let us first consider the sources themselves.

The fascicle on which *S'egli è ver* is written definitely belongs to the score of *La Fida Ninfa*: notes, indications and words are written in Vivaldi's hand, its autograph numbering 10 (= first act, 10th fascicle) is exactly in keeping with the numbers of the previous fascicles, and the text is from Maffei's original libretto.<sup>20</sup> There is no sign of a previous text or numbering. So the source must date from 1732, the year the opera was produced in Verona, though this does not necessarily mean that 1732 is also the year of the music's conception, of course. Unfortunately, the source of the *Confitebor* is not even datable approximately. It is written on "B5", a paper-type that remains demonstrably in use for a period of nearly 20 years, though probably not before 1719.<sup>21</sup> Neither do the stave-rulings afford much help: identical paper-type and stave-rulings (B5, 10/190 (1)) have been observed (until now) in only one other manuscript, the concerto RV 235, which does not give any clue for a more precise dating either. The use of a large 3 instead of 3/8 (see above) probably points to a year subsequent to 1724.<sup>22</sup> The situation would have been clearer, however, had this kind of paper been found in an opera or some other datable manuscript.

The operatic structure in the psalm movement seems to indicate its dependence on the operatic terzetto, but in reality this does not provide any conclusive evidence: Vivaldi often moulded psalm movements in the form of a truncated da capo aria. Several movements in the *Dixit* RV 594 (duet *Virgam virtutis*, arias *Tecum principio* and *De torrente*) and the soprano aria in the *Domine ad adiuvandam* RV 593 – to name only a few examples – resemble A-sections of a typical da capo aria

(ritornello, vocal episode leading to the dominant, greatly curtailed ritornello in the dominant, second vocal episode leading back to the tonic, concluding ritornello). In all these cases no earlier pieces are known from which these could have been borrowed.

Some other arguments, however, seem to plead more convincingly for the primacy of *S'egli è ver*: e.g., the principal subject clearly depicts the gyration described in the text ("S'egli è ver, che la sua rota / Giri, e volga la fortuna"; see example 5). The monotonous first countersubject also seems inspired by the text (the adjective "fissa" in line 3: "Fissa ancor ne' nostri danni / Rimaner più non potrà"). In the psalm, however, this motive, sung to the words "saeculorum, amen", is equally fitting. On the other hand, one has to admit that from a musical point of view this countersubject has been given a more natural shape in *S'egli è ver* than in the *Et in saecula* movement, where one has the impression of a melody adjusted with some difficulty to the range of a tenor (note the low register for "saeculorum", followed by the interval of a seventh on "amen"). Indeed, the way Vivaldi treats his text in *S'egli è ver* is all the more striking when compared with Becelli's comment on this *aria a più*, written in 1730, the year in which *La Fida Ninfa* was to be premiered with music by Orlandini (cf. note 20): "[...] si conosce diretta l'intenzion del Poeta nelle parole, asserendomi un bravo professore, che la ruota ch'ora gira e volge in quella canzonetta, ed ora fissa, presta un bell'adito alla [sic] parti contrarie, e allo scherzare dell'una in fuga quando l'altra sta ferma, e al cambiarsi fra esse, che tanto diletta chi intende, e, per la forza dell'armonia, chi non indende [sic] ancora".<sup>23</sup>

It is likely, that Vivaldi read these words, as Becelli wrote them in his introduction to the first printed edition of Maffei's *La Fida Ninfa* (together with other works, cf. note 20). So, not even the idea of using fugato in *S'egli è ver* was necessarily Vivaldi's own. Folena went so far as to write: "[...] quel testo [...] gli servì materialmente da scartafaccio: qui in tutti i sensi vale il principio 'prima le parole e poi la musica'".<sup>24</sup>

This assertion leaves some questions unanswered, however. For one thing the word-setting in *S'egli è ver*, though a little better than in the *Et in saecula* (note the clumsy declamation of "saeculorum" in the first countersubject, bars 7/10), is far from ideal: the definite article ("la") in the opening line receives a musical accent, though it is not stressed metrically (see ex. 5).

Example 5a: *Et in saecula saeculorum, amen*, from *Confitebor* RV 596.

Allegro

Alto

Tenore

Basso

Organi e Bassi

(All other instrumental parts omitted)

Et in sae-cula sae-cu-lorum et in sae-cula sae-cu-lo-rum a -

- men sae-cu-lo-rum a -

5  
4

3#

- men sae-cu-lo-rum a -

- men et in sae-cula sae-cu-lo-rum a -

Et in sae-cula sae-cu-lo-rum et in sae-cula sae-cu-lo-rum

5  
4

3

Example 5b: *S'egli è ver*, from *La Fida Ninfa*, RV 714.

11

Licori

S'egli è ver che la sua ro-ta gi-ri,e vol-ga la for-tu-na la for-

Elpina

Narete

(b.c.)

(All other instrumental parts omitted)

- tu-na fis - sa an - cor ne' no - stri dan-ni ne' nostri

S'egli è ver che la sua ro-ta gi-ri,e vol-ga la for-tu-na la for-

dan-ni ri - ma-ner più non po - trà fis - sa an-

- tu-na fis - sa an - cor ne' no - stri dan-ni fis - sa an-

S'egli è ver che la sua ro-ta gi-ri,e vol-ga la for-tu-na

Secondly, it is possible that both movements are based on an earlier original, and that the same music fitted its new words somewhat better in a second elaboration than in a previous adaption. Neither does the musical superiority of *S'egli è ver* prove that it is the original, for also in this respect a second elaboration can be more successful than the first. The fact that the text of *S'egli è ver* comes from Maffei's original libretto is not telling, either: in fact, Ryom presumes that Vivaldi used previously written music for at least three new aria texts by Maffei.<sup>25</sup> It is true that the autograph of *S'egli è ver* does not bear any sign of being a copy (in contrast with two presumably borrowed arias in *La Fida Ninfa*: *Qual serpe tortuosa* and *Aure lievi che spirate*, see note 25), but the same applies to *Ah ch'io non posso lasciar d'amare*, which gives the impression of being an original composition because of a correction that comes close to a *correction de composition*;<sup>26</sup> in reality most of the music of this aria is known to have been derived from *Orlando furioso* (1727; aria *Poveri affetti miei*) or *L'Atenaide* (aria *Trovo negl'occhi tuoi*).<sup>27</sup>

Thus one cannot exclude the possibility that both *S'egli è ver* and *Et in saecula* are *contrafacta* of a presently unknown original. The difficulties Vivaldi had in fitting the words to the music in both movements, however, make it perhaps more likely that the presumed "original" was not a vocal movement, but an instrumentally conceived melodic-rhythmic pattern.<sup>28</sup>

The second case of possible borrowing in the *Confitebor* seems less problematic: as indicated before, the ritornello of the fourth movement is built on motives from the last movement of the sonata RV 12, which is still extant in a copy by Pisendel in Dresden and in a later copy, as the second of the *Manchester Violin Sonatas* (see note 3).

The paper of the German copy is of Italian origin, and the copy must therefore have been made during Pisendel's sojourn in Venice (1716/1717).<sup>29</sup> As the earliest use of the paper on which the *Confitebor* was written ("B5") so far recorded is in 1719, it can be assumed that *Intellectus bonus* was composed after the violin sonata.

*Intellectus bonus* (which is, like the sonata, in D minor) furnishes another example of a psalm movement that resembles the first part of a da capo aria:

scoring	bars	tonality
ritornello I	1-10 <sup>II</sup>	d
3 voices	10 <sup>III</sup> -25 <sup>I</sup>	d→a
ritornello II	25 <sup>I</sup> -27 <sup>I</sup>	a
3 voices	27 <sup>I</sup> -44 <sup>I</sup>	a→d
ritornello III	44 <sup>I</sup> -48	d

Both vocal sections start more or less with the same fugato, the theme of which is clearly related to the opening motive of the ritornello (cf. bars 10<sup>III</sup>-16<sup>I</sup> and 27<sup>I</sup>-32<sup>III</sup>).

The second ritornello repeats the material of the first bar, now transposed to A minor. The third and last ritornello consists of the last five bars of ritornello I. This is interesting, because Vivaldi modelled these five bars after five bars in the violin sonata which there too occur almost at the end of the movement. In an identical manner bars 1-5 of ritornello I correspond to the opening five bars of the sonata movement.

Example 6a: *Confitebor, Intellectus bonus*, ritorn. I.

6b: Sonata for violin RV 12, Dresden version, Presto, bars 1-7 and 48-58 (Ricordi).

6a

Violini e Oboè unisoni

Allegro

(viola)

(b.c.)

6b

Presto

6a

(4)

6b

48

It is very unlikely that Vivaldi made this combination of an opening and a closing passage unconsciously. The opening melodic formula in itself would not have been sufficient to prove that we are dealing with a conscious borrowing, as it could be one of those turns of phrase Vivaldi sometimes used quite mechanically: we find the same little melody in its major version in the second movement of the *Magnificat* RV 610, which is in its fourth appearance almost identical to the beginning of *Intellectus bonus* and the movement from RV 12:

Example 7: *Magnificat*, RV 610, 2nd movement, ritornello IV.

A point which cannot be answered here is the place or occasion for which the work was intended. One could venture the thesis that the work was written in 1726 when the Pietà was for a few months without a regular *maestro di coro*, or in the period September 1737 – August 1739 when the same situation was at hand. The presence of male soloists, however, seems to make the Pietà, a founding home whose *coro*

contained only females, less probable as the destination. (M. Talbot believes that the work was written for Rome around the mid-to-late 1720s, see note 28).

From this study two points emerge:

a) Again it is seen how strongly the various *genres* are interwoven in Vivaldi's oeuvre; in this case a psalm has musical links with an opera (*La Fida Ninfa*) and a violin sonata (RV 12). A glimpse at the first movement of the *Salve Regina* RV 618 makes it clear, that a concerto (RV 319) too can furnish material for a sacred work.

b) As the date of the source of the *Confitebor* cannot even be determined approximately, the study of Vivaldi's self-borrowings within this work is very complicated. The paper-type suggests a date later than 1719 and some notational features (a large 3 instead of 3/8) point to a year later than 1724. It is interesting that Vivaldi used some bars from a violin sonata, the *terminus ante quem* for which is 1717, to construct a new ritornello over six years later. As it could not be proved that the *Et in saecula* movement from the *Confitebor* was directly modelled on the terzetto *S'egli è ver* from *La Fida Ninfa* (not vice versa), it is at present difficult to define the psalm's date more closely than "probably after 1724".

<sup>1</sup> See W. KOLNER, *Vivaldi's Aria-Concerto*, "Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1964", Leipzig, 1965. P. RYOM, however, maintains in his *Les Manuscrits de Vivaldi* (Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977) that this particular type of da capo aria does not regularly appear until after 1724 (p. 230). It is, indeed, possible that Kolner applies the term "aria-concerto" too loosely. The example which is central in Kolner's study, the da capo aria *Scocca dardi* from *Griselda*, is indeed in large part based on a shortened version of the ritornello from the first movement of the concerto for bassoon RV 471 (a version for oboe of the same work is listed as RV 450). It is also true that the function of the ritornello (a structuring, contrasting and tonal function) in this aria is comparable with that of a ritornello in a concerto movement. In the case of *Scocca dardi*, however, the B-section forms a very strong musical contrast with the A-section: even the metre is changed from 4/4 to 3/8. Therefore, certainly in this case, the function of the B-section cannot be compared with that of a solo episode in a concerto. It does not suffice to look at the way a ritornello is used in an aria to decide whether or not one is dealing with an aria-concerto. Anyhow, more convincing examples of the aria-concerto can be found in Vivaldi's oeuvre. For connections between aria and concerto cf. also: REINHARD STROHM, *Bemerkungen zu Vivaldi und der Oper seiner Zeit*, in *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1981.

<sup>2</sup> Cf. KARL HELLER, *Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis*, "Informazioni e studi vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi", 4, 1983 (hereinafter cited as "Bollettino").

<sup>3</sup> Here above all the comparison of early and later *versions* is useful. For instance, in the case of the violin sonata RV 6, the earlier version ( $\pm$  1716) which is preserved in

Dresden differs considerably from the later version in Manchester ( $\pm$  1725, bass simplified, figurations sometimes replaced by a cantabile melody, etc.). For more information see MICHAEL TALBOT, *Introduction* to the critical edition of the so-called *Manchester Violin Sonatas* ("Recent Researches in the Music of the Baroque Era", 36), Madison, 1976; and M. TALBOT, *Vivaldi and a French Ambassador*, "Bollettino", 2, pp. 31-41. As is emphasized by P. RYOM, *op. cit.*, p. 265, one should try to determine the chronology before studying stylistic development, rather than vice versa.

<sup>4</sup> Vivaldi's *Orlando furioso* (1727) includes a great deal of music from the *Orlando furioso* in the version of 1714, an elaboration of Ristori's opera with the same title from 1713. See F. TAMMARO, L'"Orlando finto pazzo" di Vivaldi, "Rivista italiana di musicologia", XVII, 1984, pp. 71-108.

<sup>5</sup> The rich harmonies which Vivaldi used for the first part of his versions of the *Magnificat* (RV 610, 610a/b, 611), the first part of the *Kyrie* RV 587 and the *Incarnatus est* of his *Credo* RV 591, as well as in the *Concerto madrigalesco* RV 129 (first movement) and in the concerto for bassoon RV 491 (second movement).

<sup>6</sup> Cf. P. RYOM, *op. cit.*, p. 295; the first movement of the concerto for cello RV 400 was possibly intended to serve as a finale to RV 399.

<sup>7</sup> E.g., concerto for flute op. 10, no. 6 (second and third movement), concerto for two oboes RV 534 (second and third movement), string concerto *Conca*. Thematic affinities between the various movements can also be found in both the sonata da camera and the sonata da chiesa of this period (and before), seldom, however, to such a degree as in the case of the three concertos. In *Conca* the similarities are to be attributed to imitative purposes; see M. TALBOT, *Vivaldi's Conch Concerto*, "Bollettino", 5, 1984, pp. 66-81.

<sup>8</sup> Cf. P. RYOM, *op. cit.*, p. 87.

<sup>9</sup> Cf. the considerable number of bars which the solo parts of RV 202 (op. 11, no. 5) and the concerto in C minor for recorder RV 441 have in common (for instance, the solos of the second movements are nearly identical). It is interesting to note that several bars from the second movements of both works are already to be found in the violin sonata op. 2, no. 10, RV 21, first movement. Albinoni seems to have directed his borrowing practices mainly to the solo episodes; see M. TALBOT, *Albinoni; Leben und Werk*, Kunzelmann, Adliswil, 1980, p. 95.

<sup>10</sup> See the example given by M. TALBOT, *Vivaldi*, London, 1978, p. 115. Stroh's statement that in the ritornello "Bestimmte Motive [scheinen] dazu konzipiert zu sein, am Anfang zu stehen; andere haben in sich schon deutlichen Schlußcharakter" (*art. cit.*, p. 85) is therefore justly cautious.

<sup>11</sup> E.g., the fugues that conclude the two *Gloria* settings (RV 588, 589); both are essentially a reworking of the fugue which ends a *Gloria* by G.M. Ruggieri, dated 1708. The music for Vivaldi's *Credidi* RV 605 was copied out by Vivaldi himself after an anonymous *Lauda Jerusalem*. As far as I know, however, scholars have failed to mention that the homophonic movement to the words "Calicem salutaris" in A minor is a replacement for the music set to the words "velociter currit" in the original. The former, very beautiful movement is therefore probably of Vivaldi's own hand. Ryom says of the *Credidi* only that it represents a *version modifiée* of the anonymous *Lauda Jerusalem*; cf. P. RYOM, *Les manuscrits, cit.*, p. 35.

<sup>12</sup> P. RYOM, *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi*, Copenhagen, 1986, p. 212 and *Id.*, *Les manuscrits, cit.*, p. 411.

<sup>13</sup> P. EVERETT, Summary of his paper *Towards a Vivaldi Chronology*, read at the Convegno Vivaldi in Venice, 5 September 1987, figure 4.

<sup>14</sup> P. RYOM, *Les manuscrits, cit.*, p. 411.

<sup>15</sup> The presence of *corrections de composition* does not, of course, exclude the possibility that some sections were taken from earlier works (cf. P. RYOM, *Les*

*manuscripts, cit.*, p. 329).

<sup>16</sup> P. EVERETT, *Summary, cit.*, fig. 3.

<sup>17</sup> The Ms. is undeniably an autograph: the way in which title, abbreviations, notes, etc. are written corresponds completely to the descriptions in P. RYOM, *Les manuscripts, cit.*, pp. 123vv.

<sup>18</sup> Always for the whole ensemble if not indicated otherwise. The continuo, however, can differ even within a movement: in the third movement, for instance, the instrumental introduction is played by "Tutti gl'Organi soli, e f:°", while the start of the alto is accompanied by strings (violini soli, viola) and "1 Org: solo e basso p:°".

<sup>19</sup> Vivaldi himself notes after every movement the number of bars in it.

<sup>20</sup> See *Teatro/ del / Sig. Marchese Scipione Maffei / Cioè La Tragedia la Comedia / E il Drama / non più stampato [...]* In Verona MDCCXXX / *Per Gio: Alberto Tumermani Librajò [...]*. Cf. also the libretto for the performance of 1732: LA / FIDA NINFA / DRAMA PER MUSICA / DA CANTARSI IN VERONA NEL NUOVO / TEATRO DELL'ACCADEMIA / [...] / IN VERONA, Per Jacopo Vallarsi 1732 / [...] (example in the Biblioteca Civica, Verona, sign. 159. 2.<sup>2622/1</sup>). As is well known, the opera for the inauguration of the new theatre was to be premiered in 1730 with the music of Orlandini, who had been working in Verona under the supervision of Maffei himself. Probably for political reasons, the opera was banned by the Venetian authorities. See G. FOLENA, *Scipione Maffei e la "Fida Ninfa"*, in *Vivaldi veneziano europeo*, Olschki, Florence, 1980, pp. 205vv.

<sup>21</sup> P. EVERETT, *Summary, cit.*, table 1.

<sup>22</sup> P. RYOM, *Les manuscripts, cit.*, p. 246.

<sup>23</sup> Cited after G. FOLENA, *art. cit.*, p. 216.

<sup>24</sup> G. FOLENA, *art. cit.*, p. 216.

<sup>25</sup> The arias in question are *Qual serpe tortuosa* (II,9), *Aure lievi che spirate* (I, 7) and *Ab ch'io non posso lasciar d'amare* (II,2). The music (not the texts) for *Qual serpe tortuosa* and *Aure lievi che spirate* was possibly taken from a lost opera *Lucio Vero*, which Ryom thinks Vivaldi wrote before *La Fida Ninfa*. See P. RYOM, *op. cit.*, pp. 307v for *Qual serpe tortuosa*, and pp. 345v for *Aure lievi che spirate*. Most of the music for *Ab ch'io non posso lasciar d'amare* was derived either from *Orlando furioso* (1727, to the words *Poveri affetti miei*, III,5) or from *l'Atenaide* (to the words *Trovo negl'occhi tuoi*, I,7). See P. RYOM, *op. cit.*, p. 222. Ryom cites the first line of this aria wrongly as *Ab che non posso nò lasciar* (*op. cit.*, pp. 221, 319, 344) and *Ab che non posso non lasciar* (p. 523).

It must be stressed that the case of *Qual serpe tortuosa* is even more complicated because of the appearance of an erased 6 in the top left-hand corner of the second leaf of the aria (fol. 226r). The correct number 7 is written on fol. 225r. If 6 has the usual meaning of "first act, sixth fascicle", the mistake cannot have been made while copying the presumed original of *Lucio Vero*, for there the same music appeared in the first scene of the second act, according to P. RYOM, *op. cit.*, p. 307 (which would have been designated by 1). As fol. 225 has been attached to the Ms. with glue, one might think that the whole aria was detached from an earlier opera and inserted there. This, however, is out of the question, as the text definitely belongs to Maffei's original libretto, and no signs of a previous text are visible. Second, a part of the preceding recitative is written on the same leaf on which the aria starts, and this recitative forms part of the text of *La Fida Ninfa*. Also enigmatic is the vaguely drawn cross on fol. 225r, apparently cancelling the ritornello, so far it appears on this page. The remaining bars of the instrumental prelude on fol. 225v cannot – for musical reasons – have served independently as the opening ritornello. If the aria was intended to be sung without the opening ritornello, it is strange that Vivaldi did not provide for a supplementary ritornello written after the B-section of the da capo aria, as he usually did in such cases.

<sup>26</sup> See note 25 and P. RYOM, *op. cit.*, p. 344.

<sup>27</sup> See note 25.

<sup>28</sup> MICHAEL TALBOT believes the *Confitebor* to be an earlier work than the terzetto from *La Fida Ninfa*, and tentatively links the psalm setting to a group of around sixteen sacred vocal works possibly written for the *cappella* of S. Lorenzo in Damaso, in Rome, around the mid-to-late 1720s (letter of Prof. Talbot, dated 23 July 1987). An article by the same author on the subject is to appear in the "Journal of the Royal Musical Association".

<sup>29</sup> See K. HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (*Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, Bd 2), Leipzig, 1971, p. 27.

## Rapporti tematici tra il «Confitebor» RV 596 ed altri lavori vivaldiani (Sommario)

L'autore affronta in questo articolo un fenomeno che si riscontra spesso nella produzione di Vivaldi: la riutilizzazione da parte dell'autore di musica già da lui composta. Vengono qui toccati alcuni dei problemi in cui ci si può imbattere a questo proposito, e soprattutto si discute sul contributo che l'esame dei «prestiti» può fornire ai fini della cronologia di opere vivaldiane.

Quale esempio – poco conosciuto – preso in esame, l'autore descrive la natura dei legami musicali che intercorrono tra il *Confitebor* RV 596 e due altre composizioni di Vivaldi: la sonata per violino e basso continuo RV 12 e *La Fida Ninfa* RV 714. Il ritornello del quarto movimento di RV 596 (*Intellectus bonus*) si compone infatti dell'inizio e della fine dell'ultimo movimento della sonata RV 12; inoltre, il movimento finale di RV 596 (*Et in saecula saeculorum, amen*) rappresenta una versione abbreviata del terzetto *S'egli è ver* dalla *Fida Ninfa*.

Purtroppo questi vincoli tra i tre lavori non ci permettono di stabilire una data precisa per il *Confitebor*. Circa il rapporto tra RV 596 e RV 12, vi è da dire che il tipo di carta sulla quale RV 596 è stato scritto («B5») suggerisce una data posteriore al 1719, almeno due anni dopo quindi la composizione della sonata RV 12, il cui *terminus ante quem* è il 1717. Molto meno chiara invece è la questione della priorità fra il *Confitebor* e *S'egli è ver*.

Riguardo al manoscritto del *Confitebor* abbiamo un *terminus post quem*: il 1719. Inoltre, l'uso di un grande 3 invece di 3/8 sembra indicare una data posteriore al 1724. *S'egli è ver*, d'altra parte, è databile: appartiene al manoscritto originale della *Fida Ninfa*, rappresentata nel 1732. Vi sono però indicazioni secondo le quali *S'egli è ver* non è stato composto specificamente per quest'opera. D'altra parte sembra assai poco verosimile che *Et in saecula saeculorum, amen* sia stato l'esempio per *S'egli è ver*: la relazione fra musica e testo è infatti molto meno convincente nel primo che nel secondo brano. Non si può quindi stabilire se esista una dipendenza diretta tra i due brani o se entrambi risalgano ad una composizione anteriore attualmente sconosciuta. In definitiva, la datazione della *Fida Ninfa* non ci consente di precisare ulteriormente la data del manoscritto del *Confitebor* (prima o dopo il 1732).

## Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)

Olga Termini

As Carlo Vitali recently said, there are still some shadowy areas in Antonio Vivaldi's biography.<sup>1</sup> One of them is the period from February 24, 1709 to September 27, 1711.<sup>2</sup> These dates mark his dismissal and subsequent reinstatement as *maestro di violino* at the Pietà in Venice. Scholars have asked the question as to Vivaldi's whereabouts during the interim with few results.<sup>3</sup> One small road-sign points to Brescia; at least for a few days in early February of 1711 the presence of Antonio and Giovanni Battista Vivaldi at the Chiesa della Pace, beginning with the Feast of the Purification on February 2, can be established, based on entries discovered in an account book of the Padri della Congregazione di S. Filippo Neri, commonly referred to as the Padri della Pace.<sup>4</sup>

Since their church was dedicated to the Vergin, the Padri della Pace celebrated the Feast of the Purification with particularly elaborate music. Thus a contract for a *maestro di cappella* lists among the holidays

[...] in cui dovrà prestarsi il Maestro [...] unitamente ad un altro Tenor e Basso per tutte le Funzini di Contrapunto, e con Orchestra che verranno fatte nella Chiesa della Pace [...]

2 feb. La Purificazione di M[ari]a V[ergine] Titolare, La Domenica di Sessagesima per l'esposizione delle 40 ore ed il giovedì grasso sera le Litanie de Santi per la reposizione e le sere della Domenica a tutto Mercoledì il Miserere [...]<sup>5</sup>

An earlier contract (1695) for Paris Francesco Alghisi goes beyond performance duties in directing the *maestro* to compose new works for the feast days:

Che per le accennate Feste nostre titolari della Purificazione e di San Filippo sia tenuto comporre le Messe nove, e due Salmi almeno per ciaschuna Festa à elettection del Padre Prefetto e lasciarne ad esso la copia,<sup>6</sup> se vorrà farla copiare; Come ancora tutto ciò gli sarà dato, per l'Operetta del Carnevale, Dialoghi infra annum ò altre Compositioni spettanti all'Oratorio e qualche Antifona se accadesse per la Chiesa, e di ciò sia tenuto il Padre Prefetto dargli la carta per comporre.<sup>7</sup>

Thus the music to be composed, rehearsed and performed included both liturgical works for the church and others for the Oratorio. During the period in question the *cappella* consisted of five

singers, an organist, three to four violinists, a cellist, and a violone player. This ensemble was expanded for the solemn feasts such as the Purification, often by hiring some out-of-town musicians of some renown.<sup>8</sup>

In the course of its history, the *cappella* of the Pace grew from modest beginnings to an establishment of considerable reputation. Despite some lean years, it usually had a sizable budget to work with, although expenditures for music usually exceeded the allotted amount. In 1721, for example, the budget of L 2940 was overspent by L 1436:17 because the total expenditure reached L 4376:17.<sup>9</sup> Usually the *prefetto della musica* paid the difference out of his own pocket. Ten years earlier, in 1711, the budgeted amount was larger (L 3200) and the amount overspent was within reason.<sup>10</sup> There are only two account books extant; one covers the years from 1694 to 1726 and is preserved at the Archivio di Stato in Brescia, and the other – its continuation (1727-1746) – is located at the Chiesa della Pace.<sup>11</sup> Salary payments to the regular musicians are recorded every year and, as *spese straordinarie*, the expenditures for extra musicians hired for the solemn feasts, for instrument repairs, music paper and copying, musical compositions, harpsichord tuning and similar items.

It is not clear who was *maestro di cappella* in the year 1711. Paris Alghisi had served in that capacity since 1690, but he left in 1700, probably because he became organist at the Cathedral of Brescia on February 10, 1701.<sup>12</sup> Whatever the reason, in the regular accounts at the Pace, Paolo Pollarolo, younger brother of Carlo Francesco, is listed as *maestro di cappella* in 1701. Curiously, this title is not applied to him in the entries of subsequent years,<sup>13</sup> nor to anyone else until 1715, when Pietro Baldassari became *maestro*.<sup>14</sup> In 1711 the regular musicians of the *cappella* and the salaries paid them were as follows:

D. Francesco Valdata [soprano]	L 529
D. Filippo Sandri [contralto]	L 542
Carlo [A] del Corno [tenor]	L 238
[Paolo] Crevani [bass]	L 360
[Giovanni] Bucceleni [tenor]	L 300
[Pietro] Pinetti [bass?]	L 112
[Paolo] Pollaroli organist	L 196
D. Aurelio Paolini [violin]	L 70
[Bartolomeo] Zoccoletti violin	L 140
Giulio Taglietti [violin]	L 105
Luigi Taglietti [cello]	L 105
Francesco Zanuchi [viola?]	L 102
[Giacomo] Zorzi [contrabass]	L 84
[Andrea] Ferettino [violin?]	L 57:10 <sup>15</sup>

Among these musicians were several of considerable reputation whose activities reached well beyond the local performance scene. For example, later in the year 1711, both Filippo Sandri and Giovanni Buccellini performed at Novara in the celebrations in honor of S. Gaudenzio.<sup>16</sup> From the annual listing of *spese straordinarie* there emerges a picture of a musical establishment with a repertoire representing major composers of other Italian cities: music by masters such as Perti, Bassani, Freschi, Biffi and Albinoni was purchased or copied almost every year. Singers from other cities were also engaged, sometimes identified in the register and sometimes cryptically called “musicò forastiero” or “musicò dell’opera” or similar appellations.

However, the account for 1711 stands out from other years because a number of illustrious *forastieri* apparently took part in the Feast of the Purification. There was a small invasion of Venetians, most notably Vivaldi and his father, as well as Carlo Francesco Pollarolo and, perhaps, Antonio Lotti. It is the first time that the name Vivaldi appears in these expense accounts and the only time which indicates the actual presence of Antonio as well as Giovanni Battista. Although difficult to read, two entries name the Vivaldis, the first evidently referring to performance (“per la Purificazione”) with a payment of L 37:10. If any doubt exists regarding the meaning of this entry,<sup>17</sup> a second one for another payment of L 35:00 more clearly states the plural adding the phrase “e per suo padre” for good measure. This second payment was for “l’Esposizione” i.e. the Exposition of the Blessed Sacrament beginning on Sexagesima Sunday for forty hours (“delle 40 ore”), as stated in the contract cited on page 64. Since Easter fell on April 5 in 1711, Sexagesima Sunday must have been February 8, indicating at least one week’s sojourn of the Vivaldis in Brescia (February 2 – 8 or longer). At least Giovanni Battista must have returned to Venice after these performances, since he received five months’ retroactive pay at San Marco, where he was employed as a regular violinist, on July 10, 1711.<sup>18</sup>

Besides the Vivaldis, Carlo Francesco Pollarolo, *vice maestro* at San Marco (although *giubilato*) was paid for playing the organ at the Purification L 37:10. It is not clear whether Antonio Lotti, first organist at San Marco in Venice since 1704, was actually present in Brescia on this occasion. There are two payments, one for copies of part of an oratorio by Lotti (L 17:00), but the wording of the other suggests that he did more than provide a score, perhaps directing or performing:

Per Regalo fatto al S[igno]r Ant[oni]o Lotti, oltre la paga p[er] le Copie[?] d’Orat[ori]o 16:<sup>19</sup>

If this “gift” beyond the payment for the copies of the oratorio was in recognition of participation, Lotti must have returned to Venice very quickly since the *Pallade Veneta* reported a performance by him (week of February 7 to 14, 1711) on the anniversary of the funeral of the Priuli brothers:

Lunedì in San Salvatore [...] si celebrarono li funerali anniversarii delli furono serenissimi fratelli Priuli, intervenendovi la scola di San Rocco con moltissime torcie, e vi fece logubre ma soave musica il Signor Antonio Lotti.<sup>20</sup>

Since during the week in question (1710 m.v.=1711) Monday fell on February 9, Lotti could have been in Brescia for the Purification Feast on February 2 and returned in time for the performance at San Salvatore in Venice.<sup>21</sup> Clearly not present in person was the *primo maestro* of San Marco, Antonio Biffi, whose name appears as the composer of an oratorio utilized at the Pace at some time in 1711, although not necessarily at the Purification. Among the extraordinary musicians participating there was Pietro Baldassari who was paid a very small amount (L 7:00), “dato per la Purificazione”. The entry gives no hint what his function was nor that he would be elected *maestro di cappella* four years later. Another recognized name among the local musicians is that of “Signor Rustioni”, paid for playing in the “Esposizione” and “altre volte” L 12:00; Rustioni had been on the regular staff of the Pace as violone player from 1701 to 1702 and again from 1705 to 1708. Giulio Taglietti, who was on the regular staff at the time, was paid for printed music books to be used in the Oratorio.

As to the Venetian guest performers, the question is: why did they come to Brescia to perform at the Chiesa della Pace? The reputation of the *cappella* was certainly outstanding. In the words of Paolo Guerrini:

Basterà accennare soltanto all'influenza che ha avuto a Brescia l'oratorio della Pace sull'educazione del gusto musicale, nei secoli XVII e XVIII, allo sviluppo della forma di concerto spirituale, vocale e strumentale, notissima nella storia della musica sotto il nome di *Oratorio* [...]

Ma la cappella musicale della Pace, che ebbe sempre e mantiene ancora il primo posto fra le cappelle bresciane, serviva soprattutto alla chiesa per funzioni ordinarie di ogni festa e per quelle straordinarie di particolari solennità.<sup>22</sup>

But for practical musicians from a musical center like Venice the answer may simply have been: money. If the Venetian and Brescian monetary values were comparable at that time, the payments at the Pace were fairly generous. For instance, Giovanni Battista Vivaldi

earned 25 ducats per annum in his regular position at San Marco, even after all those years of service (since 1685, at that salary since 1689). Together with his son, he was paid a total of L 72:10 which was over 10 ducats. As for Antonio, he was still "unemployed" i.e. out of his job at the Pietà and therefore likely to appreciate the fee for a few days' work.

It is easier to see why Carlo Francesco Pollarolo came to Brescia: no less than three of his operas were to be performed there that year, *La Costanza in Trionfo* and *Enghelberta o La Forza dell'Innocenza*, both during the carnival season at the Teatro dell'Illustrissima Accademia, and *La Fede ne' Tradimenti*, also at the Accademia in 1711.<sup>23</sup> But there is no trace of a Vivaldi opera as yet, his debut as operatic composer being two years away (*Ottone in Villa* at Vicenza, 1713).<sup>24</sup>

It is entirely possible that the Brescian connection played a role in the motivation for this engagement. After all, the elder Vivaldi was a native Brescian himself and may have come to renew old family ties.<sup>25</sup> Besides, Paolo Pollarolo was the regular organist at S. Maria della Pace at the time and may have invited his famous brother and the latter's colleagues. Carlo Francesco Pollarolo spent his early career up to 1690 in Brescia, with positions at the Cathedral, at the Pace, at the Accademia degli Erranti, and at other local institutions.<sup>26</sup>

As pointed out above, there does not seem to have been a *maestro di cappella* at this time at the Pace. The question arising out of this unusual situation is whether any of the Venetian musicians were considering or being considered as possible applicants for the position. In view of the low salaries paid the *maestro* before and after this date, it seems unlikely that any of the visitors would have considered it a viable possibility. Alghisi's salary was 40 *scudi* (ducats) (L 280) from 1694 to 1700, and Baldassari's was 24 (L 168) when he was hired in 1715, raised to 44 (L 308) in 1720.<sup>27</sup>

With his dismissal from the Pietà in 1709, Antonio Vivaldi had lost an annual salary of 100 ducats for teaching violin as well as *viola all'inglese*.<sup>28</sup> When he was rehired later in 1711, his salary was 60 ducats, considerably higher than Baldassari's even in 1720, to say nothing of that of the first violinist at the Pace (20 ducats or L 140).<sup>29</sup> It is more likely that the Venetian *bresciani* were trying to help Paolo Pollarolo by lending their services on this occasion. If so, it did not help him since he remained organist at the same salary (30 *scudi* or L 210) until 1730 when his son Orazio replaced him.<sup>30</sup>

It is interesting to note also that Antonio Vivaldi's Op. 1 was dedicated to Count Annibale Gambara, a noble family of Brescian origin, received into the Venetian patrician class in 1653 for meritorious performance in the Candian War.<sup>31</sup> The dedication, couched in the usual

obsequious language, throws no light on Vivaldi's relationship to the Gambaras or to their common city of origin.<sup>32</sup> Another Brescian, Benedetto Vinaccesi, dedicated his Op. 2 (*Sonate à 3*, 1692) to Annibale's brother, Alemanno Gambarà.<sup>33</sup>

The Vivaldi's Brescian visit also points out, once again, how deeply rooted in church music, both as composers and as performers, most of the Italian musicians of this period were, especially in their early careers before operatic activities tended to overshadow ecclesiastical ones. The Vivaldis were no exception, if we consider the father's long career as violinist at San Marco (1685-1729), his work as *maestro di strumenti* at the Mendicanti (1689-93)<sup>34</sup> and Antonio's almost lifelong, if intermittent career at the Pietà (1703-09, 1711-16, 1723-29, 1735-38) as well as his occasional appearances at other churches such as (possibly) San Marco (Christmas 1696)<sup>35</sup> and S. Maria della Pace in Brescia discussed above. Even Antonio's debut as operatic composer was coupled with his appearance as composer of an oratorio for the festivities on the occasion of the canonization of Pope Pius V at S. Corona in Vicenza (1713).<sup>36</sup> As in Brescia, he performed with his father among the violinists,<sup>37</sup> which was noted in the expense accounts at S. Corona, as transcribed by Mario Saccardo, in these glowing terms:

Al Sig.r D. Antonio Vivaldi famoso Violino con suo Sig.r Padre, e due altri violini di sua Compagnia, p. due Messe, due Vesperi Solleni, Motteti alla sera, Oratorio e Tedeum [...]<sup>38</sup>

It is a pity that the Brescian scribe of the *Libro per la Musica* was not as clear nor as specific in his entries! However, in the absence of more definite documentary and musical evidence, it seems likely that the Brescian visit by the Vivaldis in 1711 was prompted by professional, economic, as well as personal motivations.



## APPENDIX

## Spese straordinarie 1711

Per due Cantini di Contrabasso .....	2:
Per Organo aggiustato dal Prete Parmesano .....	20: 8
Per due Oratori fatti in Teatro alli Ecc[ellentissimi]mi Rappresentanti, sonatori et altro .....	24:
Per due Cantate à due, speso in copie .....	12:
Per altra cantata à due .....	4:10
Dato à Giovanino in occasione d'andar à Loreto, e p[er] aver cantato diverse volte .....	10: 4
Speso in Copie p[er] l'Orat[ori]o del S[igno]r Biffi .....	7:10
Dato alli S[igno]ri Vivaldi e suo Padre p[er] la Purificazione .....	37:10
Dato al S[igno]r Carlo F[rances]co Pollaroli p[er] aver sonato alla Purificazione l'Org[an]o .....	37:10
Dato p[er] la Purificazione al S[igno]r Pietro Baldassare .....	7: 0
Speso in corde di Violino e Violoncello .....	3:
Per Copie di Alma Redemptoris .....	4:
Per Regalo fatto al S[igno]r Ant[oni]o Lotti, oltre la paga p[er] le Copie [?] d'Orat[ori]o .....	16:
Per l'Esposizione à Giovanino .....	3:14
Dato a D[omeni]co Rustioni p[er] Esposizione, et altre volte .....	12:
Dato alli Signori Vivaldi p[er] l'Esp[osizion]e e p[er] suo Padre .....	35:
Per Copie della 3a parte d'Orat[ori]o del S[igno]r Lotti .....	17:
Per carta rigata da musica .....	6: 4
Dato à Carletto del Violino p[er] aver sonato due ò tre volte p[er] donativo dato .....	3:14
Dato al S[igno]r Giulio Taglietti p[er] libri in stampa p[er] l'Orat[ori]o ...	5:15
Per Copia di Laudate D[omino] .....	4: 3
Per Copia d'Orat[ori] della Madre dei Marabei [?] .....	16:
Per Salmo Beatus .....	10:
Al S[igno]r Matteo Sop[ra]no p[er] S. Filippo 6 ducati per Gio. Filippo [?] .....	45:
Per Regina celi copiato .....	5:
Per Magnificat e Beatus Copiati .....	23:
Al S[igno]r F[rances]co S. Lazari p[er] S. Filippo .....	35:
Dato a S[igno]r Pietro Baldassare p[er] S. Filippo .....	11:10
Dato al Prete Parmesano p[er] S. Filippo .....	3:14
Per Spinetto aggiustato con penna e saltorelli .....	10:10
Per donativo ai Padri [?] p[er] Orat[ori]o di S. F[ili]ppo .....	7:10
Per copie del Dixit del Pollaroli .....	5:
Per Copie dell'Orat[ori]o di S. Romardo [?] .....	34:
Dato al Fratello di Feretino p[er] aver cantato due volte .....	3:14
Dato in regaletto à Pittone p[er] aver cantato il [?] .....	15:
Per copie del Confitebor del S[igno]r Capelli .....	11:10
Per copia del Confitebor del S[igno]r Pollaroli .....	5:15
Per Cantata di Tenore copiata .....	3:
[?]dato à Livranino .....	5:15
	<hr/>
	518:

<sup>1</sup> CARLO VITALI, *Some Shadowy Areas in Vivaldi's Biography*. (With an appendix of manuscript operatic sources from the Teatro di Sant'Angelo), Abstract of paper presented at Vivaldi Congress, Venice, September 1987.

<sup>2</sup> For part of this period the Venetian residence of Vivaldi is also still undetermined (12-1-1708 to 4-19-1711). See GASTONE VIO, *Ancora due residenze vivaldiane a Venezia*, "Informazioni e studi vivaldiani", 8, 1987, p. 25.

<sup>3</sup> For example, REMO GIAZZOTTO surmises ties with Sant'Angelo in Venice prior to his operatic debut (see *Antonio Vivaldi*, Torino, 1973, p. 116 ff and p. 121) and VITALI with Florence (see abstract cited in n. 1).

<sup>4</sup> ARCHIVIO di STATO di BRESCIA, *Libro p[er] la Musica* (1694-1726), Busta 49, Fondo di Religione, Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri (Padri della Pace); hereafter referred to as ASB, Libro I, B.49. I gratefully acknowledge the kind assistance of Dr. Roberto Navarrini and Signora Mariella Annibale Marchina at the ASB.

<sup>5</sup> ARCHIVIO dei FILIPPINI di BRESCIA, *Libro p[er] la Musica, 1727 usque 1745*; hereafter referred to as AdF, Libro II. I thank Prof. Carissimi Ruggeri, archivist, for access to this book and his most helpful advice.

<sup>6</sup> Perhaps this clause helps explain the absence of any musical scores of this period, particularly works by Vivaldi, from the archive of the AdF. See MARIELLA SALA, *L'attività musicale presso i Padri della Pace in Brescia*, "Proposte d'ascolto alla Pace, Brescia", 1985, p. 26, and MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *La Musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, 1981, pp. 70-73, the latter listing 17th- and 18th-century composers represented in the archive.

<sup>7</sup> Quoted in MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *op. cit.*, p. 89.

<sup>8</sup> See MARIELLA SALA, *op. cit.*, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>10</sup> It amounted to L 258 or almost 37 *scudi*. The amount budgeted exceeded the previous year by L 400 or about 57 *scudi*.

<sup>11</sup> See notes 4 and 5, respectively.

<sup>12</sup> ARCHIVIO STORICO CIVICO, Biblioteca Queriniana, Brescia, *Atti dei Deputati Pubblici*, Registro 855, c. 143. See also OLGA TERMINI, *Organists and Chapel Masters at the Cathedral of Brescia* (1608-1779), "Note d'Archivio per la Storia Musicale", Nuova serie, III, 1985, pp. 86 and 90.

<sup>13</sup> After 1701 he is either called *Sig[no]r* or *organista*, the position which he retained until his son Orazio took over in 1730.

<sup>14</sup> ASB, Libro I, B.49, p. 49v.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 42-43. Unfortunately, the bookkeeping style becomes rather sketchy after c. 1700; bracketed information has been supplied from earlier entries. The amounts listed were those actually paid that year, not necessarily identical with their stated salaries at hiring. For example, both Valdata and Sandri were hired at 100 ducats per annum.

<sup>16</sup> See URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara: la vita*, "Chigiana", XXVII-XXVII, 1969-70, p. 289.

<sup>17</sup> The discussion of these entries, except were otherwise noted, refers to ASB, Libro I, B.49, p. 43. See Appendix for a transcription and the facsimile reproduction. In the first entry the phrase "e suo padre" is squeezed in above the line (see Fig. 1).

<sup>18</sup> ARCHIVIO di STATO di VENEZIA (ASV), *Procuratoria de Supra, Scontro Chiesa*, Registro 40. Retroactive pay indicates, of course, that it was initially withheld, perhaps in part due to this absence.

<sup>19</sup> See Appendix.

<sup>20</sup> Quoted in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta, Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venice, 1985, pp. 268-269.

<sup>21</sup> There was no payment for Lotti for the *esposizione*, because he probably had returned to Venice by then, unless only his music was there in the first place.

<sup>22</sup> PAOLO GUERRINI, *Memorie Storiche della Diocesi di Brescia: La Congregazione dei Padri della Pace*, Brescia, 1933, p. 245.

<sup>23</sup> See MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *op. cit.*, p. 45; pp. 40-56 consist of a comprehensive list of all documented theatrical works performed in Brescia during the 18th century.

<sup>24</sup> It is interesting that Vivaldi's and Carlo Francesco Pollarolo's paths cross again that year in Vicenza; is it coincidence or part of the "Brescian connection"? See BRUNO BRIZI, *Vivaldi a Vicenza: una festa barocca del 1713*, "Informazioni e studi vivaldiani", 7, 1986, p. 35.

<sup>25</sup> See GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, "Informazioni e studi vivaldiani", 4, 1983, pp. 82 and 94.

<sup>26</sup> See OLGA TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo: Follower or Leader in Venetian Opera?*, "Studi Musicali", VIII, Olschki, Florence, 1979, pp. 226-228.

<sup>27</sup> ASB, Libro I, B. 49, p. 49v and 65v respectively.

<sup>28</sup> See REMO GIAZOTTO, *op. cit.*, Appendix I, p. 352.

<sup>29</sup> It is entirely possible, of course, that the *Padri* might have made Antonio Vivaldi a better offer, in view of his fame as a performer and published composer, but they seem to have made exceptions only for the *castrati*, Valdata and Sandri (see note 15).

<sup>30</sup> AdF, Libro II, p. 48.

<sup>31</sup> ASV, *Mostra documentaria Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano*, Venice, 1978, p. 59. GIAZOTTO refers to his inconclusive research regarding a possible connection between Vivaldi and Gambara. See *op. cit.*, p. 74, note 16.

<sup>32</sup> Quoted in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, 1978, p. 46.

<sup>33</sup> OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, Centro di Studi Musicale "Luca Marenzio" presso la Civica Biblioteca Queriniana, Brescia, 1982, p. 178.

<sup>34</sup> *Arte e Musica all'Ospedaletto, Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venice, 1978, pp. 161 and 171.

<sup>35</sup> See GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi violinista in San Marco?*, "Informazioni e studi vivaldiani", 2, 1981, p. 56.

<sup>36</sup> See BRUNO BRIZI, *op. cit.*, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>38</sup> MARIO SACCARDO, *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona*, Vicenza, 1976, p. 107. Perhaps it is symptomatic that Coronelli, in his 1713 edition of the *Guida de' Forestieri* (in Venice!) still names the father first: "[...] tra migliori che suonano di Violino sono singolari, Gio. Battista Vivaldi, e suo Figliuolo Prete [...]" (MUSEO CORRER, Alm. 117, p. 19).

## Vivaldi a Brescia: la festa della Purificazione alla Chiesa della Pace (1711) (*Sommario*)

Nel campo degli studi biografici su Antonio Vivaldi, una delle zone tutt'oggi in ombra riguarda il periodo fra il 24 febbraio 1709 e il 27 settembre 1711, ossia fra il licenziamento e il successivo ritorno di Vivaldi all'incarico di maestro di violino presso la Chiesa della Pietà. Un documento di recente scoperta (cfr. l'Appendice), che descrive le «spese straordinarie» sostenute nel 1711 dai padri della Congregazione di S. Filippo Neri per la musica della loro Chiesa della Pace, indica la presenza a Brescia per una settimana circa (in particolare, per le feste della Purificazione e delle Quarant'Ore) di Antonio Vivaldi e del padre Giovanni Battista.

A quanto pare, la musica composta e/o eseguita annualmente in occasione della festa della Purificazione comprendeva sia composizioni liturgiche per la chiesa (che era dedicata alla Beata Vergine) sia altre composizioni ad uso dell'Oratorio. Durante il periodo in questione, l'organico regolare della cappella – un'organizzazione, questa, di notevoli dimensioni, fama e apertura alle nuove composizioni provenienti da altre città, dotata anche di cospicui mezzi finanziari – consisteva in cinque cantanti, un organista, tre o quattro violini, un violoncello, un violone; tale numero era suscettibile d'ulteriore aumento in occasione delle feste solenni, spesso con l'impiego di illustri musicisti da fuori città.

I libri paga per il 1711 si differenziano da quelli degli altri anni proprio in virtù del gran numero d'importanti forestieri – in particolare, di veneziani – presenti: non solo i due Vivaldi, ma anche Carlo Francesco Pollarolo e, forse, Antonio Lotti (rispettivamente, vice maestro di cappella e organista presso la Basilica di S. Marco). La presenza del Pollarolo a Brescia non deve sorprendere. Egli, negli anni della sua giovinezza, aveva ricoperto svariati incarichi in città; il fratello Paolo era tuttora organista presso la chiesa di S. Maria della Pace; durante la stagione del carnevale 1711, tre sue opere furono rappresentate al teatro cittadino dell'Illustrissima Accademia. Quanto alla presenza dei Vivaldi: Giovanni Battista era nativo di Brescia, Antonio era attualmente “disoccupato” e presumibilmente ben grato del generoso compenso offertogli dai Padri della Pace.

## Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen

*Oskar Prinz zu Bentheim, Michael Stegemann*

Böhmen war im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert das Kernland des Habsburger-Reiches – Bindeglied zwischen der slawischen und deutschsprachigen Welt in der Mitte Europas. Doch ungeachtet seiner Hauptstadt Prag – eine der glänzendsten Metropolen des Kontinents – war Böhmen Provinz. Nach Rudolf II. hatte kein Kaiser auf dem Hradschin, der Prager Burg residiert. Seit der Erhebung der evangelischen, böhmischen Stände gegen Habsburg, die mit dem «Prager Fenstersturz» den Dreißigjährigen Krieg auslöste und in der Schlacht am Weißen Berg so verhängnisvoll endete, wurde Böhmen von Wien aus verwaltet, galt der böhmische Adel als politisch unzuverlässig und war nicht mehr (oder nur in geringem Maße) an der Politik des Wiener Hofes beteiligt worden. Kaiser Ferdinand hatte die verfassungsmäßige Vormachtstellung der böhmischen Stände beseitigt und durch den Erlaß der “Verneuertten Landesordnung” die Machtverhältnisse zugunsten des Landesherrn verschoben. Unauslöschbar schien die Vorstellung eines rebellischen und verschwörerischen Böhmen, das bis weit in das 18. Jahrhundert hinein im Verdacht des heimlichen Hussitentums stand, was etwa gleichbedeutend war mit einer anti-katholischen, auführerischen nationalen Haltung.

Auch zur Zeit Leopolds I. und Karls VI. war der Wiener Hof von allen anderen, nur nicht böhmischen Belangen geprägt: Zum einen nahm die Frage der spanischen Thronanwartschaft die Habsburger in Anspruch, zum anderen mußte gleichzeitig im Osten dem wachsenden Druck der Türken begegnet werden. Den böhmischen Ständen war es bei dieser Konstellation nicht möglich gewesen, das Interesse der Wiener Politik auf ihr Territorium zu lenken, das zwar gemeinsam mit Schlesien einen erheblichen Teil der Steuerlast trug, andererseits aber vom Dreißigjährigen Krieg her bis weit in das 18. Jahrhundert hinein unter einer zunehmenden Verelendung litt.

1713 hatten Frankreich und die Bourbonen den spanischen Erbfolgekrieg, der nach dem Aussterben der letzten spanischen Habsburger Monarchen mit Österreich entbrannt war, zu ihren Gunsten entschieden; Habsburg jedoch hatte erhebliche territoriale Zugewinne in den spanischen Niederlanden und vor allem unter den italienischen Fürstentümern verbuchen können: So gehörten Mailand, Sardinien und Neapel nun zu Österreich – die Habsburgischen Länder reichten von der Tatra bis zum Oberrhein und von Schlesien bis zum Gardasee.

Hinzu kamen die Gebiete des heutigen Belgien und Luxemburg, sowie das gesamte Süditalien. Bei diesem ungeheuren Macht- und Flächenzuwachs trat die Bedeutung eines kleineren Gebietes wie Böhmen begreiflicherweise noch weiter in den Hintergrund. Die böhmischen Stände in ihrer Gesamtheit wie auch einzelne vermögende Herren zahlten zwar Unsummen schwer rückzahlbarer Anleihen in die stets leere Wiener Kasse, doch auch dies konnte die Zurückdrängung auf ihre abgelegenen Burgen oder in die eleganten Prager Stadtpalais nicht aufhalten. Die Wiener Politik wurde ganz vom Einfluß adliger Herren aus Italien, den Niederlanden und (seit dem Türkenkrieg 1716/18) der ungarischen Magnaten beherrscht. Es ist bezeichnend, daß Karl VI., der sich 1712 zum König von Ungarn krönen ließ, die Feierlichkeiten der böhmischen Königskrönung bis 1723 hinauszögerte.<sup>1</sup>

Die adligen Herren Böhmens, in deren Besitz sich zwei Drittel allen landwirtschaftlich nutzbaren Landes befanden, suchten Ersatz für das ihnen verschlossene Wiener Hofleben. Zwar trugen sie noch die Titel wichtiger Hofämter, jedoch waren damit nicht mehr die eigentlichen Funktionen verbunden. Ganz in der Gewißheit, daß die Entfaltung eines prachtvollen höfischen Lebens der Schauseite eines barocken Absolutismus zu entsprechen hatte, kultivierten sie ihre "Verbannung" in der Ausgestaltung imposanter Schlösser und Stadtpalais, in denen sie (in einer Art "innerer Emigration") mit unerhörtem Luxus ihren privaten Neigungen frönten.

Prag und Böhmen hatten sich, begünstigt durch diese eher unfreiwillige Situation, zu einem wichtigen Treffpunkt von Architekten und Künstlern entwickelt. Kunstliebende Mäzene unterhielten Theatertruppen und Orchester, beschäftigten zahllose Maler, Architekten, Bildhauer und Gärtner. (Erinnert sei hier nur an Namen wie Christoph und Kilian Ignatz Dientzenhofer oder J.B. Fischer von Erlach). Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts spielten die adligen Hofkapellen eine bedeutende Rolle in der böhmischen Musikpflege. Bekannt, aber zum Teil noch wenig erforscht sind die Orchester der Althan, Auersberg, Buquoi, Canal, Clam-Gallas, Czernin, Dietrichstein, Hartig, Haugwitz, Kle(i)nau, Liechtenstein, Lobkowitz, Netolitzky, Morzin, Questenberg und Wrt(t)by.<sup>2</sup> Dabei huldigte der böhmische Adel einem liberalen Geist, der zwar einem bodenständigen Katholizismus verpflichtet war, dabei aber durchaus offen für neue freimaurerische oder aufklärerische Gedanken. So entwickelte sich – der habsburgischen Politik zum Trotz – in den böhmischen und mährischen Ländern, vor allem aber in Prag ein von ganz Europa bestaunter aristokratischer Lebensstil in unerhörter, verschwenderischer Prunksucht.

Wer aber waren die Grafen und Herren, die so viele Künstler

Europas an ihre Residenzen holten? Über manche der Familien – etwa über die (gerade für die Vivaldi-Forschung so wichtigen) Collaltos – ist nur wenig bekannt. Auch von den Wrt(t)bys weiß man nur, daß Johann Joseph (+ 1737)<sup>3</sup> Appellationspräsident<sup>4</sup> und seit 1712 Oberstburggraf<sup>5</sup> war – mit jährlichen Einkünften von 59.000 fl einer der reichsten Männer des Landes, der natürlich ein eigenes Hoforchester unterhielt und ein reiches Mäzenatentum pflegte.

Franz Anton Graf von Sporck war unter den böhmischen Grafen sicherlich die bunteste Figur, wenn auch nicht unbedingt typisch für Böhmen. Sein Vater, Johann Sporck (1600-1679),<sup>6</sup> war als westfälischer Bauernsohn aus Delbrück bei Paderborn im Dreißigjährigen Krieg zu Ruhm, Besitz und Ansehen gelangt – eine der bemerkenswertesten Karrieren, die wir aus der Geschichte dieses Krieges kennen: Er hatte sich vom einfachen Söldner zum Reitergeneral in der kaiserlichen Armee hochgedient, gewann 1664 entscheidende Schlachten in den Türkenkriegen und avancierte zum Befehlshaber über die gesamte kaiserliche Kavallerie. Er wurde geadelt und in den Reichsgrafenstand erhoben; als man ihn jedoch aufforderte, für das kaiserliche Grafendiplom eine stattliche Summe Geld zu bezahlen, ließ er in Wien wissen: "Geschenkten Grafen kauf ich nicht, gekauften Grafen mag ich nicht!"<sup>7</sup> Teils durch Kriegsglück und Plünderung, teils durch kaiserliche Gunst erwarb Johann Sporck ein gewaltiges Vermögen, sowie (neben einigen anderen adligen Besitzungen) das kaiserliche Krongut Lissa.<sup>8</sup>

Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738) weist in mancher Hinsicht völlig andere Charakterzüge auf als sein Vater. Er hatte nicht dessen robuste Gesundheit und war für den Kriegsdienst untauglich. Dagegen genoß auch er eine standesgemäße Erziehung, lernte auf seinen Kavaliereisen durch halb Europa den Prunk und Luxus barocker Residenzen kennen und bildete sich zu einem viel beachteten Kenner und Förderer der Künste aus. Franz Antons Ziel war eine diplomatische Laufbahn, und er erwarb zum Gegenwert von 100.000 fl das Amt des Statthalters von Böhmen. Trotzdem (und ungeachtet seiner Wohlhabenheit) fand er unter seinen neuen Standesgenossen von altem Adel nur begrenzt Achtung – ein Umstand, den er durch die Zurschaustellung eines ganz besonderen Luxus zu kompensieren versuchte.<sup>9</sup> Auch Sporcks explizites Anliegen, durch die Einladung der Denzioschen Operntruppe "der hiesigen Nachbarschaft und vielleicht dem ganzen Königreich etwas noch niemahl gesehenes und gehörtes zur Lust und Vergnügung vorstellen zu lassen",<sup>10</sup> bezeugt dieses Geltungsbedürfnis gegenüber dem alteingesessenen Adel.

Sporck scheint unter den verschiedensten Formen der Nichtachtung und Zurücksetzung gelitten zu haben. Beim Tode seines Vaters war ihm durch zwei Vormünder – die beiden Brüder des Vaters – der Zugriff auf das erhebliche Vermögen verwehrt worden. Innerhalb des böhmischen Adels blieb seine Stellung nicht unangefochten, und die Verwaltungskarriere am Wiener Hof war ein von Enttäuschungen gezeichneter Weg. Sporcks Unmut machte sich in zahllosen Prozessen Luft: Er stritt vor Gericht gegen die beiden Onkel, denen er Bereicherung am väterlichen Erbe vorwarf, gegen Nachbarn, gegen Schuldner und ungerechtfertigte Forderungen. Halsstarrig und rechthaberisch zog er gegen die Tücken einer absolutistischen Verwaltung und Justiz zu Felde. Der Gerechtigkeitssinn und diese wahrhaft draufgängerische Prozessiersucht, die Franz Anton Sporck während seines ganzen Lebens begleiteten, prägten auch den Führungsstil seiner Gutsherrschaft, die als durchaus vorbildlich beschrieben wird. Während er sein Gut Gradlitz zu einer barocken Residenz ausgestaltete, ließ er in seinen Herrschaften Kirchen, Kapellen und Klöster errichten und stiftete in Kukul ein eigenes Hospital.

Die Vielseitigkeit seiner Begabungen zeigte sich auch in seinem Mäzenatentum: Es wurden nicht nur Musiker an seinen Adelssitz gezogen, sondern auch Architekten, Bildhauer, Maler und Buchdrucker. Die Buchdruckerei auf seinem Schloß diente vor allem der Verbreitung seiner zahlreichen Pamphlete, mit denen er seine Prozesse zu begleiten pflegte. 1725 kam es zu Streitigkeiten mit einer Jesuiten-Niederlassung in Schurz; als Sporck auch gegen die Jesuiten Pamphlete verbreiten ließ, verstrickten diese ihn in ein Verfahren wegen Ketzerei. Nach einem weitläufigen Prozeß wurde er zwar freigesprochen, seine 50.000 Bände umfassende Bibliothek aber wurde beschlagnahmt, und seine eigenen Schriften wurden indiziert. Sechzehn seiner Bücher erklärte man für ketzerisch, fünfzehn weitere als der Ketzerei verdächtig. 1732 vermittelte allerdings der Beichtvater Karls VI. eine Aussöhnung Sporcks mit dem Jesuitenorden.

Seine letzte Ruhe fand Franz Anton Sporck – dieser wohl wichtigste böhmische Mäzen Vivaldis – in der Stiftskirche von Kukul.

*(Oskar Prinz zu Bentheim)*

Nach wie vor gibt es für einen Besuch oder einen längeren Aufenthalt Vivaldis in Böhmen, wie ihn bereits Tomislav Volek und Marie Skalická mutmaßten,<sup>11</sup> keine stichfesten Beweise. Daß er zu den Familien Collalto, Morzin, Sporck und Wrt(t)by, deren Rolle im politischen und gesellschaftlichen Leben Böhmens zwischen 1720 und 1740 eingangs skizziert worden ist, in naher Verbindung stand, ist der Vivaldi-Forschung zwar seit langem bekannt;<sup>12</sup> darüber hinaus gibt es weitere Indizien, die für eine Reise nach Prag sprechen könnten: etwa das nicht-italienische Papier, auf dem die Lautentrios (RV 82 und 85) und das Concerto D-Dur (RV 93) für den Grafen Wrt(t)by notiert wurden,<sup>13</sup> oder die These hinsichtlich der Bestimmung der beiden Concerti für zwei Hörner (RV 538 und 539).<sup>14</sup> Und schließlich ist da noch die "weiße Stelle" in Vivaldis Biographie zwischen 1729 und 1731 – ein Zeitraum, in dem fünf Opern des "Prete Rosso" am Prager Theater des Grafen Sporck zur Aufführung gelangen –, und die Frage, ob das Ziel der letzten Reise des Komponisten tatsächlich Wien war, oder ob Wien nicht nur eine Zwischenstation auf der Reise nach Böhmen sein sollte. Doch all das sind letztlich eben nur Indizien, keine Beweise.

Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß sich Vivaldis Leben und Wirken in dem Viertel Jahrhundert zwischen etwa 1716 und 1741 in vier Städten nachweisen läßt, die sich ziemlich geradlinig durch eine Süd-Nord-Achse (zwischen 12'20 und 16'23 östlicher Länge) verbinden lassen: Venedig, Wien, Prag und Dresden. Anders gesagt: Der Weg von Venedig nach Dresden führte zwingend entweder über München – eine Stadt, zu der Vivaldi keinerlei Kontakte unterhielt –, oder aber über Wien und Prag. Die vielfältigen Wege, die Vivaldis Musik innerhalb dieses schmalen topographischen Karrees genommen hat, lassen sich zum Teil anhand der Verbindungen nachvollziehen, die das Musikleben der vier Städte miteinander unterhielt – mehr noch: Die politischen Verflechtungen zwischen der "Serenissima", dem Habsburger Reich (und seinem Kernland Böhmen) und Sachsen lassen gewisse Rückschlüsse darauf zu, wann, warum und mit welchen Erfolgsaussichten sich ein Musiker dem einen oder anderen Ort zugewandt haben mag. (Überhaupt scheint die Musikforschung sich oft allzu ausschließlich auf musikimmanente Untersuchungen zu beschränken, obwohl die Auswirkungen politischer Konstellationen auf Ort und Art künstlerischen Wirkens gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht von der Hand zu weisen sind).

Wenn man davon ausgeht, daß Vivaldis Beziehungen zum Habsburger Hof und zum böhmischen Adel im wesentlichen durch Empfehlungen und Vermittlungen zustandekamen – so wie etwa der Landgraf Philipp von Hessen-Darmstadt der Kurfürstin Anna Maria Luisa in Florenz *La Virtù singolare che possede nella Musica il s.<sup>r</sup> Ill.<sup>mo</sup> Antonio Vivaldi* empfahl und damit der Aufführung des *Scanderbeg* (RV 732) am Teatro della Pergola den Weg ebnete –,<sup>15</sup> dann stellt sich natürlich die Frage nach Chronologie und Filiation dieser Beziehungen. Den Ausgangspunkt bildet Vivaldis Ernennung zum Kammerkapellmeister des Landgrafen Philipp im Jahre 1717, den Endpunkt die bekannte Empfangsquittung über 12 ungarische Gulden *per tanta Musica* für den Grafen Collalto vom 26. Juni 1741. Soweit sich die dazwischenliegenden Daten rekonstruieren lassen, ergibt sich die folgende Chronologie:

(1717)		Landgraf Philipp von Hessen Darmstadt
(nach 1720)	= nach Vivaldis Rückkehr	Antonio Denzio
		von Mantua nach Venedig
(vor 1723) <sup>16</sup>		Venceslaw Graf von Morzin
(vor 1726) <sup>17</sup>		Musikbibliothek des Grafen von Kle(i) nau
(1726)	= Aufführung der	Franz Anton Graf von Sporck
	<i>Tirannia castigata</i>	
	(RV Anh. 55) am	
	Theater Sporcks	
(vor 1727)	= vor der Drucklegung des	Karl VI.
	dem Kaiser gewidmeten	
	Opus IX	
(vor 1733) <sup>18</sup>		Musikinventar des Klosters Osek
(vor 1733?) <sup>19</sup>	<i>Magnificat</i> (RV 610b) im Archiv der St. Veits-Kirche	
(vor 1734)		Christoph Karl Gayer <sup>20</sup>
(vor 1737) <sup>21</sup>		Johann Joseph Graf von Wrt(t)by <sup>22</sup>
(vor 1737/38) <sup>23</sup>		Musikinventar der Prager Kreuzherren
(vor 1741)		Vinciguerra Graf von Collalto

Was die Filiation betrifft, so läßt sich eigentlich nur eine einzige Linie mit absoluter Sicherheit ziehen: die von Antonio Denzio zum Grafen Sporck. (Und selbst hier bleibt die Frage offen, ob Sporck nicht schon vor 1726 Werke Vivaldis kannte; denkbar wäre jedenfalls eine



Franz Anton Graf von Sporck  
des H.R. Reichs  
Maj. Wirchl. Geheimbt. Rath und  
Königl. Statthalter im Königreich Böhmen.

Franz Anton Graf von Sporck

Verbindung zum Grafen Morzin oder zum Grafen Kle(i)nau, dessen Gut in unmittelbarer Nähe der Sporckschen Besitzungen lag). Eine Reihe anderer Filiationen kann als wahrscheinlich gelten, ohne daß sie sich eindeutig nachweisen ließen. So ist anzunehmen, daß es Landgraf Philipp war, der (als unmittelbarer Untergebener des Kaisers) die Verbindung Vivaldis zu Karl VI. vermittelte; auch der – bereits in Italien geschlossene – Kontakt zum Grafen Morzin mag durch den Landgrafen zustande gekommen sein. Ebenso steht zu vermuten, daß die Abschriften kirchenmusikalischer Werke Vivaldis in den Inventaren des Klosters Osek und der St.Veits-Kirche – in welcher Abfolge auch immer – auseinander hervorgegangen sind, während sich für die Bestände der Prager Kreuzherren-Bibliothek die Sammlung Christoph Karl Gayers als wahrscheinliche Quelle feststellen läßt (siehe unten).

Gänzlich im Dunkeln liegen die Quellen (und Daten) der Verbindungen Vivaldis zu den Grafen Collalto; Mitglieder der Familie standen zwar im Dienst des Habsburger Kaisers, aber die Filiation geht bestimmt nicht von Karl VI. aus, der die Prachtentfaltung, durch die der böhmische Adel – auch und gerade in seinem Musikleben – gegenüber Wien seine politische Eingeschränktheit auszugleichen suchte, zweifellos als unbotmäßig empfand. Hier stellt sich vielleicht sogar die Frage, ob das zeitweise recht gespannte Verhältnis zwischen dem Wiener Hof und Böhmen nicht auch für Vivaldis Reisen (oder Reisepläne) von Bedeutung war. Jedenfalls sind die Kontakte des "Prete Rosso" zu Morzin, Kle(i)nau und Sporck mutmaßlich älter als die zu Karl VI., und wenn der Kaiser tatsächlich Vivaldi nach Wien eingeladen hat,<sup>24</sup> dann mag er auch daran gedacht haben, dem böhmischen Adel einen der renommiertesten Komponisten der damaligen Zeit "abzuwerben". Was die Grafen Wrt(t)by und Collalto betrifft, so dürfe Vivaldi wohl erst während seines angenommenen Aufenthaltes in Böhmen mit ihnen in Verbindung getreten sein (was freilich nicht heißt, daß sie nicht schon früher seine Werke kennen- und schätzengelernet hatten). Der späte Kontakt zum Grafen Collalto von Wien aus geht jedenfalls sicher auf eine ältere Verbindung zurück, und wer weiß: Vielleicht hat Vivaldi gehofft, nach dem Tod seines maßgeblichen Mäzens Sporck (am 30.März 1738) über Collalto erneut das Interesse des böhmischen Adels an seiner Kunst zu wecken, nachdem der Habsburger Hof durch den Ausbruch des österreichischen Erbfolgekrieges ganz andere Sorgen hatte als die Bestallung eines neuen Musikers für die Hofkapelle.

Merkwürdig ist bei alledem der Nachweis Vivaldischer Kirchenmusik in Böhmen. Es gehörte zu den Gepflogenheiten der Zeit, größere Sakralwerke – wie das (verschollene) *Gloria* RV 590, das *Dixit Dominus*

RV 595, das (ebenfalls verschollene) *Beatus vir* RV 599 oder das *Magnificat* RV 610b – vom amtierenden Kirchenkapellmeister komponieren zu lassen; für den fraglichen Zeitraum wären als Christoph Carl Gayer (als Domkapellmeister von St. Veit) und F.L. Poppe (als Kapellmeister der Kreuzherren-Kirche) für die Komposition solcher Partituren zuständig gewesen. Und selbst wenn man von der (sehr wahrscheinlichen) Hypothese ausgeht, daß es sich bei den beiden verschollenen Werken nicht um Original-Handschriften, sondern um Kopien gehandelt hat, bleibt die Frage, wo, wann und in wessen Auftrag die Abschriften der genannten Werke angefertigt wurden. War Vivaldi (der ja außerhalb Venedigs fast ausschließlich als Instrumentalkomponist bekannt war) mit dem Prager Klerus persönlich zusammengetroffen? Einen Hinweis gibt die Tatsache, daß das Prager Domkapitel (auf Anregung Gayers) zwischen 1717 und 1734 eine große Sammlung zeitgenössischer Werke – vornehmlich italienischer Meister – angekauft hatte; maßgeblich an diesem Ankauf beteiligt war übrigens der damalige Weihbischof von Prag – Rudolf Graf Sporck! Von hier eine Verbindung zu Franz Anton Sporck zu ziehen, ist mehr als naheliegend. Manches spricht freilich gegen diese Querverbindung: Aufgrund seines Streits mit den Jesuiten und dem daraus folgenden Ketzerprozeß war Franz Anton Sporck zwischen 1725 und 1732 beim böhmischen Katholizismus – gelinde ausgedrückt – “persona non grata”, und es ist kaum wahrscheinlich, daß Vivaldis Kontakte zum Prager Klerus – wenn es sie denn gegeben hat – ausgerechnet von Sporck vermittelt wurden. Denkbar wäre höchstens, daß die kirchenmusikalischen Werke Vivaldis erst nach 1732 – ergo nach Sporcks Rekonziliation mit den Jesuiten – nach Osek und Prag gelangten: Zu einer Zeit also, da der Komponist bereits wieder nach Italien zurückgekehrt war. Auch die drei nicht identifizierten Instrumentalwerke des “Prete Rosso” – zwei Concerti und eine *Sonata à 2* (RV 750 I.) – im Inventar des Oseker Zisterzienser-Klosters sind wohl auf eine Anregung Sporcks hin angeschafft worden; möglicherweise handelte es sich um Teile der vor 1720, bzw. vor 1733 erschienenen Druckausgaben Vivaldis, die ja in ganz Europa kursierten.<sup>25</sup>

Die Person Gayers gibt auch einen möglichen Hinweis auf den Ursprung der Verbindung Vivaldis zu den Grafen Wrt(t)by; neben seinem Amt als Domkapellmeister an St. Veit wirkte Gayer seit 1712 als deutscher Registrator beim Prager Appellationsgericht – an demselben Gericht, dem Johann Joseph Wrt(t)by als Präsident vorstand: Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß Wrt(t)by durch Gayer (oder umgekehrt) auf den “Prete Rosso” aufmerksam wurde.



Johann Graf von Wrt(t)by



Die 946. Tab.

Die Herren und Grafen von WRTBY.

JOHANNES STIEPANOWECZ von WRTBY, 4ten Sohn JOHANNIS,

Gemahlin Catharina Kragirza.

HROZNATA BURIANUS, Herrherr von Wrtby, Gemahlin Barbara

Herstenska von Welharitz.

SEZYMA, Herrherr, Gemahlin Ursula Ulaczowa von Kaczina.

JOHANNES, Herrherr, Gemahlin Maria Magdalena von Rizzan.

HROZNATA, Gemahlin Benigna

Barbara Czekiana.

JOHADAMUS, Catharina, Gem. JOHANNES

Gem. Judith Ludovica von SEZYMA †

milla Liebitzinsky Kollowrat,

ohne Kindert.

† 957.

BENESS, Herrherr von Wrtby, FRANCISCUS,

Gemahlin Nalicka Baubinska,

† 2. Barbara Korziana.

WENCESLAUS. FRANCISCUS SEZYMA,

† 2.

SEZYMA, Des erste. Herrsch. von WRTBY, Oberster Cammerer in Böheim, Gemahlin t. Judith Spanowicka, 2. Barbara Elisabetha, Tochter Jaroslai von Martiniz: † 2. Gemahlin war Christianus Wilhelmus, Marggraf zu Brandenburg und generaler Erbschloß zu Magdeburg, verm. 1670. † t 1676. et † 1665. Tab. 178. und 674.

ELISABETH Maria, Gem. JOHANNES FRANCISCUS † Gem. Barbara Udalticus Holiczy von Francica, Eheherrscher Ferdinand, Er. von Korkorow, † 2. Gem. Johannes Marcus, Graf von Clari. † 919.

JOHANNES JOSEPHUS, JOHANNES WENCESLAUS, oberster Burggraf und Erbkammerer in Böheim, † 1712. Gem. t. Teresia Tochter Jo. Franciscus Permaßlin Maria Sulanna, Tochter cich, Er. von Böheim. 2. Teresia, † 1715. Gemahlin von Ferd. Grafens † 11. Feb. 1709. vermählt

FERDINANDUS FRANCISCUS † Gemahlin N. von Radkowecz.

FRANCISCUS ERNESTUS, CAROLUS,

Eine besondere Frage betrifft die – mittelbaren oder unmittelbaren – Verbindungen Vivaldis zu den Prager Kreuzherren; ob die Kompositionen des "Prete Rosso", die im Kreuzherren-Inventar verzeichnet sind, tatsächlich aus dem Nachlaß Gayers stammen, der 1734/35 angekauft wurde, läßt sich zwar nicht mit letzter Sicherheit beweisen. Doch eine persönliche Verbindung Vivaldis zu den Prager Kreuzherren wäre einigermaßen überraschend: Immerhin war der italienische Zweig dieser Augustiner-Kongregation 1656 von Papst Alexander VII. aufgehoben worden, und wenn Vivaldi (als katholischer Priester) tatsächlich mit den böhmischen Kreuzherren Kontakt aufgenommen haben sollte, dürfte dies beim Heiligen Stuhl kaum sehr beifällig vermerkt worden sein.

Vivaldi und Böhmen: wenige Fakten, einige Hypothesen, viele Fragen. Diese zu beantworten, muß Aufgabe weiterer Forschungen sein.

(Michael Stegemann)

<sup>1</sup> KARL BOSL, *Handbuch der Geschichte der böhmischen Länder*, II, Stuttgart, 1974, S. 315ff.

<sup>2</sup> *Ibid.*, S.540.

<sup>3</sup> ELIA HASSENPLUG-ELZHOLZ, *Böhmen und die böhmischen Stände in der Zeit des beginnenden Zentralismus*, München/ Wien, 1982. Eine andere Quelle gibt 1734 als Todesjahr des Grafen an; vgl. PETER RYOM, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi*, I, Kopenhagen, 1986, S.151.

<sup>4</sup> Der Appellationspräsident war das Haupt des obersten Verwaltungsgerichtes der böhmischen Krone.

<sup>5</sup> Der Oberstburggraf war der Vorsitzende der Statthalterei und Stellvertreter des Königs während dessen Abwesenheit.

<sup>6</sup> HELMUT LAHRKAMP, *Johann Graf von Sporck*, "Westfalen", XXXIX, 1960, S. 60ff.

<sup>7</sup> *Ibid.*, S.71.

<sup>8</sup> ALFRED BITTNER, *Franz Anton Graf von Sporck, der Sohn des Reitergenerals Johann Sporck aus Westfalen*, "Westfälischer Heimatkalender" 1957, Münster, 1956.

<sup>9</sup> Die jährlichen Einkünfte aus seinen Domänen beliefen sich auf 32.000 fl. Vgl. E. HASSENPLUG-ELZHOLZ, *op. cit.*, S. 335.

<sup>10</sup> H. BENEDIKT, *Franz Anton Graf von Sporck*, Wien, 1923, S. 127.

<sup>11</sup> TOMISLAV VOLEK / MARIE SKALICKÁ, *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*. "Acta musicologica", XXXIX, 1967, S. 64ff.

<sup>12</sup> Vgl.u.a. MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, I, Paris, 1948, S. 254.

<sup>13</sup> Vgl. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi an the Empire*, "Informazioni e studi vivaldiani", 8, 1987, S. 42.

<sup>14</sup> Vgl. MICHAEL STEGEMANN, *Vivaldi und das Horn*, "Informazioni e studi vivaldiani", 7, 1986, S. 62ff.

<sup>15</sup> ARCHIVIO di STATO di MANTOVA, Busta Gonzaga 2347; zit. nach CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, in *Vivaldi Veneziano Europeo*, hg. Francesco Degrada, Olschki, Firenze, 1980, S. 79.

<sup>16</sup> Grundlage dieser Datierung bilden Tagebucheintragungen des Fürsten Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (vom 13. und 16. Oktober 1723) mit dem Vermerk, Graf Morzin habe ihm Kopien von sieben Concerti Vivaldis zugesandt. Vgl. M. TALBOT, *op. cit.*, S. 36.

<sup>17</sup> Grundlage dieser Datierung bildet die Tatsache, daß František Benda 1726 das Gut des Grafen verließ, als dessen Leibeigener er 1709 geboren wurde; zum anderen weist Benda in seiner Autobiographie darauf hin, er habe in seiner Jugend "die damahligen Vivaldischen Concerto" – wohl die, deren Drucke in der Kle(i)nauschen Musikbibliothek nachgewiesen werden konnten – studiert und "auswendig gespielt".

<sup>18</sup> Vgl. T. VOLEK / M. SKALICKÁ, *op. cit.*, S. 69.

<sup>19</sup> Da eine zweite Handschrift des *Magnificats* im Archiv des Klosters Osek erhalten ist, dürfte das Exemplar der Prager St. Veits-Kirche etwa um dieselbe Zeit anzusetzen sein. Außerdem steht zu vermuten, daß dieses Exemplar zu Zeiten Christoph Karl Gayers angeschafft wurde, der bis zu seinem Tode (am 16. November 1734) als Domkapellmeister an St. Veit wirkte.

<sup>20</sup> Ob Vivaldi mit Gayer persönlich zusammentraf, ist unbekannt.

<sup>21</sup> Siehe oben, Anmerkung 3.

<sup>22</sup> Beim Widmungsträger der beiden Trios (RV 82 und 85) und des Concertos (RV 93) für Laute könnte es sich aber auch um den Grafen Johann Venceslaw Wrt(t)by handeln, den Bruder Johann Josephs, dessen Todesdatum unbekannt ist.

<sup>23</sup> Vgl. T. VOLEK / M. SKALICKÁ, *op. cit.*, S. 69f. Es ist allerdings wahrscheinlich, daß der hier erfaßte Bestand Vivaldischer Kirchenmusik aus der 1734 veräußerten Sammlung Chr. K. Gayers stammt.

<sup>24</sup> Vgl. u. a., MICHAEL STEGEMANN, *Vivaldi*, Reinbek, 1985, S. 90ff.; M. TALBOT, *op. cit.*

<sup>25</sup> Vgl. P. RYOM, *op. cit.*, S. 706.

Die Stammtafeln der Grafen Collalto und der Herren und Grafen von Wrtby stammen aus *Johann Hübners / Genealogische Tabellen, / Nebst denen darzu gehörigen / Genealogischen Fragen, / Zur Erläuterung / Der Politischen Historie, / Dritter Theil*. Leipzig, 1728.

## Vivaldi e la Boemia. Pochi fatti, molti interrogativi (Sommario)

Tra il 1720 e il 1740 la nobiltà boema, pur essendo questa regione nel cuore dell'Impero asburgico, non aveva la possibilità di partecipare alla politica della Corte viennese. Questa sorta di «non emancipazione» politica veniva compensata, da parte della nobiltà stessa, da un sempre maggiore fasto nella vita di corte dei castelli e dei palazzi, non disgiunto da un grande mecenatismo che non aveva per oggetto solamente la musica. Personalità come Franz Anton conte di Sporck o il presidente della corte d'appello Johann Wrt(t)by giocano un ruolo decisivo nell'ambito della vita mondana e artistica della nobiltà boema.

Sebbene sia risaputo da lungo tempo il fatto che Vivaldi intratteneva relazioni con la nobiltà boema, non abbiamo tuttavia ancora alcuna prova irrefutabile circa un soggiorno del compositore nella regione. Attualmente il punto di partenza per ulteriori ricerche è fondato sul problema della cronologia e dei rapporti fra queste relazioni. Va tenuta presente la circostanza che le relazioni di Vivaldi con la nobiltà boema – già stabilite in parte (Morzin) in Italia – divennero particolarmente intense negli anni tra il 1726 e il 1734, il che rafforza l'ipotesi di un soggiorno di Vivaldi in Boemia tra il 1730 e il 1731. Le opere sacre vivaldiane di cui si sono trovate tracce negli archivi del convento di Osek, della cattedrale di Praga nonché in quelli dei Canonici della Santa Croce, non vi hanno fatto presumibilmente la loro apparizione che dopo il 1732 (e prima del 1734), e dunque dopo che Vivaldi avrebbe lasciato la Boemia. Anche in questo caso si può attribuire un ruolo importante alla famiglia Sporck, poiché fu proprio Rudolf conte di Sporck che, in qualità di vescovo coadiutore di Praga, incoraggiò l'acquisto (iniziato dal maestro di cappella della cattedrale, Christoph Karl Gayer) di musica sacra italiana per il capitolo della cattedrale. Supponendo una diretta connessione con Franz Anton conte di Sporck, questa poté stabilirsi solo dopo il 1732, dal momento che Franz Anton fu coinvolto in un processo per eresia nel 1725 e fu reputato da parte del clero boemo come «persona non grata» fino alla sua riabilitazione, avvenuta nel 1732.

Sempre partendo da Christoph Karl Gayer si può stabilire una connessione anche tra il conte Wrt(t)by e Vivaldi, dal momento che entrambi erano membri della corte d'appello di Praga.

## Per un incremento degli studi vivaldiani

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi intende rivolgere un amichevole appello al mondo degli studiosi della musica e della cultura del primo Settecento sollecitando l'attenzione per alcuni temi la cui trattazione potrebbe positivamente incidere sul complesso di conoscenze relative alla figura e all'opera di Antonio Vivaldi, nonché al contesto socio-culturale della sua carriera artistica.

Attraverso lo scambio di idee all'interno del Comitato editoriale per l'edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi e con studiosi che collaborano con l'Istituto, sono emerse segnalazioni di temi che potrebbero trovare trattazione in lavori di giovani studiosi interessati ad affrontare tesi d'argomento vivaldiano.

Si avvertono i ricercatori e i giovani studiosi, nonché i loro docenti, che studi o tesi giudicate particolarmente interessanti potrebbero trovare uno sbocco editoriale, nell'ambito delle pubblicazioni dell'Istituto Vivaldi, o tra i «Quaderni Vivaldiani» (editore Olschki, Firenze) o, in forma ridotta, nel presente Bollettino annuale «Informazioni e studi vivaldiani».

Diamo qui di seguito una prima lista di «temi aperti» con i quali apriamo un catalogo di desiderata, invitando gli studiosi a fornirci altri spunti:

- La forma-variazione nella musica strumentale vivaldiana.
- I «concerti con molti strumenti».
- Una ricognizione sistematica dei copisti di Vivaldi.
- Uno studio grafologico sulla mano di Vivaldi.
- L'ultimo Vivaldi: stile.
- Le sonate per violino e basso.
- La musica sacra non vivaldiana nelle raccolte torinesi.
- Vivaldi nell'obiettivo della critica novecentesca.
- Elementi stilistici francesizzanti in Vivaldi.
- Carriera artistica di Anna Girò.
- Vivaldi a Roma.
- Protettori e committenti di Vivaldi: quadro generale.
- Tecniche di strumentazione: gli strumenti altri dal violino in Vivaldi.
- Tecnica e procedimento compositivo: la modulazione in Vivaldi.
- Vero e falso nell'Opera Settima.
- Contrappunto, fuga e stile osservato in Vivaldi.
- Gli strumenti da tasto e da pizzico nei concerti di Vivaldi.
- Vivaldi a Praga.
- I concerti per 2 violini.

- I rifacimenti vivaldiani e i loro «poeti».
- Relazione fra alcuni momenti del teatro vivaldiano e i modelli di Pratolino.
- Confronto critico dei testi drammatici nella specie tramandata dalle fonti librettistiche e dalle parallele musicali: titolo per titolo, o in un quadro interpretativo generale.
- Il rapporto Vivaldi/Lalli.

## Vivaldi Studies: New Perspectives

With the following list of themes for future study, the Istituto Italiano Antonio Vivaldi wishes to bring to the attention of students of early 17th-century music and culture in general those branches of Vivaldi studies (life, works, artistic career, social and cultural context) where, it is felt, further research would yield significant rewards. The list has been formulated during discussion with the members of the editorial committee for the Opera Omnia of Vivaldi, as also with outside collaborators. It is hoped that it will go some way towards generating interest on the part of young scholars (including work for university theses) in the topics in question.

Theses and other studies of particular interest may, indeed, be considered for inclusion among the publications of the Istituto Vivaldi (in the "Quaderni Vivaldiani", published by Olschki of Florence, or in the year-book "Informazioni e studi vivaldiani").

The present list of subjects is necessarily incomplete. It would be appreciated if scholars would notify the Istituto Vivaldi of all further suggestions for research.

- Variation form in the instrumental music of Vivaldi.
- The "concerti con molti strumenti".
- Systematic study and identification of Vivaldi copyists.
- The handwriting of Vivaldi.
- The late style of Vivaldi.
- The sonatas for violin and *basso continuo*.
- Non-Vivaldi sacred music in the Turin manuscripts.
- The fortunes of Vivaldi in 20th-century music criticism.
- French stylistic elements in the music of Vivaldi.
- The artistic career of Anna Girò.
- Vivaldi in Rome.
- Patrons and protectors of Vivaldi (general study).
- Techniques of instrumentation: instruments other than the violin in Vivaldi.
- Compositional procedure and technique: modulation in Vivaldi.
- True and false in op. 7.
- Fugue, counterpoint and *stile osservato* in the works of Vivaldi.
- Keyboard and plucked instruments in the concertos of Vivaldi.
- Vivaldi in Prague.
- The concertos for 2 violins.
- Vivaldi's reworkings and their "poets".
- Relationship between aspects of Vivaldi opera and Pratolino models.
- Critical comparison of dramatic texts as illustrated in musical sources and librettos (individual titles or general interpretation).
- Relationship between Vivaldi and Lalli.

## **Discographie Vivaldi n° 9 – 1987**

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1987 au 31 décembre 1987 dans le monde entier. Les oeuvres 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: 1987/ 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 oeuvres de Vivaldi, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

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

### **– Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:**

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

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

### **– Compact-Disc (CD):**

Les références sont indiquées dans le recensement annuel. La correspondance avec les LP déjà parus est précisée.

### **– Précisions:**

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

### **– Commentaire sur la discographie:**

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, sont critiqués et indiqués par un astérisque dans le répertoire.

## I. NOUVEAUTES PARUES EN 1987

- 1987/1 Trio RV85/FXVI, 4 (trascrizione per 2 chitarre)  
Berliner Guitarren Duo: P. Schimanski, R. Kopiez (chitarre)  
ABT AMSEL 101  
(+ Castelnuovo Tedesco, M. Giuliani)
- 1987/2 6 Concerti per flauto Op. X (integrale)  
J.-C. Gérard (flauto traverso), Hamburger Camerata  
AMBITUS 68 817
- 1987/3 Sonata Op. I n° 5 (1. e 2. mov.); Concerto per liuto RV93/FXII, 15 (trascrizioni per 2 chitarre)  
A. Aigner, D. Kreidler (chitarre)  
APM K 4885  
(+ Bach, Carulli, Mozart, Sor)
- 1987/4\* L'Estro Armonico, 12 Concerti Op. III (integrale)  
The English Concert, T. Pinnock (dir. e clavicembalo)  
S. Standage, E. Wilcock, M. Comberti, M. Goldings  
(violini), J. ter Linden (violoncello)  
ARCHIV PRODUKTION 423.094-1 / ARCHIV PRODUKTION/CD  
423.094-2
- 1987/5\* Concerto per archi RV159/FXI, 1; Concerto per fagotto RV484/  
FVIII, 6; Concerto per flauto traverso RV436/FVI, 8; Concerto per oboe  
e fagotto RV545/FXII, 36; Concerto per viola d'amore e liuto RV540/  
FXII, 38; Concerto per violino *L'Amoroso* RV271/FI, 127  
M. Turkovic (fagotto), L. Beznosiuk (flauto traverso), D. Reichenberg  
(oboe), R. Goodman (viola d'amore), N. North (liuto), S. Standage (violino),  
The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
ARCHIV PRODUKTION 419.615-1 / ARCHIV PRODUKTION/CD  
419.615-2
- 1987/6 *Salve Regina* RV616  
J. Bowman (controttenore), Ensemble Instrumental J.W. Audoli, J.W.  
Audoli (dir.)  
ARION/CD ARN 68.026  
(+ Pergolesi, Wassenaer)
- 1987/7\* Concerti per fagotto RV469/FVIII, 16; RV470/FVIII, 33; RV474/FVIII,  
4; RV476/FVIII, 31; RV487/FVIII, 15; RV494/FVIII, 37 (integrale: vol.  
2)  
D. Smith (fagotto), English Chamber Orchestra, P. Ledger (dir.)  
ASV DCA 571 / ASV/CD DCA 571 / VOX cum Laude/CD MCD -  
10054
- 1987/8 Sonata Op. XIII n° 6 (estratto)  
R. Harvey (flauto diritto), M. Caudle (violoncello), T. Roberts (clavicembalo)  
ASV DCA 558  
(+ Croft, Handel, van Eyck, Finger, Courtois, Della Casa)

- 1987/9 Trio RV85/FXVI, 4 (trascritto per flauto e chitarra)  
Heidelberger Kammer Duo  
AUROPHON 11 194  
(+ Eastwood, Fauré, Kuhlau, Lang, Méranger, anonymes)
- 1987/10 Concerto per 2 trombe RV537/FIX, 1  
L. Güttler, K. Sandau (trombe), Neue Bachisches Collegium Musicum  
Leipzig, M. Pommer (dir.)  
CAPRICCIO/CD DEL 10 141  
(+ Aldrovandini, Biscogli, A. Grossi, Torelli)
- 1987/11 Concerto Op. III n°10  
The Soloists of Australia, R. Thomas (violino e dir.)  
CHANDOS ABRD 1198 / CHANDOS/CD CHAN 8488  
(+ Haydn, Mendelssohn)
- 1987/12 Sonate per flauto RV49/FXV, 5; RV50/FXV, 6; RV52/FXV, 4  
H.M. Linde (flauto), M. Jappe (viola di gamba), E. Müller (clavicembalo)  
CHRISTOPHORUS/CD 74 510  
(+ Telemann)
- 1987/13 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
V. Spivakov (violino e dir.), The Moscow Virtuosi  
CIRRUS/CD CIGD 1003
- 1987/14\* Le sonate per violoncello (integrale) RV39-47/FXIV, 1-9 (vol. 1: FXIV, 1-4; vol. 2: FXIV, 5-9)  
L'Ecole d'Orphée: S. Sheppard (violoncello), L. Carolan (clavicembalo),  
J. Coe (violoncello continuo)  
CRD/CD 3440 / CRD 4140 (vol. 1)  
CRD/CD 3441 / CRD 4141 (vol. 2)
- 1987/15 Concerti per flautino RV443/FVI, 4; RV444/FVI, 5; RV445/FVI, 9; Concerto per flauto diritto RV441/FVI, 11  
C. van Herden (flauto diritto e flautino), Heidelberger Kammerorchester  
DA CAMERA MAGNA DIG 91056 / DA CAMERA MAGNA/CD 5008
- 1987/16 Concerto per liuto RV93/FXII, 15; Trio RV82/FXVI, 3; Concerto per viola d'amore e liuto RV540/FXII, 38  
E. Fernández (chitarra), N. Blume (alto), G. Malcolm (clavicembalo),  
English Chamber Orchestra  
DECCA 417 617-1 / DECCA/CD 417 617-2  
(+ Giuliani)
- 1987/17 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 12 concerti Op. VIII (integrale) (vol. 1: n° 1-6; vol. 2: n° 7-12)  
G. Guglielmo, G. Franzetti, G. Magnani, B. Salvi, M. Quarta (violini),  
P. Borgonovo (oboe), I Solisti Italiani  
DENON/CD 33 CO-1.471 (vol. 1)  
DENON/CD 33 CO-1.520 (vol. 2)
- 1987/18 6 Concerti per flauto Op. X (integrale)  
A. Marion (flauto traverso), Orchestra da Camera F. Liszt, J. Rolla (dir.)  
DENON/CD CO-1.406

- 1987/19      Concerti per violino Op. III n° 3, 6, 9, 12; Op. VIII n° 7, 9, 12  
Y. Menuhin (violino), Orchestra da Camera di Polonia, J. Makzymiuk  
(dir.)  
EMI 067-270 596-1 / EMI/CD(567) 747 958-2
- 1987/20\*     *La Cetra*, 12 Concerti Op. IX (integrale)  
M. Huggett, A. Bury (violini), Raglan Baroque Players, N. Kraemer (dir.)  
EMI/CD (2CD) 74 78298 / ANGEL/CD (2CD) CDCB-47829/ VSM  
(3d.) EX 270557-3
- 1987/21\*     Concerti per flauto diritto RV442/FVI, 1; RV441/FVI, 11; Concerti per  
flautino RV443/FVI, 4; RV444/FVI, 5; RV445/FVI, 9  
M. Schneider (flauto), Camerata Köln  
EMI 067-169616-1 / EMI/CD 567-749 143-2
- 1987/22\*     Concerto per flauto *La Notte*, Op. X n° 2; Concerto *per l'Orchestra di  
Dresda* RV577/FXII, 3; Concerto *per la Solennità di S. Lorenzo* RV556/  
FXII, 14; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV575/FIV, 1; Concerto  
per archi RV114/FXI, 44; Concerto da Camera *La Pastorella* RV95/FXII,  
29  
Taverner Players, A. Parrott (dir.)  
EMI/CD CDC 747700-2
- 1987/23\*     Concerti per violino *Il Cucù* RV335/FI, 223; *L'Amoroso* RV271/FI, 127;  
*Amato bene* RV761/FI, 239; *Il Ritiro* RV256/FI, 23; Concerto per 3 violi-  
ni RV551/FI, 34; Sinfonia per archi RV131/FXI, 18  
M. Fornaciari, B. Mussumeli, K. Sazaki (violini), I Solisti Veneti, C. Sci-  
mone (dir.)  
ERATO/CD ECD 75368
- 1987/24     *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
S. Stalder (violino), Litauisches Kammerorchester, S. Sondetzkiš (dir.)  
EURODISC-ARIOLA/CD 257 729-231
- 1987/25     Concerti da Camera *La Pastorella* RV95/FXII, 29; RV 101/FXII, 13;  
RV99/FXII, 26; RV103/FXII, 4; RV105/FXII, 20  
Winterthurer Barock Quintett: M. Wendel (flauto), H. Steinbeck (oboe),  
M. Sax (fagotto), M. Pezzini (violino), O. Birchmeier (clavicembalo)  
EX LIBRIS-IMPETUS/CD 6027
- 1987/26     *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
G. Carmignola (violino), Orchestra da Camera del Festival Internazionale  
di Brescia e Bergamo, A. Orizio (dir.)  
FONÈ/CD 87 F 04-16
- 1987/27     Concerto Op. III n° 10; Concerto per flautino RV443/FVI, 4  
R. Fabbriani (flautino), Orchestra da Camera del Festival Internazionale  
di Brescia e Bergamo, A. Orizio (dir.)  
FONÈ/CD 87 F 05-17  
(+ Locatelli, A. Marcello)
- 1987/28     *L'Inverno* Op. VIII n° 4 (2. mov.)  
Orchestre de Radio Luxembourg, L. de Froment (dir.)  
FORLANE/CD 419 563-2  
(+ Albinoni, Bach, Beethoven, Fauré, Grieg, Khatchaturian, Mozart,  
Pachelbel, Rimsky-Korsakoff, Schubert, J. Strauss)

- 1987/29 6 Concerti per flauto, Op. X (integrale)  
R. Fabbriani (flauto traverso), Orchestra da Camera di Santa Cecilia, A. Vlad (dir.)  
FREQUENZ VENEZIA/CD CBC 1
- 1987/30 Concerti per oboe RV453/FVII, 10; RV461/FVII, 5; RV450/FVII, 11;  
RV457/FVII, 12; RV 447/FVII, 6  
P. Borgonovo (oboe), Orchestra da Camera di Santa Cecilia, A. Vlad  
(dir.)  
FREQUENZ VENEZIA/CD CBP 1
- 1987/31 Concerti per fagotto *La Notte* RV501/FVIII, 1; RV498/FVIII, 2; RV474/  
FVIII, 4; RV497/FVIII, 7; RV480/FVIII, 14; RV488/FVIII, 19  
R. Vernizzi (fagotto), Orchestra da Camera di Santa Cecilia, A. Vlad (dir.)  
FREQUENZ VENEZIA/CD CBD 1
- 1987/32 *Il Pastor Fido*, 6 Sonate Op. XIII (integrale)  
R. Fabbriani (flauto), C. Denti (viola da gamba), R. Kohlen (clavicem-  
balo)  
FREQUENZ VENEZIA/CD CAW 1
- 1987/33 Trio RV82/FXVI, 3 (trascritto per 2 chitarre)  
Guitartrio Albeniz: T. Kirchoff, B. Wolk (chitarre)  
FSM 66 706  
(+ Falla, C. Franck, Granados, Telemann)
- 1987/34\* Sonate per violino Op. II n° 3 e 10; Op. V n°4; RV5/FXIII, 10; RV10/  
FXIII, 6; RV15/FXIII, 9; RV17a/FXIII, 57; RV26/FXIII, 15  
R. Elmiger (violino), M. Mitrani (clavicembalo)  
GALLO/CD 256 526
- 1987/35 Concerti per flauto traverso Op. X n° 2 e 3  
A. Magnin (flauto traverso), Zurich Baroque Strings  
GALLO 30- 372  
(+ Quantz)
- 1987/36<sup>1</sup> *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione danese per voce e  
orchestra: Peter Kragerup (11'50""); testo: Ida og Bent From).  
F. Helmuth (baritono), Orchestra  
HARLEKIN HMLP 4315  
(+ musica popolare danese)
- 1987/37\* *Magnificat* RV610; Mottetto per soprano RV627; Cantata per soprano e  
violino RV680; Concerti per archi *Madrigalesco* RV129/FXI, 10; *Alla  
Rustica* RV151/FXI, 11; RV157/FXI, 21  
E. Kirkby (soprano), Tafelmusik Baroque Orchestra & Choir, J. Lamon  
(dir.)  
HYPERYON/CD CDA 66 247
- 1987/38\* *Laudate Pueri* RV601; *Nisi Dominus* RV608  
L. Dawson (soprano), C. Robson (controttenore), The King's Consort, R.  
King (dir.)  
MERIDIAN/CD CDE 84.129

- 1987/39 *Salve Regina* RV 616  
J. Bowman (controttenore), The King's Consort, R. King (dir.)  
MERIDIAN/CD CDE 84.138  
(+ Bach, Pergolesi, Telemann)
- 1987/40 *Gloria* RV589 (1. mov.)  
St. Michael's Singers, I. Little (organo), T. Hone, (dir.)  
MICHAEL WOODWARD MW 938  
(+ Little, Haydn, Bullock, Hadley, Gigout, Sullivan, Parry, Stanford, Cox, Cocker, Vaughan Williams)
- 1987/41 Concerto per violino RV278/FI, 37; Sinfonia per archi RV158/FXI, 4; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV575/FIV, 1; Concerto per fagotto RV498/FVIII, 2; Concerto per oboe RV455/FVII, 2; Concerto per violoncello RV401/FIII, 1  
I. Sosnowski (fagotto), L. Peelerin (oboe), T. Füre (violino), B. Scheider (violoncello), Camerata Bern, T. Füre (violino e dir.)  
NOVALIS 150 016 -1 TZ / NOVALIS/CD 150 016-2 WW
- 1987/42\*<sup>2</sup> Concerti per archi RV118/FXI, 9; RV150/FXI, 36; RV133/FXI, 43; RV145/FXI, 32; RV154/FXI, 39; RV129/FXI, 10; RV151/FXI, 11; Concerti Op. III n° 2 e 11  
Haydn Philharmonia, E. Rojatti (dir.)  
NUOVA ERA/CD 033.6701
- 1987/43\* *La Stravaganza*, 12 Concerti Op. IV (integrale)  
M. Huggert (violino), Academy of Ancient Music, C. Hogwood (dir.)  
OISEAU-LYRE-DECCA 417.502.1 / OISEAU-LYRE/CD 417.502.2
- 1987/44 Sonata per violino RV6/FXIII, 14  
C. Banchini (violino), G. Darmstadt (violoncello), A. Grose (clavicembalo)  
OPEN OW 002  
(+ Uccellini, Leoni, Castello, Frescobaldi, Matteis, Corelli)
- 1987/45 Concerto per violino e organo RV542/FXII, 41  
J. Niessen (violino), R. Ewerhart (organo), Deutschen Barocksolisten  
PANTHEON/CD D-07191  
(+ Paradies, Pellegrini, Sammartini)
- 1987/46\* *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per l'Orchestra di Dresda RV577/FXII, 3 (per il CD solamente)  
V. Mullova (violino), Chamber Orchestra of Europe, C. Abbado (dir.)  
PHILIPS 420 216-1 / PHILIPS/CD 420 216-2
- 1987/47 6 Concerti per flauto, Op. X (integrale)  
A. Nicolet (flauto traverso), I Musici  
PHILIPS/CD 420.188-2
- 1987/48 Concerto per 2 flauti RV533/FVI, 2; Concerto per 2 oboi RV535/FVII, 9; Concerto per 2 corni RV539/FX, 2; Concerto per 2 trombe RV537/FIX, 1; Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV560/FXII, 1  
D. Nicholson, S. Gordon (flauti traversi) R. Miller, M. Checker (oboi), F. Lloyd, H. Johnson (corni), M. Laird, P. Francks (trombe), L. Morrison, L. Cook (clarinetti), Scottish Chamber Orchestra, J. Laredo (dir.)  
PICKWICK/CD MCAD 25960 / I.M.P./CD (red Label) PCD 811 / MCA Classics MCA 25 960

- 1987/49 Sinfonia per archi RV168/FXI, 52; Concerti da Camera *La Tempesta di mare*, RV98; *La Notte* RV104/FXII, 20; *Il Gardellino* RV90/FXII, 9  
C. Mendoze (flauto diritto), Concerto Köln  
PIERRE VERANY/CD PV 787.093  
(+ Locatelli, Sammartini)
- 1987/50 Sonata Op. XIII n° 6  
La Serenata: C. Mendoze (flauto diritto), B. Re (viola da gamba), G. Barbolini (clavicembalo)  
PIERRE VERANY/CD 787 023  
(+ Bach, Corelli, Handel, Telemann)
- 1987/51 Concerti per fagotto RV477/FVIII, 13; RV484/FVIII, 6; RV483/FVIII, 27; RV503/FVIII, 35  
J. Miller (fagotto), St. Mary's Chamber Players, N. Marriner (dir.)  
PRO ARTE - RICOPHON PA 00 273 W
- 1987/52 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascritti per flauto diritto); Concerto per flautino RV443/FVI, 4  
M. Petri (flauto diritto), Guildhall String Ensemble  
RCA/CD RD 86 656
- 1987/53 Concerti per flauto Op. X (integrale)  
J. Galway (flauto traverso e dir.), New Irish Chamber Orchestra  
RCA RL 85 316 / RCA/CD RD 316
- 1987/54 Concerto per liuto RV93/FXII, 15  
K. Yamashita (chitarra), Leoš Janáček Chamber Orchestra  
RCA GL 70 954 AG / RCA 5914 -1 RC9 (USA)  
RCA/CD RD 85914 / RCA/CD 5914 -2 RC (USA) ,  
(+ Carulli, Giuliani)
- 1987/55 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
I Fiamminghi, R. Werthen (dir.)  
RG noblesse/CD 86 013
- 1987/56 Concerto Op. III n° 9; Concerto per violino e oboe RV 548/FXII, 16  
J. Suk (violino), Adamus (oboe), Suk Chamber Orchestra  
SUPRAPHON/CD CO 1074  
(+ Bach, A. Marcello)

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1987/C1 Cantate per contralto RV 675; RV684; *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; *La Sena Festeggiante* RV693: Sinfonia (1. mov.)  
L. Malagutti (baritono), Società Cameristica di Lugano, E. Loehrer (dir.)  
Ensemble Instrumental de France, J.-P. Wallez (violino e dir.) (per Op. VIII n° 1-4)  
ACCORD/CD 129.001  
(+ Bach)

- 1987/C2 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
J.L. Garcia (violino e dir.), English Chamber Orchestra  
ASV/CD CD DCA 579  
(+ Handel)
- 1987/C3 Concerti per flautino RV443/FVI, 4; RV444/FVI, 5; RV445/FVI, 9  
G. van Bahr (flautino), Stockholm Chamber Orchestra  
BIS/CD CD 21 / BIS/CD 500 021  
(+ Bach, CPE Bach)
- 1987/C4 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
I. Stern (violino e dir.), Jerusalem Music Center Chamber Orchestra  
CBS (2d.) 42 228  
(+ Bach)
- 1987/C5 Concerto per liuto RV93/FXII, 15 (2. mov.)  
L. Boyd (chitarra), English Chamber Orchestra, A. Davis (dir.)  
CBS 37 788  
(+ Albeniz, Bach, Galilei, Lecuona, Martini, Mudarra, Sagreras, Sanz, Satie, Tarrega, Boyd, Paget)
- 1987/C6 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
C. Kulka (violino), Stuttgarter Kammer Orchester, K. Münchinger (dir.)  
DECCA/CD 417 712-2  
(+ Pachelbel, Albinoni)
- 1987/C7 Concerto per flautino RV443/FVI, 4  
H.M. Linde (flautino), Kammerorchester Emil Seiler, W. Hofmann (dir.)  
DG 419 365-1  
(+ Scarlatti, Albinoni, Sammartini, Woodcock, Stamitz, CPE Bach, Mozart)
- 1987/C8 Sonata per violoncello RV40/FXIV, 5 (trascrizione: P. Bazelaire)  
P. Fournier (violoncello), Festival Strings Lucerne, R. Baumgartner (dir.)  
DG 419 347-1  
(+ CPE Bach, Bach, Beethoven, Boccherini, Bruch, F. Couperin, Dvořák, Haydn, Saint-Saëns, Schubert)
- 1987/C9 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
Tokyo New Koto Ensemble  
EMI/CD 76 9075-2 / ANGEL/CD CDM 69 075-2  
(+ Handel)
- 1987/C10 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino Op. VIII n° 5 e 10  
Y. Menuhin (violino), Camerata Lysy Gstaadt, A. Lysy (dir.)  
EMI (3d.) 137 - 290 825 -3  
(+ Lalo, Mozart, Paganini, Viotti)
- 1987/C11 Concerto per 2 trombe RV537/FIX, 1  
M. André, A. Soustrot (trombe), Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (dir.)  
EMI/CD CDC 7 49 461-2  
(+ Scarlatti, Stöelzel)

- 1987/C12 Cantata per contralto RV673 (estratto); Aria da *Il Teuzzone* RV736 (III, 8) (trascrizioni per tenore e pianoforte)  
C. Bergonzi (tenore), F. Lavilla (pianoforte)  
ENSAYO/CD ENY-CD-3-423  
(+ Caldara, Durante, Giordani, Pergolesi, A. Scarlatti)
- 1987/C13 Concerti per violino, Op. VIII n° 1-6, 8  
P. Toso (violino), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.) (registrazione: 1972)  
ERATO/CD ECD 55.008
- 1987/C14 Concerti per mandolini RV425/FV, 1; RV532/FV, 2; Concerti per violino e 2 orchestre RV581/FI, 13; RV583/FI, 60; Concerto *con molti stromenti* RV558/FXII, 37; Concerto per violino e altro violino per eco in lontano RV552/FI, 139  
I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO/CD ECD 55.013
- 1987/C15 Concerti per oboe Op. VII n° 1 e 9; Op. VIII n° 12; RV447/FVII, 6; RV456/FVII, 16; RV452/FVII, 17; RV461/FVII, 5; RV453/FVII, 10  
P. Pierlot (oboe), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO/CD ECD 55.025
- 1987/C16 Concerto per 2 trombe RV537/FIX, 1; Sonata per violino Op. II n° 4 (trascritta per tromba)  
M. André, A. Lagorce (trombe), Orchestre de Chambre J.-F. Paillard  
ERATO/CD ECD 55.017  
(+ Albinoni, Bellini, Tartini, Zipoli)
- 1987/C17 *Gloria* RV589; *Kyrie* RV587  
Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, M. Corboz (dir.)  
ERATO/CD ECD 55.002 / ERATO/CD ECD 88.070  
(+ Bach)
- 1987/C18 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
J. Rolla (violino e dir.), Orchestra da Camera F. Liszt  
HUNGAROTON/CD SLPD 12.841
- 1987/C19\* Concerti per fagotto RV473/FVIII, 9; RV490/FVIII, 32; RV493/FVIII, 30; RV496/FVIII, 11; RV497/FVIII, 7; *La Notte*, RV501/FVIII, 1  
G. Janota (fagotto), Orchestra da Camera F. Liszt, F. Sandor (dir.)  
HUNGAROTON/CD HRC 043
- 1987/C20\* *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino *L'Amoroso* RV271/FI, 127  
F. Ayo (violino), I Musici  
PHILIPS/CD 416 611-2
- 1987/C21\* *Lauda Jerusalem* RV 609; *Introduzione e Gloria* RV642, RV589; *Laudate Pueri* RV602; *Laudate Dominum* RV606 (integrale CD: vol. 1)  
M. Marshall, F. Lott (soprano), A. Murray (mezzosoprano) B. Finnillà (contralto), H. John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS/CD 420 648-2

- 1987/C22 Concerto per violoncello RV418/FIII, 18 (1. mov.)  
H. Schiff (violoncello), Academy of St. Martin-in-the-Fields, I. Brown (dir.)  
PHILIPS/CD 412 712-2  
(+ Beethoven, Chopin, Grieg, Haydn, Liszt, Mozart, Saint-Saëns, Schumann, Tarrega, Telemann, Widsch, Williams)
- 1987/C23 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto *con molti stromenti* RV562a  
I. Brown (violino e dir.), Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marri-ner (dir. per il RV562a)  
PHILIPS/CD 420 482-2
- 1987/C24 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino Op. VIII n° 10; Concerto per violino *e altro violino per eco in lontano*, RV552/FI, 139  
F. Ayo, R. Michelucci (violini), I Musici  
PHILIPS/CD 420 356-2
- 1987/C25 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerti da Camera *La Tempesta di mare* RV98; *La Notte* RV104/FXII, 5; *Il Gardellino* RV90/FXII, 9  
La Petite Bande, S. Kuijken (violino e dir.) (Op. VIII n° 1-4); Orchester des 18. Jahrhundert, F. Brüggem (flauto e dir.) (Concerti da Camera)  
RCA/CD GD 86 553
- 1987/C26 Concerto per flauto *Il Gardellino* Op. X n° 3  
J. Galway (flauto e dir.), New Irish Chamber Orchestra  
RCA/CD RD 87 011  
(+ CPE Bach, Bach, Field, Handel, Mozart, Schubert, Telemann)
- 1987/C27 Concerto per flauto *Il Gardellino*, Op. X n° 3  
J. Galway (flauto e dir.), New Irish Chamber Orchestra  
RCA RL 90 099 / RCA/CD RD 90 099  
(+ Bach, Mozart, Schubert, Villa Lobos, anonimi)
- 1987/C28 Concerto per flauto RV441/FVI, 11  
F. Brüggem (flauto diritto), Concentus Musicus Vienna, N. Harnoncourt (dir.)  
TELDEC/CD 8.43 777  
(+ Naudot, Sammartini, Telemann)

### III. PRECISIONS

- 1979/9 nouvelle référence = CBS/CD MK 35.133
- 1979/15 nouvelle référence = EMI 055-290 805-1
- 1979/17 nouvelle référence = TELDEC/CD TLD 8.43 630
- 1979/29 nouvelle référence = FONIT-CETRA/CD (2CD) CDC-25
- 1980/2 nouvelle référence = ACANTA/CD 42 539
- 1980/13 nouvelle référence = FORLANE/CD Fo 10902
- 1980/26 nouvelle référence = HUNGAROTON/CD HRC 046
- 1980/29 nouvelle référence = PAVANE/CD DP 87014

- 1980/30 nouvelle référence = PHILIPS/CD 420-643-2
- 1980/38 nouvelle référence = RCA GL 71 056/ RCA/CD RD 71 056
- 1980/C5 nouvelle référence = VANGUARD/CD VCD 72005 (vol. 1: Op. VIII n° 1-7)/ VANGUARD/CD VCD 72006 (vol. 2: Op. VIII n° 8-12; RV424/FIII, 9; RV429/FVI, 10)
- 1981/20 nouvelle référence = SINE QUA NON/CD 79003-2
- 1981/31 nouvelle référence = GALLO 500 129 / GALLO/CD CD 129
- 1981/36 nouvelle référence = HUNGAROTON/CD HRC 045
- 1981/37 nouvelle référence = HUNGAROTON/CD HCD 12.087
- 1982/6 correction = supprimer RV440/FVI, 7. Remplacer par RV441/FVI, 11
- nouvelle référence = ASV/CD Gaudeamus GAU 111 R
- 1982/12 nouvelle référence = MCA/CD classics MCAD -25843
- 1982/21 nouvelle référence = HARMONIA MUNDI/CD HMA 19010 88
- 1983/3 nouvelle référence = ASV/CD CD 579
- 1983/17 nouvelle référence = DG/CD 419 214-2
- 1983/26 nouvelle référence = OISEAU-LYRE/CD (2CD) 417.515 -2
- 1985/9 nouvelle référence = CHANDOS/CD CHAN 8.408
- 1985/19 nouvelle référence = C.F.P. 4536 (Classic for pleasure)
- 1986/4 nouvelle référence = VOX cum Laude/CD MCD -10053
- 1986/14 nouvelle référence = ANGEL/CD CDM 69046
- 1986/15 nouvelle référence = EMI/CD 567 -747 973 -2
- 1986/16 nouvelle référence = RCA ZL 30 987
- 1986/33 nouvelle référence = MCA/CD Classics MCAD 25 854
- 1986/36 correction = supprimer 32461. Remplacer par RO-DOLPHE/CD INA RPC 32463

#### IV. COMMENTAIRES SUR LA DISCOGRAPHIE

L'année 1987 restera un Grand Cru vivaldien, exceptionnellement riche en nouvelles parutions, avec 56 disques LP ou CD, regroupant 7 versions des *Quattro Stagioni* (dont le chiffre actuel des versions existantes atteint 147, au 20.02.1988), 5 versions de l'Opus X pour flûte traversière, 3 gravures de *Concerti per fagotto*, 2 intégrales des *Concerti per flautino e flauto diritto*, etc. L'enregistrement numérique et la gravure CD nécessitent pour chacune des grandes marques éditrices un renouvellement du fond de catalogue, en privilégiant les "baroqueux"

sur instruments anciens, les inédits et les valeurs stables parmi les Opus. Stratégiquement, EMI fait une arrivée en force avec 3 enregistrements exceptionnels, ainsi que les petites maisons d'édition anglaises CRD, Hyperion, Meridian, ASV, remarquables dans leurs critères de choix, guidées par une musicologie vivaldienne anglaise de très haute qualité. Les livrets et pochettes signés par le Prof. Michael Talbot donnent souvent des informations inédites et d'une probité exemplaire. L'approche vivaldienne des "baroqueux" anglais est, de plus, actuellement la meilleure au monde par son invention permanente et le respect des sources musicologiques. On notera par contre une stagnation des grandes marques traditionnelles Philips et Erato, qui ne confient plus guère de Vivaldi à I Musici ou Scimone, et consacrent leur budget au report en CD de leur catalogue ancien. Une stagnation de la Musique Sacrée et Vocale Profane est enfin à remarquer, les nouvelles éditions critiques de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi chez Ricordi n'ayant pas encore suscité d'enregistrements, alors que la *Musica da Camera* ne bénéficie plus de grands enregistrements intégraux.

Que retenir en priorité cette année? Les grands Opus assurément. Dans *L'estro Armonico* (1987/4), Pinnock est le premier concurrent sérieux à la corrosive version de Hogwood (Oiseau-Lyre), depuis six ans sans rivale. Après des écoutes répétées et attentives, le choix devient impossible: les deux sont excellentes, avec une touche plus *Estro* pour Hogwood, et un climat plus *Armonico* pour Pinnock, dont les solistes à la sonorité superbe chantent, respectent le tempo indiqué, et n'accélèrent pas dans les mouvements lents. Dans l'Op. III n° 9, le largo est un vrai largo, et la sensibilité de Standage n'a rien à envier aux chœurs de l'école italienne. Parfois, une pointe de frustration apparaît à l'écoute comparative de Hogwood, moins raffiné souvent, mais merveilleux de jubilation, de mordant, de passion rythmique plus immédiate dans les mouvements rapides.

Dans *La Stravaganza* (1987/43), la magie ne joue plus autant. Hogwood aurait pu demander à l'orchestre davantage de fulgurance, d'imprévisible pétulance, de jubilation dans la bizarrerie. Monica Huggett, jeune baroqueuse américaine disciple de Reinhardt Goebel (*Musica Antiqua Köln*) et soliste étoile de l'Academy of Ancient Music a une discrétion, une délicatesse qui a ses revers. On aimerait parfois plus de vigueur, plus de densité, un son plus concentré et un ton plus affirmé. On attendrait quelque chose de plus théâtral dans la virtuosité. Un semi-échec. La référence de l'Opus IV n'existe toujours pas.

Pour les *Stagioni*, le choix sera sévère. Nous n'en retiendrons que deux. Celle d'Abbado, tout d'abord (1987/46), aux antipodes de sa version précipitée de 1980, avec Gidon Kremer. Fine et fluide, la pâte

du Chamber Orchestra of Europe est exemplaire. En un septénaire, Abbado a complètement révisé ses conceptions. Le tempo est devenu *giusto* pour chaque mouvement, même pour les largo de *La Primavera* et de *L'Inverno*, qu'on a plaisir à ne plus entendre andante molto! Le chant des oiseaux est tendresse, les ivrognes de *L'Autunno* virevoltent d'ébriété, et quelques effets sont de bon aloi: altos *forte e strappato* (*Primavera*), tonnerre bref et net (*Estate*), etc. Viktoria Mullova est peut-être le catalyseur de cette métamorphose. La beauté du son, la netteté du discours s'éloignent du descriptif charnel. La générosité de sa conception gomme spontanément la moindre velléité excentrique. Son violon est superbe, mais presque à l'opposé de celui de Felix Ayo (1987/C20) accompagné par I Musici, dont la céléberrime version de 1959 est heureusement reportée en CD. Une gravure historique.

Dernier Opus majeur, aucun Opus X (pourtant au nombre de 5) ne méritant d'entrer dans ce commentaire, *La Cetra* Opus IX (1987/20) reste le recueil un peu maudit, celui que délaissent volontiers les musiciens et éditeurs, et pourtant un des préférés des vivaldiens, image du langage violonistique le plus épanoui des années 1725-30. Le choix passionnel de Nicholas Kraemer est donc justifié et très bien réalisé. Délaissant pour la première fois depuis le *Settecento* l'édition d'Amsterdam, il remonte aux manuscrits antérieurs à 1728, et cisèle une *Cetra* dans son écriture originale. Le résultat est frappant dans le premier mouvement de l'Op. IX n° 6, que l'on ne connaissait jusqu'alors par l'édition qu'amputé de son dernier solo et de ses deux derniers tutti. Le choix du clavecin ou de l'orgue suivant les concertos, et l'enrichissement de la trame de la basse continue au théorbe et à l'archiluth sont des domaines où les musiciens anglais sont passés maîtres. Monica Huggett n'a jamais été meilleure que dans cette *Cetra*, où son tempérament est dynamisé par Nicholas Kraemer, excellent mentor de ces Raglan Baroque Players chauds et incisifs, qui regroupent dix archets féminins sur quatorze. De là à se prendre pour Vivaldi à la tête des *Figlie della Pietà*, il n'y a pas loin. Incontestablement la référence.

Scimone se distingue cette année par des *Concerti per violino*, dont deux inédits au disque: *Il Cucù* RV335/FI, 223 et *Amato bene* RV761/FI, 239 (1987/23). Si le second suit l'édition critique de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, le premier reprend le tome 487 de l'édition Ricordi, réalisé par G.F. Malipiero d'après un exemplaire incomplet de l'édition de Walsh, où manquent les parties de violon I et d'orgue.<sup>3</sup> *Il Cucù*, concerto pastiche du célèbre *Gardellino* Op. X n° 3, recouvre en fait le même oiseau. Il sollicite la virtuosité de Fornaciari, spécialiste des concertos à tricotage, qui manifestement jubile. Les fioritures inventées par Scimone pour combler les manques de violon I ne trompent personne.

L'*Amato Bene* a moins de superbe, et un côté enjôleur qui évoque les oeuvres pour viole d'amour. L'ornementation d'*Il Ritiro* RV256/FI, 23 surclasse celle de Wallez (Classic ou Musidisc, supprimé) en chaleur et en générosité. De plus, Wallez suivait la réalisation peu recommandable de Roger Blanchard.

Signalons l'édition confidentielle de 9 *Concerti per archi* (1987/42), dont l'un des seuls mérites est d'offrir un inédit au disque RV150/FXI, 36, dont le mouvement lent aurait nécessité un semblant d'ornementation, pour combler des vides d'une affligeante pauvreté.

Les *Concerti* pour instruments à vent sont bien servis. En particulier avec une gravure remarquable des *Concerti per flautino et flauto diritto* par Michael Schneider et l'excellente Camerata Köln, transfuge du Musica Antiqua Köln, dont elle a conservé les qualités (1987/21). Les *Concerti per flautino*, petites pièces initiatiques, ont été jouées des dizaines de fois sans jamais que leur secret, pourtant simple comme bonjour, ne soit percé. Leur souffle de vie tient en une osmose de timbres entre les violons, la basse et le soliste, qui doit suffisamment maîtriser les traquenards d'une partie surornementée pour s'en détacher et prendre le temps de "jouer aux timbres" avec eux. Ce qui implique bien sûr un grand soliste, jouant le bon instrument: la flûte à bec soprano, avec la complicité d'un tout petit effectif d'archets, respectant les volumes sonores. En voici l'exemple.

Les *Concerti per fagotto* sont représentés par 3 nouveaux enregistrements, plus la réédition de 6 *Concerti* (1977/C19) par Gabor Janota, assez déplorable soliste, mais qui propose les seules versions actuellement existantes des RV493/FVIII, 30 et RV496/FVIII, 11. La seule recommandable reste bien entendu la parution du volume 2 de l'intégrale des 37 *Concerti* complets par Daniel Smith, qui présente essentiellement des inédits, hormis le RV474/FVIII, 4 jadis enregistré, et le RV470/FVIII, 33, proposé par le même Smith en avant première chez ASV dans un couplage varié, et recommandé à l'époque dans ces colonnes. Après cette gravure (1987/7), ne restent à ce jour parfaitement inédits au disque que le RV479/FVIII, 26 et les deux inachevés parfaitement jouables RV468 et RV482. Soit 35 *Concerti per fagotto* enregistrés! Qui eût cru la chose possible il y a encore dix ans... alors que l'on attend toujours une intégrale des *Concerti per violino* hors Opus!

Exceptionnelle moisson de *Concerti diversi*, avec deux gravures extraordinaires. Quelle peut bien être cette mystérieuse complicité qui unit l'*Estro vivaldiano* à cet English Concert pure souche (1987/5) qui s'affirme encore une fois dans ce programme éclectique comme le meilleur ensemble vivaldien au monde, avec la création permanente d'éclats de fantaisie dans chaque mouvement, comme ces nuances d'intensité

qui sauvent les tutti de l'allegro initial du RV436/FVI, 8 de la banalité, dans le concertino en trio aussi, articulant à un train d'enfer la mécanique épuisante du finale du RV159/FXI, 1, avec enfin ces arpèges absolument parfaits du *liuto* dans le largo du Concerto RV540/FXII, 38. Et tout cela avec une poésie, une sensibilité devant laquelle on ne peut que fondre. On ne peut donc après tant de louanges, que pardonner à Simon Standage d'avoir avalé son parapluie dans le premier mouvement de l'*Amoroso*. Il ne serait pas convenable d'exiger d'un "English Lover" un feu *alla Ferro* ou *alla Gulli*!

Autre réussite remarquable: le gravure des Taverner Players (1987/22). Chaque concerto serait à disséquer: parfait équilibre des timbres et de mise en place dans le *Dresda* RV577/FXII, 3. Étonnante *Pastorella* RV95/FXII, 29, peu jubilatoire, mais intelligente de bout en bout, dans le dialogue entre le *fagotto*, sorte de satyre coquin, et le *flauto diritto* aguicheur. Dans le finale, les tenues en notes longues (*oboe*, *flauto*, *fagotto*) sont incompréhensibles avec des instruments modernes. La tension poussée jusqu'au déchirement ne prend son sens qu'avec cette acidité décapante, résolue enfin par la libération rythmique conclusive. Un coup de génie! Le *Concerto per archi* RV114/FXI, 44 révèle complètement les intentions de Parrott: donner une version analytique profonde, délaissant le rythmique entraînant et joyeux pour mettre en lumière les jeux des articulations, dans le RV575/FIV, 1 pour 2 *violini* et 2 *violoncelli*, en particulier, les solistes étant dissociés non plus par sorte d'instruments, mais par paires d'instruments différents. Le *San Lorenzo* RV556/FXII, 14 enfin, est donné pour la première fois dans son instrumentation originale de la version de Rome, reconstituée avec 2 clarinettes. Andrew Parrott, qui avait fort déçu avec le *Quattro Stagioni* (Denon/CD), se révèle ici être un authentique vivaldien analytique. Ils sont rares. On ne souvient bien entendu d'Angelo Ephrikan, ami historique de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Depuis dix ans, on en cherchait vainement. Parrott, s'il confirme cette réussite splendide, sera peut-être celui-là.

En *Musica da Camera*, deux gravures intéressantes: 8 *Sonate per violino* (1987/34) tout d'abord, par Roger Elmiger et Micheline Mitrani, regroupant 3 sonates inédites RV15/FXIII, 9, RV26/FXIII, 15 du fond de Dresde, et RV17a/FXIII, 57, 9ème du recueil de Manchester. Les RV28/FXIII, 5 et RV34/FXIII, 16 venant d'être restituées à l'instrument à vent (*oboe*), comme nous l'indiquait Manfred Fechner lors du *Congresso Internazionale* 1987 de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, en septembre, à la Fondazione Cini, seules les RV13/FXIII, 50, RV24/FXIII, 49 et RV776 restent inédites au disque, les sonates dites de Manchester devant connaître leur première édition discographique dans les

années à venir. Le violon de Roger Elmiger a une générosité, une plénitude rappelant un peu celui de Dénes Kovács dans l'Opus II (Hungaroton), mais qui fera hurler les Saint-Just intransigeants de l'archet baroque. La basse continue au clavecin de Micheline Mitrani, sans violoncelle continuo, s'équilibre sobrement, simplement, avec le jeu d'Elmiger.

L'École d'Orphée (1987/14) offre la première bonne interprétation des *Sonate per violoncello* depuis celle de Tortelier (Erato), malgré des conceptions totalement différentes: instruments anciens, articulations à soufflets, mais un sens véritable de la respiration presque toujours absent habituellement chez les "baroqueux" (chez Möller, par exemple, EMI), mais sensible avec Susan Sheppard, au souffle un peu court, certes, sans cette dimension généreuse et profonde apportée par le génial Tortelier. On relève souvent pourtant une similitude de pulsation, de tempo, une intelligence de phrasé, et quelques ornements intelligents par surcroît. Un élément de différence: un violoncelle continuo qui disperse un peu l'intimité et la divagation égoïste du violoncelle solo. Une réussite.

Terminons par la *Musica Sacra*, en rappelant tout d'abord le report primordial sur CD, de l'intégrale de l'Oeuvre Sacré avec chœurs par Négri et le John Alldis Choir (1987/C21), dont voici le volume 1, couplé différemment que les LP. Une prestigieuse réalisation. Couplage intéressant dans le programme du Tafelmusik Baroque Orchestra & Choir, (1987/37), avec un *Magnificat* RV610 hélas mal distribué, cette version avec 2 *oboi* étant spécifiquement révisée par Vivaldi, comme le remarque Michael Talbot, pour les chanteurs mâles de Rome, mais jusqu'à présent jamais offerte dans cet effectif en disque. Le Motet RV627 et la Cantate RV680 ne sont pas inédits, mais rarement enregistrés, et donc bienvenus, malgré une Emma Kirkby très faible. Les *Concerti per archi* sont par contre magistralement interprétés. Le *Madrigalesco* RV129/FXI, 10 trouve en particulier une référence bouleversante et recueillie. L'ensemble canadien nous laisse espérer une belle carrière vivaldienne. Signalons enfin le *Laudate Pueri* RV601 de Lynne Dawson (1987/38), qui n'est incommodée ni par l'ambitus, ni par les vocalises. Mais il y a davantage. Une intuition du phrasé, une richesse de nuances, une fougue ingénue, fragile encore, qui donnent chair et esprit à l'instrument vocal. L'orchestre et le chef n'appellent que des louanges. Le style partout respire avec aisance et fermeté. Le couplage est cependant décevant. On rêve d'un *Laudate Pueri* avec une Stich-Randall jeune. C'est trop tard, mais qui sait, un jour...

<sup>1</sup> Les informations sur ce LP nous ont été communiquées par Peter Ryom, Danemark.

<sup>2</sup> Les informations sur ce CD nous ont été communiquées par Maurizio Grattoni, du Conservatorio Statale di Musica de Udine, Italie.

<sup>3</sup> Voir: PETER RYOM, *Répertoire des Oeuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødring A.S., Copenhague, 1986, p. 422.

*Auto-Manifesto di Venezia (1703-1704)* 14  
Richard Strawn, "Vivaldi's 'L'Estro Armonico' (RV 595)" 14  
Della "scoperta" di Vivaldi a Venezia (1703-1704) 15  
Gustav Vex, "Per una migliore conoscenza di Anna Corelli da doc-  
torato a archista" 26  
New Documents on Anna Corelli Summary 43  
Kees van Dongen, "The Anna Corelli Works by the  
'Compositore' RV 595: Style, Nature and Context" 47  
Rapporti cronologici fra il compositore RV 595 ed altri lavori  
strumentali (Seminar) 63  
Olga Tennina, *Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification of  
the Chiesa della Pace (1711)* 64  
*Vivaldi a Brescia: la festa della Purificazione alla Chiesa della  
Pace (1711)* (Document) 74  
Omar Faraoni, *Enrico, Michael Stegmann, Vivaldi and Barbara  
Wong: Subjects and Signs* 78  
*Vivaldi in Brescia: Documenti sulla interpretazione contemporanea* 82  
*Per un'evoluzione degli studi vivaldiani* 83  
*Vivaldi Studies: New Perspectives* 83  
*Discografia Vivaldi 1970-1987 (R.C. Peters)* 85

## INDICE

Faun Stacy Tanenbaum, <i>The Pietà Partbooks – Continued</i>	5
<i>Ancora nuove scoperte vivaldiane nel Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia (Sommario)</i>	13
Reinhard Strohm, <i>“Tragédie” into “Dramma per Musica” (Part One)</i>	14
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte I) (Sommario)</i>	25
Gastone Vio, <i>Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)</i>	26
<i>New Documents on Anna Girò (Summary)</i>	45
Kees Vlaardingerbroek, <i>Thematic Links to Other Works in the “Confitebor”, RV 596: Their Nature and Context</i>	47
<i>Rapporti tematici tra il «Confitebor» RV 596 ed altri lavori vivaldiani (Sommario)</i>	63
Olga Termini, <i>Vivaldi at Brescia: The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)</i>	64
<i>Vivaldi a Brescia: la festa della Purificazione alla Chiesa della Pace (1711) (Sommario)</i>	74
Oskar Prinz zu Bentheim, Michael Stegemann, <i>Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen</i>	75
<i>Vivaldi e la Boemia. Pochi fatti, molti interrogativi (Sommario)</i>	89
<i>Per un incremento degli studi vivaldiani</i>	90
<i>Vivaldi Studies; New Perspectives</i>	92
Discographie Vivaldi n° 9 - 1987 (R.C. Travers)	93